

4'33" 4'33"

**REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL**

Registro de Propiedad Intelectual: 750765

Propietario: Instituto Universitario Nacional del Arte – IUNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras – DAMus

Directora: Mgtr. Diana Zuik

ISSN 1852 – 429X

Dirección de Investigación del DAMus

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Mail: revista433@gmail.com

Editorial

4'33" es la publicación digital del Instituto de Investigación en Artes Musicales "Carmen García Muñoz" creada como espacio de divulgación de artículos de reflexión, estudios analíticos e informes de investigación cuyas temáticas se desarrollan en el campo de las artes musicales.

El objetivo de esta propuesta editorial es la construcción de una red de intercambio y actualización de enfoques y planteos técnicos, pedagógicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

Sumaremos al cuerpo de escritos académicos, reseñas de grabaciones en soporte CD y DVD y novedades bibliográficas. Esperamos que la lectura de 4'33" resulte de interés para la comunidad docente-investigadora y artístico-musical.

Lic. Julio García Cánepa

AÑO III - N° 3 Diciembre 2011

ÍNDICE

| | |
|--|---------|
| Editorial | pág. 1 |
| Índice | pág. 2 |
| Artículo nº 1: <i>Lo sonoro musical en las producciones translingüísticas</i> (Director: Lic. Julio García Cánepa. Co – directores: Lic. Diana Zuik - Prof. Cristina Vázquez)..... | pág. 3 |
| Artículo nº 2: <i>Constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en los Discursos Musicales diversos</i> (Director: Lic. Eduardo Checchi)..... | pág. 9 |
| Artículo nº 3: <i>La Música para Piano del Romanticismo en la Argentina del Siglo XIX: Generaciones Olvidadas de Compositores nacidos entre los años 1820 y 1855.</i> (Director: Mag. Manuel Massone)..... | pág. 16 |
| Artículo nº 4: <i>La Flauta Travesera Barroca y su Repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente.</i> (Director: Lic. Gabriel Pérsico)..... | pág. 25 |
| Artículo nº 5: <i>Control de redundancia interválica en contrapuntos a cuatro voces nota contra nota.</i> (Director: Lic. Julio García Cánepa)..... | pág. 35 |
| Artículo nº 6: <i>La guitarra y su legitimación académica en el ámbito rioplatense del siglo XX.</i> (Director: Oscar Olmello)..... | pág. 40 |
| Tesina nº 1 <i>Pasado y Presente. Apuntes sobre la composición de la obra Canto nocturno</i> (Francisco Del Pino)..... | pág. 52 |
| Tesina nº 2 <i>“RITO DE LOS ORISHAS” Leo Brouwer. Análisis de la obra y correspondencias filosóficas con la estética ritual.</i> (Nicolás Leandro Fagioli)..... | pág. 87 |

ARTÍCULO Nº 1

Lo sonoro musical en las producciones translingüísticas

Director: Lic. Julio García Cánepa

Co – directores: Lic. Diana Zuik - Prof. Cristina Vázquez

Investigadores Formados: Lic. Mariana Pozo - Prof. Anahí Cáceres - Lic. Alejandro Delgado
Lic. Silvano Martínez

Investigador Estudiante: Victoria Gandini

Palabras claves.

Sonoro musical - producciones estéticas - sistema - lenguajes - translingüístico - interactividad - tecnología

Resumen.

Consideradas en la diacronía es dable observar que las *producciones translingüísticas* surgidas en la contemporaneidad fueron precedidas por realizaciones tales como las de Fluxus a mediados del siglo pasado, aquellas propias de las vanguardias a inicios de siglo y la propuesta de la *Gesamtkunstwerk* de los románticos en el siglo XIX. A su vez la jerarquización del polo perceptor -posteriormente devenido interactor / usuario / perceptor poético - implícita en la poética de la obra abierta de Umberto Eco señaló la que sería luego una de las especificidades de las *producciones translingüísticas* en las cuales se borran los límites entre los diversos lenguajes conformantes. En el último cuarto del siglo pasado la tecnología cobró fuerza y se inició su interrelación con el arte, lo cual llevó plantear la necesidad de otras analíticas que permitiesen considerar estas obras. Asimismo el atravesamiento semiótico permitió considerar a las disciplinas o géneros artísticos como lenguajes con sus características constitutivas. Por otra parte las instalaciones sonoras son realizaciones pasibles de ser inscriptas en el recorte del universo realizado atendiendo a sus especificidades. No obstante la presente propuesta no agota las posibilidades de investigación de procesualidades marcadas por las incidencias de lo coyuntural epocal contemporáneo.

Abstract.

The translinguistic productions, arisen in the contemporaneousness, were preceded by such accomplishments as those of Fluxus in the middle of last century; own those of avant – garde at beginnings of century and the *Gesamtkunstwerk* of the romantic ones, in the 19th century. Readeres - later developed interacted / users - were in open work Umberto Eco's poetics and they would be then, one of the specificities of the translingüistic productions, in which the limits resign between the diverse languages in.

In the last quarter of last century, the technology gathered strength and there began his interrelationship with the art, which went to raise the need of analytical that were allowing to consider these works. Likewise, semiotic allowed considering to the disciplines or artistic kinds as languages with his constitutive characteristics. Sound installations would be translingüistic productions also. This investigation is possible to be continuing in the future.

Estado actual del conocimiento sobre el tema.

Protogérmes de las *producciones translingüísticas* son las postulaciones de *Fluxus* respecto a la interdisciplinariedad en las cuales se inscriben por ejemplo las obras de John Cage en las cuales experimentó con lo musical, el silencio y otras disciplinas artísticas en confluencia. A su vez las *vanguardias históricas* buscaron en el primer cuarto del siglo XX *jugar* con los distintos géneros artísticos en búsqueda de su *conjunción* que se plasmaron en las *veladas futuristas* o en los encuentros del Café Voltaire. Tales supuestos se articularon con la búsqueda del *shock* respecto al cual ya indagara Charles Baudelaire con el *flâneur* que recorrería las calles de París. También fueron un *protogermen* la *Gesamtkunstwerk* romántica que en búsqueda de una *sinestesia* apelara a las capacidades de la *sensibilidad* en la diversidad de los sentidos.

Este planteamiento supuso en la década del '60 un enfoque *disciplinar* mientras que a inicios del siglo XX las obras fueron conceptualizadas sobre la base de la categoría de *géneros* mientras que durante el Romanticismo el *Zeitgeist* correspondiente llevó a proponer la *unión de las artes* considerando sus respectivas especificidades espaciales y temporales (cfr, G. W. F. Hegel: 1977).

Fue en la mitad del siglo pasado cuando se iniciaron en el arte y la estética indagaciones sobre los *sistemas* en correspondencia con la teoría de la complejidad.

En Francia y Alemania lo *tecnológico* atravesó la música surgiendo la música electroacústica resultado de las experiencias de Pierre Schaeffer y Karlheinz Stockhausen. Por otra parte en los '60 emergieron las artes electrónicas con la tecnología del video posibilitando también nuevas formas de experimentación a partir de su materialidad (cfr. video art). A su vez el conceptualismo que pautó la *desmaterialización del arte* dio lugar a la jerarquización del silencio. También las teorías de la información y la comunicación tratadas en correspondencia a la producción artística (cfr. Umberto Eco; 1986) el comienzo del protagonismo otorgado al receptor devenido espectador / oyente. Fue en esa época cuando los enunciados de la semiología y la semiótica cobraron fuerza trazando el itinerario por el que transitarían luego las estéticas y las poéticas.

Posteriormente alrededor de los 80 se iniciaron los escauceos de la interrelación triádica *arte - ciencia - tecnología* que se proyectó a los planteos en torno a la Red.

Asimismo las postulaciones estéticas acerca de las obras en las que se conjugaría la tríada señalada las marcaron como *complejas*.

Marco teórico.

A fines del siglo XX los planteos semióticos comienzan a atravesar el campo del arte y la tecnología en virtud de la fuerza que cobra la *comunicación* en el amplio espectro de los nuevos medios. De esta manera comienza el predominio de una conceptualización sobre la base de los *lenguajes* en sentido amplio.

Así en la contemporaneidad las denominadas precedentemente *obras complejas* devienen *producciones translingüísticas* atendiendo a un enfoque / planteo semiótico - estético - ontológico - socio antropológico. Estético en cuanto fundantes teóricos que permitirán atravesarlas categorialmente como producciones simbólico tecnológicas inscriptas en el paradigma de la

contemporaneidad (cfr. metáfora epistemológica –Eco), ontológico en tanto se plantea el status de las producciones en sus especificidades intrínsecas, semiótico atendiendo a la consideración de los lenguajes artísticos que las conforman. Su articulación teórica con disciplinas socio antropológicas muestran las huellas de lo político económico de la coyuntura de la cual emergen.

Fueron los años 80' en EE. UU. y Europa y los 90' en nuestro país cuando Internet marcó un cambio de paradigma. Devenida y distanciada de la Posmodernidad en lo relativo a sus fundantes conceptuales la contemporaneidad está cruzada por la velocidad (cfr. Paul Virilio; 2003), lo global, la ubicuidad, la instantaneidad y la interactividad (cfr. Lev Manovich; 2006 – Dery; 1998) en las procesualidades artísticas entre otras instancias.

La nominación *producciones translingüísticas* implica postular especificidades que las determinan en cuanto tales. Así son postuladas como procesualidades comunicacionales estético / artísticas en las cuales es relevante el rol del observador / perceptor / fruidor / operador en el juego de retroalimentación con el productor y la producción / textualidad.

A su vez el término *producciones* busca pautar su correspondencia con la coyuntura epocal de la cual surgen a la vez que dejar de lado palabras tales como *obra* que ancla connotativamente en la idea del genio kantiano jerarquizado y exacerbado por la estética romántica y la de creación también con un fuerte referente elitista. Sin embargo queda abierta la posibilidad en la búsqueda de nuevas categorías analíticas de otras nominaciones tales como *procesualidades* en las cuales se tendería a remarcar la dimensión temporal o bien *acontecimientos* señalando su génesis.

Por otra parte el morfema *trans* aludiría a una difuminación de límites de modo tal de *buscar no sólo el entrecruzamiento e interpenetración de las distintas disciplinas sino que pretende borrar los límites que existen entre ellas para integrarlas en un sistema único*. (Edgar Morin, 1998: 15).

Diferentes perspectivas analíticas llevan a postularlas como *sistemas abiertos y cerrados*. Así un *sistema* es *abierto* en tanto caracterizado triádicamente por estar operado por un observador en un proceso de retroalimentación continua y por ser funcional a la imprevisibilidad conjugada con el azar y la aleatoriedad. A su vez será *cerrado* en tanto determinado idiolécticamente por sus propias e intrínsecas reglas de comportamiento.

De este modo se investigarán las producciones atravesadas por la tecnología para determinar si responden a las pautaciones señaladas como propias de los sistemas cerrados atendiendo a que aquellas en las cuales intervendría el accionar humano responderían a la categorización de sistemas abiertos. Es preciso destacar que las máquinas decodificarían cierto grado de ambigüedad merced a la función *Random* mediante la cual ofrecidos a la misma determinada cantidad de elementos el software diseñado por el artista trabajaría con el azar produciendo resultados pseudoaleatorios.

Las instalaciones sonoras responden a las producciones nominadas translingüísticas en tanto su inscripción en el sistema ACT – arte, ciencia y tecnología – lo mismo que la exigencia de la presencia

del *perceptor poético* constituyen instancias que exigen de los estudiosos nuevas propuestas analíticas que permitan su investigación comprehensiva.

Si bien en el presente proyecto se buscó exacerbar lo sonoro musical esta mirada no agota las instancias de investigación de lo *translingüístico*. En esta propuesta inicial se buscó asimismo postular nuevas categorías analíticas que permitieran la indagación de acontecimientos inscriptos en un otro paradigma espacio temporal implícito en la jerarquización de la la instalación, la espacialización en lo sonoro y la inmersión del *perceptor poético*.

Objetivos.

- . Formular categorías que permitan entradas analíticas comprehensivas
- . Construir una *trans analítica* que opere como metodología de análisis funcional de estas producciones
- . Conceptualizar las producciones translingüísticas a partir de los análisis realizados
- . Postular una estética translingüística en correspondencia a las especificidades de la contemporaneidad
- . Considerar los determinantes contextuales de la coyuntura de las que emergerán las producciones translingüísticas

Hipótesis.

La década de los '80 en EEUU y Europa y los inicios de los '90 en nuestro país marcan un momento de ruptura en el cual emergen producciones pasibles de ser denominadas con un enfoque semiótico *translingüísticas* caracterizadas por estar atravesadas por lo tecnológico en las que lo sonoro adquiere otro status ontológico y en las que la interacción observador – producción incide sobre la misma, especificidades que tornan necesario plantear nuevas conceptualizaciones fundantes y categorías analíticas.

Metodología.

Dadas las características del proyecto se considerarán fuentes primarias a las *producciones translingüísticas* en diversidad de soportes en tanto será sobre ellas que se proyectarán las categorías propuestas en la investigación determinadas mediante la consulta bibliográfica.

Se procederá asimismo a realizar un recorte en el universo de lo *translingüístico* atendiendo a las especificidades señaladas precedentemente en el marco teórico.

La analítica de estas *producciones* atenderá a su carácter de totalidades en las cuales un plus surgido de la sinergia *translingüística* plasmará la transrelacionalidad de los lenguajes conformantes. Esto torna imposible un análisis de las singularidades lingüísticas. De este modo se postulará una *transanalítica* como metodología de análisis funcional a estas producciones a ser investigadas como paso previo a la praxis correspondiente. Tal analítica presentará limitaciones pues mediante ella no es posible alcanzar el *plus* implícito en la totalidad sino a través de una intuición semejante a la intuición eidética husserliana. Dicho *plus* que se da en la totalidad está contenido en el *más del todo es más que la suma de las partes* y se manifiesta en cada una de ellas.

Dicha *instancia* se interrelacionaría con una *analítica de fases* - cortes sincrónicos en la diacronía - y con los planteos de *lectura total* enunciada por Levi – Strauss respecto al mito en tanto lenguaje semejante al musical.

Bibliografía.

- Ariza, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Universidad de Castilla La Mancha. Cuenca.
- Barthes, R. (1970). *La Semiología*, Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.
- Basarab, N. (1996). *La Transdisciplinarite. Manifeste*. Editions du Rocher. Monaco.
- Bejarano, Carlos Mauricio (2006). *A vuelo de murciélagos. El sonido, una nueva materialidad*. Univ. Nac. de Colombia. Fac. de Artes. Bogotá.
- Bourdieu, Pierre (2002). *La economía de los bienes simbólicos en Razones Prácticas*. Anagrama. Barcelona.
- Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Hidalgo. Buenos Aires.
- Capra, F (2009). *La trama de la vida*. Anagrama. España.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1998). *Rizoma*. Anagrama. Barcelona. Dery, Mark (1998). *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Siruela. Barcelona.
- Eco, U. (1986). *Obra Abierta*. Lumen. Barcelona. (2002). *Tratado de Semiótica General*. Lumen. Barcelona.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós. Buenos Aires.
- Geertz, Clifford. (1997). *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona.
- Guasch, A.M. (2001). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza. Madrid.
- Guattari, Félix. (1996). *Caosmosis*. Manantial. Buenos Aires.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Lecciones de Estética*. La Pleyade. Buenos Aires.
- Hernández García, I. (comp.) (2005). *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas*

- y numéricas. Centro Editorial Javeriano. Colombia.
- Hobsbawn, Eric. (2000). *Historia del siglo XX. 1914 – 1991*. Crítica. Barcelona.
- Hobsbawn, Eric (2007). *Años interesantes en la vida del siglo XX*. Crítica. Barcelona.
- Husserl, L. (1999). *Investigaciones Lógicas*. Alianza. Madrid.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. F.C.E. Buenos Aires.
- Huyssens, Andreas (2002). *En busca del tiempo perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. FCE. México.
- Ianni, O. (2004). *Teorías de la globalización*. Siglo XXI editores. México.
- Laughlin, Robert. (2007). *Un universo diferente. La reinención de la física en la edad de la emergencia*. Katz. Buenos Aires.
- Levy, P. (2000). *Las tecnologías de la inteligencia. El futuro del pensamiento en la era informática*. Edicial. Buenos Aires.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós, Buenos Aires.
- Marchán Fiz, (1994). *Del arte objetual al arte del concepto (1960 – 1974). Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”. Antología de escritos y manifiestos*. Akal. Madrid.
- Maturana, H. (1998). *Realidad: objetiva o construida*. Anthropos. Barcelona.
- Morin, E. (1974). *El paradigma perdido*. Kairos. Barcelona. (1995). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Barcelona.
- Ortiz, Renato (2005). *Mundialización: saberes y creencias*. Gedisa. Barcelona. Peat, David (2007). *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*. Kairós. Barcelona.
- Prigogine, I. (1997). *El fin de las certidumbres*. Taurus. Madrid.
- Scolari, C. (2002). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Gedisa, Madrid.
- Ruesga Bueno, Miguel (ed.) (2004). *Intersecciones. La Música en la Cultura Electro Digital. Arte/facto*. Colectivo Cultura Contemporánea. Sevilla.
- Ulrich, Hans; Harrison, Robert Poghe; Hendrikson, Michael R.; Laughlin, Robert B. (2010). *Mente y Materia. Qué es la vida? Sobre la vigencia de Erwin Shrödinger*. Katz. Buenos Aires.
- Vilches, Lorenzo (2001). *La migración digital*. Gedisa. Barcelona
- Virilio, Paul (2003). *El arte del motor: aceleración y realidad virtual*. Guadalupe. Buenos Aires.
- Williams, Raymond. (1997). *Marxismo y Literatura*. Península. Barcelona,

Artículos

- Giannetti C. *El espectador como interactor*. Mitos y perspectivas de la interacción. Conferencia pronunciada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela CGAC, 23.01.2004.
- Rocha Iturbide, M. “La instalación sonora” (2003), en *Revista Electrónica Olobo 4*.
<http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/oloboport4.html>
- Artnodes* Núm. 9 (2009), Revista de Arte, ciencia y tecnología, UOC –Universitat Oberta de Catalunya.

ARTÍCULO Nº 2

Constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en los Discursos Musicales diversos

Director: Lic. Eduardo Checchi

Investigadores: Lic. Analía Luce - Lic. Silvina Bianco - Prof. Silvia Parodi - Lic. Diego Gardiner - Lic. Gustavo García Novo - Lic. Pablo Freiberg.

Palabras clave.

Espacio Sonoro – Organización de Materiales – Ritmo – Análisis Musical – Discursos Musicales – Eventos Sonoros.

Resumen.

La Organización Temporal compromete la percepción del agrupamiento y orden de los elementos, pero ¿cuál es la distribución más “natural” que subyace a la percepción de la secuencia? (Malbrán, 2008). ¿Cómo organiza y estructura el oyente la complejidad de un fenómeno sonoro? (Grisey, 1987). ¿Cómo se organizan los materiales sonoros en el discurso musical? Estas preocupaciones, compartidas con los autores mencionados, son las direccionadoras de la presente investigación. Situándonos en la distinción objeto–suceso Molinó (1998) para reintroducir la temporalidad en la realidad física de la música (Imberty, 2001); en la consideración de la experiencia rítmica como movimiento devenido de la alternancia de un ciclo de fases opuestas; y en la consideración de la relación rítmica fundamental arsis-tesis como una fuerza organizadora de los eventos sucedidos en el tiempo; es que nos proponemos rastrear las constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en Discursos Musicales tonales y no tonales contando con los modelos analíticos esbozados por Serafine, Imberty y Grisey.

Abstract.

The Organization undertakes Temporal perception of grouping and order of the elements, but what is the distribution more "natural" which underlies the perception of the sequence? (Malbrán, 2008). How do you organize and structure the listener the complexity of a phenomenon of sound? (Grisey, 1987). How are sound materials in the musical discourse? These concerns, shared with the authors mentioned, are the directions of this research. Placing ourselves in the object-event distinction Molinó (1998) to reintroduce the temporality in the physical reality of the music (Imberty, 2001); into consideration the experience rhythm as movement of alternating become a cycle of opposite phase, and in consideration of the fundamental rhythmical arsis-thesis as an organizing force of the events in time; is that we trace the constants in the temporal organization of sound materials in tonal musical language and tone not counting on analytical models outlined by Serafine, Imberty and Grisey.

Estado actual del conocimiento sobre el tema.

En la actualidad contamos con numerosas obras analizadas de variados géneros, estilos, épocas y estéticas. Los métodos de análisis utilizados son diversos, prevaleciendo en el contexto de la música académica los procedimientos de tipo empírico y sistemático (Nagore, 2004). En estos análisis se

ponen de manifiesto la observación de distintos aspectos del material musical contenido en la obra misma.

Algunas veces el objeto de los mismos son los procesos armónicos, otras las constituciones formales ó los aspectos melódicos, rítmicos, tímbricos, texturales, procedimentales, etc. Pocas veces son el espacio temporal y la organización de los materiales a lo largo del discurso musical.

En los últimos 20 años la Investigación Musical se caracterizó por el cruce disciplinar con la psicología, neurociencia, lingüística, etc desplazando el foco de su interés por la música al desarrollo de modelos diversos. A su vez “el tiempo” ha sido objeto de estudio por estas áreas, estableciéndose el ritmo musical como un paradigma experimental de preferencia en el estudio de las construcciones mentales generando importantes trabajos publicados en inglés y francés. De este modo el ritmo ha sido considerado desde distintas perspectivas: como movimiento (Bengston, 1987; Fraisse 1982; Willems, 1964), como ritmo poético (Cooper y Meyer, 1960), como segmentación y agrupamiento (Lerdhal y Jackendoff, 1981 y Macar, 1980), como acentuación, agrupamiento, periodicidad y memoria (Gabrielsson, 1993) ó como reglas sintácticas y específicos culturales (Ziv, 2000).

Hacia la década del 70 y con la “Psicología del Tiempo” (Fraisse, 1973) se relacionaron las capacidades perceptuales, la organización sensorio-motora, el desarrollo humano y los avances relacionados con la biología (Clarke 1999) estudiando los varios modos en los cuales el tiempo es percibido (Díaz y Giráldez, 2007). Han obtenido evidencia acerca de la posesión de ordenadores internos que permiten a los seres humanos administrar de manera precisa las acciones en el tiempo. (Shaffer, Clarke y Todd, 1985). Llegaron a referir la existencia de “Ordenadores de Tiempo”: un reloj interno cuyo rol primario consiste en regular y coordinar series complejas. Aquí la particularidad de los ritmos biológicos fue fundamental para postular la existencia de este “reloj” entendido como un mecanismo regulador del intervalo de tiempo entre las fases y su orden de ocurrencia.

Sobre la Temporalidad como factor determinante de la experiencia musical (componer, escuchar y ejecutar música) encontramos a Serafine (1989) quién sostiene que estas actividades están basadas en un conjunto compartido de procesos cognitivos básicos dónde se *corporizan un conjunto de eventos finito y organizado temporalmente, descriptos en términos sonoros*. Así la percepción de la obra musical no es la percepción de la suma de cada uno de sus componentes sino del sonido mismo considerado como emergente de los “procesos de pensamiento”.

Otros trabajos coinciden que los auditores organizan la información musical mediante una interpretación estructural basada en la distribución de los sonidos en el tiempo, su representación y agrupamiento. Pero no han llegado a dar respuestas definitivas este proceso de organización. Entre ellos la muy popular “Teoría Generativa de la Música

Tonal” enfrenta serias limitaciones ya que el modelo es válido únicamente en contextos tonales, perdiendo toda sustentabilidad, no tanto frente a las “músicas de mundos” sino frente las corrientes musicales contemporáneas dónde las reglas de la tonalidad pierden toda vigencia (Imberty, 2001).

En la actualidad dado el creciente interés por el “contexto” entendido como condición de la existencia de la obra (Nagore, 2004) y dónde la interpretación tiene función actualizante, remodernizadora y necesaria (Vinay, 2001). Se han realizado estudios interculturales que concluyeron que en la producción rítmica, si bien hay diferencias culturales específicas, también existen “universales” (Ziv, 2000).

Marco teórico

SOBRE EL RITMO Y LA ORGANIZACIÓN DEL TIEMPO

El ritmo se refiere a *la continuidad y el flujo* de gestos musicales (Lester, 2005). Este organiza y es a su vez organizado por todos los elementos que crean y dan forma a los procesos musicales (Cooper y Meyer, 1960) según dirijamos nuestra observación a la macro o a la micro estructura del discurso musical. La experiencia del ritmo consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados. Este agrupamiento es el resultado de la interacción entre los diversos aspectos de la materia musical: la altura, la intensidad, el timbre, la textura, y la armonía, tanto como la duración. (Cooper y Meyer, 1960). Así la temporalidad es el factor determinante de la experiencia musical (Serafine, 1989), dónde todo fenómeno sonoro implica una duración (Q) Los picos de las envolventes dinámicas, los cambios de timbre, de grano y de vibrato, o más ampliamente la forma misma de una secuencia o de un sonido constituyen también un material que se puede expresar a través del ritmo. (Grisey, 1987). La relación entre el tiempo y el organismo humano es esencial para comprender la organización temporal. Los ritmos biológicos conforman un sistema oscilante (Langer, 2000), a veces ligado al ciclo actividad-reposo, que tiene su correlato en la naturaleza “*los cambios periódicos del cosmos inducen en los organismos cambios a su vez periódicos*” (Fraisie, 1973). Aquí podemos notar que el par actividad-reposo, dinamismo-estabilidad, tensión-relajación, dominante-tónica, ársis-tesis pueden ser considerados distintas representaciones de una misma realidad: una relación rítmica fundamental manifiesta como una fuerza organizadora de distintos eventos sucedidos en el tiempo.

ASPECTOS COGNITIVOS DE LA EXPERIENCIA RÍTMICA

La experiencia rítmica se origina en la alternancia entre tensión y relajación que es a su vez característica de los ritmos biológicos. Esta alternancia es registrada por la mente y opera en la base de procesos cognitivos más complejos responsables de la comprensión de los eventos sonoros acaecidos en el discurso musical. Entre estos procesos podemos destacar la representación (Krumhansl, 1992), la memoria (Jones 1992) y el agrupamiento Lerdhal y Jackendoff, 1981-83 y Deutsch, 1982). Macar (1980) sostuvo que la percepción del ritmo es un caso particular de organización de eventos sucesivos en unidades perceptivas. Los elementos más débiles pertenecen a y se subsumen en los elementos más fuertes, dando como resultado un sentido de agrupamiento de unidades. Aparece así el agrupamiento periódico perceptual como la base para definir el ritmo musical denotando este término aquellos aspectos de la música que tienen que ver con el tiempo y su organización, refiriéndose en su uso más común a las duraciones. Pero también es “rítmica” la organización de las alturas, de las armonías, de todas las partes de la textura, de las longitudes de las frases, de los cambios de dinámica, de los cambios texturales, etc (Lester, 2005) con lo que regresamos a los “aspectos de la materia musical” y a los “sistemas jerárquicos” (Cooper y Meyer, 1960) con el riesgo de volver a caer en la trampa de tomar a la música como “objeto” y no como “suceso” o “proceso” (Reich, 1979 ; Grisey, 1987 ; Imberty, 2001). Los sonidos no son sustancia, son sucesos y lo discreto en música, es solo el artificio del pensamiento humano, que separa y analiza sobre la base de realidades objetuales y no de realidades eventuales (Molinó, 1988).

PROBLEMAS ACTUALES: ENTRE LO CONTINUO Y LO DISCONTINUO

Este es un punto crítico en el cual convergen el Análisis y la Investigación Musical.

Tanto en los métodos de análisis, que son aplicados con frecuencia en el estudio de distintos discursos musicales, como en las Teorías y Modelos actuales más prominentes subyace la prevalescencia de la concepción de lo discontinuo sobre lo continuo.

Estructuralismo y cognitivismo generativista son modelo de lo discontinuo: el análisis estructuralista y la experimentación cognitivista se sustentan sobre el listado taxonómico de elementos estructurales simples o de unidades mnemónicas, de esquemas o de contornos que entran luego en combinación, conforme a las gramáticas más o menos complejas de las frases o piezas musicales, de las que la representación teórica abstracta o la representación mental son sólo la resultante.

(Desde esta perspectiva) *“no hay cabida para un pensamiento de lo continuo, puesto que toda la realidad musical se reduce a esos únicos elementos iniciales discontinuos o se reconstruye exclusivamente a partir de ellos, puesto que están ausentes - obligados por la combinatoria abstracta - todos los aspectos dinámicos y temporales de este movimiento, de este impulso que anima toda estructura musical desde el interior y trasciende la descomposición de un análisis sintáctico formal o la reducción esquemática de una experimentación basada sobre su reconstrucción artificial”* (Imberty, 2001).

Con respecto a esta misma problemática pero refiriéndose al proceso de la audición, el autor, considera que las audiciones sucesivas de una obra musical permiten establecer una relación jerárquica de los sucesos que impactaron la percepción. Y en consecuencia a esta jerarquía de saliencias perceptivas, basada en los fenómenos temporales, propone definir la macro estructura de una pieza musical como un *esquema de estructuración del tiempo*.

En la misma línea, Serafine hace una crítica de la teoría musical al considerar que sus unidades de análisis (escalas, intervalos, acordes) no son necesariamente las unidades de percepción y que estas no proporcionan respuestas acerca de aspectos más complejos de la obra musical como pueden ser la variedad, la coherencia y la estructura (Martínez, 2007). Para la autora las tres actividades musicales principales: componer, escuchar y ejecutar música están basadas en un conjunto compartido de procesos cognitivos básicos donde la temporalidad se constituye como el factor determinante de la experiencia musical. Serafine, a través de lo que da a denominar Procesos Cognitivos Genéricos, intenta dar cuenta del modo en que la mente construye la temporalidad musical. Distingue entre procesos TEMPORALES y NO TEMPORALES, concerniendo los primeros a las relaciones entre los eventos discretos [sucesión – simultaneidad]; y refiriéndose los segundos a propiedades más generales y fundamentales de fragmentos extensos de una pieza de música [cierre – transformación – abstracción – niveles jerárquicos] (Serafine, 1989).

Sintetizando:

Partiendo entonces de la distinción objeto–suceso que nos permite reintroducir la temporalidad tanto en la realidad física de la música, como en la psicológica y sociológica; situando la experiencia rítmica en el movimiento, entendido como la alternancia de un ciclo de fases; considerando a la relación rítmica fundamental arsisthesis como una fuerza organizadora de los eventos sucedidos en el tiempo; y contando con los modelos analíticos esbozados por Serafine, Imberty y Grisey : nos proponemos rastrear las constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en Discursos Musicales tonales y no tonales.

Objetivos e hipótesis.

Hipótesis.

Los discursos musicales organizan sus materiales según un flujo de fases sustentado en la relación rítmica fundamental arsis-tesis estableciéndose ésta como la primera fuerza organizadora de la micro y macro estructura.

Objetivos.

Conocer como es la Organización Temporal de los Materiales en Discursos Musicales de contextos variados.

Conocer como el oyente piensa el sonido y organiza temporalmente los eventos sonoros en la composición y escucha.

Buscar constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros.

Aproximar un modelo de análisis que permitan observar el flujo de fases rítmicas en la organización del discurso.

Metodología.

Analizar la distribución temporal de los materiales sonoros en discursos musicales tonales, no tonales y pre tonales.

Rastrear en bibliografía específica información acerca del modo en que son pensados, organizados y recepcionados los materiales sonoros en el devenir del discurso musical.

Comparar los análisis y extraer datos sobre los modos en que los materiales fueron organizados en el tiempo del discurso musical.

Analizar y cuantificar los datos en busca de constantes en la organización temporal de los materiales.

Observar el flujo de fases rítmicas en los discursos analizados para aproximar un modelo de análisis que permita su identificación y representación.

Bibliografía.

Bengtsson, I. (1987). Notation Motion and Perception: Some Aspects of Musical Rhythm. En A. Gabrielsson, *Action and Perception in Rhythm and Music*. (págs. 69- 80). Stockolm: Royal Swedish Academy of Music.

