

**| REVISTA**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
CARLOS VEGA**





**REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
CARLOS VEGA**

---

- **AÑO XXXVI**
- **2022**

**VOLUMEN 36 – N° 1**

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA  
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**Rector:** Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

**Decano:** Dr. Pablo Cetta

## INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

### DIRECTOR

Dr. Julián Mosca

### EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

### COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Lic. Nilda Vineis (Universidad Católica Argentina).

**DISEÑO:** Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: Sonograma de *Phonè* de John Chowning, por Oliverio Héctor Duhalde.

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

## SUMARIO

### PRÓLOGO

Noticias de la Revista 36 N° 1.

7

### SECCIÓN ARTÍCULOS

El desarrollo de proyectos musicales en el marco de la Investigación + Creación. Reflexiones metodológicas sobre el proyecto “De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya”.

13

**Johanna Calderón Ochoa**

Análisis de la obra *Phonè* de John Chowning.

**Oliverio Héctor Duhalde**

45

Entre música y diáspora: la producción artística del gallego Enrique Lens Viera en la memoria colectiva linqueña.

73

**Leslie Freitas de Torres**

György Ligeti. Entre tradición y renovación.

**Juan Ortiz de Zárate**

97

### NOTICIAS DEL INSTITUTO

121

### NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS

127



## **PRÓLOGO**







## ■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 36 Nº 1

■

La Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de rigurosa periodicidad desde su fundación, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en el amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática se debe al deseo de cubrir los diferentes intereses del público al cual va dirigida: tanto investigadores y estudiosos de la música como al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto.

Cabe destacar que esta revista está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que define el Comité de Ética en Publicaciones para editores de revistas científicas.<sup>1</sup> En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia, garantizando en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

A partir del número 31 Nº 1 (2017), nuestra revista también se edita también en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal System (OJS). Desde ella se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos de los diferentes números. Se accede a la misma desde el link <http://revistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM>

Les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección de sus revistas, cuyos artículos también pueden descargarse de forma gratuita en formato PDF. La dirección de descarga es la de nuestra página web [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

---

<sup>1</sup> [http://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors.pdf](http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf)

Asimismo, a partir del año 2019 y continuando con la adecuación a las normas internacionales, nuestra publicación tiene una periodicidad semestral.

En el presente volumen 36 N° 1 se publican en la Sección Artículos:

10

- Johanna Calderón Ochoa (Universidad Autónoma de Bucaramanga, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes): “El desarrollo de proyectos musicales en el marco de la Investigación + Creación. Reflexiones metodológicas sobre el proyecto «De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya»”.
- Oliverio Duhalde (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales): “Análisis de la obra *Phonè* de John Chowning”.
- Leslie Freitas de Torres (Investigadora independiente): “Entre música y diáspora: la producción artística del gallego Enrique Lens Viera en la memoria colectiva linqueña”.
- Juan Ortiz de Zárate (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” - Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”): “György Ligeti. Entre tradición y renovación”.

En la sección Noticias, presentamos las novedades editoriales de nuestro Instituto: el volumen 35 N° 2 de nuestra Revista (publicado en noviembre de 2021), y el libro *El tango de guitarras y su estilo. Cuatro arreglos del repertorio popular*, del Lic. Pablo Daniel Martínez.

En la Sección Normas, brindamos los lineamientos que deben cumplir los artículos que se envíen para su publicación en nuestra revista.

El Comité Editorial recibe contribuciones a lo largo de todo el año que, en caso de ser aprobadas, se publicarán en el número más cercano a la fecha en la que fueron aceptadas.

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO  
*Editora*

## **SECCIÓN ARTÍCULOS**





## ■ EL DESARROLLO DE PROYECTOS MUSICALES EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN + CREACIÓN.

### REFLEXIONES METODOLÓGICAS SOBRE EL PROYECTO “DE LA MEMORIA EFÍMERA, DE LO EFÍMERO EN LA MEMORIA. INTERPRETACIÓN DE LA OBRA PARA VIOLONCHELO Y PIANO DEL COMPOSITOR COLOMBIANO BLAS EMILIO ATEHORTÚA AMAYA”

JOHANNA CALDERÓN OCHOA

Universidad Autónoma de Bucaramanga (Colombia)

[jcalderon31@unab.edu.co](mailto:jcalderon31@unab.edu.co)

#### RESUMEN

El propósito central de este artículo es presentar las reflexiones derivadas de la realización del proyecto “De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya”. En primera medida, se presentará una breve contextualización del tema a partir de lo planteado por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (Minciencias). Posteriormente, se describirá el proceso metodológico que llevó a la creación de una obra efímera a partir de la interpretación de las cuatro obras para violonchelo y piano del compositor. Esta mirada retrospectiva se complementará con aportes de diversos autores en las disciplinas de la etnografía y la etnomusicología que permitirán reflexionar sobre la conceptualización de la práctica artística.

**Palabras clave:** Investigación + Creación, Metodología, Obras para violonchelo y piano, Blas Emilio Atehortúa Amaya.

## THE DEVELOPMENT OF MUSICAL PROJECTS WITHIN THE FRAMEWORK OF RESEARCH + CREATION.

METHODOLOGICAL REFLECTIONS ON THE PROJECT “FROM THE  
EPHEMERAL MEMORY, TO THE EPHEMERAL IN MEMORY. IN-  
TERPRETATION OF THE WORKS FOR CELLO AND PIANO BY THE  
COLOMBIAN COMPOSER BLAS EMILIO ATEHORTÚA AMAYA”

### ABSTRACT

The main purpose of this article is to present the reflections derived from the realization of the project “From the ephemeral memory to the ephemeral in memory. Interpretation of the works for cello and piano by the Colombian composer Blas Emilio Atehortúa Amaya”. In the first place, a brief contextualization of the subject will be presented based on what was raised by the Ministry of Science, Technology and Innovation of Colombia (Minciencias). Subsequently, the methodological process that led to the creation of an ephemeral work based on the interpretation of the four works for cello and piano by the composer will be describe. This retrospective will be complemented with the contributions from various authors in the disciplines of ethnography and ethnomusicology that will allow us to reflect on the conceptualization of the artistic practice.

**Keywords:** Research + Creation, Methodology, Works for Cello and Piano, Blas Emilio Atehortúa Amaya.



### 1. Introducción

Indudablemente el tema de la Investigación + Creación (en adelante, I+C), Investigación Artística o Investigación Basada en la Práctica, por mencionar algunos de los términos que se utilizan actualmente, despierta las más acaloradas polémicas.

En la discusión intervienen diversos aspectos, posturas, reticencias y problemas éticos relacionados con la esencia misma del arte. La vinculación de las artes en un espacio común, la interrelación entre ellas, los límites de la interdisciplinariedad,

entre otros aspectos hacen que el tema se convierta en motivo de constante reflexión sobre la investigación y sus alcances.

Ciertamente, traer a colación todas las aristas de esta polémica que no solo tiene lugar en Colombia sino en los países en los cuales se propone este enfoque de investigación, llevaría múltiples páginas.

Por el momento, se presentará una somera reflexión sobre el tema a partir de lo expuesto en los documentos emitidos por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (Minciencias) en 2015, 2018 y 2021 a manera de introducción a las reflexiones sobre el desarrollo del proyecto “De la Memoria Efímera, de lo Efímero en la Memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya” cuyos resultados se presentaron en noviembre de 2019.

Si bien no es usual que un proyecto artístico parta de discusiones que se dan en el ámbito de políticas institucionales es cierto que el reconocimiento de la producción artística en el contexto universitario colombiano aún con las polémicas que suscita, abre la posibilidad de desarrollar investigaciones artísticas rigurosas y pertinentes.

Ante este panorama, los investigadores-creadores que desarrollaron el proyecto vieron la oportunidad para explorar a fondo el concepto de creación de obra efímera en el marco de la I+C, de cuestionar el rol que históricamente se le ha asignado al instrumentista o que él mismo se ha impuesto en el seguimiento de un canon estético y de hacer un aporte al desarrollo y conceptualización de la investigación artística en el área musical.

### **1.1. El reconocimiento institucional de la I+C por parte del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (Minciencias)**

Los detalles del proceso que llevó a que el órgano rector de la investigación en Colombia reconociera la validez tanto el enfoque de la I+C como de los productos que se derivan de ella, están consignados en el *Modelo de Medición de Grupos de Investigación, Desarrollo Tecnológico o de Innovación y de Reconocimiento de Investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación* de los años 2015 (Anexo 4), 2018 (Anexo 4) y 2021 (Anexo 3).