- Bent, I. (1980). Analysis. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (págs. Vol. I - p. 340.). London: MacMillan.
- Clarke, E. (2000). Categorical Rhythm Perception and Event Perception. *6th Conference on Music Perception and Cognition* (págs. CD-ROM). Keele University.
- Clarke, E., & Krumhansl, C. (1990). Perceiving Musical Time. *Music Perception*. 7,3, 213-252.
- Cooper, G., & Meyer, L. (2000). *Estructura Rítmica de la Música*. Barcelona: Idea Books.
- Deutsch, D. (1982). Grouping mechanism in music, En D. Deutsch, *The Psychology of Music* (págs. 99-134). New York: Academic Press.
- Días, M y Giráldez, A. (2007). *Teorías, modelos y métodos en investigación musical. Hacia la recuperación de sus figuras preminentes*. Barcelona: Graó.
- Fraisse, P. (1976). *Psicología del Ritmo*. Madrid: Morata.
- Grisey, G. (1987). Tempus ex Machina. A composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review*, 239-275.
- Imberty, M. (2001). Nuevas Perspectivas en Psicología de la Música. La problemática del tiempo continuo y discontinuo en la música del siglo XX. *Actas de la 1ra Conferencia de SACCOM*. Buenos Aires.
- Jones, M. R. (1992). Attending to Musical Events . En M. R. Jones, & S. Holleran, *Cognitive Bases of Musical Communication*, (págs. 91-110). Whashington: APA}.
- Krumhansl, C. (1992). Internal representation for Music Perception and Performance. En M. R. Jones, & S. Holleran, *Cognitive Bases of Musical Comunication*. (págs. 197-211). Whashington: APA.
- Langner, J. (2000). Rhythm. Periodicity and Oscilation. *6th Conference on Music Perception and Cognition* (págs. CD-ROM). Keele University.
- Lerdhal, F., & Jackendoff, F. (1983). *A generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusets: The MIT press.
- Lerdhal, F., & Jackendoff, J. (1981). On the Theory of Grouping and Meter. *The Musical Quarterly*. , 67.
- Lester, J. (2005). *Enfoques Analíticos de la Música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Macar, F. (1980). *Le temps. Perspectives psychophysiologiques*. Bruselas: Mardaga editor.

Malbrán, S. (2007). Paul Fraisse. En M. Díaz, & A. Giráldez, *Teorías, modelos y métodos en investigación musical. Hacia la recuperación de sus figuras preminentes*. (págs. 149-160). Barcelona: Graó.

Malbrán, S. (2008). *Ritmo Musical y Sincronía*. Buenos Aires: EDUCA.

Martínez, I. (2007). Mary Louise Serafine. En M. Díaz, & A. Giráldez, *Teorías, modelos y métodos en investigación musical. Hacia la recuperación de sus figuras preminentes*. (págs. 221-230). Graó: Barcelona.

Molinó, J. (1998). Experiencia y conocimiento de la música en la era de las neurociencias. En E. Darbellay, *El tiempo y la forma. Para una epistemología del conocimiento musical*. (págs. 253-272). Ginebra: Droz.

Moreno, L. (1994). *Arsis, Thesis, Ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*. Granada: Universidad de Granada.

Nagore, M. (2004). El Análisis Musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur - N° 1*.

Reich, S. (1968). La musique comme processus graduel. En B. Reynaud, *Ecrits et entretiens sur la musique*. Paris: Bourgois.

Salzer, F. (1995). *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor.

Serafine, M. L., Glassman, N., & Overbeeke, C. (1989). The cognitive reality of hierarchical structure in music. *Music Perception*, 397-430.

Shaffer, L. H., Clarke, e., & Todd, N. P. (1985). Metre and rhythm in piano playing. *Cognition*. 20, 61-67.

Willems, E. (1964). *El Ritmo Musical*. Buenos Aires: EUDEBA.

Ziv, N. (2000). Narrative and Musical Time: Children's Perception on Structural Norms. *6th Conference on Music Perception and Cognition*. (págs. CD-ROM). Keele University.

ARTÍCULO Nº 3

La Música para Piano del Romanticismo en la Argentina del Siglo XIX: Generaciones Olvidadas de Compositores nacidos entre los años 1820 y 1855.

Director: Mag. Manuel Massone

Equipo: Investigadores de apoyo: Prof. Guillermo Cárdenas. Tec. Gonzalo Casares.

Investigadores Estudiantes: Mario Celentano (IUNA). Mariano De Filippis (IUNA). Clara Lay (UBA). Nicolás Sroka (IUNA).

Resumen

El presente trabajo se centra en la producción de obras para piano de las generaciones de compositores románticos de la segunda mitad del Siglo XIX en la Argentina. Se trata de los compositores que actuaron entre las generaciones de Esnaola, Alberdi y Alcorta y la de Williams, Aguirre, los hermanos Berutti, etc. Son, por tanto, autores nacidos entre los años 1820 y 1855 y olvidados a lo largo de todo el Siglo XX. Podemos nombrar entre otros a Francisco Hargreaves, Miguel Rojas, Dalmiro Costa, Saturnino Berón, Telésforo Cabero, Ignacio Álvarez, Alfredo Napoleón, Luis Bernasconi y Zenón Rolón. Los consideramos músicos profesionales y los primeros en estilizar lenguajes nacionales. Recolectaremos su valiosa producción pianística, dándola a conocer para que se integre al acervo pianístico de la historia musical argentina. Reflotaremos la importante acción que tuvieron en la historia de la enseñanza musical privada e institucional en nuestro país. En el plano teórico seguiremos el marco de las teorías del historiador Eric Hobsbawm en cuanto a la creación que las naciones hacen de su pasado y en lo específico musical los trabajos, de Melanie Plesch con especial énfasis en aquellos relacionados con el origen de la música académica de lenguaje nacional.

Abstract.

Argentinian piano music of the romantic era in the 19th century: Forgotten generations of composers that were born between 1820 and 1855.

This work focuses on the piano works' production of the argentinian composers generations belonging to the romanticism in the second half of the 19th century. They are the composers that appeared between the generations of Esnaola, Alberdi and Alcorta and the one of Williams, Aguirre, the brothers Berutti, etc. Therefore, they were born between the years 1820 and 1855 and completely forgotten throughout the 20th century. These composers are, among others, Francisco Hargreaves, Federico Espinoza, Miguel Rojas, Dalmiro Costa, Saturnino Berón, Telésforo Cabero, Ignacio Álvarez, Alfredo Napoleón, Luis Bernasconi and Zenón Rolón. We consider them professional musicians and the first composers using national languages. We will collect their valuable pianistic output, showing and merging it into the piano collection of Argentine's music history. We will reappear their important action in the history of private and institutional music education in our country. At the theoretical level we will follow the framework of the historian Eric Hobsbawm whose theories asserts that nations create their past and traditions. In the specific music field, the works of argentinian musicologist Melanie Plesch will be the frame of this research, especially those related to the origin of the academic music of national language.

Estado actual del conocimiento sobre el tema

En nuestros primeros acercamientos hacia la música de las generaciones de compositores nacidos entre 1820 y 1855 en la Argentina nos llamó la atención que, habiendo sido el Siglo XX el siglo historicista por antonomasia de toda la historia de la humanidad, en ningún momento se haya frecuentado o estudiado la música de estas generaciones de compositores. Se trata de aquellos posteriores a la generación de Esnaola, Alcorta y Alberdi y anteriores a la de Williams, Aguirre, García Mansilla y los hermanos Berutti. Como exponentes de este período podemos citar, entre otros, a Federico Espinoza (1820-1872), Miguel Rojas (1845-1904), Telésforo Cabero (1831- 1871), Ignacio Alvarez (1837-1888), Edelmiro Mayer (1837-1897), Luis Bernasconi (1845-1885), Saturnino Berón (1847-1898), Zenón Rolón (1856-1902), Francisco Hargreaves (1849-1900), el portugués Alfredo Napoleón (1852-1917) y el uruguayo Dalmiro Costa (1836-1901) quienes desarrollaron la mayor parte de su carrera en la Argentina.

Recibieron las influencias del último Beethoven, Czerny, Hummel y naturalmente los compositores románticos europeos. Nos legaron, en consecuencia, obras de pasajes virtuosísticos a la manera del pianismo del S XIX. Por consiguiente, este proyecto apunta tanto a la exhumación de la producción de estas generaciones cuanto a la búsqueda de una explicación a tan radical exclusión que se mantuvo a lo largo de más de 100 años.

Con la excepción del importante relevamiento de datos realizado por Vicente Gesualdo no nos ha sido posible encontrar evidencia de algún otro trabajo de investigación realizado acerca de este tema. Se encuentran menciones a ellos en buena parte de la historiografía de la música en la Argentina. Cabe destacar el trabajo de Roberto García Morillo sobre Ignacio Álvarez y la música en Mendoza (García Morillo, 1984). En el trabajo de Ana María Mondolo sobre la periodización de la Música Argentina (Mondolo, 2006) encontramos que Ginastera, García Morillo y Suarez de Urtubey caracterizan a estos compositores como precursores. En cambio definen a la generación de Williams como la de los *Primeros Maestros*. Mondolo designa a esta última generación como *Los Primeros Profesionales*. Generalmente a los compositores nacidos entre 1820 y 1855 se los nombra como aficionados. No estamos de acuerdo con esta afirmación que será rebatida en el desarrollo de este proyecto de investigación.

Los exponentes de las generaciones de compositores que nos proponemos investigar aquí prácticamente no han sido incluidos nunca en programas de conciertos o recitales de piano. En los últimos años fueron difundidos únicamente por el Grupo Drangosch, donde tuvo una importante participación el investigador Lucio Bruno Videla. Esta agrupación derivó posteriormente en Argentmúsica, dirigida por la pianista e investigadora Estela Telermann: ambas instituciones incluyeron en algunos de sus conciertos obras de Francisco Hargreaves y Dalmiro Costa. La única obra grabada de estos compositores es el tango *Bartolo* de Hargreaves interpretado por Telermann en su CD *El tango y los compositores académicos* y por la Orquesta de Tango de Buenos Aires con arreglo y dirección de Carlos García. No hay constancias de otras grabaciones comerciales de obras de alguno de estos compositores.

No es diferente la situación en las instituciones terciarias de formación pedagógica y musical en el área de la Ciudad de Buenos Aires. Ninguno de estos compositores se encuentran incluidos en los

programas de piano de los Conservatorios Superiores “Astor Piazzolla”, “Manuel de Falla” o del Departamento de Artes Musicales y Sonoras del IUNA “Carlos Lopez Buchardo”. Tampoco han figurado en las diferentes versiones de programas de instrumento que se hicieron a lo largo de la existencia de los Conservatorios de Música de la Provincia de Buenos Aires. Sin embargo en todas las instituciones mencionadas aparecen obras de compositores anteriores y posteriores al período puntualizado.

Marco teórico

Las generaciones de compositores argentinos o que desarrollaron su carrera en la Argentina nacidos entre 1820 y 1855 fueron prácticamente olvidadas, como ya vimos, a lo largo de todo el siglo XX. Este olvido no obedece a nuestro juicio a una diferencia en la estética evidenciada en sus obras, formación instrumental, compositiva ni cultural o en la trayectoria de sus integrantes y los compositores posteriores.

Tuvieron carreras idénticas: comenzaban sus estudios en la Argentina y los continuaban en Europa para luego regresar y volcar sus nuevos conocimientos y habilidades en nuestro país. Gozaron, en general, de un importante predicamento en la época y se encontraban vinculados a las clases acomodadas y al poder político.

La mayoría fueron pianistas poseedores de excelente formación técnica a juzgar por las dificultades instrumentales que plasmaron en sus obras. Argentina, una vez más, no estuvo ajena a lo que pasaba en Europa. La era del pianismo virtuoso romántico tuvo en estas generaciones exponentes de importante magnitud instrumental y musical a pesar de lo que todo el Siglo XX quiso mostrarnos. El virtuosismo técnico y pianístico típico del romanticismo del Siglo XIX que encontramos en la mayoría de estos compositores, especialmente en Francisco Hargreaves, Alfredo Napoleón, Dalmiro Costa y Telésforo Cabero interrumpe su desarrollo instrumental cuando irrumpen los exponentes de las nuevas generaciones (Williams, Aguirre, etc) y recién reaparecerá más adelante pero ya no en la forma del pianismo romántico sino más ligado a los lenguajes propios de la primera mitad del Siglo XX.

Llama la atención que hasta se considere perdida la partitura de la ópera “La Gata Blanca” de Francisco Hargreaves. Esta obra es considerada la primera ópera escrita por un compositor argentino. Fue estrenada en Florencia en 1875 y en Argentina en 1877 en el *Teatro Principal de la Victoria* con la asistencia del presidente Nicolás Avellaneda y todos sus ministros. Por otro lado, y solo como un ejemplo, la muy conocida (en la época) habanera *La Pecedora* de Dalmiro Costa fue editada en Alemania por la editorial Mayence B. Schott’s Söhne en cuatro versiones: edición original para piano, edición facilitada también para piano, transcripta para guitarra y transcripta para 1 ó 2 mandolinas y guitarra. Además muchos de estos compositores tuvieron como medio de vida la música y a ella dedicaron su existencia.

Siguiendo las concepciones del historiador Eric J. Hobsbawm quien afirma que las naciones crean su pasado, su identidad y sus tradiciones demostraremos cómo fue estableciéndose en el pensamiento musical y cultural argentino del Siglo XX la formulación de que la música profesional y la música de

carácter nacional se establecieron en nuestro país con la generación de compositores que nace a partir de 1860. Concepción que, como ya quedó claro, este trabajo va a rebatir.

El término “tradición inventada” se usa en un sentido amplio pero no impreciso. Incluye tanto a las “tradiciones” realmente inventadas, construídas e instituídas de manera formal, y a aquellas que surgen de un modo menos rastreable dentro de u periodo breve y% que por sí mismas se establecen con gran rapidez. Hobsbawm (2002).

Algunos trabajos de Melanie Plesch, sobre todo aquellos relacionados con el carácter nacional de la música en la Argentina, formarán parte del entramado teórico que servirá de base a este proyecto. Plesch afirma, siguiendo a Hobsbawm, que la identidad nacional se construye desde las clases dominantes de una sociedad y que las populares son sujetos pasivos del establecimiento de la conciencia nacional.

%la historia que llegó a ser parte del fundamento de los conocimientos o de la ideología de una nación, estado o movimiento social, no es lo que efectivamente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que ha sido seleccionado, escrito, pintado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacerlo. Hobsbawm (2002).

Las formas musicales populares que la generación de Williams, Aguirre y otros utilizan para la construcción de una música de carácter nacional fueron consideradas ajenas por las clases acomodadas, como demuestra Plesch, a lo largo de toda la primera mitad del Siglo XIX. Con la excepción del *Minué Montonero (Minué Federal* en el período rosista) y el *Cielito* que sí, eran frecuentadas en los salones de la época. (Plesch, 1998). Más tarde y ya en la segunda mitad del Siglo XIX fueron los compositores de las generaciones “olvidadas” quienes estilizaron esas danzas y formas populares (*habanera, milonga, estilo, pericón, vidalita, décima*, etc) que hasta entonces permanecían en estado de total alteridad para las clases acomodadas. De esta manera sentaron las bases para que las generaciones posteriores, nacidas después de 1860, convirtieran a estas ya mencionadas danzas en instrumentos de creación de una identidad musical nacional apropiándose del mérito de lo creado por las generaciones anteriores a ellos.

%podría sugerirse que cuando las tradiciones se inventan, a menudo no es porque las antiguas ya no sean viables o no estén disponibles, sino porque con frecuencia ya no se las usa o adopta de manera deliberada. Hobsbawm (2002).

Objetivos.

Colectar obras para piano de los compositores nacidos entre 1820 y 1855 citados anteriormente.

Analizar las obras desde el punto de vista instrumental y musical confrontándolas con las de las generaciones posteriores.

Difundir las obras de estos compositores en las instituciones musicales y la comunidad en general a fin de que sean incluidas en la práctica musical frecuente incorporándolas, de esta manera, al acervo histórico musical de nuestro país.

Grabar una selección de las obras más importantes en un Disco Compacto.

Cotejar el grado de conocimiento que tienen los estudiantes de piano sobre estos compositores y sus obras.

Dilucidar el motivo por el cual estos compositores fueron olvidados y no frecuentados a lo largo del Siglo XX.

Conocer la trayectoria de estos compositores, sobre todo de aquellos que realizaron una vida profesional en la música.

Localizar toda la actividad pedagógica que estos compositores realizaron en la Argentina en forma privada y en instituciones públicas de las que participaron como docentes o en cargos de gestión.

Encontrar las influencias que, desde una función docente, estos compositores ejercieron sobre exponentes de las generaciones posteriores.

Volcar y analizar la recepción que las obras de estos compositores tienen en el público en general, destinatario último y prístino de una obra de arte.

Comparar y eventualmente contrastar la recepción que estas obras tuvieron entre los estudiantes de los conservatorios y universidades de música, entre los críticos musicales y entre los profesionales músicos y pianistas.

Hacer un relevamiento de todos los programas de piano de las universidades y de las instituciones terciarias del país donde se enseña el instrumento para determinar si en las últimas décadas han figurado estos compositores aunque no se hayan interpretado.

Editar un libro con el desarrollo de la investigación y las conclusiones que extraigamos de ella.

Incluir en dicho libro partituras editadas y revisadas de obras paradigmáticas para piano de los compositores de estas generaciones.

Hipótesis:

El olvido sistemático del que fueron víctimas los compositores de las generaciones nacidas entre 1820 y 1850 no obedece a motivos intrínsecos a sus capacidades o al valor de la obra que dejaron sino a la acción, consciente o inconsciente, de algunos exponentes de las generaciones posteriores que quisieron erigirse en creadores, iniciadores o fundadores de una corriente estética nacional y profesional sin antecedentes que los precedieran.

Metodología

Realizaremos un relevamiento y una recolección de datos bibliográficos. Esto se hará a través de diferentes rastreos. Por un lado buscaremos en las publicaciones de la época, comenzando por el periódico semanal *The British Packet and Argentine News* editado en inglés entre los años 1826 y 1858. El *Diario de Anuncios* fundado en 1835 por José Rivera Indarte y del mismo año el *Museo Americano*. El semanario *Boletín Musical* fundado en 1837 por Gregorio Ibarra que apareció solo 16 números.

Estos y *La Gaceta Mercantil*, publicado diariamente entre los años 1823 y 1852 serían publicaciones tempranas para esta investigación. Se trata de determinar el estado de situación musical al momento de que los primeros compositores de estas generaciones comienzan su actividad pública. Continuará nuestra búsqueda con el periódico musical *La Lira* fundado por Luis Bernasconi y Nicolás Granada en 1869, *La Gaceta Musical*, *Semanario Musical y Literario* que fue publicado entre los años 1874 y 1887, el semanario *Mefistófeles*, *Semanario de Música, Teatro y Novedades* dirigido por el compositor Luis Bernasconi desde 1882, *La Orquesta*, *Periódico Festivo de Músicos y Danzantes* desde 1878, *El Nuevo Fígaro* desde marzo de 1882 y *El Trovador*, *Periódico Literario, Artístico, Teatral, con ilustraciones y retratos*. Asimismo serán consultados los diarios *La Prensa* y *La Nación* fundados en 1869 y 1870 respectivamente. El diario *La Tribuna* publicado entre 1853 y 1915 y *El Nacional* entre 1852 y 1898 entre otros.

Se buscarán partituras de obras para piano de los diferentes compositores de estas generaciones. Manuscritos y obras editadas en Buenos Aires y en Europa. Esta búsqueda la realizaremos en colecciones privadas y en bibliotecas públicas. Entre las primeras se encuentran la del Maestro Ivan René Cosentino y el investigador Lucio Bruno Videla. Entre las segundas rastreamos partituras y publicaciones en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes, Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Biblioteca del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, Biblioteca del Instituto de Investigaciones Etnomusicológicas de la Ciudad de Buenos Aires, Biblioteca del Conservatorio Provincial “Alberto Ginastera”, Biblioteca del Conservatorio Provincial “Gilardo Gilardi”, Biblioteca del Conservatorio Provincial de Música de Banfield, Biblioteca del Conservatorio Provincial de Música “Juan José Castro”, Biblioteca del Conservatorio de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla”, Biblioteca del Conservatorio Superior de la Ciudad de Buenos Aires “Manuel de Falla”, Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y Sonoras, “Carlos López Buchardo” del IUNA, Biblioteca del Teatro Colón de Buenos Aires, Biblioteca de Música Argentina “Blas Parera” de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca del Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, Biblioteca de la Academia Nacional del Tango, Biblioteca del Sindicato Argentino de Músicos (SADEM), Biblioteca del Maestro, Biblioteca del Congreso de la Nación, Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Cuyo, Biblioteca de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Artes (FHUMYAR) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Biblioteca de la Facultad de Música de la Universidad de San Juan. Revisaremos la Biblioteca del Museo Municipal de Morón, Pcia de Buenos Aires para el caso de Zenón Rolón quien sabemos falleció en esa localidad.

En cuanto a la investigación de campo entrevistaremos a estudiantes de piano de las diferentes instituciones musicales del país para establecer el conocimiento que se tiene en la actualidad de las actividades y la producción artística de estas generaciones. Posteriormente, volveremos a entrevistarlos luego de haber realizado una importante difusión de las obras de estos compositores para evaluar la recepción que las mismas tuvieron. Repetiremos la experiencia entre melómanos, críticos musicales, pianistas profesionales y pedagogos del instrumento. Siempre buscando contrastar las opiniones o los conocimientos acerca de estas generaciones antes y después de frecuentarlas.

Esta experiencia ya fue realizada de manera experimental en ocasión de la interpretación en vivo de la obra *La Gaita Gallega, Aire español* variado de Francisco Hargreaves. Los resultados en la amplia mayoría de los casos entrevistados fueron coincidentes con las intenciones de esta investigación. En efecto, previamente a la interpretación, los entrevistados desconocían completamente la obra y conocían solo de nombre al compositor. Luego de escucharla reaccionaron con sorpresa por la calidad de la música y con atracción por el virtuosismo de la misma. En muchos casos hasta nos fue solicitada la partitura de la obra de Hargreaves. Algo similar sucedió con la interpretación de la *Polca de Concierto Pampero* para piano a cuatro manos también de Francisco Hargreaves realizada por dos estudiantes de la cátedra de piano del director de este proyecto en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos Lopez Buchardo” del IUNA: Hernán González y Daniel Lambarri, ambos de cuarto año de la Licenciatura en Artes Musicales especialidad piano.

Buscaremos y realizaremos entrevistas a los descendientes de estos compositores.

Posteriormente al acopio de partituras seleccionaremos las obras que formarán parte del disco compacto en cuya grabación participarán todos los miembros del equipo. El criterio de selección tendrá que ver con la calidad de las obras elegidas. Intentaremos que estén presentes en el disco todos los compositores de estas generaciones que hayan escrito obras para piano.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict (1993) *Comunidades Imaginadas*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

ARIZAGA, Rodolfo (1971) *Enciclopedia de la Música Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

CIRIO, Norberto Pablo (2007) *La música afroargentina a través de la documentación iconográfica*. *Universidad Nacional de Colombia*, núm. 13. 127-155. Bogotá. Colombia.

COZZI, Daniel (2009) *La Creación Musical en Rosario*. Rosario, Argentina: UNR editora.

DUCKLES, Vincent (1974) *Music Reference and Research Materials. An Annotated Bibliography*. New York, US: Schirmer Books.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana (2008). Rafael Hernández y Dalmiro Costa. La notación musical taquigráfica española y una propuesta argentina de reforma de la notación musical. Antecedentes y originalidad. *Revista Música y Educación*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Año VIII. Número 16. 63-84.

GARCÍA ACEVEDO, Mario (1963) *La Música Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

GARCÍA ACEVEDO, Mario (1961) *La Música Argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

GARCÍA MORILLO, Roberto (1984) Estudios sobre Música Argentina. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

GESUALDO, Vicente (1962) Historia de la Música en la Argentina. 2 vols. Buenos Aires: Beta.

GESUALDO, Vicente (1998) *Breve Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

GESUALDO, Vicente (1988) La Música en la Argentina. Buenos Aires: Editorial Stella.

GOYENA, Héctor Luis (2004) Aporte para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX. *Revista Música y Educación*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Año VII. Número 14-15. 99-120.

HOBSBAWN Eric y RANGER, Terence (2002) *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.

HOBSBAWN, Eric (1992) *Naciones y Nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Editorial Crítica.

ILLARI, Bernardo (2005) Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola. *Separata de Cuadernos de Música Iberoamericana*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Volumen 10-2005. 137-223.

IRVINE, Demar (1956) *Writing about Music. A Style book for Reports and Theses*. Seattle, US: University of Washington Press.

MONDOLO, Ana María (2006) Primer acercamiento a una periodización de la Música Académica Argentina en *Actas del Primer Congreso Nacional de Artes Musicales: El Arte Musical Argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI*. Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA). Buenos Aires. 133-149.

ORTIZ DE ZARATE, Juan (2008) Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX: The British Packet and Argentine News. Año 1833. *Revista Música y Educación*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Año VIII. Número 16. 109-128.

OTERO, Gustavo Gabriel (2002) Tres fechas para la ópera argentina: 125 aniversario del estreno de “La Gatta Bianca” de Francisco Hargreaves. Estreno de “Khrysé” de Arturo Berutti. Estreno mundial de “El Ingés de los Güesos” de Felipe Boero. *Conferencia de cierre de las III Jornadas Nacionales de la Ópera Argentina*. Buenos Aires.

PLESCH, Melanie (1998) “Algunas precisiones en torno del concepto de Identidad Musical en Buenos Aires durante la primera mitad del Siglo XIX”. *Segundas Jornadas de Estudios e Investigación en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires.

PLESCH, Melanie (1992) El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina en *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Centro Argentino de investigadores de Arte. Buenos Aires.

PLESCH, Melanie (1995) La Música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología* 1, 57-68.

ROLDÁN, Waldemar Axel (1996) Diccionario de Música y Músicos. Buenos Aires: El Ateneo.

ROLDÁN, Waldemar Axel (2002) Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX. *Revista Música y Educación*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Año V Número 10-11. 121-132.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. (1970) La música en revistas argentinas. *Bibliografía Argentina de Artes y Letras*. Fondo Nacional de las Artes. Nº 38. Buenos Aires.

VALENTI FERRO, Enzo (1992) *100 años de música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

VENIARD, Juan María (1986) *La Música Nacional Argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

WASSERMAN, Fabio (1997) La Generación de 1837 y el proceso de construcción de la identidad nacional argentina. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*. Tercera serie, no. 15. 7-34.

WILLIAMS, Alberto (1951) Orígenes del Arte Musical Argentino. *Obras Completas* volumen IV. Buenos Aires: Editorial La Quena. 15-19.

WILLIAMS, Alberto (1947) *Literatura y Estéticas Musicales: Obras Completas*. 7 vols. Buenos Aires: Editorial La Quena.

ARTÍCULO Nº 4

La Flauta Travesera Barroca y su Repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente.

Director: Lic. Gabriel Pérsico

Investigador formado: Prof. Sandra Girón

Investigador estudiante: Prof. Gabriela Susana Galván

Resumen:

La ejecución de un instrumento, su aprendizaje, su inserción dentro de las actividades musicales vigentes en determinado medio cultural y social presupone determinados paradigmas estéticos. La mayoría de los mismos no son conscientes para el intérprete; otros están relacionados con determinadas escuelas de ejecución, géneros y estilos abordados por los organismos musicales o ámbitos culturales en donde desarrolla su actividad.

En general, este corpus de conceptos estéticos se "hereda" a través de los procesos de aprendizaje del instrumento, los cuales, en sus aspectos más elementales, se asemejan a la transmisión de conocimientos a nivel artesanal, es decir, con pocos cambios o valores agregados. En el caso de la ejecución actual de un instrumento "histórico", es decir un instrumento indisolublemente ligado a las prácticas de interpretación y repertorios de otras épocas, la problemática es mayor, ya que la cadena de transmisión de conocimientos se ha interrumpido o modificado considerablemente. Además de los aspectos musicológicos y filosóficos inherentes al período barroco, se deberá considerar la problemática estético-filosófica que esa praxis interpretativa genera en el presente.

La investigación se enmarcará en el repertorio de la flauta travesera en uso durante el período barroco y su interpretación actual, incluyendo la creación de obras escritas ad hoc. Se abordará especialmente el problema de la descontextualización semántica de dicho repertorio y su inserción en un contexto diferente.

Abstract.

THE BAROQUE FLUTE AND ITS REPERTORY. *Aesthetic Issues on Early Music Performance Today*

Playing and learning an instrument, inserting its performance into musical activities of our time within a certain cultural setting, assume a number of esthetic postulates. Most of them are unknown by the performer. Others are connected to schools of performance, genres, styles adopted by the musical or the cultural spheres to which the performer belongs.

Such a corpus of esthetic concepts is "inherited" through the process of learning an instrument. In its most basic aspects, the process is similar to the transmission of craftsman's knowledge, which involves few changes or added value.

In the case of performing a "historic" instrument, an instrument closely linked to interpretative practices of other times and repertoires, the problem is deeper, because the transmission chain of knowledge has been interrupted or considerably modified. Besides the musicological and

philosophical aspects of the baroque, we will have to consider the aesthetic and philosophical problem of performing this repertoire in our time

My research project will focus on the repertoire, styles, as well as on the technical, artistic, and organological features of the transverse flute during the baroque, and its significance in the current musical interpretation (including contemporary works composed ad hoc). We will especially address the problem of the semantic decontextualization of the baroque repertoire and its insertion in a different context.

Estado actual del conocimiento sobre el tema

Si bien la recuperación de la música del pasado tuvo lugar en diversos períodos de la historia de la cultura, el epíteto de “música antigua”¹ y su valoración como arte relativamente “intemporal” con rasgos de autonomía, aparece a fines del siglo XVIII, como subproducto de la participación de la burguesía patrocinante de las artes. Surgen entonces sociedades de concierto dedicadas a repertorios anteriores², como también las primeras “Historias de la música”³.

Este interés va a incrementarse con la revolución romántica, con la progresiva autonomía y jerarquización de la música como arte independiente. El programa romántico concibió a las producciones musicales como “obras de arte”: formas cerradas y autosuficientes proveedoras de un sentido indefinido e inagotable que promueven un acceso a esferas sublimes e inefables. La sacralización del pasado está en el núcleo de la concepción romántica de la historia: el mundo está desencantado y la unidad será una construcción futura, ansiada con esperanza.

El ideal, el espíritu, se infundirá en el devenir de la historia, tesis central de la filosofía hegeliana.

Así, al atribuir valor esencial al arte del pasado, la recuperación romántica de música anterior, generó el fenómeno del “Canon”⁴, concepto cercano a lo que Benjamin denominó “valor de culto”.

La Modernidad profundizó la idea del Arte autónomo: esfera de conocimiento eminente, acceso a una supra-realidad, o a una supra-explicación de la realidad⁵. Su apropiación del pasado⁶, aunque diferente a la realizada por el Romanticismo, es congruente con investir al arte, a través de la nostalgia, de un espacio privilegiado de experiencia, destacado, eminente, opuesto a la realidad ominosa del siglo.

1 El término “música antigua” se suele emplear para abarcar, aproximadamente, todos los repertorios hasta el período barroco, aunque algunos autores (Neumann, 1989, entre otros) aseguran que el concepto se amplió para incluir al período de Haydn y Mozart y más tarde “avanzó” hacia el siglo XIX, en un principio con Schubert y Beethoven, alcanzando luego a Chopin y Berlioz. La expresión está concebida como una descripción general y no como una categoría histórica o musicológica: más bien se relaciona con las prácticas de interpretación de lo que se designó como el “movimiento de la música antigua” o de “interpretación históricamente informada”. El término representa una definición vaga para un gran corpus de repertorio, períodos y estilos. Por otra parte, “antigua”, al denotar algo pasado y fuera de uso, connota una oposición con “moderna”, “vigente” y/o “contemporánea”, conllevando a veces un juicio de valor negativo, en relación con el prejuicio positivista sobre el progreso en arte.