El análisis de estos documentos permite observar cómo se pasó de la ausencia de interés en los aportes del arte al sistema productivo del país, a reconocer que la I+C

“[...] aporta nuevos escenarios para la generación de nuevo conocimiento, permitiendo ampliar los objetos de estudio, las metodologías aplicadas, la naturaleza y los temas de investigación, de los cuales se derivan producciones y pensamientos, y con los que se pretenden visibilizar y valorar la productividad de los procesos de investigación dentro de la academia” (Minciencias, 2021, p. 6).

16

En 2013, los actores que realizaron la interlocución entre los artistas y Minciencias conformaron la Mesa de Artes, Arquitectura y Diseño integrada por las asociaciones ACOFARTES (Asociación Colombiana de Programas y Facultades de Arte), RAD (Red Académica de Diseño), la Agremiación ACFA (Agremiación Colombiana de Facultades de Arquitectura), representantes de Colciencias [actualmente, Minciencias], de la Dirección de Fomento a la Investigación, e invitados del Ministerio de Educación Nacional, el Ministerio de Cultura, la Secretaría de Cultura de Bogotá, la Universidad de Los Andes y CONACES (Comisión nacional intersectorial de aseguramiento de la calidad de la educación) (*ibid.*, p. 6).

En sus versiones de 2015 y 2018, el *Modelo de Medición* presenta una relación directa con el campo de las Industrias Creativas y Culturales y debería leerse, no como un documento que trate aspectos epistemológicos que caracterizan la producción artística sino como una guía para facilitar la interacción entre arte, sociedad, tecnología e innovación en el marco del sistema productivo colombiano.

Corroborando lo anterior, en el recientemente publicado Anexo 3 de 2021 se afirma con mayor claridad que

“[...] a pesar del auge que ha tenido la Investigación + Creación en diferentes espacios académicos, estas discusiones se han dado principalmente al interior de comunidades disciplinares que ven en esta práctica un sello particular. [...] En este sentido, se hace necesario discutir en profundidad los alcances del concepto de Investigación + Creación, analizar sus relaciones con diferentes formas de producción de conocimiento y proponer algunas reflexiones y lineamientos que faciliten una inserción cada vez más profunda de esta práctica en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación” (*ibid.*, pp. 4 -5).



## 1.2. Implementación de los términos Investigación artística e Investigación Basada en la Práctica en la formulación de la política de reconocimiento de la I+C

Con el fin de desarrollar este apartado fue necesario revisar y comparar los referentes citados en los tres documentos de Minciencias de 2015, 2018 y 2021. Como resultado, se observa que cinco autores son citados de manera permanente, entre otros aspectos, por la trascendencia que han tenido sus propuestas a nivel internacional y en el ámbito universitario colombiano.

En cuanto a terminología y definición del enfoque, la pedagoga e investigadora colombiana Ligia Asprilla menciona los términos creación–investigación, investigación artística e investigación desde las artes en su libro titulado *El proyecto de investigación creación. La investigación desde las artes*. Describe que es aquella indagación

“[...] que realiza el artista desde su formación disciplinar, su ejercicio profesional y/o su experiencia pedagógica; propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo social y/o cultural” (Asprilla, 2013, p. 15).

En segundo lugar, aparece el texto *The Conflict of the Faculties* de Henk Borgdorff quien, entre sus importantes observaciones sobre la investigación artística, menciona que, aunque existe una variedad de expresiones para denominar este tipo de investigación, el más utilizado es *artistic research* (investigación artística). Los germanoparlantes se refieren a *künstlerische Forschung* (investigación artística). En la Canadá francófona, el término *recherche-création*, es de uso frecuente.

“En el mundo de la arquitectura y el diseño, la expresión más común es *research by design*. [El profesor emérito de la Universidad Tecnológica de Queensland, Brad] Haseman, propone la utilización del término *performative research* para distinguir el nuevo paradigma de otros paradigmas cualitativos. En el Reino Unido, los términos *practice – based research* y *practice-led research*, son frecuentemente usados. [...] algunas veces el término *practice as research* se usa para indicar el rol central que la práctica artística ocupa en la investigación.

La expresión *research in and through art practice* es también utilizada para distinguir este tipo de investigación de la investigación *en y para* la práctica artística” (Borgdorff, 2012, p.108).

Así mismo, Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo en su texto *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, utilizan el término

investigación artística y destacan la complejidad de definir este enfoque. Sin embargo, para los autores es claro que la investigación artística

“[...] tiene que ser una actividad diferenciada de la creación y la docencia y debe ser practicada sólo por los interesados”. Así mismo, sostienen que [...] quien pretenda incorporarse en el ámbito investigador, deberá estar dispuesto a trabajar en pro de un nuevo perfil de músico caracterizado por: la reflexión continua sobre su propia práctica artística, la problematización de aspectos de su actividad artística personal y de su entorno [...], la construcción de un discurso propio sobre su propuesta artística [...], el abandono de su zona de confort para ingresar a un ámbito lleno de interrogantes e incertidumbres [...], y su integración a una espiral de producción y discusión de conocimiento que [...] terminará por transformar [...], las prácticas artísticas hegemónicas” (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014, pp. 36 -37).

Por su parte, Mika Hannula, Juha Suoranta y Tere Vadén adoptan el término investigación artística (artistic research) en su texto titulado *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. La describen como una indagación que no es problemática en sí misma, pero que, por el contrario, [responde] a la simple necesidad de una configuración fructífera, autorreflexiva y significativa. De manera similar a López-Cano y San Cristóbal Opazo, los autores enumeran los aspectos que, en la mayoría de los casos, identifican a los proyectos de investigación artística. Entre ellos:

- La obra artística es el punto focal y está a la cabeza de la lista de prioridades.
- La experimentación artística está en el corazón de la investigación, al ser transmitida y al transmitir sentido.
- La investigación artística debe ser autorreflexiva, autocrítica y comunicativa hacia el exterior.
- [...]. La tarea es ubicar continuamente la investigación en relación a sus propias acciones y objetivos, y al mismo tiempo, ubicarla en relación a aspectos más focalizados del campo.
- La investigación artística se caracteriza por una diversidad de métodos de investigación, métodos de presentación, herramientas comunicativas y su compromiso con las demandas y necesidades de cada caso particular.
- [La investigación artística] enfatiza la riqueza y la necesidad de [promover] situaciones de investigación grupales, en las que el esfuerzo colectivo provee el ambiente crítico más cercano, el espacio protegido para la experimentación y la capacidad de compartir pensamientos y emociones.

- La [investigación artística tiene] una cualidad hermenéutica (Hannula et al., 2005, pp. 19-22).

Finalmente, se encuentra el artículo “La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior” del investigador colombiano e interlocutor ante Minciencias, Oscar Hernández Salgar, quien retoma los términos investigación artística e investigación-creación aclarando que son términos dinámicos y complejos y que se han resistido a una definición clara.

En cuanto a este enfoque menciona que “[...] parece haber acuerdo en que la investigación artística involucra la práctica artística en alguna parte del proceso investigativo y produce como resultado, además de una reflexión escrita, objetos, obras o eventos con valor artístico” (Hernández, 2014, par. 30). Aclara el autor que este tipo de indagación va más allá de una simple diferencia de métodos objetos y cita a Borgdorff (2012) quien hace énfasis [...] en que la investigación artística entraña diferencias importantes con la investigación científica en los niveles ontológico, epistemológico y metodológico” (*ibid.*, par. 30).

19

### 1.3. El concepto de obra efímera en el marco de la I+C

En los documentos de Minciencias el concepto de obra o creación de naturaleza efímera no se explora en profundidad, tampoco se mencionan sus implicaciones para la creación de obra artística. De manera general se explica que las obras, diseños y procesos de nuevo conocimiento provenientes de la creación en Artes, Arquitectura y Diseño

“[...] son aquellas obras, diseños o productos resultantes de los procesos de creación que implican aportes nuevos originales e inéditos al arte, a la arquitectura, al diseño, a la cultura y al conocimiento en general a través de lenguajes simbólicos que expresan, interpretan y enriquecen de manera sustancial la vida intelectual, emocional, cultural y social de las comunidades humanas. [...] Estos productos pueden agruparse de acuerdo a su naturaleza según su relación con el tiempo estableciéndose el vínculo entre la acción de creación, la puesta en escena de la obra y la estrategia de circulación en: obra o creación efímera, obra o creación permanente y obra o creación procesual” (Colciencias, 2018, p. 66).

Minciencias entiende la obra o creación efímera como

“[...] las obras, diseños o productos, materiales e inmateriales, cuya existencia es de una duración limitada en el tiempo y el espacio y cuya evidencia

depende, por lo tanto, de la memoria reconstructiva. Son sus huellas, rastros, o registros los que corroboran su existencia y las hacen reconocibles. El registro debe ser repetible, exportable y verificable” (Colciencias, 2015, pp.125 - 126).