2 Por ejemplo: *The Concert of Antient Music* (1776), una entre varias sociedades de conciertos activas en la época, entre cuyas reglas constitutivas figuraba la prohibición de ejecutar música con menos de veinte años de antigüedad.

3 Como la temprana *Histoire de la musique* de Pierre Bourdelot, o las más acordes con los criterios de la Ilustración, como la *Historia de la Música* de Charles Burney, la de su rival John Hawkins en Inglaterra, los artículos de la Enciclopedia, etc.

Las vanguardias intentaron reducir el arte a lo que estimaron ser su componentes fundamentales internos ("purismo autoteleológico")⁷, tendiendo así al desvanecimiento del objeto artístico mismo. Podríamos relacionar este fenómeno con el concepto de "autenticidad" en el rescate de repertorios antiguos⁸: la valorización de una noción externa a la interpretación misma; una búsqueda de legitimidad a través de una categoría no artística.

El "mundo de la música antigua", aproximadamente a partir de la década de los 70' del siglo pasado, creció bajo la férula de la noción de "autenticidad"⁹. Identificamos entonces dos procesos:

1) La aspiración a una supuesta verdad histórica a partir los elementos que la musicología, como representante de la ciencia positiva podía brindar. Cada nueva información puesta en acto a través de las prácticas de ejecución constituía de por sí un valor legitimador de dicha práctica por sobre cualquier juicio estético.

2) Los nuevos "objetos"¹⁰ así obtenidos desplazaban a los anteriores con la vocación de constituir una nueva norma. Como consecuencia, el ámbito de la música antigua también fue permeado por la sobrevaloración de lo novedoso y el culto a lo nuevo.

En la década de los 80' surgieron críticas al modelo. Taruskin¹¹ advirtió una desnaturalización de la práctica y de la fruición del repertorio a partir del dogma de lo "auténtico". Por otro lado, según otros autores¹², la búsqueda de nuevos repertorios del pasado estuvo influida, también en las últimas décadas del siglo XX, por el mercado y su ideología.

En este complejo marco, la flauta travesera barroca fue reconstruida a partir de ejemplares de museo y fueron rescatadas sus técnicas particulares de ejecución. El repertorio del instrumento puede datarse desde alrededor de 20 años antes de su primera aparición indicada en partitura del ballet de Lully *Le Triomphe de l'Amour* (1681), hasta obras de Haydn y Mozart en donde coexiste con modelos modificados, abarcando prácticamente todos los estilos y géneros instrumentales del período barroco.

Actualmente, existen obras escritas por compositores contemporáneos específicamente para este instrumento.

4 "Un cuerpo de grandes obras que se escucha regularmente, una lista autorizada [N]

'Grandes' [N] significa en este caso elegidas por reconocidas autoridades como aptas para la contemplación y admiración, y respetadas como ejemplos supremos y puntos de referencia para la valoración." HAYNES, Bruce (2007), pág.69.

5 Cf. ADORNO, T. W. *Filosofía de la nueva música o su Teoría estética*.

6 Por ejemplo, en obras como *Pulcinella*, *The Rake's Progress*, etc. Strawinsky, luego de abandonar su período "ruso", se apropia de algunos elementos formales o de estilo del pasado, que proyecta en un contexto radicalmente diferente al de su origen

7 SHAEFFER, J. M. (2005)

8 Cf. Taruskyn, Kivy, Butt

9 Los conciertos, grabaciones, artistas, instrumentos, repertorios, etc. se valoraban según qué grado de reconocida "autenticidad" detentaban.

10 Consideramos al hecho interpretativo como un objeto artístico que responde a una particular hermenéutica, por lo cual, pasible de ser estudiado independientemente de la obra que lo sustenta.

Marco teórico

El enfoque adoptado para abordar la composición, la ejecución, la recepción, el análisis o la función social de un objeto musical varía profundamente según el marco histórico-cultural. Cada época ha generado sus propias metáforas para hablar sobre el fenómeno sonoro. Hoy día, una pieza musical puede responder a diferentes metáforas: puede concebirse como un objeto para la contemplación, como un organismo para ser examinado, un mecanismo para ser “deconstruido”, un producto para ser consumido, etc. No todos estos encuadres involucran un proceso comunicativo.

Para los textos teóricos de los siglos XVII y XVIII, la metáfora predominante era la de la música como un lenguaje. Se comparaba al compositor y/o intérprete con un orador cuyo rol era persuadir a través de la movilización de los afectos. La pieza musical era pasible, al igual que el discurso, de ser dividida en partes, períodos, etc.

Es decir, el rol comunicativo era primordial.

A partir de los cambios en la sociedad luego de la Revolución Francesa y con la afirmación de la institución del concierto público se generan transformaciones en el vocabulario musical. La retórica barroca deriva en una nueva tópica clásica que distingue entre *amateurs (Liebhaber)* y *connoisseurs (Kenner)*¹³. Se manifiesta así una transformación en la categoría del oyente.

Hoy día la recepción de una obra “antigua” está en parte “contaminada” por los valores implícitos en esta transformación. Sin embargo, para el hipotético oyente de principios del siglo XVIII estas categorías aún no se encontraban vigentes. Quizás, podríamos aventurar que sus respuestas intelectual/afectivas podrían haber sido parangonables en algunos aspectos a las presentes hoy día en eventos tan diversos como la música popular -el ritual inherente a un recital de rock, por ejemplo-; los mecanismos tópicos involucrados en la publicidad; la audición en un segundo plano de la música de un film, integrada a un discurso más amplio, etc.

Para tratar de comprender los mecanismos mentales que un oyente de un período histórico lejano ponía en juego frente a la música de su época deberíamos desembarazarnos de preconceptos surgidos junto con la construcción de la historia de la música como disciplina de estudio, entre ellos la noción de Canon, de artista eminente, etc.; e incluso poner en entredicho el concepto de obra de arte, tal como lo heredamos del siglo XIX. Los estudios recientes en teoría literaria suelen enfatizar el rol de las expectativas del lector en la recepción del texto verbal.¹⁴

En esta línea de pensamiento podemos enfocar el estudio de los procesos de la comunicación en el pasado. Todo acto comunicativo supone un bagaje de conocimientos del receptor, por lo cual las estrategias comunicativas desarrolladas en la música del siglo XVIII implican un oyente equipado con el conocimiento teórico y los hábitos de escucha propios de esa época.

11 TARUSKIN (1988).

12 WAISSMAN, L (2005), págs. 8-9.

13 MIRKA, D, *Introduction* en MIRKA, Danuta y AGAWU, Kofi, Editores, 2008:1/8.

Esta perspectiva obliga a reenfocar el papel de la relevancia de las obras importantes de autores famosos. Alejarnos del Canon implica estudiar a la música como parte de un sistema cultural general, lo cual no obliga a que este estudio conlleve un enfoque exclusivamente sociológico. El análisis “textual” de diferentes obras, consagradas o no, sigue vigente para la construcción de estos conocimientos.

En dichas obras se puede rastrear las marcas de las ideologías prevaletentes y su articulación con la construcción del oyente.

Para imaginar esta hipotética escucha, puede ser útil acudir a las categorías de la *Musica Poetica*, entendida como la utilización de los mecanismos de la retórica clásica en la creación, interpretación, análisis y recepción de la música que postularon los teóricos de los siglos XVII y XVIII.

Por lo dicho, el marco teórico apropiado para efectuar la investigación deberá incorporar estudios sobre la retórica y la *Musica Poetica*, como disciplinas históricas.

Por otra parte, el repertorio propio del instrumento presupone procesos de comunicación, por lo tanto será necesario adoptar también enfoques semióticos y semiótico-cognitivos. El escenario de las artes en el presente obliga además a recurrir a problemáticas estudiadas por la estética filosófica contemporánea: la filosofía analítica (Wittgenstein, Goodman, Danto, Dickie), comunicación y hermenéutica (Gadamer, Jaus, Bürger, Wellmer), estudios sobre posmodernismo y posestructuralismo (Vattimo, Deleuze, Derrida, Lyotard, Schaeffer, Michaud, Jimenez)

Objetivos e hipótesis de la investigación

Objetivos:

- Explicitar los contenidos estéticos implícitos en el repertorio, las prácticas de ejecución y las características acústicas y constructivas de la flauta travesera barroca. Además de los inherentes al período barroco y los estilos abarcados (estilos nacionales, géneros que aborda, etc.), se pretende encontrar constantes estéticas identificables y propias del instrumento.

¹⁴ Por ejemplo la teoría de la respuesta del lector de Wolfgang Iser, la teoría de la recepción de Hans Robert Jaus, etc.

- Analizar la práctica de la hoy denominada "música antigua" como un fenómeno estético contemporáneo. Recuperación, por lo tanto, de los componentes estéticos más arriba citados, en el ámbito de la ejecución del instrumento y de dicho repertorio. Determinación del perfil distintivo del ejecutante de flauta travesera barroca en el marco considerado.

- Examinar los aspectos de los paradigmas estéticos musicales de la actualidad, atendiendo especialmente al problema de la autenticidad y la contextualidad de la interpretación de la obra musical.

- Confrontar y conceptualizar la relación de los postulados estéticos investigados con los surgidos de la actividad musical contemporánea. La problemática de la ejecución de la música barroca como un fenómeno estético contemporáneo y cambiante. La praxis interpretativa como proceso comunicativo. La creación contemporánea para la flauta travesera barroca.

Hipótesis:

Nuestra hipótesis es que existe un corpus estético y de interpretación propio de la flauta travesera barroca, que debe ser contrastado con los sistemas vigentes en el campo de la interpretación musical del presente, a fin de aportar elementos que promuevan nuevas y cambiantes posibilidades estéticas, tanto en el ámbito de la interpretación con instrumentos históricos como en el de la composición para dichos instrumentos.

Metodología

-Búsqueda, selección y lectura de la bibliografía específica para el análisis de los dos paradigmas estéticos del proyecto: la doctrina de los afectos, la retórica y música poética, por un lado, y los lineamientos centrales de la estética musical contemporánea.

-Recopilación, selección y estudio de repertorio representativo de la flauta travesera barroca:

- organización del repertorio representativo antiguo a partir de las competencias del intérprete y del receptor.
- estudio de casos, análisis de material seleccionado con énfasis en un enfoque retórico.
- recopilación de material contemporáneo escrito para el instrumento con énfasis en la descripción de redes intertextuales.
- estudio diacrónico del repertorio antiguo y el contemporáneo

-Recopilación, selección y estudio de grabaciones del repertorio por flautistas especializados.

-Realización de entrevistas a flautistas que marcaron hitos en los criterios presentes de ejecución del repertorio de la flauta travesera barroca.

-Profundización del marco teórico: se reunirá, estudiará y analizará la bibliografía que se considere importante y que pueda aportar nuevas miradas al proceso que se está estudiando.

-Se intentará estructurar un esbozo teórico que relacione la teoría musical, la teoría estética y la filosofía con la praxis de la música antigua, con especial referencia a la flauta travesera barroca, en el escenario contemporáneo.

-Realizar actividades de transferencia, como: grabación de un CD con repertorio analizado y comentado; publicación de resultados en revistas especializadas; producción de material didáctico para la cátedra de Estética de la Música del Departamento de Artes Musicales y Sonoras.

Bibliografía

- BARTEL, Dietrich (1997), *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- BARTHES, Roland (1974), *Investigaciones retóricas I / La Antigua retórica*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, traducc. de DORRIOTS, Beatriz del original *Recherches Rhetoriques, Communications n° 16* (1970), París, Ed. du Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1974) “El arte en la época de su reproducción mecánica” en *Discursos interrumpidos*, trad. de AGUIRRE, J, Madrid, Taurus
- BOCCADORO, Brenno (1999) apuntes del Seminario *Saturno y la Polifonía*, Buenos Aires CEMAn, por el autor.
- BUELOW, George J., "Rhetoric and Music" en SADIE, Stanley (1980/2000), *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, London, New York, Hong Kong, Macmillan Publishers, Tomo 15, págs. 793 – 803
- BÜRGER, Peter (1995), “Discusión de la teoría del arte en Walter Benjamin”, en
- BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, p. 71-82
- BÜRGER, Peter (1996), *Crítica de la estética idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz R.S.O. de Urbina, Madrid, Visor.
- BUTT, John (2007) *Playing with History / The Historical approach to Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CIVRA, Ferruccio (1991), *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET Librería
- CLERC, Pierre-Alaine (2000), *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. (Conferencia) Peyresq, por el autor, 2000.
- DANTO, Arthur C. (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós.
- DANTO, Arthur (2002), *La transfiguración del lugar común*, Barcelona-Buenos Aires- México, Paidos, pp. 21-64 y 171-198.
- ----- (1965), “The Artworld”, en *The journal of Philosophy*, vol. 61, nº19, 15 de octubre de, pp. 571-584.
- DARNTON, Robert (2008), *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*, México, Argentina, Fondo de Cultura Económica, traducc. de Antonio Saborit del original inglés *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France* (1996), W. W. Norton & Company.
- DELEUZE, Gilles (1997), *Estudios sobre cine*, Paidós, 2 vols.
- ---- (2001), “Restituciones (de la verdad en pintura)”, en Derrida, *La verdad en pintura*, trad. M. C. González y D. Scavino, Buenos Aires, Paidós, cap. IV.
- ---- (2002), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. de Isidro Herrera, Madrid, Arena.
- DESCARTES, Renato (1649), *Tratado de las pasiones*, Traducc. del original francés por NUÑEZ DE PRADO, Javier (1985), Barcelona, Ed. Iberia.
- DICKIE, George (2005), *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidos.

- ESCALANTE GONZALBO, Fernando (2002). "Hermenéutica y ciencias sociales" en ALTAMIRANO, Carlos (director), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, pág. 119-123.
- FICINO, Marsilio (1993), *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Ed. Anthropos
- GADAMER, Hans-Georg (1961), "Poetizar e interpretar", en *Estética y hermenéutica* (1998), Madrid, Tecnos, pág. 73 a 80.
 - (1964), "Estética y hermenéutica", en *Estética y hermenéutica*(1998), Madrid, Tecnos, pág. 55 a 62.
 - (1971), "Acerca de la verdad de la palabra", en *Arte y verdad de la palabra* (1998), Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, pág. 15 a 48.
 - (1974), "Hermenéutica como filosofía práctica", en *Revista de Filosofía* 110, mayo-agosto 2004, pág. 7 a 25, México, Universidad Iberoamericana, trad. de SANTIESTEBAN, Luis del orig. *Die Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, vol. 2 , Friburg, M. Riedel.
 - (1977), *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós (1998), trad. de GÓMEZ RAMOS, Antonio del original *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart, Ph. Reclam.
 - (1981), "La voz y el lenguaje", en *Arte y verdad de la palabra* (1998), Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, pág. 49 a 68.
 - (1986), "El texto 'eminente' y su verdad", en *Arte y verdad de la palabra* (1998), Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, pág. 95 a 110.
 - (1988), "La música y el tiempo - un *postscriptum* filosófico", en *Arte y verdad de la palabra* (1998), Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, pág. 151 a 157.
 - (1989), "Leer es como traducir", en *Arte y verdad de la palabra* (1998), Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, pág. 83 a 94.
- GOODMAN, Nelson "¿Cuándo hay arte?", en GOODMAN, *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990; capítulo 4, pp. 87–102.
- HASKELL, Harry (1988), *The Early Music Revival / A History*, Nueva York, Thames and Hudson.
- HAYNES, Bruce (2007), *The End of Early Music / A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford y New York, Oxford University Press.
- JAUSS, Hans Robert, (1992) "Crítica de la estética de la negatividad en Adorno", en JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trad. de Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, pp. 47-58.
 - (1995) "Huella y aura: observaciones sobre la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin", en JAUSS, *Las transformaciones de lo moderno*, trad. De Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, La Balsa de la Medusa/Visor, pp. 161-182.
- JIMENEZ, Marc (2006), "Art, société, politique", en *La querelle de l'art contemporain*, París, Gallimard, pp. 263-309.
- KENION, Nicholas (1988), recopilador. *Authenticity and Early Music - a Symposium -*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press
- KIVY, Peter (1995), *Authenticities / Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca and London, Cornell University Press
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin y SAXL, Fritz (1991), *Saturno y la melancolía / Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza editorial, traducido por BALSEIRO, María Luisa del original inglés *Saturn and Melancholy*

- LENNEBERG, Hans (1958). "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music". En *Journal of Music Theory*, Vol II, Nº 1, Yale School of Music, april 1958. págs. 47- 237.
- LÓPEZ CANO, Rubén (1996) *La ineludible preeminencia del gozo / El Tratado de las pasiones del alma de Renè Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII*; <http://www.geocities.com/lopezcano/IPG.html>
- ----- (1998) *Ars Musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica* <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>
- ----- (2000). *Música y retórica en el Barroco*, México: Universidad Autónoma de México.
- LYOTARD, Jean-François (1998), *Lo inhumano*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial.
- MATTHESON, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, traducc. de HARRIS, Ernest (1981), Ann Arbor, Umi Research Press
- MIRKA, Danuta y AGAWU, Kofi, Editores, (2008), *Communication in Eighteenth- Century Music*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press.
- NASARRE, Fray Pablo, *Escuela música según la práctica moderna - Primera parte (Zaragoza, 1724), Segunda parte (Zaragoza, 1723)*. Edición facsimil (1980), Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC)
- NEUMANN, Frederick (1978), *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music*, Princeton, Princeton University Press, 3º ed. corregida (1983)
- ----- (1989), *New Essays on Performance Practice*, New York. University of Rochester Press.
- ----- (1989) *New Essays on Performance Practice*, New York. University of Rochester Press.
- OLIVERAS, Elena (2007), *La metáfora en el arte / Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, Emecé editores.
- ----- (2007), *Estética / La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé editores.
- PERLOW, Kent (1997), *The Image of Melancholy and the Evolution of baroque Idiom*, <http://www.vdgsa.org/hermes/image1.html>
- QUANTZ, Johann Joaquim, *On Playing de Flute*, editado y traducido al inglés por Edward Reilly, Faber & Faber, 3º ed. London, 1976, del original: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. J. F. Boss, Berlin: 1752
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones oratorias*, traducción del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, (1911) Madrid, Impr. de Perlado Páez y Comp.
- RODRÍGUEZ, Héctor (1996), *Ars Rethorica*, Seminar proceedings del Centro de Estudios de Música Antigua, UCA. San Vicente: el autor.
- RODRÍGUEZ, Héctor (2001), *Rethorica Brevis*, San Vicente, por el autor.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2005), *Theorie speculative de l'art*, Institut d'Art Contemporain (IAC), traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes, 2007, en prensa.
- STRAWINSKY, Igor (1977), *Poética Musical*, trad. de GRAU, E. del original francés *Poétique musicale*, Madrid, Taurus.
- TARASTI, Eero (1994), *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- TARLING, Judy (2004), *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiences*, Hertfordshire, Corda Music Publications.

- TARUSKIN, Richard (1988), "The Pastness of the Present and the Presence of the Past", en *Authenticity and Early Music: A Symposium*, ed. por Nicholas Kenyon, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, págs.137-207.
 - VAN EYGHEN, Peter (2001), *Rhetorics and Affections in Music ca. 1600 - ca. 1750*, La Haya, Royal Conservatory The Hague.
 - VATTIMO, Gianni (1990). "Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?", en *En torno a la posmodernidad*, VATTIMO, G. y otros, Barcelona, Anthropos, pág.9 a 20.
 - VATTIMO, Gianni (2000), *El fin de la modernidad - Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona y México, Ed. Gedisa.
 - VEILHAN, Jean-Claude (1977), *Les Règles de l'Interpretación Musicale á l'Epoque Baroque*, París, Alphonse Leduc.
 - WAISMAN, Leonardo (2005), "Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica", presentado originalmente como "Autenticidad: Poder y limitaciones de una ideología", en las Décimas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1995, publicado posteriormente bajo el presente título (2005), s. d.
 - WELLMER, Albrecht (1993), "Verdad, apariencia, reconciliación", en WELLMER, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor.
- "Can we still learn anything from Adorno's Aesthetics today?", Universitetet I Oslo, Historisk filosofik fakultet- Estetik, Arkiv: Wellmer, Osloforedrag. doc,
<http://62.70.54.20/~estetikk/hf/index.php?&page=arkiv>

ARTÍCULO Nº 5

Control de redundancia interválica en contrapuntos a cuatro voces nota contra nota.

Director: Lic. Julio García Cánepa

Investigadores: Guillermo Pozzati y Lic. Pablo Freiberg.

Resumen.

Este trabajo se concentra en contrapuntos a cuatro voces, nota contra nota (primer especie de Fux) que satisfacen exigentes condiciones en el contenido interválico de notas consecutivas, tanto el tiempo como en el registro. Ejemplos de esta exigencia son contrapuntos que exhiben redundancia máxima en las redes interválicas formadas por notas temporalmente o registralmente contiguas. Para la descripción del contenido interválico se utiliza la representación vectorial de la Set- Complexes Theory de Allen Forte.

Abstract.

Control of Intervallic Redundancy in Four Part Note against Note Counterpoints

The focus of this research is placed on four parts, note against note counterpoints that satisfy high constraints in the intervallic content defined by contiguous notes. An example of such high constraint is given by counterpoints with maximum redundancy in the interval contents of adjacent pitch classes. For the description of the interval contents, a vectorial representation is used, borrowed from the set-complexes theory as stated by Allen Forte.

Estado actual del conocimiento sobre el tema.

Un ejemplo de exploración relativamente reciente, realizada por computadora, en el campo del contrapunto por especies, es el trabajo realizado por William Schottstaedt, investigador del Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), de la Universidad de Stanford. Su trabajo fue documentado en un artículo titulado 'Automatic Counterpoint' publicado en una importante reseña sobre investigaciones en música por computadora [Mathews 1989]. En este artículo, Schottstaedt básicamente hace referencia a un programa que escribe contrapuntos en las distintas especies de Fux, cumpliendo con reglas preestablecidas. Estas reglas son clasificadas de manera tal que su no cumplimiento causa un puntaje negativo que depende de la gravedad asignada al no cumplimiento. Cuando el programa intenta escribir contrapuntos sobre un Cantus Firmus va acumulando puntajes negativos, que de pasar cierto límite, fuerzan al programa a empezar de nuevo desde un nuevo punto de partida. En este contexto no es posible realizar una búsqueda exhaustiva que permita generar todas las versiones de contrapunto posibles y decidir luego cuál es la mejor de ellas (debido a la 'explosión combinatoria'). El trabajo de Schottstaedt apunta a la solución de ejercicios por especies usando las reglas enunciadas por Fux [Fux 1725].

Merece también mencionarse el trabajo realizado por David Cope, conocido como 'Experiments in Musical Intelligence' (EMI) [Cope 1991, 1996], que consiste en crear una función que toma dos

composiciones como argumentos y que, luego de analizar los elementos que ellas tienen en común, produce una tercera composición creada con dichos elementos. Se pretende que esta composición (el 'output') sea una 'media estilística' de las composiciones de entrada ('inputs'). Cuando las composiciones de entrada son invenciones a dos voces de Bach, la salida es una invención a dos voces, lo que supone encontrar soluciones adecuadas a problemas contrapuntísticos en un contexto tonal.

La mayor parte de la información requerida para solucionar los problemas contrapuntísticos en los mencionados trabajos de Schottstaedt y de Cope la suministra la teoría de Fux en el caso de Schottstaedt y las composiciones de Bach en el caso de Cope. En nuestra investigación, la suministra la Set-Complexes Theory presentada por Allen Forte [Forte 1964]. La descripción de redes interválicas de acuerdo con la Set-Complexes Theory ha sido utilizada para analizar con programas de computación piezas tales como el op. 5 de Anton Webern, revelando sutiles conexiones. Sin embargo, el contexto rítmico de nuestros contrapuntos responden a la así llamada 1ra. especie de Fux y el lenguaje de programación usado es el mismo que utilizó Cope, el Lisp.

Marco teórico.

Uno de los principales enfoques teóricos sobre el contrapunto está representado por la clasificación de Fux, en cinco especies. Esta clasificación – que también sirve como método de enseñanza - asume la existencia de una melodía, conocida como Cantus Firmus (CF), sobre la cual se escriben otras melodías simultáneas, es decir contrapuntos. Las distintas especies plantean distintos problemas técnicos en relación al tratamiento de la consonancia y la disonancia y a la relación rítmica entre el CF, generalmente notas largas de igual duración, y los contrapuntos tejidos alrededor del mismo. La primera especie hace corresponder una nota del contrapunto a cada nota del CF y utiliza únicamente consonancias. La segunda especie hace corresponder dos notas del contrapunto por cada una del CF y sirve para introducir la disonancia de paso. La tercera especie contrapone cuatro notas contra una y otra manera de introducir la disonancia: la bordadura o 'nota de vuelta'.

La cuarta introduce síncopas y la disonancia en fracción métrica acentuada y, finalmente, la quinta especie combina las cuatro especies anteriores y agrega algunas particularidades rítmicas propias. Como método pedagógico se pretendió que las reglas introducidas en cada una de las especies sirvieran de introducción a la técnica polifónica renacentista. En este sentido fue tanto aceptado [Jeppesen 1963] como rechazado [Morris 1922], [de la Motte 1991]. El sistema se usó también como un camino preparatorio para el análisis Schenkeriano, particularmente en contextos tonales [Salzer 1995], [Forte y Gilbert 1992].

La presente investigación se concentra en contrapuntos a cuatro voces, donde el aspecto rítmico se ajusta a la primera especie de Fux y las relaciones interválicas se describen usando terminología de la teoría de los Set-Complexes. La teoría de los Set-Complexes surgió ante la necesidad de encontrar un modo eficiente de análisis de música que no se prestaba para ser analizada con las herramientas usadas para la música tonal. En esta teoría se definen 'clases interválicas', y una relación de equivalencia entre ellas, que sirven para describir el contenido interválico de cualquier conjunto de alturas del sistema temperado. La descripción misma se hace en términos de vectores que dan

cuenta de cuántas veces cada clase interválica está presente en un conjunto de alturas. Por ejemplo, una red cromática de tres notas (por ejemplo do, do#, re) se representa como [2 1 0 0 0], el dos de la izquierda indica que la clase interválica representada por el semitono está representada dos veces (do-do# y do#-re), el uno que sigue se refiere a do-re. Los ceros denotan la ausencia de otras clases interválicas en este conjunto.

Estamos interesados en esta investigación en controlar el nivel de redundancia de las redes interválicas en contrapuntos a cuatro voces. Un contrapunto a cuatro voces, nota contra nota, en el cual todo conjunto de n notas consecutivas, en el tiempo o en el registro, satisface un mismo vector interválico, es un contrapunto donde la redundancia de la red representada por ese vector es la máxima posible. Si $n = 4$, la construcción de un contrapunto de tales características es de una dificultad técnica tan alta, que sin la ayuda de computadoras, el problema no se puede resolver. Niveles de dificultad similar se presentan con contrapuntos donde existe máxima redundancia de una red en la dimensión horizontal y máxima redundancia de otra red en la dimensión vertical. Es por ello que es necesario desarrollar programas de computación que resuelvan semejantes problemas.

Objetivos e Hipótesis.

El objetivo de esta investigación es explorar exhaustivamente y de un modo sistemático problemas de contrapunto en primera especie, a cuatro voces, usando la descripción del contenido interválico de acordes y fragmentos melódicos aportada por la teoría de los set-complexes, centrándonos primero en contrapuntos que exhiben máxima redundancia en su estructura interválica. Partimos de la hipótesis de que la definición de las clases interválicas en la teoría de los set-complexes tiene un fundamento perceptivo, como así también las relaciones de equivalencia entre las mismas. Sin esta hipótesis, no tendría sentido analizar el contenido interválico de la música en términos de dichas clases o componer contrapuntos usando dichas clases interválicas como referencia constructiva. Sin embargo, los vectores interválicos involucran, en general, clases interválicas diferentes. Por ejemplo, cualquiera de los doce vectores interválicos posibles para caracterizar un conjunto de tres notas diferentes involucra, por lo menos, dos clases interválicas diferentes. Esperamos que este trabajo pueda contribuir a comprender mejor qué vectores interválicos son claramente discernibles entre sí y cuáles no – del punto de vista perceptivo y en el contexto de la así llamada ‘primera especie’ de Fux. Por otra parte, se espera aportar un ‘corpus’ de ejemplos contrapuntísticos que constituyan de por sí un recurso útil a todo compositor.

Metodología

Se usará el software “GEN. A Lisp Music Environment” [Pozzati 2000] para la construcción de contrapuntos. Se trabajará en contrapuntos de siete acordes, para poder hacer una búsqueda relativamente exhaustiva sin que se produzca un estallido del punto de vista combinatorio. Se empezará con la construcción de contrapuntos donde la redundancia de un vector interválico determinado sea máxima. Se intentará construir distintos contrapuntos que satisfagan esta condición general.

Para la construcción de los contrapuntos se empezará tomando un ‘cantus firmus’ que cumpla con la restricción interválica requerida. Por ejemplo, con el objetivo de construir un contrapunto donde

haya una redundancia máxima del vector $[2\ 1\ 0\ 0\ 0\ 0]$, primero se construirán melodías dónde cualquier conjunto de tres notas consecutivas en esa melodía satisfaga el vector mencionado. Es decir de la primera nota a la tercera inclusive, de la segunda a la cuarta, etc. deberá siempre formarse la misma red interválica: $[2\ 1\ 0\ 0\ 0\ 0]$. A continuación, se procederá a escribir una segunda melodía en contrapunto nota contra nota, dónde se cumpla por un lado la misma exigencia horizontal que en la primera melodía (la elegida como cantus firmus) pero dónde además los intervalos verticales no excluyan la posibilidad de formar la misma red cuando se agregue una tercera voz.

Muchas melodías pueden generarse de acuerdo a esta condición, con lo cual será necesario elegir una opción entre todas las ofrecidas por el programa. Una vez hecha esta elección se generarán todas las melodías posibles que sirvan como tercera voz y nuevamente se hará una elección entre éstas. A continuación se procederá a generar todas las melodías posibles que sirvan como cuarta voz en el contrapunto. Puede darse el caso de no tener ninguna melodía posible como cuarta voz. Esto señalaría que se entró en un callejón sin salida en alguna de las elecciones previas, lo que obligará a replantear esas elecciones hasta llegar a obtener un contrapunto que satisfaga las condiciones buscadas.

Se realizará posteriormente un estudio análogo con cada uno de los once vectores restantes para conjuntos de tres notas. Una vez cumplida esta etapa se estudiarán los conjuntos de cardinalidad 4. Una vez alcanzado este punto de la investigación, se contará con material suficiente para ser utilizado en experimentos consistentes en hacer escuchar lo contrapuntos a grupos de voluntarios y pedir que, de acuerdo a lo percibido en términos de la estructura interválica, los engloben en diferentes categorías. Es esperable que de esto se obtengan conclusiones enriquecedoras.

Bibliografía.

Cope, David. 'Computers and Musical Styles'. Madison. WI: A-R Editions. 1991.

Cope, David. 'Experiments in Musical Intelligence'. Madison. WI: A-R Editions. 1996. de la Motte, Diether. Contrapunto. Ed. Labor. Barcelona. 1991. (pp. xii y xiii del prólogo)

Forte, Allen. "A Theory of Set Complexes for Music". Journal of Music Theory 7(2). 1964 (pp. 136-183)

Forte, Allen y Gilbert, Steven. Introducción al Análisis Schenkeriano. Ed. Labor. Barcelona 1992 (p. 100 y ss.)

Fux, J. J. The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum. Ed. y trad. Alfred Mann. Norton and Co. Nueva York. 1971.