Así mismo, sugiere que la interpretación musical y la improvisación libre serían dos ejemplos de obra o creación efímera en el área musical.

20

En relación con el proyecto “De la Memoria Efímera, de lo Efímero en la Memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya”, la autora de este artículo considera que las implicaciones de asumir el acto de la interpretación musical como una obra de creación en sí misma es uno de los aportes más importantes del planteamiento de Minciencias que transforma la perspectiva del instrumentista como ‘reproductor de notas’. De esta manera, le permite reevaluar su práctica, la manera en que presenta sus productos artísticos, incluso puede apartarse de la canonización misma de su cuerpo en la performance.

## 2. Desarrollo

### 2.1. Aspectos generales sobre la realización del proyecto

De la Memoria Efímera, de lo Efímero en la Memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya fue una iniciativa desarrollada por los investigadores-creadores “Autora” (violonchelo) y Rubén Darío Pardo Herrera (piano), músicos instrumentistas egresados del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y profesores activos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB) y de la Universidad Central, respectivamente.

El objetivo general de la propuesta fue la creación de una obra efímera a partir de la interpretación musical de las cuatro obras para violonchelo y piano *Bicinium VI (Dúo seis) para cello y piano* (1973), *Romanza. De cinco piezas románticas, Op. 85 para cello y piano* (1979), *Dúo concertante, Op. 150 No. 2 para cello y piano* (1988) y la *Sonata for cello and piano, Op. 186* (1995), del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya (1943 [34] - 2020).

La iniciativa fue presentada a la Dirección de Investigaciones de la UNAB, siendo este proyecto una de las primeras propuestas en el área de la I+C en dicha universidad. El proyecto se desarrolló durante dos años de trabajo permanente, entre 2018 y 2019. Los últimos seis meses del proceso se dedicaron por completo a la creación del concepto artístico y al diseño de la puesta en escena. La obra efímera se presentó al público el 28 de noviembre del 2019 en el teatro Jesús Alberto Rey Mariño de la

UNAB y contó con la presencia del compositor y su familia. El registro audiovisual de la obra se encuentra disponible para la consulta por parte de la comunidad artística y del público interesado en la plataforma YouTube (Calderón, 2020).

A partir de este momento se presentará un análisis retrospectivo del proceso de I+C posterior a la finalización del proyecto y la entrega de los productos acordados. Se espera que estas reflexiones permitan a otros investigadores conocer y asumir los retos que implica la ejecución de este enfoque metodológico.

21

## 2.2. La pregunta de investigación en los proyectos de I+C

En primera medida, es importante preguntarse: ¿cómo se inicia un proyecto de esta naturaleza? ¿Cuál es el tipo de preguntas de investigación que dirigen el proceso de creación de una obra de naturaleza efímera?

Ciertamente, el proyecto partió tanto del interés de los artistas por la obra musical de Blas Emilio Atehortúa como de la experiencia previamente adquirida por ellos en la interpretación de repertorio para violonchelo y piano de compositores colombianos.

Además del interés estético por la obra del compositor, las preguntas que orientaron la labor de I+C, fueron: ¿cómo se logrará materializar la creación de una obra artística de carácter efímero a partir de la interpretación musical?, ¿cuál será el aporte original de la propuesta a una práctica musical que ha sido establecida y normalizada desde el canon que rige las instituciones musicales? y ¿cómo se logrará obtener un producto que difiera sustancialmente de la tradicional puesta en escena del instrumentista (recital) para convertirse en una performance original, sin arriesgar la interpretación técnica de las cuatro obras?.

Estos profundos cuestionamientos al modelo canónico instaurado en la formación de los investigadores-creadores permearon el proceso desde sus inicios y afectaron profundamente la creación del concepto musical que se materializó en la puesta en escena de la obra efímera.

En este punto es importante aclarar que, si bien la narrativa de las etapas del proyecto que se leerá a continuación puede parecer lineal, en la práctica, ciertamente no es así. Las múltiples capas de significado, la implementación de procedimientos metodológicos y la retroalimentación de los procesos se superponen constantemente e influyen directamente en la creación de la obra efímera. Por estas razones, es de capital importancia definir objetivos realizables y tener en cuenta los recursos disponibles, incluyendo el tiempo establecido para la realización del proyecto de I+C. Lo anterior puede parecer obvio a los ojos de un investigador experto.

Sin embargo, la experiencia investigativa muestra que, si no existe una construcción metodológica bien fundamentada, es posible ‘perdersé’ en el océano de información que subyace a este tipo de exploraciones artísticas.

Teniendo en cuenta la reflexión anterior y a partir de la intención de abordaje del repertorio y de la formulación de las preguntas de investigación, se proyectaron tres etapas para el desarrollo del proyecto:

**22** En la primera etapa se consultaron fuentes bibliográficas relacionadas con la trayectoria musical del compositor. Este procedimiento permitió reconocer la importancia de la producción musical del compositor en la historia de la música académica en Colombia. Sin embargo, para los propósitos del proyecto, el procedimiento más importante y fructífero fue la interacción con Blas Emilio Atehortúa a través de las conversaciones que se llevaron a cabo en su residencia en el municipio de Piedecuesta (Santander, Colombia), en compañía de su esposa, la bailarina y artista Sonia Arias Gómez. Esta retrospectiva incluye reconocer el fallecimiento de los dos artistas colombianos, Blas Emilio Atehortúa, en enero de 2020 y Sonia Arias Gómez, en febrero de 2021.

Para los investigadores-creadores estos encuentros permitieron acercarse al creador tras la obra musical. Para un intérprete musical, la lectura de la obra musical se nutre extraordinariamente de todas estas interacciones que dan sentido al quehacer y que sirven como disparadores de la creatividad, especialmente cuando se trata de lograr una performance original.

El acto de co-crear la obra junto al compositor, de observar y formar parte del ciclo vital (efímero) de la obra artística, son privilegios que pocos investigadores-creadores pueden permitirse. De ahí que la obra efímera derivada del proyecto contemplara desde su temprana gestación la interacción entre los tres actores del proceso: creador, intérprete y público.

Paralelamente al trabajo experiencial con el compositor, se llevó a cabo un análisis musical paramétrico de las cuatro obras a partir del texto *Análisis del Estilo Musical* de Jan LaRue (1989). Este análisis de aplicación directa a la práctica interpretativa reveló las complejidades técnicas y estructurales de cada una de las obras y permitió identificar los aspectos a tener en cuenta para el proceso de ensamble musical.

Tal y como se planteó en la introducción de este artículo con respecto a las implicaciones de la creación de obra efímera, los elementos que caracterizan las cuatro obras del compositor (lenguaje, sonoridad, estilo, recursos técnicos y expresivos plasmados en cada obra, elementos relacionados con la utilización de técnicas extendidas en los dos instrumentos y su ejecución, entre otros tantos) son aspectos que ameritarán un texto aparte que los contemple a profundidad.

Como se pudo observar hasta el momento, esta primera etapa corresponde a lo que de manera tradicional realizaría un intérprete profesional en el ámbito de la música académica: un acercamiento musicológico que da pie a la comprensión de las obras y el lenguaje del compositor con el fin de que la interpretación del texto se enriquezca con información pertinente. En retrospectiva esta fase permitió a los artistas creadores partir de la zona de confort del músico académico para posteriormente adentrarse en el terreno exploratorio.

### **2.3. La práctica artística: eje fundamental para el desarrollo de un proyecto de I+C en el área musical**

La segunda etapa consistió en la creación del concepto artístico original de la obra a partir de la observación de la práctica artística y la implementación de estrategias autoetnográficas, tema del cual se hablará en el próximo apartado.

En primera medida, los investigadores-creadores reflexionaron profundamente sobre las implicaciones de la interpretación musical tomada como un evento altamente creativo que libera al músico de su rol de ‘reproductor de notas’ y del paradigma del arte musical como un acto de entretenimiento. Así mismo, dichas reflexiones permitieron visualizar al intérprete musical como participante activo de la producción de conocimiento en la comunidad que reúne a todas las artes.

En este punto es importante mencionar que, tal y como lo contempla el Anexo 3 del *Modelo de Medición* en su versión del 2021:

“El conocimiento que se produce en la Investigación + Creación tiene como centro a la experiencia subjetiva y directa en contacto con un material expresivo. [...] y su principal aporte está en su capacidad para abrir preguntas, generar nuevas formas de habitar y sentir el mundo y construir horizontes de sentido” (*op. cit.* p. 28).