Mathews, Max V. y Pierce, John R. Current Directions in Computer Music Research. MIT Press. 1989. (pp. 199-214)

Morris, R. O. Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century. Oxford University Press. 1922. (cáp. I)

Jeppesen, Knud. Counterpoint. Prentice-Hall. 1963. (II parte)

Pozzati, Guillermo. "Replanteos Técnicos de un Compositor Argentino: La Suite Infinita". Congreso 'El Arte Musical Argentino y Latinoamericano: Retrospectiva y Proyecciones al siglo XXI'. Publicación electrónica del Dpto. de Artes Musicales y Sonoras (IUNA). Bs. As. 2008.

Pozzati, Guillermo. "Gen: A Lisp Music Environment". Computer Music Journal (MIT Press), Volumen 24, número 3. Cambridge, Massachusetts, EEUU. 2000 (pp. 42-47)

Salzer, Félix. Audición Estructural. Ed. Labor. Barcelona. 1995.

ARTÍCULO Nº 6

La guitarra y su legitimación académica en el ámbito rioplatense del siglo XX.

Director: Oscar Olmello

Investigador: Andrés Weber

Resumen

El Río de la Plata a comienzos del siglo XX albergaba un conjunto de guitarristas con formación académica, que producía a través de la interpretación, la enseñanza y la composición (frecuentemente asociadas entre sí) una actividad intensa, que, sin embargo permanecía fuera del mundo de la música académica socialmente legitimada. Me propongo demostrar que la descalificación de la guitarra devenía de la distancia que tenían sus cultores con ese grupo hegemónico. Promediando el siglo, la guitarra y los guitarristas son aceptados de pleno derecho en esa élite. Ese reconocimiento luego de 50 años por parte del mundo académico fue el resultado del acercamiento y ulterior asimilación a aquél. Tal aprobación fue el fruto de los esfuerzos de un conjunto de guitarristas que individualmente y asociados lograron desembarazarse del estigma de guitarreros descalificando a aquellos intérpretes-compositores que no contribuían a un perfil académico de la guitarra y ensalzando a los que enderezaban su carrera en consonancia con los objetivos del grupo en ascenso.

Abstract

At the beginning of the XXth. Century the Río de la Plata hosted some academically educated guitarists who carried out intense performance, teaching and composition activities but however remained as outsiders of the world of socially legitimated academic music. I intend to demonstrate that the disqualification of the guitar originated from the distance that its followers maintained with this hegemonic group. By the middle of the century, the guitar and the guitarists were accepted into this elite on their own rights. Such recognition from the academic world - after fifty years - came as a consequence of the approach and later assimilation to such world. This acceptance was due to the efforts of a group of guitarists who individually and as a group were able to get rid of the stigma of *guitarreros* through the disqualification of those performers-composers who did not contribute to an academic profile of the guitar and the support of those who oriented their career in consonance with the objectives of the emerging group.

Introducción

En la transición del siglo XIX al XX en el Río de la Plata, la guitarra estaba sólidamente asociada a la música popular constituyendo, además, un virtual emblema del gaucho. La iconografía mostraba frecuentemente al instrumento acompañando al hombre de la llanura, patentizando una ligazón indisoluble entre ellos. Efectivamente, como lo atestiguan las primeras investigaciones musicológicas, la guitarra era el instrumento popular por antonomasia en el Río de la Plata (Ventura Lynch: 1925, Vega: 1926, Martínez Estrada: 1949 y otros).

Sin embargo existía un importante número de guitarristas que desarrollaban una intensa actividad interpretativa y compositiva dentro de la música académica. Este movimiento que se remontaba al siglo XIX, recibió a principios del XX la incorporación de Domingo Prat y Miguel Llobet, discípulos del fundador de la nueva escuela española, Francisco Tárrega y también de artistas que sin pertenecer al círculo de Tárrega estaban ubicados en el terreno de la guitarra clásica, como Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Antonio Jiménez Manjón, etc. Tales aportes se tradujeron en el incremento de ese movimiento pedagógico y artístico.

Los guitarristas, sin embargo, no eran aceptados como miembros del *establishment* académico pues no se consideraba al instrumento digno de su círculo ya que el rol central era ocupado con exclusividad por el piano¹. Así Alberto Williams escribió sus milongas con el clásico bordoneo y Julián Aguirre sus tristes, acórdicamente guitarrísticos, para el piano. Conducta análoga a la de Isaac Albéniz y Enrique Granados, exponentes del nacionalismo musical español, buena parte de cuya producción admite la transcripción literal a la guitarra, dada su total adecuación a la extensión y a las peculiaridades técnicas del instrumento.

Es lógico entonces que aquellos músicos no incluidos desearan revertir esa situación. Ansiaban, en consecuencia, ser aceptados por esas personalidades que ocupaban cargos en la docencia oficial, componían obras que se estrenaban en el teatro Colón de Buenos Aires y se editaban, firmaban críticas en los principales medios de Buenos Aires y Montevideo, ganaban concursos para componer obras (por ejemplo para los festejos del Centenario argentino), etc.

Por ende todo guitarrista que aspiraba a pertenecer al mundo de la música académica y desarrollar una carrera satisfactoria en Buenos Aires o Montevideo debía primero vencer el rechazo por parte del *establishment* académico. Pertenecer al grupo legitimado significaba por lo menos:

Participar de la vida musical académica de las dos capitales del Río de la Plata, actuando en los principales ciclos de conciertos y en las salas oficiales (por ejemplo en el teatro Colón). Si bien los guitarristas accedían a algunos espacios, pues existía intensa actividad de conciertos que los incluían, el círculo legitimado les estaba vedado.

Recibir críticas en los principales medios periodísticos como las que se publicaban sobre los conciertos de música sinfónica, operística y solística de piano y violín. La revista El Hogar que albergaba las críticas de Julián Aguirre en una columna fija, sólo registra entre 1920 y 1926, la mención de la guitarrista María Luisa Anido, más como excusa para reflexionar sobre la moda de los niños prodigio que había generado Anido y el inevitable paso del tiempo que le había hecho perder esa condición, que al hecho artístico en sí.

Integrar los cuerpos docentes en la enseñanza oficial. Una vez graduados, a los guitarristas no se les facilitaba el ingreso a la docencia. Las designaciones de los profesores, hasta la aprobación de la ley 1447³ (Estatuto del Docente), eran provistas directamente por el poder ejecutivo nacional,

1 El primer día de clase de la cátedra de armonía, en el Conservatorio Nacional a comienzos de la década de 1940, solía comenzar con la presentación de cada alumno y mención del instrumento al cual se había consagrado. Cuando éste era guitarra, el profesor, Athos Palma además doctor en Filosofía y Letras e inspector del Ministerio de Educación agregaba: “-guitarrero”. Comunicación personal de Fanny Amanda Castro de Cittadini, ex profesora y ex vice-rectora del Conservatorio Nacional.

prefiriéndose los pianistas, ya que los salones de música de las escuelas primarias y colegios secundarios solían tener como única dotación instrumental el piano. Como el rol de maestro o profesor estaba indisolublemente asociado al acompañamiento de las marchas escolares y el Himno Nacional y no resultaba fácilmente accesible la tecnología de amplificación, el guitarrista no podía cumplir el mismo rol³. Por otra parte, el Conservatorio Nacional, creado en 1924, recién incorporaría a la guitarra como especialidad instrumental en la década de 1940.

Los guitarristas y guitarristas-compositores imposibilitados de incorporarse al círculo de la actividad artística legitimada y a la enseñanza oficial -por ende sin un medio de vida- tenían la alternativa de ingresar, entonces, al mundo de la música popular, el cual, gracias al desarrollo de la radiofonía y la producción discográfica ofrecía abundantes puestos de trabajo.

Edmundo Rivero y Aníbal Arias, iniciaron sus carreras como guitarristas clásicos, tocando el repertorio habitual para la primera mitad del siglo XX: Tárrega, Federico Moreno Torroba, Isaac Albéniz, Juan Sebastián Bach (a través de transcripciones), etc.

Sin embargo como lo expresó el mismo Arias: “Hice dos o tres conciertos y ¿después qué? Me di cuenta que tenía que acompañar a cantantes para poder vivir de la música”⁴.

Así inició una carrera destacada que culminó como solista y referente de la guitarra-tango. Rivero, antes de ser uno de los más importantes cantantes de tango, se desempeñó como guitarra-acompañante.

Aquellos que no podían o no querían introducirse en la música popular, luego de haber descollado como guitarristas clásicos terminaron viviendo de un empleo en la administración pública.

Tal es el caso de Severo Rodríguez Falcón quien se desempeñó como guarda de aduana hasta su jubilación, después de una brillante carrera como solista, que incluyó conciertos con orquestas⁵. Jorge Martínez, que estrenó el concierto para guitarra y orquesta de Mario Castelnuovo-Tedesco en la Argentina, dirigido por Luis Gianneo, se jubiló como bibliotecario en una escuela de música donde había llegado luego de la desactivación por carencia de matrícula de la institución educativa de adultos.

Mucho tiempo después (1975) la situación no parecía ser muy diferente, pues el funcionario del Distrito Escolar 3º del Consejo Nacional de Educación de la ciudad de Buenos Aires a quien consulté a fin de “anotarme” para ejercer la docencia en escuelas de esa jurisdicción, al saber que era guitarrista, formuló esta pregunta retórica: “¿cómo va enseñar las canciones escolares y el himno con la guitarra?” en donde enseñaba guitarra⁶.

La envergadura de la empresa resultaba enorme para unos pocos individuos; se requería, entonces, esfuerzos conjuntos, por lo cual el asociacionismo se impuso rápidamente. La guitarra, revista dirigida

² Consultado en *La música en la prensa periódica argentina*, Equipo de Investigación UBACyT F-831.

³ Mucho tiempo después (1975) la situación no parecía ser muy diferente, pues el funcionario del Distrito Escolar 3º del Consejo Nacional de Educación de la ciudad de Buenos Aires a quien consulté a fin de “anotarme” para ejercer la docencia en escuelas de esa jurisdicción, al saber que era guitarrista, formuló esta pregunta retórica: “¿cómo va enseñar las canciones escolares y el himno con la guitarra?”

⁴ Apuntes de clase, *Clínicas de Guitarra-Tango*. Morón: Conservatorio “Alberto Ginastera”. 1996.

por Juan Carlos Anido además de resaltar la figura de María Luisa (Mimita), la hija del director, constituyó una avanzada en esa batalla por la legitimación. Para ello informaba exclusivamente sobre la actividad guitarrística académica en Buenos Aires y Montevideo. Encontramos ahí numerosos artículos que ponen de relieve las figuras de Andrés Segovia, Miguel Llobet, Domingo Prat y Francisco Tárrega. Otra publicación, *Tárrega* dirigida por Carlos Vega, llevaba a cabo una línea editorial despreocupada de esos requerimientos, exaltando, en cambio la ligazón de la guitarra con la música nativista. Sólo coincidiendo con *La guitarra en el ditirambo de Mimita*.

No resultaba suficiente destacar los logros de los guitarristas académicos, había que señalar a aquellos que se desviaban del camino correcto. Así *La guitarra* descalifica a los guitarristas-compositores que no se alineaban con su prédica. Tal es el caso de Agustín Pío Barrios. En efecto, el guitarrista paraguayo había decidido agregarse a su nombre y apellido el de Mangoré, tomado del jefe aborígen que luchó contra los españoles. Se fotografiaba caracterizado como indígena y se hacía llamar *El Paganini de las salvajes selvas paraguayas*. Es de esperarse la reacción que provocaba con tales actitudes en el acartonado ambiente de la música académica argentina y en el ánimo de aquellos que a él querían incorporarse. *La guitarra* reflejaba esa repulsa.

Tampoco fue aceptado Abel Fleury, pues su relación con la cultura popular que llegaba al punto de acompañar al recitador criollo Fernando Ochoa, lo marginaba automáticamente de esa lucha. No le quitaba esa mácula el haber estudiado composición con Honorio Siccardi, integrante del Grupo Renovación, y personalidad aceptada de la música académica, y guitarra con Domingo Prat, introductor de la Escuela Tárrega en la Argentina.

Tampoco tuvieron éxito las dedicatorias de sus obras a los guitarristas más destacados de la época. Es lógico que su nombre no apareciera en *La guitarra* ni que fuera recomendado a Andrés Segovia para que satisficiera la exigencia contractual de tocar una obra de autor argentino en sus conciertos con una pieza de su autoría. Tal recomendación si existió con la música de Jorge Gómez Crespo y de Julián Aguirre (a través de transcripciones del mismo Segovia).

No fue diferente la situación de Adolfo V. Luna, quien siendo hermano del que fuera vicepresidente de la nación, Pelagio Luna y habiendo estudiado con un reconocido compositor, Armando Schiuma, no logró ser aceptado como referente para conseguir el tan ansiado ascenso. El caso de Luna fue más notable ya que a diferencia de otros guitarristas-compositores de la época, escribió obras de forma (sonatas, sonatinas) y compuso para guitarra y formaciones camarísticas.

La evolución de la guitarra en la primera mitad del siglo XX puede ser leída como la lucha por obtener la admisión dentro del mundo legitimado de la música académica. Las publicaciones dedicadas a ella, los conciertos y la producción compositiva contenían en mayor o menor medida acciones enderezadas a ese objetivo. Parecería que todas esas acciones tuvieron resultado positivo pues el mote de guitarrero fue desvaneciéndose a partir de la década del 60 y empezaron a aparecer compositores (que no sólo componen obras para su instrumento), directores de orquesta y coro, musicólogos, educadores musicales, etc. que iniciaron su carrera con la música a través de la guitarra.

5 Conocimiento personal fruto de mi relación laboral con la Administración Nacional de Aduanas.

6 Conocimiento personal fruto de mi relación laboral en la Escuela Nacional de Música "Juan Pedro Esnaola".

De la descripción de este escenario podemos formularnos las siguientes preguntas:

¿Qué estrategias articularon los guitarristas desde el punto de vista interpretativo y compositivo para lograr ese reconocimiento?

¿Qué etapas se pueden reconocer en ese tránsito a lo largo de la primera mitad del siglo XX?

¿Cuáles fueron los contactos entre los círculos de la guitarra relacionados con la música popular y los de la guitarra académica?

¿Cómo devino el estudio de la guitarra en una especialización musical en los establecimientos oficiales?

Descripción del estado de la cuestión

Los trabajos específicos realizados en referencia al tema se sintetizan aquí en forma esquemática, para intentar brindar una idea clara del estado de la cuestión, remitiendo en cada caso a la bibliografía final correspondiente. El punto de partida ineludible lo constituyen las investigaciones de Melanie Plesch sobre la guitarra en la Argentina en el siglo XIX, coronadas en su tesis de doctorado. Habida cuenta que ese trabajo se extiende hasta la primera década del siglo XX, la presente investigación propone tomar ese punto como el inicio del marco temporal a considerar. Más allá de ese único caso, la bibliografía sobre música argentina ignora el problema de la aceptación de la guitarra como instrumento académico por cuanto ésta ni siquiera es mencionada. La Historia de la Música en la Argentina de Vicente Gesualdo y la de Rodolfo Arizaga constituyen un panorama muy sucinto con mayor acopio de fuentes primarias consultadas en el caso de la primera obra. Sin embargo no hay referencia al tema. La obra de Mario García Acevedo, La música Argentina en el siglo XX, parte de las mismas premisas constituyendo además una enumeración minuciosa de los principales estrenos de la música académica legitimada, por lo cual no hay mención alguna a la guitarra. La Música Nacional Argentina de Juan María Veniard analiza la emergencia de elementos provenientes de la música popular en el ámbito académico, pero -además de haber sido refutado por Melanie Plesch en sus principales afirmaciones- no se extiende mayormente sobre el siglo XX.

La bibliografía por otra parte no se ha ocupado sino sólo muy tangencialmente de la educación musical, con lo cual el vacío con relación a las tensiones para imponer la guitarra dentro de ella es absoluto. Ese silencio se extiende al terreno de la enseñanza no oficial de la música, ámbito en donde, como queda dicho, se formaban la inmensa mayoría de los guitarristas a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Marco teórico

La investigación propuesta introduce el problema de la contraposición entre cultura clásica y popular. La cuestión es central pues el rechazo o la aceptación del círculo de músicos académicos deviene de la atribución legitimadora del carácter de clásico. Para abordarla recurriré a un texto de José Jorge de

Carvalho, en el cual afirma que ambas caras de la tradición pueden fundirse en una única cultura, tal como aconteció en torno al Fausto de Goethe

“...en ese modelo clásico de la esfera perfecta de la cultura (la cual no deja de ser una extensión de las ideas de Herder acerca del avance de la “humanidad” individual a través de la pertenencia a una comunidad concreta), corresponde a la cultura popular mantener vivo el espíritu colectivo, fuente constante de inspiración y estímulo; mientras la cultura erudita, al partir de lo popular-particular, lo trasciende y permite así el desarrollo aún más pleno del espíritu individual” (1995: 139)

Su comunión las enriquece mutuamente:

“... la cultura popular es también capaz de establecer una alianza con una parcela del público (aquella que se dispone a ir más allá de la mera gratificación espontánea) y con ella reproducir la misma relación entre productor y consumidor que caracterizaba el modelo de las culturas folk y clásicas” (1995: 143)

Y más adelante postula la posibilidad de que la cultura popular adquiriera atributos considerados inherentes a la clásica, como la universalidad:

“La cultura popular consigue trascender su función catártica inmediata, de mero entretenimiento, para lograr reproducir la dimensión de universalidad que siempre se le atribuyó a la música clásica.” (1995: 142).

En el Río de la Plata, a principios del período a estudiar, tales concepciones sincréticas de ambas tradiciones tuvieron algunos promotores. Ricardo Rojas planteaba un proyecto de nacionalismo que incluía una síntesis de la tradición indígena, española y europea. Pudiendo reconocérsele antecedentes en *La Tradición Nacional* de Joaquín V. González en Argentina y en *El Ariel* de José Enrique Rodó en el Uruguay. Las Ideas rojanianas expresadas en *Cosmópolis*, *La Argentinidad* y *Restauración Nacionalista*, entre otras obras, contemplaban operaciones en distintos ámbitos, fundamentalmente el educativo. Tales propuestas fueron aceptadas por los grupos dominantes parcialmente, en especial en lo atinente a hegemonizar en torno a símbolos que se percibían como representativos de la nacionalidad a una sociedad muy transformada por la inmigración.

Tal política utilizada como herramienta de control social ante la difusión de la ideologías socialistas o anarquistas y la consecuente agitación social no alcanzó a modificar, sin embargo, los valores culturales de la élite anclados en lo que define Carvalho como:

“.....aquél extracto simbólico que define más a las élites dominantes de la era burguesa y que es todavía la dimensión de la cultura considerada como de más alto prestigio.” (1995: 137)

La guitarra conforme esa concepción no podía ser aceptada por su vínculo tan evidente con lo popular. Incluso algunas guitarristas-compositores parece que hubieran simpatizado con aquellas propuestas de sincretismo cultural. En ese sentido encontramos los arreglos en lenguaje guitarrístico académico de tangos de la Guardia Vieja que compuso Domingo Prat y la adhesión de Abel Fleury,

demostrada por mí en otro lugar (Olmello, 2008), a un nacionalismo musical de cuño rojaniano. Es destacable que, transcurrido el período en estudio, cuando la guitarra fue aceptada casi totalmente como instrumento legitimado no perdió esa marca, como lo patentiza el repertorio actual de los conservatorios oficiales.

Para analizar la cuestión de las relaciones de poder que se ponían en juego en el proceso de legitimación apelaré a Henry Kingsbury. Este autor que afirma que la etnomusicología no debe sólo ocuparse de la música ubicada fuera de la civilización occidental, por el contrario, postula una etnomusicología de nuestra civilización, lo que implica considerar a la música una metáfora de la sociedad en donde tiene lugar (1988:

8). En línea con ese pensamiento realiza una investigación etnográfica en un conservatorio y pregunta a alumnos y profesores qué significa para ellos la música.

Analizando sus respuestas advierte que para definirla hablan menos de ésta que de sí mismos, ya sea como individuos o como grupos, organizados formalmente o informalmente. Concluye, por último, que aquellos no pueden escindir cualquier consideración sobre la música de las relaciones sociales dentro de las cuales ésta tiene lugar. (1988: 26).

Partiendo también de sus observaciones de la vida en el conservatorio considera los estándares de excelencia en la ejecución musical menos dependientes de su estructura o de la de la obra que de las relaciones de poder. Es decir, los valores –por ejemplo de musicalidad-, devenían, de su atribución por parte de un profesor o profesores, dependiendo más del lugar del otorgante que en cuestiones formales de la ejecución. Es casi siempre una evaluación de la acción social o un comentario sobre el rango social. (1988: 165)

De esta manera podemos colegir que el reconocimiento o aceptación de un músico y de la su música no respondería a los valores de la obra en sí, a los de su estructura, sino su determinación obedecería a las peculiaridades de la interacción social. Por ello, además existe una reciprocidad entre alumnos y profesores, pues el prestigio de los maestros aumenta por el éxito de sus alumnos y los estudiantes obtienen status a partir de su asociación con un maestro prestigioso. Para Kingsbury este patrón de otorgamiento de prestigio recíproco justifica el análisis de la organización social del conservatorio en términos de una relación de patrono-protégido.

Es posible, en consecuencia, entender que los guitarristas académicos a comienzos del siglo XX ocupaban un lugar externo a las relaciones de poder dentro del hermético círculo de la música académica. Como afirma Kingsbury

“La sabiduría musicológica tradicional sostendría que los asuntos sociológicos deben permanecer inevitablemente en la periferia del análisis de la música misma. Tal visión, no obstante, desdeña la fundamental importancia de los ejecutantes y maestros de música.” (: 178).

Esa ajenidad determinó una valoración negativa y consecuentemente su no aprobación. A contrario sensu, entenderemos el tránsito hacia su aceptación como la progresiva participación en esas relaciones de poder.

Hipótesis

El Río de la Plata a comienzos del siglo XX albergaba un conjunto de guitarristas con formación académica, que producía a través de la interpretación, la enseñanza y la composición (frecuentemente asociadas entre sí) una actividad intensa, que, sin embargo permanecía fuera del mundo de la música académica socialmente legitimada. En efecto, los referentes de éste círculo consideraban a la guitarra un instrumento que no debía sobrepasar su ámbito natural dentro de la música popular. Podían, a lo sumo, presta fugaz atención a un virtuoso de reconocimiento internacional como Andrés Segovia o una niña prodigio como María Luisa Anido. Pero el conjunto que se componía de una ingente cantidad de guitarristas, que tocaban, componían, editaban y enseñaban, quedaba afuera.

Me propongo demostrar que la descalificación de la guitarra por parte del mundo académico devenía de la distancia que tenían sus cultores con ese grupo hegemónico. Éstos reproducían la relación del patrono-protegido ocupando primero el lugar del discípulo para a su turno ocupa el lugar de patrono que aquéllos dejaban vacante. Para ser reconocidos no bastaba con observar lealtad con su maestro sino que también era necesario haber estudiado en Europa -generalmente en Francia, por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX. Para el cumplimiento de tal requisito eran importantes algunos aspectos extra-artísticos. Progresivamente los maestros extranjeros fueron reemplazados por nacionales pero reproduciendo el mismo esquema. También demostraré que la repulsa hacia lo popular que no se encorsetase en lo pintoresco o paródico verificable en el círculo legitimado, agigantó la distancia con el grupo de los guitarristas.

El ascenso del mundo guitarrístico encuentra su primer triunfo cuando se crea la cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional. Demostraré que ese comienzo viene a coronar una lucha que se remontaba a la década del veinte y que protagoniza, naturalmente Mimita. El poder participar de esos claustros favoreció la inserción de los jóvenes guitarrista en los esquemas de patrono-protegido.

Mostraré asimismo, que conforme al modelo expuesto por Kingsbury de patronoprotegido, los guitarristas aceptando ese tutelaje hicieron todos los esfuerzos encaminados a ser percibidos como viables, incluso expulsando o rechazando a cualquier guitarrista que no obedeciera a esos dictados. Al final del periodo los guitarristas integran casi sin diferenciaciones el círculo legitimado.

Objetivos perseguidos

La propuesta busca describir el tránsito que llevó a la guitarra desde un lugar excéntrico del mundo de la música académica a su plena aceptación. Tal fin comprende objetivos generales y específicos:

Entre los primeros me propongo

- Analizar las diversas acciones que emprendían los actores de esa lucha por la legitimación y la individualización de los distintos ámbitos: periodístico, administrativo, artístico, etc. donde se desarrollaban.

- Revelar las relaciones que se entablaron entre los miembros del grupo de músicos académicos y los guitarristas que querían ser admitidos.
- Conocer las tensiones que se verificaban dentro del grupo de los guitarristas clásicos cuando un miembro del grupo no se alineaba con sus acciones para la tan ansiada aceptación.
- Examinar la acción de las asociaciones de guitarristas y las instituciones que proveían la educación de los nuevos integrantes, actuantes en su mayoría dentro del ámbito de la gestión privada.
- Estudiar las tensiones que generaban las presiones en las instituciones oficiales, por ejemplo el Conservatorio Nacional.

Entre los específicos me propongo

- Analizar la trayectoria de vida de María Luisa Anido, Abel Fleury, Agustín Pío Barrios, Andrés Segovia y Abel Carlevaro, pues de distintas maneras estuvieron involucrados en esas operaciones
- Historiar los hechos que desembocan en el rechazo o descalificación por parte del grupo que pugnaba por ascender de aquellos guitarristas que como Abel Fleury o Agustín Pío Barrios, eran considerados obstáculo para los fines de legitimación.

Metodología y plan de actividades

- Inquisición de las fuentes a fin de comprobar la existencia de esas operaciones.
- Confrontación de las manifestaciones de los miembros del *establishment* rechazando la guitarra como instrumento académico como así también los argumentos correspondientes y las reacciones de los guitarristas procurando neutralizar y convencerlos de que merecían un lugar en la música académica.
- Entrevistas a guitarristas que fueron partícipes de este proceso. Análisis de las publicaciones tanto del grupo de los guitarristas académicos, como así también las de los referentes legitimados.
- Catalogación de las partituras más representativas de los guitarristascompositores para realizar un análisis tendiente a seguir los cambios que gestaban en su escritura para adaptarse a los modelos legitimados.
- Relevamiento de las publicaciones periódicas especializadas en cultura popular para detectar la aparición de artículos en donde aparecen guitarristas no aceptados por el círculo académico ya que con su ubicación en la música popular no coadyuvaban al objetivo de legitimación.
- Catalogación y clasificación de las fuentes enumerando las actividades artísticas, periodísticas asociacionistas, etc., relacionadas con los grupos analizados a saber:

La Guitarra (1924/8)

Tárrega (1924/30)

El Hogar (1920/4)

Sintonía (1930/45)

Antena (1930/50)

Radiolandia (1930/50)

Buenos Aires Musical (1946/55)

Noticiero Ricordi (1937/50)
Ricordiana (1951/55)
La Mujer (1935/43)

Consulta en fondos de publicaciones periódicas a saber:

Equipo de Investigación UBACyT F-83. Facultad de Filosofía y Letras. UBA
Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”
Biblioteca del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”. UCA
Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. UCA
Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López
Buchardo”. IUNA
Biblioteca Nacional. Hemeroteca.

Bibliografía inicial

Arizaga, Rodolfo
1963 Juan José Castro. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Arizaga, Rodolfo
1968 Enciclopedia de la Música Argentina. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Arizaga, Rodolfo - Camps, Pompeyo
1987 Historia de la Música en la Argentina. Buenos Aires: Ricordi.

Boero De Izeta, Carlota
1978 Felipe Boero. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Caamaño, Roberto
1969 La historia del Teatro Colón: 1908-1968. Buenos Aires: Cinetea 3 vols.

Carvalho, J. J
1995 Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina, editado por Néstor García Canclini. Pp. 125. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Casares Rodicio Emilio (dir)
1999/2002 Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Madrid: SGAE (10 volúmenes)

Corrado, Omar
2001 Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación, Revista Música e Investigación nº 9, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
2004-2005 Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, Revista Argentina de Musicología nº 5-6, Buenos Aires: AAM, , 17-44.

Donozo Leandro.
2006 Diccionario bibliográfico de música argentina y de música en la Argentina.
Buenos Aires: Ediciones del Gourmet Musical.

García Acevedo, Mario

1961 La Música durante el período de la Organización Nacional. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

1972 La Música argentina en el siglo XX. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
García Morillo, Roberto

1984 Estudios Sobre Musica Argentina. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
García Muñoz, Carmen

1970 Julián Aguirre. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
García Muñoz, Carmen

1988 Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la 'Sociedad Nacional de Música' entre 1915 y 1930, Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, N° 9, pp. 149-194. Gesualdo, Vicente

1962 Historia de la Música en la Argentina. (2 tomos) Buenos Aires: Beta. Kingsbury, Henry
1988 Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural Syst
Philadelphia: Temple University Press.

Lynch, Ventura R.

1925 Cancionero Bonaerense. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Olmello, Oscar

2008 El guitarrista compositor Abel Fleury, un caso original y sincrético de nacionalismo musical. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

2009 Abel Fleury, un músico entre dos culturas. Revista Argentina de Musicología. N°9. Buenos Aires: AAM.

Otero, Higinio

1970 Música y Músicos De Mendoza. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
Pickenhayn, Jorge

1982 Luis Gianneo. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
Pickenhayn, Jorge

1977 Alberto Williams. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
Plesch, Melanie

1992 El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical, Buenos Aires: Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América, UBA.

Plesch, Melanie

1996 Algunas precisiones en torno al concepto de identidad musical en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX. Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1998, 1-11.

Plesch, Melanie

1998 La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. p. 57- 68. Revista Argentina de Musicología. Córdoba: AAM.

1998 The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of Argentine Musical Emblem. Melbourne: Faculty of Music.

1999 La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del otro en la cultura argentina del siglo XIX. p. 57-68. Música e Investigación. Bs.As.: INM.

Scarabino, Guillermo

2001 El Grupo Renovación. Buenos Aires: Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega, UCA.

Suarez Urtubey, Pola

1967 Alberto Ginastera. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Vega, Carlos

1926 Disertación sobre la guitarra Cultura General y Artística. Boletín de la Universidad Nacional de la Plata.

1963 Los instrumentos musicales. La guitarra 1. Orígenes del instrumento. Folklore.

Veniard, Juan María

1989 La música nacional argentina. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

TESINA Nº 1

Pasado y Presente. Apuntes sobre la composición de la obra *Canto nocturno*

Francisco Del Pino

Licenciatura en Artes Musicales con Orientación en Composición

Tutor: Fernando Maglia

PRESENTACIÓN

Este trabajo consiste en una reflexión teórica realizada a partir de la composición de la obra *Canto Nocturno*. A lo largo del mismo se intentará describir el proceso creativo y de producción de la obra mediante una doble vía de análisis: por un lado, dando cuenta de los principales recursos compositivos -tanto técnicos como expresivos- elegidos y prestando especial atención al estudio de la relación entre la música y los textos utilizados; por otro lado (y partiendo de la convicción de que un análisis puramente técnico -aun cuando abundara en detalles- sólo podría, en el mejor de los casos, redundar en un conocimiento superficial de la obra), se buscarán definir las características constitutivas principales de la estética que sostiene su discurso, estableciendo conexiones con el posicionamiento estético de otros autores cuya influencia ha sido decisiva en el curso de la composición e incorporando, a través de un diálogo amplio, algunos aspectos del pensamiento estético propio de otras disciplinas artísticas.

Es importante señalar que, a lo largo de este escrito, ambas vías de acercamiento a la poética de la obra se harán presentes a la vez; se ha descartado de antemano la posibilidad de establecer una distinción tajante entre el análisis de los aspectos técnico-musicales “duros” y de las cuestiones generales vinculadas a los postulados estéticos, ya que ambos mundos coexisten en la obra y se han alimentado y condicionado mutuamente en el curso de su composición. Más aún: es lícito afirmar que el discurso musical –y las herramientas técnicas con las que fue llevado a cabo- son sólo un reflejo en el plano sonoro de un imaginario estético mucho más amplio y abarcador.

En cualquier caso, la meta no será agotar la totalidad de los elementos presentes en la obra sino realizar una aproximación analítica a aquellos aspectos que sean pilares de su construcción. A este efecto, el desarrollo intentará seguir un recorrido de lo macro a lo micro, incluyendo en la introducción una breve contextualización de la obra dentro del marco teórico con el cual estableceremos nuestro diálogo, seguida de una primera mirada sobre sus aspectos más externos: instrumentación, planteo formal general, etc.

A continuación se estudiarán las partes constitutivas de la obra dedicando capítulos separados a cada movimiento, mediante un análisis de contenido que será distinto en cada caso según qué aspectos se consideren relevantes al análisis.

OBJETIVOS

Podemos resumir el objetivo general de este trabajo diciendo que se intentará comentar y describir el proceso de composición de la obra *Canto nocturno*, estableciendo un diálogo entre el análisis de sus principales premisas constructivas y la reflexión sobre algunos de los elementos conceptuales en que se sostiene el pensamiento creativo puesto en juego.

Asimismo es posible detallar ciertos objetivos específicos, pertenecientes por un lado al campo conceptual o teórico y por otro a lo propiamente técnico.

Entre los primeros figuran:

- Dar cuenta en forma general del marco de ideas y posicionamientos estéticos dentro de los cuales se inserta el autor al momento de la composición de esta obra.
- Establecer un marco de lectura o recepción que posibilite una mejor comprensión de su poética.

En el plano del análisis musical podríamos señalar como objetivos principales los siguientes:

- Estudiar el modo en que los elementos conceptuales condicionan o determinan decisiones en el plano constructivo.
- Reflexionar sobre la relación entre la forma musical y los procedimientos.
- Indagar en la relación entre la música y el texto.

Por último, se hará presente durante todo el transcurso de nuestra reflexión una pregunta: ¿de qué habla la obra? Es decir: más allá de los textos en que está basada (e incluso en un caso hipotético en que se tratase de música *pura*): ¿es posible hablar de un relato musical?, o mejor: ¿resulta aplicable la categoría de relato en música? Aunque posiblemente estas preguntas no posean una respuesta única y satisfactoria, las dejaremos ‘flotar’ sobre todos los temas ya que funcionarán como un hilo conductor para nuestro trabajo.

DESARROLLO

INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

El origen de esta obra se inscribe, para el autor, en un momento particular de reflexión sobre algunas cuestiones relacionadas con el quehacer compositivo y su doble inserción en una trama histórico-geográfica. Si bien la obra no intenta contestar interrogantes ni pretende responder a manifiestos de ningún tipo, ciertamente reconoce en su poética influencias que la sitúan en una determinada línea o tradición de pensamiento, que intentaremos precisar y describir en este apartado.

Existe en música (queda claro que nos referimos siempre a la música de tradición académica y escrita) una larga discusión acerca de la ‘música argentina’ o, más precisamente, acerca de las condiciones que permitirían afirmar la existencia de una música esencialmente ‘argentina’. Más allá de lo obvio (ésta existe en la medida en que existen compositores argentinos), lo que se pone en cuestión es la posibilidad de definir a una música como argentina en su singularidad, a través de la observación de rasgos específicos propios. El desarrollo cabal de este problema excedería los límites que el presente trabajo se impone, pero creemos lícito empezar por aquí a recorrer el camino que nos llevará al conocimiento de la obra.

Comenzaremos examinando lo siguiente:

El carácter esencialmente inmigratorio de la Argentina, la eliminación y consiguiente desaparición de gran parte de la población indígena y un proceso de mestizaje que no alcanzó a penetrar demasiado en la clase media de la población, otorgan a la cultura del país características que lo diferencian notablemente de las otras grandes naciones del área [...] Migración, interrupción, sincretismo. ¿Podríamos arriesgar una analogía diciendo que en alguna de la mejor música argentina lo que puede ser diferente de la música centroeuropea es la manera en que los materiales se trasladan, se interrumpen o se mezclan? En esos materiales el compositor parece escuchar más lo acústico que lo histórico; la materia que el símbolo. No porque lo histórico no exista o pretenda negárselo sino porque la historia social, política y acústica del compositor argentino abarca muchas historias, es una suerte de implícito politeísmo en el que no resulta fácil descubrir proveniencias [...] (Etkin, 1997)

Como vemos, un compositor como Mariano Etkin no discute el componente histórico en la música argentina pero afirma que es posible hallar en ella rasgos diferenciados, que provendrían del carácter múltiple de las influencias que convergen en ella.

Sobre los modos de circulación y el uso de las influencias extranjeras, el escritor Ricardo Piglia (2006: 56) sostiene que

Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. [...] En el fondo uno se apropia de ciertos elementos de las obras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales.

Lo que nos interesa de ambos textos excede el ámbito de la crítica o la praxis musical o literaria en cada caso, para adentrarnos en una zona común: la discusión acerca de la especificidad de un “arte nacional” y el modo en que un autor piensa su obra *en el interior* de una determinada tradición. La cuestión podrían formularse también a través de preguntas como estas: ¿Cómo debería escribir un autor argentino para ser considerado ‘argentino’? ¿Cómo se inserta la obra en el interior de una determinada tradición? ¿Existe verdaderamente una tensión entre lo universal y lo nacional?, y en ese caso: ¿cómo se resuelve esa tensión? Sin querer apresurar una respuesta, se observa que los textos anteriores comparten algo: la presunción de que los rasgos que podrían definir una ‘argentinidad’ en el arte estarían marcados por una cierta lateralidad o marginalidad en el modo de leer las líneas clásicas de la cultura europea. La tradición argentina estaría marcada por una inevitable condición de periferia, que condiciona drásticamente el modo en que circulan y son leídos los textos (utilizamos la palabra para aludir en general a todo ‘texto estético’) de la tradición occidental.

Sobre este punto, observemos la lectura que realiza el escritor Juan José Saer del ensayo de Jorge Luis Borges *El escritor argentino y la tradición*. El trabajo de Saer se titula *El escritor argentino en su tradición*, y en el desplazamiento sutil que se produce entre uno y otro título parece radicar todo su sentido:

Ese texto ampliamente conocido es una contribución tardía al debate sobre la esencia del ser nacional [...] y marca el regreso definitivo de su autor, de las posiciones nacionalistas que había defendido en su juventud, hacia una concepción más universal de la literatura. La conclusión de Borges es correcta, pero incompleta; para él, la tradición argentina es la tradición de Occidente [...] Pero es incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local les impone a las influencias que recibe. La propia literatura de Borges es un producto de esa interacción. (Saer, 2006: 66)

Nos interesa desarrollar, aunque sea brevemente, el aspecto que Saer discute sobre la tesis de Borges. Recordemos que en dicho texto (Borges, 1974: 272) éste se refiere al tema del escritor argentino y la tradición definiéndolo como “un tema retórico [...]; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un pseudo problema”, y que, efectivamente, luego de dismantelar algunos planteos e intentos de solución corrientes acerca del tema en cuestión concluye: “creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental [...]”. Y a continuación añade: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Ibid: 273). En la palabra ‘irreverencia’ está la clave de un desvío que acercaría su postura a la de nuestros primeros ejemplos, ya que las transformaciones que el medio local podría imponerle a las influencias extranjeras funcionarían en el plano de la recepción (son *leídas* de otro modo) y de la circulación (son *manejadas* de otro modo). Borges propone dos ejemplos: el primero, a raíz de unos versos de *La urna*, de Enrique Banchs, en donde las palabras “*tejados*” y “*ruiseñores*” delatarían una clara mirada extranjerizante cuando para Borges, por el contrario, revelan “el pudor argentino, la reticencia argentina”; el segundo ejemplo es autobiográfico, y allí el autor confiesa que a través del uso de localismos nunca logró retratar tanto “el sabor de las afueras de Buenos Aires” como cuando se abandonó al empleo de un lenguaje más universal.

Borges confirma, por un lado, que efectivamente existe una tradición argentina y que ésta se define, más que por sus componentes intrínsecos, por el modo particular en que sus autores leen, incorporan y traducen para su propia obra los elementos de la cultura universal, donde “la erudición funciona como sintaxis” (Piglia, 2006: 80). Pero agrega un elemento (central para nuestro posterior análisis) que supone que la incorporación de materiales y de convenciones extranjeras no sería *sólo* un gesto exterior, sino un modo profundo de hablar sobre nuestra propia condición.

Lo que queremos aportar sobre la lectura que hace Saer es que existiría aun *algo más* que un modo ‘local’ de manejar las influencias extranjeras. En este sentido, consideramos que en su texto *El escritor argentino en su tradición* éste hace patentes desde el título los matices que le interesa señalar respecto del ensayo de Borges (en cuyo título la conjunción copulativa y sugeriría una delimitación: el escritor argentino/ la tradición europea), por medio de un desplazamiento que (a través de la preposición *en*) restituye para el escritor una expresión de lugar y pertenencia. Con ello quiere recordarnos que

La tradición literaria argentina se forjó siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos; en muchos casos hizo de ellos su materia. *Y es justamente por eso que pertenece a la tradición de Occidente*. Cuando pensamos en la historia europea del siglo XX, sobre todo en su primera mitad, no podemos ignorar que la magnífica literatura que ha dejado se construyó entre dos guerras mundiales, y en medio de las más extravagantes distorsiones políticas y morales que conoció ese continente. Algunos autores las ignoran en sus libros, y otros las comentan o las integran. Pero, en tanto que hombres, ninguno pudo sustraerse a esa sucesión de catástrofes. [...] Cada escritor construye su literatura, por íntima que sea, con el mundo que tiene a su alcance; [...] A los escritores argentinos les tocó vivir en un país agitado por inacabables conflictos. Y hoy sólo siguen siendo legibles aquellos que se aventuraron en la selva de esos conflictos y fueron capaces de forjar a partir de ellos su propia tradición (Saer, op. cit: 66)

Aunque evidentemente esto no se opone a la idea de una tradición definida en forma general por cierta marginalidad en los mecanismos de apropiación y uso de las influencias, creemos lícito considerar la importancia decisiva que el medio local (el contexto social, económico y político) puede tener sobre las condiciones en que tal lectura se produce.

Podemos ahora completar esta discusión agregando algunas palabras acerca de la 'condición de novedad' de una obra: si aceptamos que nuestra tradición se defina por un modo particular de leer la tradición universal, entonces el carácter contemporáneo de una obra (el modo en que ésta se inserta y dialoga con su tiempo) estará también ligado a dichos modos de apropiación y de uso de la herencia cultural. En un artículo titulado *De Eliot a Borges: tradición y periferia*, el autor Juan E. De castro (2007) analiza "la manera en que el escritor argentino transforma propuestas hechas por T. S. Eliot en su conocido ensayo *La tradición y el talento individual* en una interpretación innovadora de la práctica e historia de la literatura. [...] El texto de Eliot puede ser visto como la base sobre la que el escritor argentino va a desarrollar la justificación teórica para la práctica 'vampirística' que se encuentra en muchos de sus cuentos". Como señala también Gérard Genette (1970: 140)

[...] el gusto por los encuentros y los paralelismos responde en Borges a una idea más profunda [...] Encontramos una formulación agresiva de esta idea en el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: "se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo". En nombre de esta certeza, los escritores de Tlön no firman sus libros, e incluso la idea de plagio les es desconocida, como sin duda la de influencia, del pastiche o de lo apócrifo.

Nos vamos acercando así a uno de los objetivos principales de nuestro estudio, toda vez que la mencionada (y conocida) práctica borgeana de utilizar las obras de otros autores como punto de partida para la creación de textos nuevos será la referencia a partir de la cual analizaremos varios de los procedimientos constructivos aplicados a la composición de la obra *Canto nocturno*.

Retomemos por un instante a Piglia. Éste afirma que

La gran literatura en el fondo es anónima, [...] en realidad todos estamos trabajando en función de una práctica anónima e intemporal. [...] Es decir que un escritor no inventa, está metido en la tradición y trabaja con lo que la tradición le da. [...] Lo que Borges dice es que no seamos tan contemporáneos: no nos entusiasmemos tanto con la idea de que estamos todo el tiempo produciendo cosas nuevas cuando en realidad no hacemos más que repetir (op. cit: 162)

Resulta interesante observar las continuidades y los desplazamientos que se producen entre las distintas visiones: la tradición argentina sería la tradición de occidente *leída* en Argentina, donde podría afirmarse que un autor no inventa nada sino que en realidad reelabora, varía, reescribe, traduce. Un escritor como Piglia, de hecho, ha basado toda su obra ensayística y de ficción en la convicción de que una parte sustancial de la literatura argentina, desde Sarmiento hasta hoy, se ha apoyado inequívocamente en el plagio y la cita falsa (Fornet: 52). Observemos que en *Recuerdos de Provincia*, Sarmiento escribía:

[...] Aquello, pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición y riqueza; y yo preferiera oír por segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que aun están en embrión [...] (1944: 85)

Fornet (op. cit., 53) ha hecho referencia a este fragmento y ha afirmado que Sarmiento inicia una tradición que Piglia considera esencial, ya que el plagio y la falsificación son para él uno de los fundamentos de la literatura argentina:

[...] Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo dicha tradición” (Piglia, op. cit: 64)

La mención nuevamente aquí de Borges nos resulta oportuna para introducir los capítulos siguientes; en ellos volveremos sobre las cuestiones debatidas para analizar cómo éstas se han plegado a la construcción de un discurso musical coherente. Por el momento, el siguiente fragmento de un texto del compositor Gerardo Gandini (1984) puede servirnos como conclusión:

Están los que [...] han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquellos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; [...] los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de cierto arte de Buenos Aires: de Borges a Girondo, de Torre Nilsson a Xul Solar, del Grupo Nueva Figuración a Alberto Heredia.

CANTO NOCTURNO

A los efectos de ordenar el estudio de la obra y antes de ingresar en el análisis profundo de sus partes individuales, resultará pertinente comentar algunos rasgos generales que abarcan a la obra en su totalidad.

Comenzaremos explicando el origen del nombre *Canto nocturno*, cuestión sobre la que se volverá en las conclusiones. Debemos decir que la estructura de esta obra remite a cierta idea de ‘ciclo’, entendiendo dicho término en la tradición de la suite barroca o de los ciclos de *lieder* del romanticismo. Lo que queremos aclarar es que los movimientos que la constituyen poseen muchos más puntos en común que el hecho de estar agrupados bajo un mismo nombre: la obra apunta a condensar el máximo posible de unidad en todos los niveles (unidad conceptual y temática, unidad de carácter, unidad de herramientas técnicas y procedimientos y unidad buscada a través de la continuidad, aspectos que en su mayoría se irán revelando con el correr del análisis). Para empezar ya mismo con la unidad ‘temática’, podríamos describir *Canto nocturno* de manera sencilla diciendo que es un ciclo que tiene en la idea de ‘música nocturna’ su hilo conductor. La obra es recorrida por diversos textos que hacen foco en la evocación de la noche, y que funcionan a modo de escenas o capítulos que compondrían un ‘relato nocturno’. Así, el nombre de la obra en tanto ciclo resulta un resumen descriptivo del conjunto, mientras que los nombres de cada movimiento aluden cada uno a una etapa de este ‘canto’ y son, cada uno, un ‘canto nocturno’.

En cuanto a su estructura, una característica general -derivada de cuestiones tratadas ya en la introducción- es la presencia de la cita o de la elaboración a distintos niveles de materiales ajenos. Esto puede ir desde la cita ‘directa’ y el anacronismo deliberado hasta la apropiación de elementos constructivos que son elaborados y funcionan en la obra como pura estructura, resultando imperceptibles en la superficie. Otra posibilidad que ha sido explotada es la de la ‘cita

procedimental', es decir la cita de un procedimiento o de una técnica que es tomada para generar a través de ella un resultado musical distinto al de su contexto original.

Es importante aclarar que se ha decidido presentar el análisis de las partes de la obra no en el orden actual de la partitura, sino en el orden cronológico en que fueron compuestas, con la convicción de que resulta el modo más claro de ordenar la exposición a fin de comprender el 'mecanismo' de la composición. Así, eventualmente, se intentará también captar algo del 'espíritu' que se halla detrás del pensamiento constructivo.

SOBRE LA INSTRUMENTACIÓN

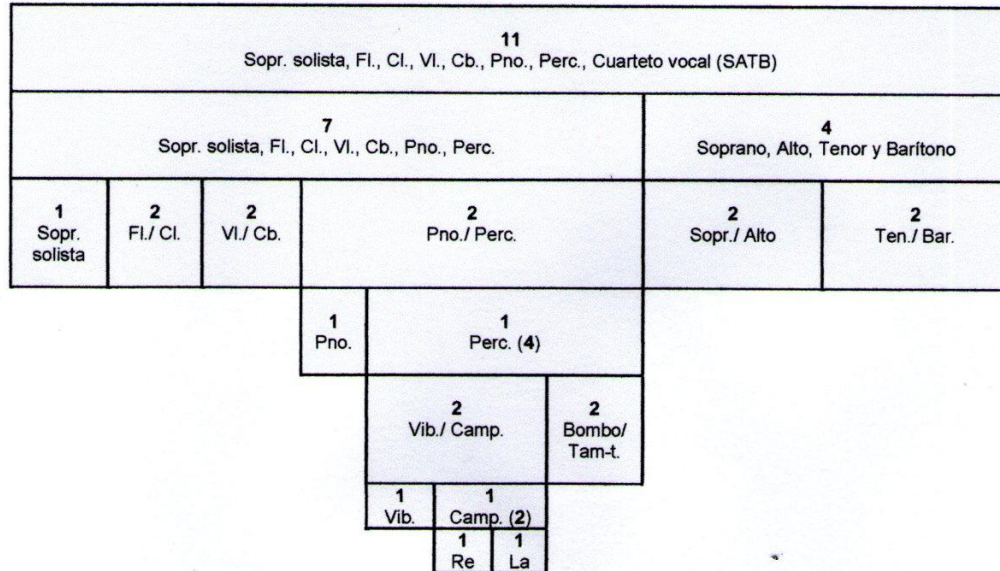
Antes de comenzar con un análisis detallado de la estructura de la obra y de sus partes constitutivas, resulta interesante observar algunos aspectos vinculados a la instrumentación de la misma.

Canto nocturno está compuesta para un ensamble de once músicos, con la siguiente dotación: Flauta, Clarinete, Violín, Contrabajo, Piano, Percusión, Soprano solista y Cuarteto vocal (Soprano, Alto, Tenor y Barítono). A su vez podemos dividir esta totalidad en dos grupos: el primer grupo es el septeto conformado por los seis instrumentos más la soprano solista, y el segundo es el conformado por el cuarteto vocal. Esta delimitación, lejos de ser arbitraria, resultará determinante para entender la organización macro-formal de la obra, siendo importante aclarar que no estamos ante una obra "para dos grupos o ensambles" sino para un único orgánico total de once músicos, cuya división interna en dos grupos opera *dentro* de la organización formal.

Con mayor detalle pueden observarse rasgos de simetría interna, que conectan y relacionan ambos grupos: el septeto está integrado, como fue señalado arriba, por una cantante solista, un par de instrumentos de viento de madera (flauta y clarinete), un par de instrumentos de cuerda (violín y contrabajo) y un último par conformado por el piano y la percusión (sobreentendiendo que es lícito agrupar a estos dos instrumentos aun cuando pertenezcan, tradicionalmente, a familias distintas). Esta organización podría representarse, entonces, como $7 = 1 + 2 + 2 + 2$. A su vez, el par piano/ percusión presenta en sí mismo una organización que merece detallarse. Se han utilizado cuatro instrumentos de percusión: un vibráfono, dos campanas tubulares, un bombo y un tam-tam; es decir, dos instrumentos escalares (vibráfono/ campanas) y dos instrumentos de altura no escalar (bombo/ tamtam).

Y dentro del par de instrumentos escalares tenemos, por un lado, al vibráfono, y por otro lado a las campanas, que utilizan dos alturas distintas: Re y La. Esto revela un grado mayor de simetría ya que tenemos $2 = 1$ (piano) + 1 (percusión), y por otro lado la percusión equivaldría a $4 = 2$ (instrumentos escalares) + 2 (instrumentos no escalares), pudiéndose representar a los escalares como $2 = 1$ (vibráfono) + 1 (campanas), y a estas últimas como $2 = 1 + 1$. Dejaremos de lado la mención de que el piano, por su parte, puede entenderse como un instrumento de doble naturaleza, ya que es a la vez instrumento de cuerda y de percusión (y que puede producir alturas a la vez que sonidos percusivos). Si tomamos ahora el cuarteto vocal, resulta obvio que puede establecerse un paralelo si se acepta la división en pares voces femeninas/ voces masculinas, pudiendo entonces representarse como $4 = 2 + 2$.

Finalmente, todo lo expuesto puede resumirse en una tabla como la siguiente:



ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DE LA FORMA

Desde el punto de vista de la forma global, *Canto nocturno* posee una estructura simétrica que involucra dos niveles sintácticos.

1. El primero es observable a simple vista: la obra consta de cinco partes o movimientos distintos, con la siguiente denominación: I. *Madrigal*; II. *Serenata*; III. *Madrigal*; IV. *Responso*; V. *Madrigal*.
2. El segundo nivel sintáctico tiene que ver con las distintas funciones que asume cada parte: los tres Madrigales (nos I, III y V), siempre a cargo del cuarteto vocal solo, funcionan como comentarios breves que se intercalan entre los dos movimientos principales (nos II y IV). Debe mencionarse que, mientras éstos funcionan de algún modo de manera autónoma, los tres madrigales están íntimamente ligados entre sí, constituyendo en realidad una unidad separada en tres fragmentos (volveremos sobre esto al analizar la estructura de cada movimiento por separado y la relación que existe, en cada uno, entre la música y el texto).

En este punto resulta pertinente retomar el comentario anterior sobre la instrumentación, ya que el modo en que ésta ha sido concebida se conecta directamente con la organización macro-formal. Si consideramos los dos grupos: septeto (instrumentos + soprano solista) por un lado, y cuarteto vocal, por el otro, podríamos describir la forma general desde el punto de vista de la instrumentación, como se ve en el siguiente esquema:

| I. Madrigal | II. Serenata | III. Madrigal | IV. Responso | V. Madrigal |
|----------------|-----------------|------------------|-----------------------------|----------------|
| Cuarteto vocal | Septeto | Cuarteto vocal | Septeto + Cuarteto vocal | Cuarteto vocal |
| 4 | 7 | 4 | 11 | 4 |

O sea que la forma al desplegarse revela, también, cómo ha sido concebida la organización de la dotación instrumental. Podríamos hablar de una ‘forma de la instrumentación’, cuya evolución en este caso es claramente perceptible como un arco.

A partir del esquema anterior comienza también a vislumbrarse una cuestión que será analizada en detalle en los capítulos dedicados a cada movimiento, esto es, la cohesión interna buscada a través de cierta lógica numérica, aspecto que si bien no pretende ponerse en primer plano en el discurso musical (más bien todo lo contrario), funciona de modo subterráneo como uno de los pilares de su construcción. En una etapa posterior de nuestro análisis podrá observarse cómo esta lógica dada por la manipulación de un orden numérico se propaga en la obra sobre múltiples aspectos de la estructura que la sostiene.

Los números 4, 7 y 11, particularmente, representativos hasta ahora de la cantidad de músicos interviniente en cada movimiento, se comprenderán en el análisis posterior como parte de una secuencia numérica que ordena múltiples aspectos de la estructura de la obra.

CAPITULO 1

SERENATA

Serenata es el segundo movimiento de *Canto Nocturno*, aunque fue el primero en ser escrito y, de hecho, se trata originalmente de una obra autónoma. No fue hasta después de terminada su composición que surgió la idea de convertir a *Serenata* en parte de un ciclo más grande, que la contuviera como uno de sus movimientos. En realidad el término ‘convertir’ es inexacto, toda vez que las características que hacen de *Serenata* una obra autónoma se mantienen intactas (salvo algunas modificaciones menores, la obra no fue revisada para su inclusión en este ciclo) y que de hecho en la partitura de *Canto nocturno* se indica específicamente que este segundo movimiento, a diferencia de los restantes, puede ejecutarse por separado. Pero lo que indudablemente se produce en el tránsito que lleva a la pieza desde su posición autónoma a su lugar dentro del ciclo es un ‘desplazamiento de sentido’, un reajuste de las prioridades semánticas: la serenata es ahora una más entre otras *músicas nocturnas*.

Creemos que resultará útil comenzar nuestro estudio por este movimiento, no sólo en pos de respetar la cronología de la composición sino por el hecho de que las ideas puestas en juego aquí resumen perfectamente el espíritu de toda la obra.

Este movimiento (a efectos del presente escrito consideraremos a *Serenata* sólo como parte de *Canto nocturno*) está compuesto, como vimos en las consideraciones generales, para un ensamble de siete músicos: una soprano solista, flauta, clarinete, violín, contrabajo, piano y percusión. La forma (el término refiere en este caso al modo en que la pieza se organiza internamente en secciones y subsecciones) consta de siete secciones que se articulan sin solución de continuidad. La demarcación de estas siete secciones no se indica expresamente en la partitura, si bien corresponde generalmente a cambios de tempo y textura. Dejando por un momento aparte las secciones 1ra y 7ma, de similar fisonomía y que funcionan respectivamente como introducción y coda, diremos que las cinco secciones centrales fueron pensadas, cada una, como alusión a técnicas o procedimientos compositivos históricos.

Es menester subrayar la palabra *alusión*, y aclarar que en todo caso hablamos de ‘cita procedimental’ y no de procedimientos estrictos. Podríamos establecer un paralelo con la idea corriente en literatura de los *géneros*: aquí cada sección está pensada como alusión a un *género* de la historia de la música, evocado por medio de una determinada técnica. Puede decirse, también, que esta idea constructiva general es en sí misma una cita, ya que remite a casos como el de *Wozzeck*, ópera de 1922 del compositor Alban Berg cuyos primeros dos actos poseen una concepción similar en donde la música de cada escena está basada en un tipo formal tradicional (cfr. Morgan, 1999: 231).

En el siguiente cuadro está representada de manera esquemática la forma global del movimiento, señalando para cada sección el correspondiente tipo formal en que se basa:

| 1ª secc. | 2ª secc. | 3ª secc. | 4ª secc. | 5ª secc. | 6ª secc. | 7ª secc. |
|----------------|--------------------------|----------|--------------------------|----------|----------|----------|
| (Introducción) | Tema con variaciones -a- | Fuga | Tema con variaciones -b- | Cadenza | Canon | (Coda) |

A continuación describiremos cada sección a partir de sus rasgos generales, y realizaremos un breve análisis que de cuenta del modo en que se ponen en juego en cada caso los citados procedimientos.

1a sección

La introducción de *Serenata* lleva la indicación “Lento, senza tempo”, y presenta una textura muy liviana que se despliega lentamente a partir de intervenciones instrumentales aisladas y ataques puntuales. Como se indica al comienzo de la partitura, utiliza un sistema de inscripción temporal basado en un terreno liso medido según la proporcionalidad espacial, lo que determina una interpretación flexible y un cierto carácter improvisatorio. Está subdividida internamente en siete breves ‘escenas’ (marcadas en la partitura mediante flechas numeradas) separadas por pausas, semejantes a los ‘flashes’ de una película. El carácter de toda esta sección es relativamente neutro, aunque en sí contiene muchos de los materiales que aparecerán durante el resto de la obra.

El no5 (“Più lento”) marca la entrada por primera vez en la obra de la voz solista, la cual canta material proveniente del comienzo de la séptima canción de *Pierrot Lunaire* Op. 21, de Arnold Schoenberg (ejemplo 1).

Ejemplo 1: entrada de la voz solista en la introducción de *Serenata*.

La cita es textual, pero fragmentaria. Si la confrontamos con el original de Schoenberg veremos el corte producido sobre el texto original: la palabra “*todeskranken*” (“*mortalmente enferma*”) se omite -ya veremos cómo esta omisión se compensa luego, en el número IV- y sólo oímos la invocación: “*Tú, luna nocturna...*” (ejemplo 2)

Ejemplo 2: comienzo de “*Der kranke Mond*”, de *Pierrot Lunaire*.

La frase del poema continúa en los nos 6 y 7, con el verso “...*mueres de una insaciable pena de amor*”. En realidad la traducción invierte el orden, ya que el original alemán termina con las palabras “*stirbst du*” (“*tú mueres*”): es justo en ese punto (compases 4 y 5) donde se produce la detención que da inicio a la 2ª sección.

2ª sección

Para considerar esta sección, que va del compás 6 al 51, es indispensable analizarla junto con la 4ª (compases 94 a 122), ya que ambas conforman un conjunto que, en el curso de la obra, se presenta interrumpido por la presencia de la 3ª sección (compases 52 a 93). O sea que en realidad hay un único ‘tema con variaciones’, que abarca las secciones 2ª y 4ª: para facilitar el análisis consideraremos temporalmente un virtual conjunto 2ª/4ª, en el que ambas secciones deben ser entendidas en contigüidad.

Este conjunto (el tema con variaciones propiamente dicho) está compuesto por siete unidades formales que repiten de manera casi exacta una misma estructura métrica. Esta última es tomada como base para generar situaciones musicales distintas en cada repetición, por medio de una continua variación y recombinación de los mismos objetos sonoros; de este modo, la forma progresa por medio de un juego de ‘parecidos y diferencias’ en cuanto al contenido de cada unidad: muchos objetos reaparecen en la misma posición o ligeramente desplazados, iguales a sí mismos o variados; algunos elementos se desarrollan mientras que otros permanecen intactos; un mismo objeto puede aparecer siempre en el mismo lugar aunque, cada vez, en un contexto musical diferente. La idea de tema con variaciones, como vemos, es entendida de manera muy libre: aquí el ‘tema’ sería la estructura métrica de la primer unidad formal (compases 6 a 17), y sus ‘variaciones’ las seis repeticiones variadas que le suceden. Por otro lado, en cada nueva unidad se sustrae un tiempo (cada unidad dura una negra menos), lo que da como resultado un proceso de acortamiento progresivo en el largo plazo.

Explicado este procedimiento, diremos que la 2ª sección de *Serenata* abarca sólo el ‘tema’ (cc.6 a 17) y sus primeras tres ‘variaciones’. Las tres restantes, que retoman a partir del c.94 la continuidad interrumpida por la 3ª sección, constituyen la 4ª sección de la obra:

| | | | | | | | |
|------------|-------------|-------------|-------------|--------------------|--------------|---------------|---------------|
| cc.6 - 17 | cc.18 - 29 | cc.30 - 40 | cc.41 - 51 | cc. 52 - 93 | cc. 94 - 104 | cc. 105 - 113 | cc. 114 - 122 |
| Tema | Variación 1 | Variación 2 | Variación 3 | FUGA (3ª SECC.) | Variación 4 | Variación 5 | Variación 6 |
| 2ª SECCIÓN | | | | | 4ª SECCIÓN | | |

En cuanto al material armónico, éste surge de las derivaciones hechas a partir de una posición fija en el registro de las notas del total cromático (**ejemplo 3**).

Ejemplo 3

Esta estructura armónica se despliega en el tiempo lentamente, iluminando cada vez nuevos aspectos pero manteniendo siempre un carácter esencialmente estático. Volveremos a referirnos a

ella en varias oportunidades, ya que no sólo hay secciones enteras en *Serenata* que toman este material sino que de aquí provienen sonidos polares como el lab3 o el sol4, verdaderos ejes o hilos conductores que recorren la totalidad de la obra y sobre los cuales descansa en gran medida la unidad y la continuidad de la misma.

Podemos hacer una pausa en este punto y aventurar algunas observaciones preliminares, ya que a esta altura del análisis resulta evidente el rol destacado que juega lo numérico en la estructura de la obra: para decirlo de una vez, numerosos aspectos de su organización se hallan fuertemente basados en una lógica de proporciones numéricas, donde el valor siete (7) juega un papel fundamental. Es importante subrayar que no hablamos sólo de una presencia numérica en el terreno de lo simbólico (como podría ser el hecho de que la cita de Schoenberg en la introducción provenga de la séptima canción de un ciclo descrito por el mismo autor como “tres veces siete”), cuyas consecuencias, aunque importantes, no afectarían a lo sonoro propiamente dicho más que indirectamente, sino también de operaciones concretas en el plano estructural que determinan efectos perceptibles. Esto se hará aun más evidente al analizar la sección que sigue.

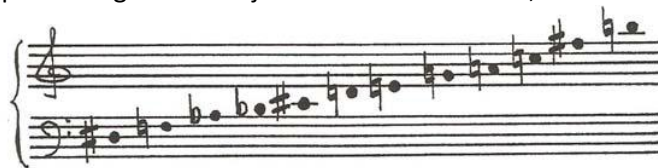
3ª sección

Esta sección, que comprende los compases 52 al 93, es probablemente la que mayor similitud guarda en su aspecto constructivo con el tipo formal al que alude. Se trata, en este caso, de una *fuga*, e incorpora los elementos característicos de una fuga tradicional, aunque es posible que esto sea más claro en el análisis que en la audición y que, de guiarnos por el resultado musical concreto, no resulte fácil descubrir la filiación. En esta sección nos detendremos para analizar con mayor detalle cada uno de los componentes, por tratarse de un caso paradigmático dentro del planteo de la obra en cuanto a la manipulación de un tipo formal tradicional con el fin de generar un resultado sonoro nuevo. A tal efecto daremos por sobreentendido el término *fuga* para toda la sección, y por ende nos referiremos a sus partes constitutivas utilizando la nomenclatura de una fuga clásica.

En cuanto al aspecto armónico-melódico, la fuga utiliza material derivado de *Brin*, breve pieza para piano compuesta en 1990 por Luciano Berio. Dicha pieza presenta una distribución fija en el registro del total cromático (**ejemplo 4a**), de la cual derivamos nuestro material de alturas efectuando una inversión de la registración que mantiene intactos los sonidos extremos (**ejemplo 4b**).



Ejemplo 4a: registración fija de las alturas en *Brin*, de Luciano Berio



Ejemplo 4b: inversión a partir de los mismos sonidos extremos.

De aquí provienen la totalidad de los sonidos utilizados en esta sección. Puede observarse que entre este esquema de registración fija y el mostrado para las secciones 2ª y 4ª existen varios sonidos comunes: lejos de ser casual, esto fue buscado cuidadosamente y posteriormente aprovechado a efectos de lograr mayor unidad y continuidad en el paso de una sección a otra.

En cuanto al aspecto rítmico debemos consignar que, si bien el tratamiento del ritmo es en esencia libre, aspectos como la proporción entre duraciones a niveles macro y micro o la cantidad de eventos dentro de determinadas zonas están mayormente gobernados por la secuencia numérica conocida como *Secuencia de Lucas*:

1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, (etc.)

donde cada término se define por la suma de los dos valores anteriores².

Antes de ingresar en la descripción detallada de cada uno de sus componentes y a fines de facilitar su comprensión, presentamos un esquema básico de la estructura de la fuga:

| C.52 | C.55 | C.59 | C.61 | C.63 | C.67 | C.69 | C.72 | C.74 | C.75 | C.77 | C.78 | C.82 | C.86 | C.90 |
|--------------------------------|-----------|-------------|----------|-----------|-------------|----------|-------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|----------|-------------------|--------------------------------|--------------------------------------|----------------|
| Sujeto | Respuesta | S por dism. | Episodio | Respuesta | S por dism. | Episodio | Sujeto | R por dism. | S por dism. | Episodio | Estrechos (S + R) | Episodio | Estrechos (R por aum. + S por dism.) | Entrada social |
| -La- | -Sol- | -La- | | -Sol- | -La- | | -Fa#- | -Mi- (entra en estrecho con el S) | -Fa#- (entra en estrecho con la R) | | | | | -La- |
| - | CS1 | (CS1) | | CS 1 | (CS1) | | - | - | - | | CS 1 | | - | - |
| | | | | | | | Contrapunto libre | | | | | | | |
| - | - | - | | CS 2 | (CS2) | | CS 2 | (CS2) | (CS2) | | CS 2 | | - | - |
| Campo armónico de la inversión | | | | | | | Campo armónico original | | | | | Campo armónico de la inversión | | |

A continuación, analicemos algunos aspectos de la construcción del sujeto (en adelante S): melódicamente está constituido por una sola nota (la4) que es distribuida, por medio de relevos tímbricos, entre varios instrumentos. El orden de aparición de cada voz dentro de S es: Cl.-Fl.-Sopr.3-Vl.-Fl.-Sopr.-Vib. En cuanto al aspecto rítmico, la duración inicial (entrada del clarinete en el c.52) es de una blanca con punto, lo que equivale a un valor de 7 (siete corcheas). A partir de este valor se resta una corchea en las siguientes cuatro entradas, hasta llegar a la duración de valor 4 y proceder luego por retrogradación. La sucesión de valores queda finalmente 7, 6, 5, 4, 5, 6, 7 o sea que la cantidad de entradas es también siete; además, en cada relevo el tiempo de superposición entre las voces varía, yendo primero de una a tres corcheas para proceder luego también por retrogradación. La resultante total de duración en la exposición de S es de catorce negras (o sea 'dos veces siete negras' ó siete blancas); así, cuando éste se expone por disminución (cc.59 - 60) la duración total es de siete negras.

La respuesta (R), que comienza con la entrada del violín en el tercer tiempo del c.55, es en todo igual al sujeto sólo que transpuesto una 2aM abajo (sol4), siendo el orden de aparición de cada voz: Vl.-Cb.-Sopr.-Vib.-Cb.-Cl.-Cb.

En cuanto a la construcción de los contrasujetos podemos señalar, de modo general, que éstos actúan por oposición a S y R en los dos aspectos rítmicomelódico.

El primer contrasujeto (en adelante CS1) comienza sobre la entrada de la respuesta, con el ataque de la flauta en el tercer tiempo del c.55.

Melódicamente es un gran descenso melódico distribuido en la plantilla con el mecanismo de relevos tímbricos, solo que aquí cada instrumento ejecuta una frase descendente de dos o tres sonidos distintos: la nota inicial es la4 (o sea que CS1 comienza encadenándose melódicamente con S), para proceder en forma descendente pero manteniéndose siempre dentro del material de alturas acotado por el registro fijo. El orden de entrada de las voces irá variando en cada aparición; por ejemplo la 1ª vez (cc.55 a 58) es Fl.-Cl.-Fl.-Sopr., con las notas la-sol-mi-re-do#. En cuanto al aspecto rítmico, el CS1 opone una división ternaria a la división binaria de S y R. Cada frase está construida por pares de números de la secuencia numérica descrita, donde el valor 1 corresponde a una (1) corchea de tresillo; así, por ejemplo, la frase inicial (descenso la-sol en la flauta, cc.55 y 56) equivale rítmicamente a los valores 7, 4 (es decir: el *la* dura siete corcheas de tresillo, y el *sol* cuatro corcheas de tresillo). La cuarta entrada (descenso re-do# en la soprano, c.58), equivale a los valores 4, 7.

Variantes similares se usan en cada entrada de las voces que forman el CS1.

Del mismo modo, el segundo contrasujeto (CS2) también actúa por oposición a S y R, siendo en este caso el único elemento armónico de la sección, ejecutado siempre por el piano. Comienza en el c.63, como un bicordio formado por las dos notas extremas del registro fijo utilizado (Si5/Re#3), repetido sin variantes a modo de un pedal. En cuanto al aspecto rítmico, vuelve a utilizar la subdivisión en tresillos del CS1 y los valores de duración derivados de la secuencia numérica. Por ejemplo, en la primera aparición del CS2 (cc.63 a 68) las duraciones del bicordio son: siete veces 7, 3, 3, 4, 3 (total de ataques = once); en la tercer aparición del CS2 (cc.78 a 81) hay sólo cuatro ataques del bicordio Si5/Re#3, siendo la distancia entre éstos 18, 7, 11 (siempre contando en corcheas de tresillo). Aquí al bicordio se le suma otra nota pedal por encima (Lab6, única altura que no proviene de la registración fija derivada de *Brin* sino de la introducción del movimiento), con una duración siempre igual de siete (7) semicorcheas.

En cuanto a los episodios, diremos de modo general que éstos introducen como elemento de variedad en la sección valores cortos y ataques puntuales (elementos presentes ya en la introducción del movimiento). Utilizan un material restringido a una serie de siete (7) alturas, correspondiente a los siete sonidos comunes que median entre la registración fija de la pieza original de Berio y su inversión (**ejemplo 5**), con la particularidad de que en cada recorrido la estructura interválica de esta serie se traslada sobre el grado siguiente en un proceso de rotación continua. (Esta estructura armónica resultará, además, fundamental en una etapa posterior del análisis, ya que es retomada para la construcción de los números llamados *Madrigal*)



Ejemplo 5: sonidos comunes entre la registración original de *Brin* y su inversión.

Rítmicamente, los episodios utilizan una *disminución de la disminución* de la distancia entre la entrada de las voces de S. Analizando la exposición (cc. 52 a 55), veremos que la distancia que separa las entradas de cada voz es de 6, 4, 2, 1, 3 y 5 corcheas cada vez: la *disminución de la disminución* de

esta estructura equivale a observar la misma distancia entre ataques, sólo que esta vez contando en fusas (ejemplo 6).

Ejemplo 6: comienzo del 1er episodio de la fuga. Se observan la disminución rítmica y el proceso de rotación en la secuencia de alturas.

Una palabra más en cuanto a la constitución de ciertas *zonas armónicas*:

Considerando la registración fija utilizada, las alturas de S y R corresponden respectivamente a los grados noveno (la4) y octavo (sol4) de la serie. En la zona comprendida entre los compases 72 y 81 se produce un transporte o traslación de estas alturas a distancia de una 6ªM (que es la inversión de la 3ªm, intervalo omnipresente en la obra como elemento melódico y como pilar constructivo), cuyas alturas resultantes (fa#5 y mi5) pertenecen además al campo de la registración original de la pieza de Berio. Esta operación, cuya meta principal es la de renovar el discurso armónico, constituye una resignificación de lo que en una fuga tradicional se conoce como “expansión tonal”.

4ª sección

Como ya dijimos, esta sección retoma a partir del compás 94 la continuidad del tema con variaciones interrumpido por la aparición de la 3ª sección (fuga).

5ª sección

El compás 123 comprende en realidad toda una sección, marcada “Lento, rubato, senza tempo”. Es básicamente un solo de piano que sugiere un carácter relativamente libre o improvisatorio, como una pequeña cadenza. El material armónico básico vuelve a ser aquí el de la sección III. Sobre el final de la sección se citan los tres acordes que dan comienzo al primer movimiento de la Sonata Nº 26, Op. 81ª en Mib mayor de Beethoven, conocida como *Les adieux* (*Los adioses*). La inscripción en alemán “*Lebewohl!*” (“*Adiós!*”) figura asimismo en el original de Beethoven (**ejemplo 7a**). Si ponemos esta cita en relación con el texto de todo el número observaremos que genera un cierto desplazamiento de sentido dentro del mismo. La aparición de dicha cita da origen a un canon que dominará la sección siguiente (**ejemplo 7b**).



Ejemplo 7a: primeros compases de la Sonata Nº 26, Op. 81ª en Mib mayor de Beethoven.

6ª sección

Esta sección, que comienza en el compás 124, es básicamente un canon construido sobre las notas principales del tema que da inicio a la sonata *Los adioses*. A modo de resumen diremos que se trata de un *canon de mensura*, en el cual cada voz posee el mismo material melódico pero procede rítmicamente de modo diferente. La melodía original de Beethoven es primero sometida a un proceso de (*sigue abajo*)

Ejemplo 7b: articulación entre la 5ª y la 6ª sección de *Serenata*.

augmentación rítmica irregular y creciente, sumándole por cada nota una semicorchea más al valor de duración original. Una vez obtenida esta versión ‘estirada’ del tema, es tomada por todas las voces al unísono pero en cada caso con una aumentación rítmica regular de distinta subdivisión: de menor a mayor, y considerando como primera unidad de medida la semicorchea, la flauta conserva el original (o sea la versión ‘estirada’ del original, c.124); la soprano aumenta la unidad a ‘semicorchea = corchea de tresillo’; el clarinete aumenta a ‘semicorchea = negra de tresillo’; y el violín a ‘semicorchea = corchea con punto’ (o sea que el violín queda en una relación de 3:1 con respecto a la flauta). Sobre el final de la sección la flauta y el contrabajo han tomado el tema por inversión, superponiéndolo a la exposición ‘directa’ que continúa en la soprano, el clarinete y el violín. Las dos entradas por inversión coinciden con la entrada del piano y el vibráfono, ambos con voces libres pero cuyo material, consistente en notas que apoyan distintas notas de las voces del canon, proviene directamente de éste.

7ª sección

La última sección de *Serenata* podría describirse como una reexposición variada de la primera, lo cual no se refiere sólo al material que utiliza sino a su organización interna, que repite la división en siete *escenas*. La primera de ellas (cc.154 a 156) consiste en una cita ‘complementaria’ de la efectuada por la soprano al comenzar la introducción de la obra (**ejemplo 8**). Si se compara con el ej.1 podemos ver que se trata exactamente del mismo fragmento del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, sólo que esta vez la cita textual queda a cargo de la flauta mientras que las notas de la soprano son distribuidas entre los demás instrumentos de acuerdo a la registración fija vista para la 2ª sección.

Ejemplo 8: comienzo de la 7ª sección de Serenata.

En las siguientes escenas se produce una liquidación del material, mientras la soprano canta los versos: “...tu febril y desorbitada mirada/ me cautiva como una extraña melodía”. En cuanto a la relación música-texto podemos afirmar que estos últimos versos poseen una doble carga de significado, ya que además de clausurar la idea de ‘canto a la luna’ condensan el sentido de todas las citas en la obra, y en particular las de este movimiento: el material de Schoenberg es efectivamente una ‘extraña melodía’, algo que se integra a la obra proviniendo del afuera.

Forzando la metáfora, la ‘mirada desorbitada’ podría ser también la de un compositor argentino que escribe en Buenos Aires una música con texto en alemán, texto que no ocupa -como podría esperarse- un lugar vertebral en el movimiento sino que es relegado a las cláusulas iniciales y finales del mismo.

Así, la cita de un material ajeno resulta, también, el modo en que la obra habla de sí misma.

CAPITULO 2

RESPONSO

La única certeza previa a la composición de *Responso* era del orden de la instrumentación: aquí se iba a producir el único ‘tutti’ de la obra, cuando el cuarteto vocal y el septeto, que hasta entonces habrían transitado caminos independientes, se encontrarán.

En relación a esto, se decidió luego que el texto a utilizar fuera ‘compartido’ por el cuarteto vocal y la soprano (como sabemos, incluida en el septeto), preferentemente con un tratamiento distinto en cada caso. En cuanto a la cuestión de qué texto utilizar en este número se decidió, considerando que en los números anteriores se habrían utilizado textos en otros idiomas (italiano y alemán), incluir como ‘cierre’ un texto en castellano; casi inmediatamente apareció la idea de apelar a un poema de Borges, quien como vimos ya tenía de por sí una gran presencia e influencia sobre el plano conceptual de la obra.

Por otro lado y en lo que hace a la relación del texto con la forma musical, se planteó utilizar durante el transcurso del movimiento una porción mínima del poema, básicamente a cargo del cuarteto, reservando el poema completo para ser expuesto en su totalidad recién en la coda, a cargo de la soprano solista. Como veremos a través del análisis detallado de cada sección, esta última intervención de la voz solista será, a la vez, la primera en que se manifieste el ‘canto’ en forma explícita.

Observemos una representación esquemática de la estructura formal del movimiento:

| cc.1-9 | cc.10-19 | c.20 | cc.21-29 | c.30 | cc.31-49 | cc.50-57 | cc.58-59 | cc.60-67 | cc.68-95 | cc.96-118 |
|-------------|---------------------------------|--------------|--------------------------------|------------|------------|-------------|------------|------------|-------------------------|---------------------|
| A1 (Instr.) | A1' (Instr.) + A2 (Voces) | Interp. I | A1 (Instr.) + A2' (Pno.) | Interp. II | B | Interp. III | Interp. IV | B' | C : C' : + : B | D + Interp. I |
| 3 | 3 + 4 7 | (3 + 4) 7 | 4 | 5 | 6 (7-1) | 5 | 7 | 6 (7-1) | 11 | 1+7 |
| 1ª sección | | | | | 2ª sección | | | | | CODA |

Como podemos ver, está dividido en dos grandes secciones -ambas con subdivisiones internas- seguidas de una coda. Cada sección contiene a su vez varias interpolaciones, pequeños núcleos diferenciados por la función formal que cumplen: mientras que la interpolación I introduce un elemento que será de vital importancia en la coda (que es, a la vez, expositiva y liquidativa), las interpolaciones II, III y IV cumplen una función reexpositiva: remiten de manera más o menos textual a materiales de *Serenata*.

A través del cuadro puede observarse claramente cómo la organización formal interna del número se halla, también, relacionada con la Secuencia de Lucas: tenemos tres (3) grandes secciones, mientras que el número total de subsecciones es siete (7) y el total de interpolaciones es cuatro (4). Más aún: en la tercer fila del cuadro se indica la cantidad de instrumentos o voces intervinientes en cada sección (referida a una noción de densidad textural general, independiente de eventuales intervenciones ocasionales); como puede observarse, cada subsección presenta una densidad textural referida a valores de la misma secuencia numérica. Las tres subsecciones principales de la sección 1ª presentan densidades 3, 7 y 4 respectivamente. Las subsecciones B y B' de la segunda sección presentan una densidad 6 (ya que interviene el septeto pero sin la soprano). En la subsección C se produce finalmente la 'reunión' de ambos grupos, y tenemos finalmente una densidad igual a 11. La coda equilibra, de algún modo, el 'desequilibrio' producido en las subsecciones B, ya que integra a la voz solista (faltante en B y B') con el grupo de siete (3 + 4) que conforma la interpolación I.

1ª sección

La primera sección tiene una forma tripartita, que involucra tres exposiciones distintas de un mismo material.

El material original es, verdaderamente, el de A2: se trata de un canon de mensura a cuatro voces con permutaciones internas, construido sobre la palabra "mírala" (compás 11). El tratamiento canónico puesto en juego determina que cada voz recorra su material a velocidades muy distintas:

| | Valores de duración | | | Unidad |
|----------|---------------------|-------|--------------------------|-------------------|
| SOPRANO | 4 3 7 | 3 7 4 | (7 4 3) - no se completa | corchea con punto |
| ALTO | 4 3 7 | 3 7 4 | 7 4 3 | negra de tresillo |
| TENOR | 3 7 4 | 7 4 3 | 4 3 7 | corchea |
| BARÍTONO | 3 7 4 | 7 4 3 | (4 3 7) - no se completa | negra |

Puede observarse que las voces de alto y tenor tienen tres repeticiones de la palabra "mírala", mientras que la soprano y el barítono tienen sólo dos. En el compás 16, al terminar el tenor sus tres repeticiones, encontramos una cita del lied *An den mond*, Op. 57 Nº 3, de Franz Schubert (**ejemplo 9a**); el texto original es reemplazado por la frase "...no es la luna", que implica además un recorte efectuado sobre el poema de Borges. Luego esto es replicado (c.19), por movimiento contrario en la voz de alto y por aumentación rítmica en la soprano. El barítono cumple con sus dos repeticiones de la palabra "mírala", coincidiendo al final de su recorrido con el resto de las voces (**ejemplo 9b**).

17. Mai 1815.

Langsam, wehmüthig.

Singstimme.

Pianoforte.

Geuss, lie - ber Mond, geuss

Detailed description: This is a musical score for the beginning of Franz Schubert's 'An den mond' (Op. 57 No. 3). It features a vocal line (Singstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The tempo is 'Langsam, wehmüthig.' (Slow, melancholic). The score is in 3/8 time and begins with a key signature of one flat. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The vocal line starts with a whole note rest followed by the lyrics 'Geuss, lie - ber Mond, geuss'.

Ejemplo 9a: primeros compases de *An den mond*, Op. 57 N° 3, de Franz Schubert.

Detailed description: This is a complex musical score for a canon titled 'mírala'. It includes staves for Flute (fl.), Clarinet (c. stb.), Percussion (perc.), Piano (pno.), Soprano (sopr. s.), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin (vl.), and Cello (cb.). The score features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *sfz ppp* to *pppp*. The lyrics are: 'mí - ra - la no es la lu - na mí - ra - la es tu es - pe - jo'. The score is marked with 'espress.' and includes numerical indicators (5, 4, 4) above the flute staff.

Ejemplo 9b: el canon sobre la palabra “mírala” progresiva. Se observa la aparición de la cita de Schubert en el tenor, la soprano y la contralto.

A partir de este canon (A2) se construye el material de A1, en el que la flauta, el violín y el clarinete cantan voces subsidiarias cuyas alturas son las de las voces del canon. Por lo general proceden *adelantándose* a las voces (es decir, dan alturas que luego serán tomadas por alguna de las voces); de lo contrario coinciden al unísono con ellas, en cuyo caso la coincidencia se halla destacada por medio de un ataque *sfz*. (Este procedimiento es, además, una alusión al procedimiento utilizado para el piano y la percusión en el final de la 6ª sección de *Serenata*, donde, de modo similar, ambos instrumentos tomaban alturas de un canon en proceso para generar voces subsidiarias.)

Como resumen descriptivo podemos decir que *Responso* comienza con la exposición del A1 instrumental; la segunda subsección expone el canon en el cuarteto vocal (A2) acompañado por una variación ornamental de A1 (A1'); y la tercera subsección reexpone el A1 original incorporando la entrada del piano, que muestra una versión 'distorsionada' del mismo canon anterior (A2').

La interpolación I ("*es tu espejo*", c.20), que separa la segunda subsección de la tercera, cumple aquí una función básicamente cadencial; más adelante veremos cómo este elemento se convierte en un material fundamental para la construcción del final de la obra. En cuanto a su función en esta sección podemos decir que aquí las palabras "*es tu espejo*" hablan no sólo de 'la luna' sino de lo musical mismo; es decir, hablan de la operación formal que se lleva a cabo sobre ellas, esto es, reexponer el canon de A2 con una imagen ligeramente deformada (A2').

La interpolación II, que da pie al inicio de la 2ª sección, es una reexposición textual de la marca nº5 en la 1ª sección de *Serenata* ("*Più lento*", **ejemplo 2**), en la que únicamente se ha eliminado la voz de soprano. Esta interpolación junto a las próximas III y IV pretenden funcionar como 'flashbacks' en un film, vueltas al pasado en el relato de la obra que, en este caso, involucran siempre algún grado de 'extrañamiento' sobre lo ya escuchado.

2ª sección

Toda la zona B de esta segunda sección consiste en una reexposición amplificada de materiales residuales provenientes de *Serenata* (llamamos residuales a materiales que cumplían roles 'secundarios' en la estructura de la que formaban parte). El trémolo tímbrico sobre mib6 de la flauta aquí es desarrollado y expandido, y se propaga también al clarinete sobre la nota fa5, a distancia de 7am (inversión de la 2aM, intervalo también ampliamente utilizado).

La interpolación III es claramente una versión variada y 'comprimida' en el tiempo de los compases 94 a 104 de *Serenata* (variación 4, 4ª sección).

Definitivamente podemos continuar las analogías con el arte cinematográfico si aceptamos que este 'flashback' implicaría además una visión 'en cámara rápida' de una escena anterior. Esta interpolación se yuxtapone con la interpolación IV (cc.58 y 59), la cual, en simetría con la II, deriva de las zonas de *Serenata* en que se cita el *Pierrot Lunaire*. En este caso volvemos a un procedimiento semejante al del nº1 de la 7ª sección de *Serenata* (c.154) efectuado a partir del final del original de Schoenberg (**ejemplos 10a y 10b**), salvo que aquí lo que se mantiene igual es la línea de la voz y son las notas de la flauta las que se distribuyen entre los demás instrumentos. Aquí la cita del poema es textual y completa: "*Tú, luna nocturna, mortalmente enferma!*"

7 4 3 6 Più lento \downarrow 4
4 4 4 4 ($\downarrow = 96-100$) 4

fl. (solo in Cl. bipo) pppp

cl. sib. pppp

perc. (pppp) (non ostacolo) vibrafono arco n. ord. arco

prno. ppp

sopr. s. Da näch-tig to-des-kran-ker Mond!

s. A. T. B.

vl. poco a.p. pppp

cb. pppp pizz. s.t. l.v.

Ejemplo 10a: yuxtaposición de las interpolaciones III y IV en *Responso*.

Fl. rit.

25 (im Ton genau so wie der vorhergehende Takt) (dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

bleiches, qual-ge-bor-nes Blut, du näch-tig to-des-kran-ker Mond!

Ejemplo 10b: final de "Der kranke Mond", de A. Schoenberg.

La subsección demarcada como C vuelve en el compás 68 sobre el tratamiento canónico de la palabra "mírala" del poema de Borges, donde las tres notas implicadas (mi4, fa#4, sol4) conforman un ámbito de 3ª menor, intervalo ya comentado y de presencia constante en el discurso. Por otro lado puede observarse que este sol4 es la misma nota que viene recorriendo la obra como un hilo conductor omnipresente, desde el mismo comienzo de *Serenata* y atravesando todas sus secciones internas, dando pie a diversas citas (Schoenberg, Beethoven) y continuando luego con similar función en este movimiento. (Desarrollar cabalmente este punto requeriría de innumerables ejemplos que tornarían engorroso el análisis; se considerará suficiente este comentario, que debería complementarse con una lectura meticulosa de la partitura). Una primer exposición de este material termina con un gesto semicadencial 'parlato' en las voces (cc.72 - 74), que introducen las palabras "...los largos/ siglos de la vigilia humana la han colmado de antiguo llanto". A partir del c.76 se produce un ensanchamiento de la textura sobre un comportamiento similar de las voces, siempre sobre la misma palabra "mírala", que constituye el primer punto de encuentro entre la soprano solista y las voces del cuarteto. Esto decanta en una superposición de los materiales B (trémolos tímbricos sobre mib6 y fa5 en flauta y clarinete), C (mi, fa# y sol en la cuerda), y del material 'parlato' cuyo texto surge ahora de una descomposición en fragmentos del poema de Borges; aquí, si se analiza el contenido de cada línea

individual de las voces, es posible observar las marchas y contramarchas de ‘sentido’ que se producen por efecto de la repetición y recombinación de los pequeños fragmentos de texto.

Coda

Mediante un proceso de disolución progresiva de los materiales anteriores llegamos a la coda de este movimiento. Aquí (c.96) podríamos decir que, por primera vez, la soprano se revela en su rol de voz solista: se diría que recién en este punto ‘surge’ la voz, ya que si analizamos retrospectivamente la trayectoria del comportamiento de la soprano la observaremos: a) ausente, en los números llamados *Madrigal*; b) enunciando pequeños fragmentos de esas “extrañas melodías” que son las citas del *Pierrot Lunaire* (donde además se utiliza el canto-hablado, emisión vocal no natural); c) integrándose al septeto en un comportamiento quasi-instrumental, siempre *bocca chiusa* (secciones 3ª y 6ª de *Serenata*); d) como caso más cercano, integrándose momentáneamente al cuarteto vocal, entre los compases 76 y 81. Podríamos aventurar, además, que existe en el tratamiento vocal una cierta idea de recorrido en cuanto al idioma de los textos, y que, de ser así, la voz de la soprano ‘surge’ allí donde tiene la oportunidad de cantar en su propia lengua. Es aquí, por otro lado, donde comienza el verdadero *Responso*, y en dicho término nos detendremos un momento.

La palabra que da nombre a este movimiento es utilizada, adrede, en su doble acepción: la primera, más evidente, como alusión al canto responsorial o *responsorio*, forma de canto litúrgico en donde un texto sagrado es asumido en su parte principal por un solista, y coreado por los fieles con un ‘estribillo’ reiterativo como respuesta⁴: exactamente ése es el tratamiento que se le da en esta sección al poema de Borges. El aspecto de la línea vocal de la solista, rítmicamente flexible y despojado de todo acompañamiento, la asemeja bastante a un recitado, que se alterna con el estribillo proveniente de la 1ª sección (“*es tu espejo*”), que es repetido cuatro (4) veces. Ahora bien: la segunda acepción, quizá más elusiva en su representación, es la de responso como oración dedicada a los difuntos, y su sentido deviene de que tradicionalmente dichas oraciones adoptaban, justamente, la forma responsorial. En este punto es notable destacar que el *Responso* termina cuando la soprano repite por segunda vez la palabra “*¡mírala!*” (cc.117 y 118), con las tres notas características de “*¡Lebewohl!*” (“*¡Adiós!*”): sol, fa, mib. Todo esto nos introduce, lateralmente, en la noción de relato, devolviéndonos a una pregunta que dejamos pendiente en la presentación de nuestro trabajo: ¿cuál es la historia que se cuenta en esta obra? Para acercarnos a la respuesta debemos establecer un diálogo entre los distintos textos que participan de ella.

Sabemos que estamos ante un ciclo de *músicas nocturnas*; sabemos, también, que se invoca a la luna; veremos, en el capítulo final, que en los madrigales se le canta a las “sagradas horas nocturnas”. Pero: ¿qué es lo que se narra? la cita de Schoenberg esbozaba un indicio que recién ahora comienza a completarse: al parecer, la luna agoniza: “*tú, luna nocturna, mortalmente enferma*” (cc.58 y 59). Recordamos que ya en *Serenata* se le decía “*¡Adiós!*” (“*¡Lebewohl!*”). Es una muerte dulce, que provoca en su testigo una rara fascinación: “*Tu febril y desorbitada mirada/ me cautiva como una extraña melodía*”. Vemos, ahora, cómo se lamenta su pérdida, y asistimos al *Responso*. Pero a la vez, la elaboración del poema de Borges nos sugiere algo más: “*La luna [...] no es la luna [...] Es tu espejo*”. ¿A quién se está despidiendo? ¿Qué ausencia actual o futura narra el diálogo entre los distintos textos que la forma de la obra propone?

CAPITULO 3

MADRIGAL

La última etapa del proceso de creación de la obra abarcó la composición de los movimientos I, III y V, llamados cada uno igualmente *Madrigal*. En un primer momento, éstos fueron pensados no como fragmentos separados sino como un único movimiento (y en el fondo *son* un solo movimiento), que funcionaría como una pequeña introducción a la obra. Es decir que ésta originalmente tendría tres partes, *Madrigal*, *Serenata* y *Responso*, donde se expondrían por separado los dos grupos (cuarteto vocal primero, luego septeto) que se reunirían finalmente en la tercera parte. Recién cuando este ‘primer número’ se encontraba ya en proceso de composición surgió la idea de dividirlo en tres partes, haciendo que cada una de ellas asuma una función más ligera pero también más expresiva, a modo de breves ‘comentarios’ corales en un espíritu que remite lejanamente al teatro griego. Por otro lado, creemos que la obra gana así en cohesión y unidad interna, toda vez que estos tres números, conectados entre sí en el largo plazo de la macroforma, proporcionan una suerte de ‘relato’ que resulta medular a la estructura. Finalmente, entonces, fue ésta la organización que se impuso como definitiva: el primero de los tres madrigales (I) introduce la obra; el segundo (III) funciona como separador o interludio entre los dos movimientos principales, y el tercero (V) es una ‘codetta’ o ‘coda de la coda’, de modo tal que la obra terminaría ‘oficialmente’ al final del IV movimiento tras lo cual un último y breve comentario, a cargo del coro, refuerza la conclusión.

Estos tres movimientos, analizados en conjunto, también resultan paradigmáticos dentro del concepto general de la obra y de hecho tal vez sean los puntos donde más claramente podamos reconocer la influencia de algunas de las ideas tratadas en la introducción. Sencillamente, nuestros *Madrigales* constituyen en su totalidad un ‘hipertexto’, cuyo ‘hipotexto’5 es un madrigal italiano del siglo XVI. Se trata, más precisamente, del madrigal *O dolce nocte*, del compositor francés Philippe Verdelot, sobre un poema de Maquiavelo

(ejemplo 11).

The image shows a musical score for the first five measures of the madrigal 'O dolce nocte' by Philippe Verdelot. The score is written for four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in a major key with one sharp (F#) and common time (C). The lyrics are: 'O dol-ce noc - te, o sanc - t'Ho - re noc - tur-'. The Cantus part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Altus part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Bassus part starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Ejemplo 11: primeros compases de *O dolce nocte*, de Philippe Verdelot

El procedimiento utilizado para la composición del nuevo *Madrigal* (lo consideraremos momentáneamente como una unidad, suma de I, III y V) es el de la reescritura, entendida aquí como una intervención y reelaboración del texto original (nos referimos no al poema sino a la obra de base en tanto 'texto') mediante la aplicación de un determinado procedimiento, que genera un resultado nuevo. El nuevo texto 'es' en sí mismo, pero el texto en que se basa permanece como fondo y coexiste con aquél. De modo que aquí el pasado (la historia) no es algo 'traído' desde fuera como sucede con las citas, ni es 'pura estructura' como en el caso del trabajo sobre una determinada técnica o de la elaboración de materiales ajenos, sino que 'está ahí presente', conviviendo ambos textos en una suerte de 'intemporalidad'.

En cuanto a la realización, se tuvieron en cuenta dos premisas que condicionaron el trabajo de reescritura propiamente dicho. En principio, los madrigales debían funcionar en forma independiente al resto, y esto debía ser muy claro a la audición: debían 'contrastar' con los movimientos principales. Por otro lado, no debían anticipar materiales que fueran usados luego, en las intervenciones del coro del IV movimiento; por ende, tanto la textura tipo canon (genéricamente hablando, 'polifonía imitativa') y el estilo 'parlato' usado cerca del final de *Responso* quedaban descartados. Se buscó, entonces, utilizar una textura general que: a) no hubiese sido utilizada en el IV movimiento, y b) que cumpliera con la premisa de presentar una cierta 'neutralidad'. La clave fue apelar a la textura homofónica, la cual, por añadidura, aporta un grado más de unidad a la obra ya que se relaciona lateralmente con un elemento central de *Responso*: la Interpolación I, 'estribillo' proveniente del compás 20 y explotado en la coda ("*Es tu espejo*").

Como resumen descriptivo podríamos decir que se procedió a efectuar una 'distorsión' o 'deformación' del madrigal original; esto se dio en dos sentidos, armónico y rítmico, que explicaremos por separado a continuación.

Debemos aclarar que, si bien en un principio se pensó en efectuar una transformación a modo de un 'isomorfismo' (es decir, que conservara intacta la información del original), el resultado final involucra diversas alteraciones en el plano melódico que surgieron como necesidad 'práctica' durante el transcurso de la escritura.

La primera decisión que se tomó fue que las líneas melódicas individuales permanecerían intactas. Esto respondió a dos objetivos, uno estético y otro de índole práctica: el primero es el de intentar conservar el 'perfume' del estilo melódico original; por otro lado, que el hecho de ser melodías diatónicas, relativamente fáciles de cantar individualmente, facilitarían luego el armado del conjunto.

La intervención en el plano armónico obedece a un procedimiento muy sencillo: tomando el primer acorde del madrigal original, se transportaron las voces para hacerlas coincidir con las notas polares de otros movimientos. El objetivo buscado a través de ello fue el de generar una continuidad en el plano armónico-melódico que compensara el contraste que generaría de por sí la textura homorrítmica del cuarteto *a capella*. Las notas de llegada de este transporte fueron obtenidas de la serie de siete sonidos 'comunes' derivada de *Brin*, en la 3ª sección de *Serenata*. De entre ellas, se privilegiaron las alturas que: a) resultaran más cercanas a la posición de las voces en el madrigal original; y b) que fueran además sonidos estructurales de la obra. Finalmente, el resultado es un transporte descendente en las cuatro voces, bajando una 2am en la soprano y el bajo y una 2aM en la contralto y el tenor. El acorde final resultante es (de grave a agudo): sol#, re, sol, do.

A partir de este acorde inicial, se procedió a copiar el movimiento melódico original de las cuatro voces, lo que genera como resultado global una suerte de ‘poli-modalidad’ (**ejemplo 12**).

La intervención en el plano del ritmo es un poco más ardua de explicar en detalle. Resumidamente, se trata de generar una especie de ‘homorritmia desenfocada’: esto quiere decir que los desplazamientos entre las voces no responden, como es más tradicional, a una lógica de polifonía imitativa, sino que se busca un efecto de ‘nublado’ o ‘fuera de foco’ dentro de un comportamiento inicialmente isócrono.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 4/2, with a tempo marking of 'ca. 76'. The lyrics are: 'O dol - ce noc - te o sanc - t'Ho - re noc - tur - n'et que -'. The score includes various rhythmic markings such as '9:8', '5:4', and '3:2' above the notes, indicating polyrhythmic relationships between the voices. The Soprano part has a steady rhythm of quarter notes. The Alto part has a similar rhythm but is offset. The Tenor part has a steady rhythm of quarter notes. The Bass part has a steady rhythm of quarter notes but is offset from the other voices.

Ejemplo 12: comienzo de *Canto nocturno*, primeros compases del Madrigal I.

El modo de generar este efecto fue tomar la duración total de cada frase o fragmento, para luego hacerla proceder con su mismo ritmo original pero, en cada, voz, con una unidad de medida diferente: el tenor conserva el ritmo original (medido en blancas), mientras que la soprano tiene como unidad una ‘blanca de nonillo’ (es decir el equivalente a cuatro corcheas de nueve por cada redonda), la contralto cuenta en ‘blancas de quintillo’ (cuatro corcheas de cinco por cada pulso de blanca), y el bajo cuenta en blancas de tresillo (ó dos negras de tres por cada pulso de blanca). Luego, las cuatro voces no parten juntas sino que el ritmo se organiza en torno a un eje central, en el que las voces llegan a un punto de encuentro para luego separarse y continuar, cada una, su propio derrotero.

En cuanto a la decisión de conservar el ritmo original en una de las voces, fue pensada en un principio como herramienta práctica que facilitara una referencia sólida para al resto, además de mezclarse en el conjunto. Tomada esa decisión, resultaba evidente que la línea original debía asignársele al tenor, en implícita alusión a la idea de ‘cantus firmus’ cara a los compositores renacentistas. Observemos que entonces, al conservar el ritmo y la interválica originales, la melodía del tenor sólo se diferencia del original en que se halla transportada un tono abajo.

Como mencionamos antes, durante el proceso de composición de estos números surgieron cuestiones de índole práctica que forzaron al empleo de alteraciones no previstas en el plano melódico. Fundamentalmente las mismas se debieron a la necesidad de ‘suavizar’ ciertas armonías, o de facilitar pasajes que de otro modo, por efecto del tratamiento armónico empleado, habrían sido de muy difícil afinación (recordemos que para la elaboración de la armonía se siguió un procedimiento más o menos ‘automático’, cuyo resultado debió comprobarse luego, nota por nota y acorde por acorde). En todos los casos se buscó que las transformaciones en las melodías individuales

fueran mínimas, y que dieran por resultado siempre una línea sencilla y ‘en estilo’ que no alterara en lo sustancial el ‘sabor’ melódico original.

Para determinar la división del madrigal original en tres partes, se tuvo en cuenta la organización interna del texto. Como sabemos, en el estilo renacentista los puntos y/o puntos y comas de los textos eran reflejados en la música a través de cadencias; consecuentemente, las dos detenciones que se encuentran en el poema de Maquiavelo son puntuadas por sendas cadencias en la musicalización de Verdelot. Esto determina tres ‘secciones’, cada una de las cuales se transformó para nosotros en un madrigal independiente. Como la distribución en compases de cuatro tiempos fue conservada intacta, podemos referir cada número al original con la siguiente tabla:

| | I. Madrigal | III. Madrigal | V. Madrigal |
|----------------------------|-------------|---------------|-------------|
| Numeración en el original: | cc.1 - 11 | cc.12 - 28 | cc.29 - 42 |

Por último, podemos comentar algunas decisiones que se tomaron en relación al tratamiento musical del texto.

En el número I, se decidió exponer la primer frase *“Oh, dulce noche”* con el ritmo original isócrono, para continuar a partir de la siguiente frase (*“oh, santas y quietas horas nocturnas...”*) con el tratamiento contrapuntístico ya descrito.

Al comienzo del número III, el comienzo isócrono surge del poema: *“Se reúnen en vos tantas alegrías”*. Donde dice: *“se reúnen...”* las voces permanecen ‘juntas’ rítmicamente, para separarse justo sobre la palabra *tante* (*tantas*). Sobre el final del mismo número, en el verso *“...de sus largas fatigas”* (cc.15 a 17), se detiene el proceso contrapuntístico previo para retornar al tratamiento isócrono y a los valores rítmicos más largos. La consecuente ‘ralentización’ de la música resulta acorde al sentido del texto.

El número V, cierre de la obra, debía reforzar realmente el aspecto conclusivo. De aquí que se prescindió de los artificios contrapuntísticos para dejar a las voces con su movimiento rítmico original, cuyo carácter pulsátil refuerza la sensación cadencial. Hay, justo al final, una última alteración introducida sobre el original de Verdelot: la repetición de las palabras *“d’amore”* (*“de amor”*). La línea completa del poema dice: *“Vos hacéis, oh felices horas/ arder de amor todo helado pecho”*. Pero la repetición aislada del inciso *“de amor”* se conecta, inesperadamente, con el texto de Schoenberg que abre el II movimiento, donde se dice que la luna *“muere de una insaciable pena de amor”*.

De este modo, la obra vuelve sobre sí misma y termina casi donde empezó: a través de la forma vemos cómo se conectan y dialogan entre sí las épocas, los estilos y las lenguas.

CONCLUSIONES

En una mirada retrospectiva, la primera observación posterior a la confección de este escrito muestra la importancia asignada a la descripción del ‘marco’ de pensamiento dentro del cual la obra surge. Definir este marco involucra, en parte, dar cuenta de las cuestiones conceptuales por detrás de los aspectos constructivos, pero remite también al establecimiento de lo que podríamos denominar un ‘protocolo de recepción’ de la obra, es decir, de qué modo la obra se inserta en una determinada línea o tradición de pensamiento a partir de la cual pretende ser leída.

Aquí el componente interdiscursivo resulta fundamental. En última instancia, muchos de los procedimientos descritos provienen de otras artes (y dentro de ellas, principalmente de la literatura); por otro lado, la presencia de lo literario se manifiesta a través de la noción algo elusiva de ‘relato’, que sugiere que finalmente la obra siempre está ‘contando algo’, aun cuando se trate de una historia que remite a la forma misma.

La delimitación de estas premisas básicas determina un camino lateral que desemboca, finalmente, en la descripción de la estructura de la obra y los procedimientos constructivos. De tal modo, las cuestiones técnicas y procedimentales son más bien una consecuencia de un determinado camino de pensamiento (en última instancia, consecuencia de una *idea*) y no un ‘a priori’ al cual los elementos musicales deben luego acomodarse. Para terminar, el interés al crear esta obra fue el de elaborar una música con el mayor nivel posible de continuidad y de cohesión a partir de ideas que son en esencia fragmentarias, y donde convergen procedencias muy disímiles.

APÉNDICE A SOBRE LOS TEXTOS UTILIZADOS Y SUS FUENTES

O DOLCE NOCTE

Este poema forma parte originalmente de la obra de Maquiavelo *La mandragola*, de 1518. En dicha obra, cada uno de los cinco actos que la componen finaliza con una canción que actúa a la vez como cierre e interludio separando un acto del próximo. La canción “*O dolce nocte*” cierra el cuarto acto.

O dolce nocte, o sanct'Hore nocturn'et quete,
ch'i desiosi amanti accompagnate;
In voi s'adunan tante Letitie, onde voi sete
sole cagion di far l'alme beate.
Voi i giusti premii date,
a l'amorose schiere, a voi amiche,
delle lunge fatiche;
Voi fat',o felice hore,
ogni gelato pect'arder d'amore!

¡Oh, dulce noche!
Oh, santas y quietas horas nocturnas
que acompañáis a los deseosos amantes;
Se reúnen en vos tantas alegrías
que sois capaces, vosotras solas, de hacer felices a las mortales almas.
Vos, justos premios dais a las amorosas multitudes, a tus amigos,
por sus largas fatigas;
¡Vos hacéis, oh felices horas, arder de amor todo helado pecho!

DER KRANKE MOND

“*Der kranke Mond*” es la séptima canción de *Pierrot Lunaire*, Op. 21, de Arnold Schoenberg. Dicha obra es un ciclo conformado por veintiún canciones seleccionadas de la traducción de Otto Erich Hartleben del homónimo ciclo de poemas en francés de Albert Giraud.

Es interesante notar algunas analogías que relacionan al *Pierrot Lunaire* con la obra *Canto nocturno*, mucho más allá del hecho de que ésta apele a aquella como fuente para uno de sus números.

En *Pierrot Lunaire* la instrumentación varía constantemente, de canción a canción, y el ensamble completo toca a la vez sólo durante el último poema; también en esta obra encontramos la apelación a una variedad de formas antiguas, como alusión o parodia. También es notable aquí la presencia de la numerología: la obra está estructurada en tres grupos de siete poemas cada uno, mientras que el *ensamble Pierrot* consta de siete miembros (incluyendo el director); la pieza lleva como número de Opus 21, contiene veintiún poemas y fue comenzada el 12 de marzo de 1912. Sobre la porción del texto original empleada en *Canto nocturno*, ésta consiste simplemente en un recorte realizado sobre la primera parte del poema.

Du nächtig Mond,
An unstillbarem Liebesleid stirbst du.
Dein Blick, so fiebernd übergroß,
bannt mich wie fremde Melodie.
Du nächtig todeskranker Mond.

*Tú, luna nocturna,
mueres de una insaciable pena de amor.
Tu febril y desorbitada mirada,
me cautiva como una extraña melodía.
¡Tú, luna nocturna, mortalmente enferma!*

LA LUNA

Este poema está incluido en el libro de Jorge Luis Borges *La moneda de hierro*, de 1976. Como una breve recapitulación de temas ya tratados, citaremos aquí un fragmento del prólogo de dicho libro: “[...] La música de hierro del sajón no nos place menos que las delicadezas morosas del simbolismo. Cada sujeto, por ocasional o tenue que sea, nos impone una estética peculiar. Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir” (Borges, 2005: 433)

Hay tanta soledad en ese oro.
La luna de las noches no es la luna
que vio el primer Adán. Los largos siglos
de la vigilia humana la han colmado
de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo.

APÉNDICE B PARTITURAS ORIGINALES

O Dolce Nocte

Nicolo Machiavelli

Phillipe Verdelot

Cantus
O dol-ce noc - te, o sanc - t'Ho - re noc - tur-

Altus
O dol-ce noc - te, o sanc - t'Ho - re noc - tur-

Tenor
O dol-ce noc - te, o sanc - t'Ho - re noc - tur-n'et

Bassus
O dol-ce noc - te, o sanc - t'Ho - re noc - tur-

6
- n'et que - te, Ch'i de - si - o - si a - man - ti ac - com - pa - gna - te;

- n'et que - te, Ch'i de - si - o - si a - man - ti ac - com - pa - gna - te;

que - te, Ch'i de - si - o - si a - man - ti ac - com - pa - gna - te;

- n'et que - te, Ch'i de - si - o - si a - man - ti ac - com - pa - gna - te;

12

In voi s'a - du-nan tan - te Le-ti-tie on - de voi se - te So - le ca-gion di

In voi s'a - du-nan tan - te Le-ti-tie on - de voi se - te So - le ca-gion di

In voi s'a - du-nan tan - te Le-ti-tie on - de voi se - te So - le ca-gion di

18

far l'al - me be-a - te, Voi i giu-sti pre-mii da-te A l'a-mo - ro-se

far l'al - me be-a - te, Voi i giu-sti pre-mii da-te A l'a - mo-ro-se

far l'al - me be-a - te, Voi i giu-sti pre-mii da-te A l'a-mo - ro-se

24

schie-re a voi a-mi - che, Del - le lun-ge fa - ti - che; Voi fa - t'o

schie - re a voi a-mi - che, Del - le lun-ge fa - ti - che; Voi fa - t'o fe-

schie - re a voi a-mi - che, Del - le lun-ge fa - ti - che; Voi fa - t'o

schie - re a voi a-mi - che, Del - le lun-ge fa - ti - che; Voi fa - t'o

30

fe - li-ce ho - re O-gni ge-
- li-ce ho - re O - gni ge-la-to pec-t'ar-der d'a - mo-re, O-gni ge-
fe - li-ce ho - re O - gni ge-la-to pec-t'ar-der d'a - mo - re, O-gni ge-
fe - li-ce ho - re O - gni ge-la-to pec-t'ar-der d'a - mo - re, O-gni ge-

36

- la-to pec-t'ar-der d'a - mo - re
- la-to pec-t'ar-der d'a-mo - re, O - gni ge-la-to pec-t'ar-der d'a - mo-
- la-to pec-t'ar-der d'a - mo - re, O-gni ge - la-to pec-t'ar - der d'a - mo-
- la-to pec-t'ar - der d'a - mo - re, O-gni ge - la-to pec-t'ar-der d'a-mo-

42

- re.
- re.
- re.

7. Der kranke Mond.

Sehr langsame ♩ ($\text{♩} = 96-100$)

Flöte.

Rezitation.

Du näch-tig to-deskranker Mond dort auf des Himmels schwarzem

Fl.

Pfühl, deinBlick, so fie-bernd ü-bergroß, bannt mich, wie frem-de Mo-lo-

Fl.

die. An un-still-ba-rem

Fl.

Lie-besleid stirbst du, anSehnsucht, tief erstickt, du näch-tig to-deskranker

Fl.

Mond, dort auf des Him-mels schwarzem Pfühl.

Fl.

Den Lieb-sten, der im Sinnenrausch gedankenlos zur Liebsten geht, be-lustigt deiner Strahlen Spiel, dein

Fl.

bleiches, qual-ge-bor-nes Blut, du näch-tig to-des-kran-ker Mond!

rit.

(im Ton genau so wie der vorhergehende Takt) (dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Borges, J. L. (2005). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1974). El escritor argentino y la tradición. En *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- de Castro, J. E. (2007). *De Eliot a Borges: tradición y periferia*. Recuperado de http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_26/26_Castro.pdf
- Etkin, Mariano (1997). *El hombre que está solo y espera*. Texto escrito para el catálogo del festival “Neue Musik Rümlingen”, Suiza. Recuperado de <http://www.latinoamerica-musica.net/>
- Fornet, Jorge (2007). *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gandini, Gerardo (1994, agosto). *Estar*. Ponencia presentada durante las Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX, Córdoba, Argentina. Recuperado de <http://www.latinoamerica-musica.net/>
- Genette, Gérard (1970). La utopía literaria. En *Figuras*. Córdoba, Argentina: Ediciones Nagelkop.
- Hofstadter, Douglas R. (2005). *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Jiménez, Joaquín (coord.). (2010). *La proporción: arte y matemáticas*. Barcelona, España: Graó.
- Morgan, Robert P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- Piglia, Ricardo (2006). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.
- Saer, J. J. (2006). El escritor argentino en su tradición. En *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarmiento, D. F. (1944). *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina.

TESINA Nº 2

“RITO DE LOS ORISHAS” Leo Brouwer.

Análisis de la obra y correspondencias filosóficas con la estética ritual.

Nicolás Leandro Fagioli

INTRODUCCIÓN

Me propuse analizar una obra musical.

Más específicamente, *Rito de los Orishas* del compositor cubano Leo Brouwer.

La propuesta en sí misma entusiasma. Quizás no deje caer más de una lágrima o dos, pero vale sus días (semanas) de estudio.

Teniendo claro el propósito del de mi tesina, empecé a transitar felizmente la obra.

Comencé, como es normal, por el principio. La forma general: su conjuro, sus danzas, sus evocaciones. Luego seguiría por un examen un poco mas profundo hacia su forma media. Me dispuse a ello...

Mi felicidad comenzó a decaer en un momento en el cual encontré un obstáculo que me impidió seguir en mi firme camino hacia el entendimiento cabal de la obra en cuestión, hacia su incorporación definitiva en mi espíritu, fue en un momento determinado: el primer compás.

Descubrí, apenas pasados unos segundos de sentarme con una taza de café a analizar la obra, que no podía siquiera empezar a entenderla.

Invasado por la indignación comencé a buscar culpables de aquella falta de capacidad: culpé a mis padres por no enviarme a un colegio mas caro, a las horas y horas de televisión de mi infancia, atribuyendo mi incapacidad a mi falta de fé, pedí perdón al Señor de los cristianos, padre del Verbo creador, por todos estos años sin confesarme...

Sea cual fuere la causa era evidente que la forma en que me había destinado a hacer el análisis me llevaba directamente hacia el fracaso.

Acto seguido (semanas después) se me reveló el verdadero problema que ya para esos momentos me estaba haciendo pensar muy seriamente en entregarme de una vez a la desesperación, al desasosiego y a convencerme de que mi carrera era nomás la veterinaria, como decía mamá.

Intuitivamente, al menos en principio, advertí que lo que se percibía al escuchar la obra es una ruptura de la linealidad en varios niveles.

Era necesario encontrar otro punto de vista, mirar la obra desde otro lado, para así entender en que consistía esa no-linealidad

El primer obstáculo estaba comprendido: salir de la linealidad. Tendría que correrme de ese lugar, pero esto no implicaba solamente cambiar el punto de vista de la obra, debía deshacerme de certezas muy arraigadas en mí, debía generar un derrumbe.

El detonador estaba en el mismo lugar en donde se evidenció el conflicto: la obra.

Más precisamente en aquello que la obra quiere significar, o quizás imitar... el rito.

ESQUEMA GENERAL DEL ANÁLISIS

Encontré la clave para mi análisis cuando comencé a estudiar con cierta profundidad la estética ritual, sus constantes y variantes en las distintas culturas, la forma de pensamiento y la visión del mundo del hombre mítico.

Se me hizo evidente que la obra no solo se llama “Rito de los Orishas” porque su estructura acuse la “forma” de los rituales de esa tribu afrocubana, sino que además podría establecerse una correspondencia entre ciertos puntos fundamentales de la estética ritual en general y las características compositivas de la obra.

Decidí en base a esto hacer un análisis compuesto.

El análisis musical estaría atravesado por algunos conceptos fundamentales de la filosofía ritual que le servirían de punto de partida.

El punto de vista para abandonar la linealidad sería **mirar la obra a través del espejo del ritual**.

En base a esto, elegí cuatro conceptos que describen de manera general la cosmología ritual de la gran mayoría de las culturas tradicionales del mundo y las convertí en ejes direccionadores que serán los distintos puntos de enfoque a través de los cuales abordaré el análisis.

Estos conceptos también serán desarrollados y explicados en base a su significación filosófica.

Los cuatro conceptos o ideas direccionales son:

Espacio sagrado

Centro

Arquetipos / Repetición

Tiempo sagrado

Que se convertirán en los siguientes ejes de análisis:

Espacio sagrado: Planos sonoros

Centro: Centralidad melódica / armónica

Arquetipos y repetición: Recurrencia motívica

Tiempo sagrado: Manejo del tiempo en la obra

Cada capítulo se completará con una sección final llamada *Lateralidad* en donde se profundizará, a modo de análisis paralelo, el contenido filosófico de estos conceptos dentro del pensamiento mítico.

LO SAGRADO DEL ESPACIO

Aquel que comprende el camino de la Naturaleza llega a apreciarlo todo;

Apreciándolo todo, se convierte en imparcial;

Siendo imparcial, se convierte en magnánimo;

Siendo magnánimo, se convierte en parte de la Naturaleza.

Lao Tse, Tao Te *Ching*

La idea de espacio será la que nos servirá de eje en este primer capítulo del análisis. Por un lado, la concepción de espacio para la estética ritual, por el otro, el espacio en música.

Esto último resulta algo conflictivo, ya que la música en si misma solo necesita de tiempo para existir. Sin embargo podemos elaborar una idea de espacio en una obra musical, sobre todo en la estética contemporánea.

Entiendo a los planos sonoros como los componentes espaciales de la obra. La articulación y la relación que tengan los planos entre ellos conforma lo que llamo el "espacio". Favorece a nuestro

análisis esta interpretación de la espacialidad, dada la enorme importancia que tiene en la estética ritual.

En la mentalidad del hombre mítico el espacio esta dividido en un espacio sagrado y uno profano. El primero será aquel en el que se desarrolla la vida del hombre, es el que elige para vivir, en el que lleva a cabo sus actividades, erige sus templos y adora a sus dioses. El espacio profano será lo que esté por fuera, lo no consagrado, el espacio caótico y desconocido.

Por lo tanto, el espacio no es homogéneo, presenta roturas.

Esta idea de no-homogeneidad también se percibe en la obra de Brouwer, los planos por momentos quiebran el espacio y en otros lo unifican.

Dentro del Rito de los Orishas, es en el Conjuro donde el análisis de los planos es indispensable.

Comenzaremos determinando los elementos de los planos y luego analizaremos su comportamiento.

En una segunda parte estudiaremos mas en profundidad la idea de espacio sagrado.

Planos

El establecimientos de planos sonoros es el primer modo de ordenar el discurso musical.

Dada, en los primeros compases, la ausencia de motivos temáticos, no es posible percibir lo que tradicionalmente llamamos "frase". La sensación de tiempo es difusa y el pulso es inconstante.

Encontramos, durante el transcurso de la obra tres tipos de planos que se direccionan u orientan de diferentes maneras, los denominaré *Horizontal*, *Vertical* y *Oblicuo*.

Entre los planos horizontal y vertical se suceden momentos de contraste o alternancia y momentos de fusión.

Plano horizontal: Nota repetida. Plano vertical: Acorde mixto

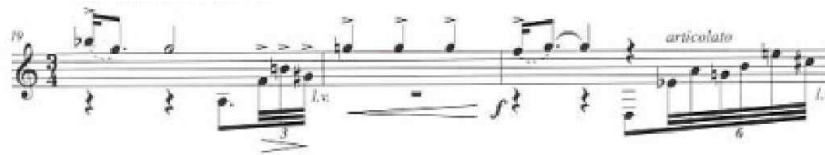
Plano vertical

The image shows a musical score for a piece titled 'Plano horizontal' and 'Plano vertical'. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 56-66, and the performance instruction is 'Liberamente'. The score is in 4/4 time. The first system shows a treble clef with a circled section of notes, labeled 'Plano horizontal'. The second system shows a bass clef with a circled section of notes, labeled 'Plano vertical'. The score includes dynamic markings such as 'ppp', 'pp', 'f', and 'p', and performance instructions like 'ben allegriano' and 'articulato'. A measure number 'h. 12' is indicated.

El plano oblicuo será un campo de encuentro de elementos de los dos planos anteriores. En el compás 16 dentro del arpeggio vemos la repetición del do# durante dos compases. En este caso predomina el elemento del plano horizontal.

The image shows a musical score for a piece titled 'Plano oblicuo'. The tempo is marked 'mosso'. The score is in 4/4 time. The first system shows a treble clef with a circled section of notes, labeled 'Plano oblicuo'. The score includes dynamic markings such as 'f', 'mp', and 'f', and performance instructions like 'metal.', 'nat.', 'quasi cadenza', 'marcato', 'rit.', 'leggero', and 'sost.'. A measure number '12' is indicated.

Es un plano dinámico, su conformación varía. En el compás 19 predominan los elementos del plano vertical, el acorde mixto arpegiado.



Este plano, servirá de separador entre los distintos momentos de contrasté y fusión que alternan los planos.

Comportamiento de los planos en el Conjuro

Podemos dividir todo el movimiento en bloques de compases con planos en contraste y otros en fusión. Esto estructura todo el conjuro en momentos en que los planos forman un espacio homogéneo (fusión) y otros, en que el espacio sufre una ruptura, los momentos de contraste rompen con la continuidad del espacio y generan una percepción difusa del tiempo.

Contraste

Los planos se alternan.

No se establece un pulso constante, el acorde mixto varía en su manera de aparecer y eso dificulta el establecimiento de un tiempo fijo.

En estos momentos los planos son eventos separados, independientes, que se superponen. Son elementos que forman un bloque no homogéneo. Aquí es donde el espacio compuesto por los planos esta quebrado.

Los elementos de los planos actúan de manera separada, como ocupando espacios diferentes pero afectándose entre si y también a la continuidad del discurso.

En el plano horizontal hay bruscos cambios de registro y rupturas por altura, lo cual genera una escisión en la narración y en la concepción de una frase.

En el plano vertical el acorde mixto varía en cada aparición, Algunas veces irrumpe con un arpegio largo, otras se arma el arpegio con apoyaturas retardando y afectando no solo la continuidad sino también al plano horizontal (Ej. comp. 8).

Ante la ausencia de frase y la discontinuidad del tiempo, los calderones resultan un elemento organizador, delimitan lo que podríamos llamar semifrases.

84 *mp* *f* *mf* *pesante*

87 *f* *ppp* *dolce lontano* *attacca danza ritual* ca 4'55''-5'

Fusión

Los planos se acomodan en el tiempo, forman una sola entidad pero siguen siendo reconocibles. Ya no contrastan y ante la no homogeneidad de los momentos de alternancia ahora forman un todo que genera una sensación de continuidad con un pulso fijo establecido por la nota repetida. Este encuentro entre los planos da lugar a la aparición de la primera melodía-textural que será el primer elemento motivico a desarrollarse (este motivo será analizado en la tercera sección) Aquí el espacio se unifica.

26 *Vivace* ♩ = 120 *p* *sfz* *f molto* *l.u.*

30 *p* *f molto* *sfz*

El acorde mixto se incluye dentro del pulso fijado por la nota repetida.

Los planos siguen manteniendo sus elementos y su direccionalidad pero abandonan el contraste.

La principal diferencia entre los momentos de contraste y fusión es el comportamiento de los distintos eventos.

En los momentos de fusión los planos parecen encajar y eso permite la aparición de una melodía que tome el protagonismo. En los momentos de contraste se genera una sensación de discontinuidad, hay una ruptura del entramado de elementos.

Comportamiento de los planos en la Danza

En la Danza los planos sufren algunas transformaciones. y su presencia no será tan determinante del carácter general como en el conjuro. Esto se debe a que este movimiento es una danza y por lo tanto es más rítmico, con lo cual los planos son solidarios con otros aspectos.

Sin embargo encontramos algunas participaciones de los planos en formas ya vistas anteriormente. Ya no serán fundamentales los momentos de alternancia y fusión. El plano horizontal se transforma en una textura que aparece en las tres danzas. Su elemento principal sigue siendo la repetición. El do sigue siendo la nota que más se repite pero, al tener un carácter más modal, el do# ahora es becuadro.



La textura de las danzas 2 y 3 sale de la danza 1 y tiene los acentos modificados. Sigue habiendo rupturas por altura con amplios registros.





El plano vertical se transforma en un arpeggio ordenado, mensurable.

Se utiliza preferentemente en la danza 1 y un poco menos en la 3.



El plano oblicuo volverá a ser una conjunción de elementos de los planos anteriores.



Lateralidad

Quando se manifiesta lo sagrado

Lo sagrado se manifiesta. Es una realidad de un orden totalmente distinto de lo cotidiano.

En una irrupción repentina algo completamente “antinatural”.

Se evidencia como lo contrario de lo profano.

La historia de todas las religiones y cultos está constituida por una acumulación de estas manifestaciones.

Puede manifestarse en objetos; una piedra o un árbol pueden considerarse como sagrados.

También puede manifestarse en personas: Reencarnación de Jesús, iluminados como Mahoma o Confucio.

El hombre de las sociedades arcaicas construye sus casa, erige sus templos y adora a sus dioses en lugares que él considera sagrados.

Caos y Cosmos

Lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo. El primer lugar en donde se evidencia la manifestación de lo sagrado es en el espacio.

El espacio, para el hombre religioso no es homogéneo. Hay porciones de espacio con cualidades diferentes de otras. Hay un espacio sagrado y uno profano.

«No te acerques aquí —dice el Señor a Moisés—, quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa» (Éxodo, III, 5)

Este espacio sagrado será considerado mas significativo y consistente. Los espacios no consagrados carecerán de consistencia, serán amorfos.

Por medio de la irrupción de lo sagrado se da importancia a un territorio, se lo hace cualitativamente superior.

«Según la leyenda, el morabito que fundó El-Hemel se detuvo, a finales del siglo XVI, para pasar la noche cerca de la fuente y clavó un bastón en el suelo. A la mañana siguiente, al querer cogerlo de nuevo para proseguir su camino, encontró que había echado raíces y que de él habían brotado retoños. En ello vio el indicio de la voluntad de Dios y estableció su morada en aquel lugar»

De esta manera se lleva a cabo una cosmización. Cosmizar es dar forma al caos, es generar un orden. Esta organización del caos solo puede llevarse a cabo cuando se consagra el espacio.

El hecho de elegir un territorio para vivir, y adorar a las divinidades lo define como sagrado.

Lo que se está engendrando es un “mundo” (cosmos). El mundo viene a la existencia.

Ahora bien, ¿de que manera se consagra ese mundo amorfo y caótico? La respuesta es: a partir de un punto fijo, de un centro.

Este centro servirá de orientador de la consagración del espacio y como comunicador hacia lo trascendente, es un eje que comunica el cielo y la tierra y esto da sentido al espacio.

De esto nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

II

EL OMBLIGO DEL MUNDO

"El Santísimo creó el mundo como un embrión.

Así como el embrión crece a partir del ombligo, así Dios empezó a crear el mundo, por el ombligo, y de ahí se difundió en todas direcciones."

"Un Universo toma origen de su Centro, se extiende desde un punto central que le es como el «ombligo». Así es, según el *Rig Veda* (X, 149), como nace y se desarrolla el Universo: a partir de un núcleo, de un punto central.

El centro es la zona de lo sagrado por excelencia. Es el eje alrededor del cual se organizará todo el espacio que se ha consagrado. Desde allí, el hombre mítico, se orientará dentro de la homogeneidad caótica del espacio y generará la ruptura que construya el mundo en el que ha de vivir.

El centro organiza la construcción de templos, ciudades y casas. Es concebido como un eje cósmico alrededor del cual se extiende el Mundo, ese centro no es otra cosa que el Centro del Mundo.

Ese eje será además el eje comunicador de las tres regiones cósmicas Cielo, Tierra e Infierno, cada cual concebida a su modo por las distintas religiones.

En múltiples culturas se nos habla del centro como eje, como *Axis mundi* y siempre es en ese lugar donde se encuentran las ciudades sagradas, los templos o incluso una montaña divina, como es el caso del monte Heru en la India que está situada en el centro del mundo.

Para este segundo capítulo del análisis pediremos prestado esta concepción del centro como eje y la utilizaremos para analizar el aspecto melódico y armónico de la obra.

Centralidad

Adoptaremos entonces, para el análisis, el concepto de *Centralidad*. Llamo *Centralidad* al movimiento de atracción de los elementos de la obra en torno a un centro de gravedad.

Centro, al igual que en la cosmovisión mítica, es sinónimo de eje. Ese eje, en la obra de Brouwer, será básicamente la nota Re.

La centralidad se da tanto en el aspecto melódico como en el armónico. Este último es subsidiario del primero y resulta un estadio intermedio entre lo tonal y lo modal.

Centralidad melódica

Hay dos focos de atracción melódica:

La nota Re es un centro gravitatorio alrededor del cual se ordenan los elementos.

La nota La es un foco secundario que también funciona como centro de gravedad pero con menos frecuencia.

Veremos como en todos los momentos importantes de la obra la presencia de estos ejes es fundante. En el comienzo de la obra, en el plano horizontal de notas repetidas, se alude al *re* y al *la* con bordaduras pero sin resolver en ninguna de estas notas. En este caso los ejes están implícitos.

Las notas repetidas *do#* y *mi* están bordando al *re*.

El *sib* y *sol#* bordan al *la*.

Durante el conjuro el *do#* y *mi* son notas de presencia permanente en el *plano horizontal*. Siendo el *re* un eje implícito constante.

En la introducción de la *Danza*, en el compás 4 encontramos el primer embrión temático del segundo movimiento, es un *la* bordado:

En la *Danza 2* se presenta el motivo principal de la obra (Tratado en la sección *Arquetipos y repetición*), es una bordadura de *re*:

Seguido a esto comienza una variación de ese motivo con una bordadura sobre la en los compases 57 y 59.

El giro final del Tema en el compás 66 se superponen las dos bordaduras, en la voz superior *do* y *mi* bordan al *re* y *sib* y *sol* al *la*.

Todas las secciones aluden o se desarrollan alrededor de estas dos notas, a veces con mayor evidencia que otras. Esto genera que la armonía no se traslade hacia otras tonalidades, salvo en la danza 3 donde el centro pasa a ser *mi* por algunos compases.

Esto no lo entiendo como una modulación sino como un traslado del centro hacia otro lugar.

Centralidad armónica

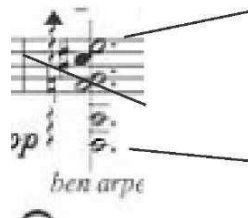
Armónicamente hablando, entiendo la centralidad como un estadio intermedio entre lo tonal y lo modal.

El elemento fundamental de sostén de esta centralidad es el que denomino *Acorde mixto*.

Analizaremos el desarrollo del acorde mixto dentro de la obra dado que éste es el encargado de generar una sensación de ambigüedad tonal en el compás 2 del conjuro ubicándonos en un plano distinto al de la tonalidad. Sus fundamentales son *re* y *la*, siendo esta otra forma de manifestación de los ejes gravitatorios.

Acorde mixto

Lo que denomino *Acorde mixto* es una acorde de *rem* al que se le superpone uno de *la* con fundamental omitida.



Al escucharlo en los primeros compases del Conjuro se percibe una sensación de ambigüedad tonal. Sus dos fundamentales, *re* y *la* reafirman la centralidad sobre estas notas. En cada aparición se encuentra alterado pero sus notas estructurales prevalecen haciendo que se reconozca siempre el mismo acorde.

1. Exordium-conjuro

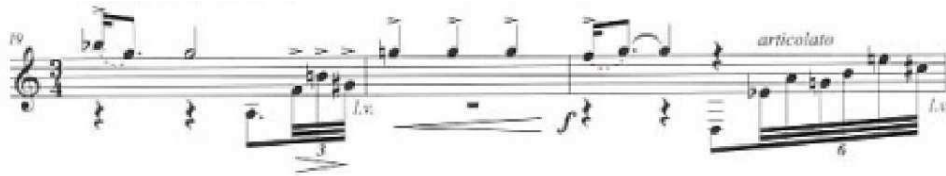
Lento $\text{♩} = 56-66$
Liberamente

La partitura muestra tres voces: Soprano (S), Alto (A) y Tenor (T).
 - **Soprano:** Comienza con un acorde de re menor (re, fa, la) en el primer compás, marcado con *ppp*.
 - **Alto:** Comienza con un acorde de la menor (la, si, re) en el primer compás, marcado con *pp*.
 - **Tenor:** Comienza con un acorde de re menor (re, fa, la) en el primer compás, marcado con *pp*.
 - **Indicaciones:** *ben arpeggiato* (bien arpeggiado) y *articolato* (articulado).
 - **Dinámicas:** *ppp*, *pp*, *mf*, *p*, *mp*, *f*.
 - **Tempo:** *Lento* $\text{♩} = 56-66$, *Liberamente*.
 - **Compases:** El primer compás es el compás 2 del conjuro.

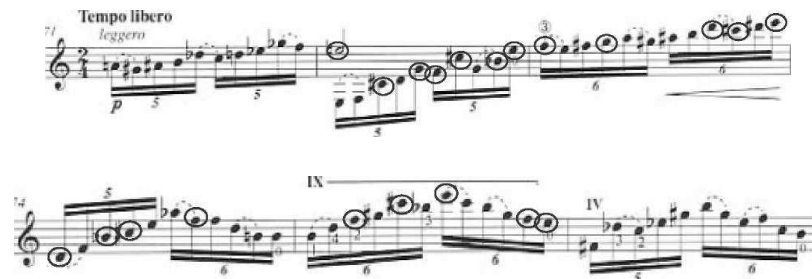
En los primeros compases del conjuro es presentado varias veces de manera arpegiada. El acorde va transformándose durante el transcurso de la obra y convirtiéndose algunas veces en extensos arpeggios y otras en texturas que mantienen sus notas estructurales. Toda la sección lenta del conjuro está armada en base a este acorde



Aquí aparece arpegiado en el plano oblicuo.



En el final del conjuro lo encontramos desplegado en un largo pasaje cadencial con disminuciones rítmicas.



En la Danza aparece desplegado en arpeggio de fusas.



Este segundo movimiento tiene un carácter mas modal, por lo tanto, muchas veces en vez de *do#*, el acorde aparece con *do* becuadro

Un ejemplo es la textura de la Danza 1 que está armada con apoyaturas con las notas del acorde, el do ya no aparece sostenido.



El acorde sirve de ADN generador de muchas texturas, cadencias y secciones temáticas de la danza.

Otra función que cumple es la de acompañar al motivo principal de re en la Danza 2, con una textura de arpeggios en corcheas.

En todas las partes lentas que dividen las danzas y evocaciones los arpeggios con armónicos estas sacados del acorde.

El acorde mismo termina transformándose en un eje de centralidad de presencia constante en la Danza. Siendo la génesis su conformación en los primeros compases del conjuro, tanto por su estructura fija *re-fa / do#-mi*, como por sus alteraciones: *solsol#- si-sib*.

Por supuesto, la obra termina con un clarísimo acorde de Re sin tercera, solo con la quinta, afirmando la centralidad sobre la nota sin establecer modo menor o mayor.

Lateralidad

El simbolismo del centro

En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un «punto fijo» absoluto, un «Centro»

En estas palabras de Elíade aparece el término "hierofanía", no es otra cosa que el concepto que denomina la manifestación de lo sagrado. A través de la hierofanía se consagra el espacio a partir de un centro.

La importancia y el prestigio del centro es una constante en todas las religiones antiguas y en todas partes del mundo.

Los Incas a su ciudad sagrada la llamaron Cuzco, que significa, "ombligo del mundo".

En las creencias hindúes, el monte Meru se levanta en el centro del mundo.

Según las creencias iraníes, la montaña sagrada, Haraberezaiti se halla en medio de la Tierra y está unida al Cielo.

El monte Tabor, en Palestina, significa tahbür es decir, "ombligo", omphalos. El monte Ge-rizim, en el centro de Palestina, estaba sin duda alguna investido del prestigio del Centro, pues se lo llama "ombligo de la tierra".

Sobran los ejemplos para ilustrar la enorme importancia del centro dentro de la esfera religiosa. El centro es la zona de lo sagrado por excelencia y, a la vez, un *Axis mundi*, o sea, un eje cósmico que une el Cielo, la Tierra y el Infierno.

Para los semang de la península de Malaca, en el centro del mundo se alza una enorme roca, Batu-Ribn; encima se halla el Infierno. Antaño, sobre Batu-Ribn, un tronco de árbol se elevaba hacia el cielo. El infierno, el centro de la tierra y la "puerta" del cielo se hallan, pues, sobre el mismo eje, y por ese eje se hacía el pasaje de una región cósmica a otra.

La creación del hombre ocurre igualmente en un punto central. Según la tradición mesopotámica, el hombre fue hecho en el "ombligo de la tierra", en UZU (carne) SAR (lazo) KI (lugar, tierra), donde se encuentra también Dur-an-ki, el "lazo entre el Cielo y la Tierra".⁴⁹ Ormuz crea el buey primordial, Evagdath, así como el hombre primordial, Gajomard, en el centro del mundo.⁵⁰ El Paraíso era el "ombligo de la Tierra" y, según una tradición siria, se hallaba "en una montaña más alta que todas las demás".

Acceder al centro equivale a una consagración, a una iniciación; Significa salir de la vida profana para ingresar en un mundo sagrado y por consiguiente más real y duradero.

El camino que lleva al centro es un "camino difícil": circunvoluciones dificultosas de un templo, como el de Minos en Creta, cuyo acceso a la cámara central donde moraba el Rey era tan laberíntico e intrincado que su acceso era prácticamente inaccesible.; peregrinación a los lugares santos (La Meca, Jerusalén); expediciones heroicas como las del Vello de Oro; extravíos en el laberinto; dificultades del que busca el camino hacia el yo, hacia el "centro" de su ser, etcétera.

Como nos dice Mircea Elíade en El mito del eterno retorno (2001): "El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad."

El centro es, además de eje organizador, puntapié inicial de la creación. Se repite el acto cosmogónico primigenio cada vez que se consagra el espacio desde el centro, se crea el mundo otra vez.

Para el hombre mítico, hablar del "mundo" es hablar de "su mundo". Por consiguiente el eje se encuentra en el *centro del mundo*.

El «verdadero Mundo» se encuentra siempre en el «medio», en el «Centro», allí se da una ruptura de nivel, una comunicación entre las dos zonas cósmicas.

Es mediante ese acto de creación que se pasa del Caos al Cosmos, y el punto inicial de la creación es el centro.

Situarse en un lugar es organizarlo, es el Universo que se va a crear, Pero esa creación tiene una particularidad: este Universo es siempre una réplica del Universo ejemplar, creado y habitado por los dioses.

La creación del mundo se convierte de esta manera en arquetipo de todo establecimiento humano.

Un ejemplo de la cultura hindú me resulta interesante: "antes de colocar una sola piedra... el astrólogo indica el punto de los cimientos que se halla encima de la serpiente que sostiene al mundo.

El maestro albañil labra una estatua de madera de un árbol jadira, y la hunde en el suelo, golpeándola con un coco, exactamente en el punto designado, para fijar bien la cabeza de la serpiente". Encima de la estaca es colocada una piedra. La piedra se halla así exactamente en el "centro del mundo". Pero el acto de fundación repite a un mismo tiempo el acto cosmogónico, pues "fijar", clavar la estatua en la cabeza de la serpiente, es imitar la hazaña primordial de Soma o de Indra, cuando este último "hirió a la Serpiente en la cueva", cuando su rayo le "cortó la cabeza". La serpiente simboliza el caos, lo amorfo no manifestado.

Cuando el hombre mítico elige un lugar para vivir, funda un nuevo Mundo, a imagen y semejanza del de sus dioses.

Esta constante renovación del mundo divino será tratada en el capítulo 3.

III

ARQUETIPOS Y REPETICIÓN

Cada mago tiene su ceremonial.
Haydn, por ejemplo, no componía
sin ponerse una peluca solemnemente empolvada.
La escritura es una manera de evocar los espíritus
Franz Kafka

Como vimos hasta aquí, para el hombre mítico, el espacio donde vive debe ser sagrado. Ese espacio comenzará a consagrarse desde su centro, desde el eje que sirve de columna de apoyo de todo su Universo. Ahora bien, ¿en que consiste esa sacralización?

Todos aquello que sea considerado sagrado, ya sea objetos, actos humanos, monumentos, edificios, lo será en tanto participe de una realidad trascendente. Es decir, conmemora un acto mítico.

Cada acto importante de la vida (alimentación, ceremonia, caza, pesca, guerra, etcétera) tienen significación en tanto son reproducciones de un acto primordial, de un ejemplo divino.

No se trata tan solo de una conmemoración de actos sino de su reiteración.

Dicho del modo que lo vamos a utilizar en el análisis que sigue: repeticiones de un arquetipo.

Abordaré un análisis motivico del Rito de los Orishas.

En principio establecí dos correspondencias como eje organizador del análisis, utilizando los conceptos de Arquetipo y Repetición.

Arquetipo = Objeto musical

Repetición = Modo de utilización del objeto

A través de este paralelismo analizaremos el desarrollo del motivo principal de la obra.

Creo mas adecuado llamar objeto musical al motivo que voy a analizar, dado que es estático, no sufre transformaciones en su estructura interna, ni es un "tema" en el sentido romántico del término, mas asociado con la subjetividad. El objeto musical es una estructura fija que puede ser transportado o fragmentado pero nunca se transforma.

Recurrencia

El objeto es presentado en su forma mas clara en el compás 55 de la Danza.



En ese momento de la obra (comp.55) se expone el motivo sin texturas, acompañado tan solo con un acorde de quintas.

Desde este punto de vista el proceso de las distintas apariciones del motivo durante la obra tiene forma piramidal siendo estos compases el ápice de la misma.

Podríamos decir que esta pirámide comienza en el compás 5 y termina en el 152 con su última aparición

Las correspondencias con la centralidad son evidentes. En la sección áurea de la obra el motivo aparece en lo que yo llamo su "consagración". Hasta aquí se va formando de manera gradual en el Conjuero para luego agotarse por medio de la recurrencia en la Danza2 y las Evocaciones, hasta su última aparición en la Danza 3, en donde va desarmándose hasta casi desintegrarse en el compás 152.

Analizaremos algunos pasajes para ver su génesis y desarrollo.

Conjuero

En el conjuero vemos una primera aparición embrionaria en el compás 5. Como con todos los otros elementos, el conjuero presenta lo que luego será desarrollado en la danza.



En el compás 19 aparece completo pero fragmentado



Danza

Dentro de la Danza de las diosas negras es donde este motivo se desarrolla y aquí es donde el análisis en cuanto a sus recurrencia cobra sentido. En sus distintas apariciones variarán los acompañamientos y texturas pero el motivo es siempre el mismo.

En la Danza 1 su presencia se hace mas activa avanzando progresivamente hacia su desarrollo en la Danza 2.

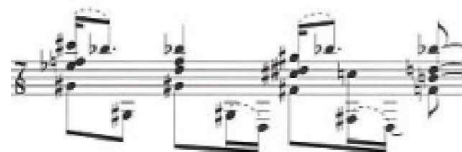
Durante esta primera danza no tiene un papel protagónico como en la segunda.

Progresivamente va apareciendo y haciéndose escuchar de manera mas clara, como pidiendo permiso para entrar en la obra.

En el compás 29, solo se escucha su antecedente.



Compás 35, sobre la nota *sib*, aparece completo y con su métrica real por primera vez.



Compás 38, alterado rítmicamente, la única vez que se altera su estructura rítmica.

El acompañamiento es el mismo que aparece en el plano oblicuo en el compás 19.



La segunda danza y las dos evocaciones está centrada básicamente en su desarrollo. Al comenzar la danza se lo presenta dos veces y luego siguen unas apoyaturas sobre *la* que salen de él.

DANZA II $\text{♩} = 100-108$

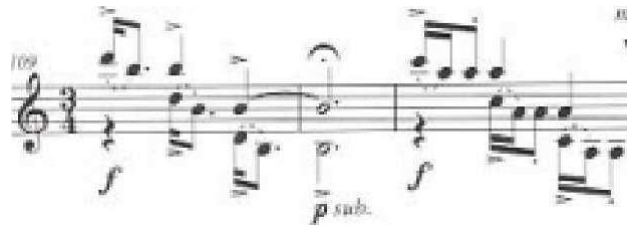
En el compás 77 comienza su desarrollo a través de la repetición. Este desarrollo se extiende a través de las dos Evocaciones. Brouwer juega con la fragmentación y el cambio de registro.

En la primera Evocación aparece fragmentado y acompañado por una textura estática con notas repetidas en una nueva forma adquirida por el plano horizontal.

Luego, en la voz central manteniendo la nota repetida en la textura.

Quasi lento

En la Evocación 2 termina esta parte del desarrollo con una superposición del motivo en el compás 109.



La última aparición del motivo es en la Danza 3. Aparece fragmentado y "estirado" en el tiempo en los compases 151 y 152, como si estuviera agotado. En el compás siguiente se repite el motivo del primer compás con ese mismo carácter de cansancio.



Luego de esto comienza la coda que es casi idéntica a la del Conjuro.

Lateralidad

Toda la realidad del espacio sagrado renueva una realidad mitológica que ocurrió en el principio de los tiempos.

La realidad de un objeto sagrado se ve duplicada. Participa de otra realidad.

Todo lo que el hombre mítico hace, ya se hizo.

La realidad se consagra por medio de esa repetición, eso le da sentido.

Así hicieron los dioses, así hacen los hombres

Para el pensamiento mítico los actos de los hombres tienen significación en tanto repite exactamente una acción llevada a cabo en el principio de los tiempos por un dios o por un héroe. También los rituales lo tienen, ese modelo es el mito. El mito cuenta una historia sagrada, un acontecimiento que tenido lugar en un pasado ideal.

El ritual proyecta al hombre a la época en que ese mito tuvo lugar.

Una bacante imita mediante sus ritos orgiásticos el drama patético de Dionisos: un órfico repite a través de su ceremonial de iniciación las hazañas originales de Orfeo, etcétera.

A través del rito se reactualizan esos hechos maravillosos, se traen al presente las obras de seres sobrenaturales. Se "vive" el mito porque el ritual está impregnado del poder divino de esos acontecimientos que ocurrieron en un pasado que está fuera de la historia profana.. El hombre "escapa" de su tiempo cotidiano y se remonta al tiempo mítico. Los hombres no hacen sino repetir infinitamente gestos ejemplares y paradigmáticos.

El mito describe las diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo. Los hombres también tienden a hacerse arquetípicos y paradigmáticos. Los personajes históricos a los que estamos acostumbrados son reemplazados por arquetipos, héroes cuyos actos deben ser imitados. Lo que importa en este caso son los actos, no los individuos en sí. Esta memoria colectiva es a-histórica. Sólo retiene arquetipos. Los actos de los héroes o dioses se conservan en la memoria popular, pero no se conserva lo individual, más allá de que se personalice el acto, lo que se conserva es lo ejemplar. Lo que se repite es el ejemplo. Es importante entender que no se trata de una conmemoración sino de una revivencia. Un sacrificio, por ejemplo, no solo reproduce el sacrificio inicial revelado por un dios sino que sucede en ese mismo momento mítico primordial. Lo repite y coincide con él. Esto implica que en la medida en que se repite un acto y a través de eso adquiere significación hay una abolición del tiempo profano, de la duración, de la historia. El que reproduce el hecho ejemplar se ve así transportado a la época mítica. Esta abolición del tiempo profano y la proyección del hombre al tiempo mítico se produce en el momento de los rituales o de los actos importantes. Por efecto de la repetición, el tiempo deja de ser lineal y se vuelve circular. Pero del tiempo hablaremos en las páginas que siguen.

IV LO SAGRADO DEL TIEMPO

...nada es que no haya sido y que no será.
J.L. Borges, *Los teólogos*

Practicar un rito es revivir un hecho mítico del pasado. Para esto es necesario "trasladarse" del tiempo lineal profano al tiempo sagrado, un tiempo circular al que se puede volver innumerables veces. La ruptura del tiempo lineal es el primer paso para ingresar en el tiempo mítico. El momento de pasaje es el conjuro. Desde los primeros compases se percibe que el tiempo es uno de los elementos que Brouwer va a manejar de un modo especial. Durante todo el conjuro se suceden momentos de estabilidad rítmica y otros cuya sensación es de discontinuidad. Entiendo esto como una manera de fracturar el tiempo, de generar una ruptura desde el comienzo. Hay varios elementos con los que Brouwer quiebra la continuidad. El acorde mixto, durante los momentos de discontinuidad, varía en su modo de aparecer. El arpegio que lo precede es siempre diferente, en principio es un arpegio ágil (comp. 2 y 5), luego lo arpegia con apoyaturas (comp. 8 y 11). En este último caso el arpegio no es mensurable, lo cual ralentiza el tiempo y frena el pulso de negras de la nota repetida.

Lento $\text{♩} = 56-66$
Liberalmente

h. 12

♭ = Ré

ppp *pp* *lv* *ben arpeggiato*

pp *mf* *lv* *p* *pp* *f* *p* *arcolato*

pp *mf* *lv* *p* *mp* *poco*

El arpeggio comienza lentamente a entrar en el tiempo. Los compases 12 y 13 lo presentan con una rítmica definida pero aun poco solidaria con la continuidad del pulso.

pp *mf* *lv* *lv* *p* *mp* *poco*

préparer la position
prepare position

7:8 7:8 rit.

Otros

elementos de fractura son la variación rítmica y el cambio de compás. En el compás 45, luego de un bloque de compases con tiempo continuo, cambia el compás a 9/8, pero la nota repetida sigue marcando un pulso de negras, con una corche agregada. Al escucharlo luego de una sección de ritmo continuo se percibe un freno o un tropiezo en la continuidad.

Los compases 49 y 50 cortan con la nota repetida que se había mantenido por mas de veinte compases, convirtiendo al bloque de compases 45-54 en un estadio intermedio entre bloques de tiempo continuo y discontinuo.

sfz *sfz* *p* *sfz* *sfz* *p* *leggero*

sfz *p* *sfz* *p*

Las partes de tiempo continuo coinciden con las de fusión de planos. Aparecen temas y hay desarrollos motivicos.



En las danzas en general el tiempo es mucho mas estable y constante, sin embargo la única que es totalmente rítmica es la Danza 2, en las demás siempre hay alguna modificación de la continuidad del tiempo.

En la Danza 1 Brouwer recurre al cambio de compás y a los valores agregados. En esta danza hay un intento de establecer rítmicamente la obra pero todavía hay secciones trucas o entrecortadas.



Otra forma de modificar el tiempo es la interpolación entre la danza uno y dos y las evocaciones compases sin marcación, con un carácter nulo, como una forma de abandonar el tiempo que se estableció anteriormente para entrar en otro con características diferentes.

En el final de la danza 1, luego de este interludio se hace presente la danza 2 con una estabilidad rítmica que se manifiesta desde el comienzo.



Las dos evocaciones comienzan con estos compases sin métrica

The image shows three musical staves. The first staff, 'EVOCAION I', starts at measure 15 and includes dynamics *pp*, *mf*, *pp*, *f sub.*, *pp legato*, and *poco*. The second staff, 'EVOCAION II', starts at measure 101 and includes dynamics *mp* and the instruction 'suono ord.'. The third staff, 'oscuro sul tasto', starts at measure 101 and includes dynamics *pp cresc. e accel. poco a poco*.

Estos son, apenas, algunos ejemplos del manejo del tiempo en la obra pero suficientes para entender a la hora de analizarla y, sobre todo, a la hora de interpretarla, que la inconstancia es una característica a tener en cuenta.

Lateralidad

Las ruinas circulares

El olvido es la perla de occidente.

La memoria, para las sociedades tradicionales siempre fue sagrada. A diferencia de la cultura occidental postrenacentista para la cual el tiempo es una línea en la cual la historia va imprimiendo el transcurrir, el tiempo del hombre mítico no tiene esa continuidad.

Si cada acto importante de su vida es una *re-vivencia* de algún hecho trascendental del pasado, ese pasado es completamente dinámico. El tiempo sagrado es indefinidamente recuperable, tiene carácter circular. No transcurre, regresa en cada ritual, en cada fiesta.

Es así, que el tiempo sagrado resulta ser un eterno presente que se reintegra mediante el artificio de los ritos.

Esta reintegración equivale a ser contemporáneo de los dioses. El hecho de santificar el espacio y el tiempo no es otra cosa que la intención de repetir una situación primordial. Es la nostalgia de una situación paradisíaca. Es el verdadero "eterno retorno".

No solo las religiones arcaicas consideraban el tiempo circular. Grecia, cuna de la cultura occidental, también lo consideraba a su modo.

Será el Cristianismo siguiendo las tradiciones judaicas el que establezca por fin el tiempo histórico no-circular que heredaría todo el mundo occidental.

El eterno retorno

El tiempo ritual es eternamente recuperable.

Esta "serie de eternidades" se recupera mediante el rito, la fiesta. La fiesta religiosa es la reactualización de un acontecimiento primordial, de una «historia sagrada» cuyos protagonistas son los dioses o los Seres semidivinos.

Una fiesta se desarrolla siempre en un tiempo original.

Durante las ceremonias totémicas anuales del tipo intichiuma, los australianos arunta reemprenden el itinerario seguido por el Antepasado mítico del clan en la época altcheringa (literalmente, «Tiempo del sueño»). Se detienen en los innumerables lugares donde se detuvo el Antepasado y repiten los mismos gestos que hizo in illo tempore. Durante toda la ceremonia ayunan, no llevan armas y se abstienen de todo contacto con sus mujeres o con los miembros de otros clanes. Están completamente inmersos en el «Tiempo del sueño»

La reactualización de estos hechos le recuerda al hombre la sacralidad de esos modelos. Yesos modelos son necesarios para vivir el tiempo profano.

Para poner un solo ejemplo, es la hierogamia divina que tuvo lugar en el principio de los tiempos lo que hizo posible la unión sexual humana. La unión entre el dios y la diosa acontece en un instante atemporal, en un presente eterno; las uniones sexuales entre los humanos, cuando no son rituales, se desarrollan en el Tiempo profano. El

Tiempo sagrado, mítico, fundamenta asimismo el tiempo existencial, histórico, pues es su modelo ejemplar. En suma, gracias a los seres divinos o semidivinos todo ha venido a la existencia.

Los participantes de la fiesta son contemporáneos de los seres sobrenaturales.

Escapan de la cárcel de las horas, minutos y segundos para "entrar" en el tiempo de la fiesta. Un tiempo propio, muy distante del tiempo que observamos y calculamos con el reloj.

El tiempo mítico es inagotable y tiene una relación muy cercana con los dioses: en la mitología hindú cuenta una leyenda que una gaviota roza con su ala la cima del monte Meru una vez por año. El tiempo que tarda esa gaviota en deshacer esa montaña con su ala equivale a un día en la vida de Brahma.

Lo que queda por decir es que si en el rito se vive el mito, esos dos entes para el hombre arcaico son el mismo. Rito y mito, en el momento de la conmemoración son la misma cosa. La fiesta es comunión y el tiempo es siempre el mismo tiempo de celebración.

Conclusión

Me resulta necesario para cerrar este trabajo elaborar una conclusión que unifique de manera más cabal las dos orillas por las cuales fui transitando el análisis.

Por un lado los ritos y por el otro la obra.

Más que hablar de la obra, la música, ya que para esta conclusión el Rito de los Orishas es una excusa para articular el pensamiento ritual con la música en general.

La conclusión a la que llego es la siguiente: **Los ritos y la música son dos formas de resignificar el tiempo.**

Las dos suprimen la experiencia normal del tiempo y la convierten en otra cosa. Ya no responde a la división del día ni de los años. Es un tiempo propio que se rige por sus propias reglas y genera sus propias sensaciones.

La música también resulta un rito, el arte en su totalidad es un rito porque el transitar una obra artística implica someterse a su tiempo, entrar en el tiempo del arte y salir del tiempo "profano" de todos los días. La música evoca y revive otro tiempo, al igual que el rito.

Como afirma C. Leví Strauss en su *Obertura a Lo crudo y lo cosido*, la música y el mito son máquinas de suprimir el tiempo. Superan al tiempo histórico y permanente.

La obra de arte está determinada por su propia estructura temporal, ese tiempo se nos impone. Experimentar el arte implica aprender a demorarse.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Lo neutro*, Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2004.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Madrid: Alianza editorial, 1995.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, México D.F.: Fondo de cultura económica, 1946.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Emecé editores, 2001.
- Eliade, Mircea, *Mito y Realidad*, Buenos Aires: Labor, 1992.
- Foucault, Michael. *La hermenéutica del sujeto*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2000.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana.*, Paidós, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Gillen J., *Las tribus de Australia Central*, 2a ed., Londres, 1938
- Levi-Strauss, Claude, *Mitológicas - Lo crudo y lo cocido*, México D.F.: Fondo de cultura económica, 1996.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf, 1998.
- Ortiz, Fernando. *La música Afrocubana*, Gijón: Ediciones Júcar, 1974



Revista nº 5 –Año III, nº 3
Diciembre 2011
Mgtr. Diana Zuik
Directora