Además, en relación a los temas de innovación y originalidad que propone el mismo documento, el proyecto claramente respondió a una necesidad exploratoria en el campo artístico musical asumiendo que

“[...] en el arte se pueden considerar originales producciones que retoman lenguajes, narrativas y materiales expresivos ya usados anteriormente. La unicidad de la obra está en la forma particular en que estos diferentes elementos se ponen al servicio de una experiencia estética situada en un contexto histórico, social y geográfico particular. La novedad de una tecnología,

en cambio, se evalúa a través de referentes que buscan ser universales y objetivos” (*ibid.*, p. 26).

24

Continuando con el proceso metodológico, en este proyecto el trabajo colaborativo fue fundamental, no solo por la naturaleza del repertorio a interpretar (dúo para violonchelo y piano). La formulación misma del proyecto implicó un alto grado de compromiso y de entendimiento por parte de los investigadores-creadores. Si bien podían diferir sus aproximaciones a la obra, lo cual era deseable pues no se trataba de estandarizar la visión estética de los intérpretes, fue necesario compartir la meta de la creación de la obra artística, mantener el foco en la crítica al rol del intérprete, canalizar las crisis derivadas de la observación permanente y persistir en el desarrollo sistemático y preciso de la metodología propuesta en el tiempo establecido.

Así mismo, la realización del proyecto implicó superar barreras geográficas ya que los investigadores-creadores habitan en ciudades colombianas diferentes. El cumplimiento del cronograma en este proyecto cobró una importancia fundamental, así como la consecución de apoyos económicos que permitieron los viajes de los investigadores con el fin de ejecutar las etapas de sistematización colectiva de la experiencia de creación. La alianza entre las dos instituciones educativas permitió el desarrollo del proyecto en su totalidad.

Para llevar a cabo la reflexión sobre la práctica artística, tanto individual como colectiva, se retomaron los planteamientos desarrollados por López-Cano y San Cristóbal Opazo en su texto de referencia *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014). Dada la importancia de este texto para la formulación y desarrollo del proyecto, las citas que se presentan a continuación corresponden a su contenido.

Según los autores, “La práctica musical tanto en sus aspectos técnicos, mecánicos y físicos, como en la parte más estética, imaginativa y artística, ocupa un sitio central en el desarrollo y entramado de este tipo de investigación [refiriéndose a la investigación artística]” (*op. cit.*, p. 126). Se puede deducir que la complejidad del proceso radica en la riqueza experiencial que caracteriza la práctica artística y que se manifiesta en la cantidad considerable de información que se deriva de ella. Continúan los autores [...] “La práctica musical puede adquirir diversas funciones, formatos y roles dentro de la investigación. Puede ser *informativa, reflexiva, experimental* o *vehicular*” (*ibid.*, p. 126).

Aplicando esta clasificación a los procedimientos del proyecto se encuentra que la práctica fue informativa en el momento en el que los investigadores-creadores realizaron registros de audio y video, tanto de las conversaciones entre ellos sobre la aplicación de la secuencia metodológica del proyecto como en las sesiones individuales y colectivas dedicadas al abordaje musical del repertorio y al diseño de la puesta



en escena. La práctica se hizo reflexiva en el momento de analizar cuidadosamente los registros audiovisuales con el fin de optimizar la interpretación y configurar la puesta en escena original que respondiera a las inquietudes artísticas de los investigadores-creadores, en palabras de López-Cano y San Cristóbal Opazo “La práctica puede convertirse en lugar de reflexión cuando logramos *pensar haciendo o hacer pensando*, es pensar el mundo desde el hacer” (*ibid.*, p. 129).

La práctica adquirió un carácter experimental en las diversas etapas de la creación del concepto artístico de la obra efímera, en la implementación de estrategias autoetnográficas y en el diseño de la puesta en escena. Finalmente, la práctica asumió su función vehicular en el momento mismo de la performance artística, desde donde se expresaron los resultados de la investigación (*ibid.*, p. 130).

Fue así como durante todo el proceso se aplicó el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión, descrito por los autores como el proceso que incluye

“[...] *observar* la práctica artística; *registrarla*; *reflexionar* sobre ella y producir una *conceptualización* que organice lo observado. La reflexión y conceptualización debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar *nuevas acciones artísticas*, nuevas metas y objetivos que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas” (*ibid.*, p. 168).

Fue así como la práctica artística se consolidó en el punto de partida y arribo de cada una de las etapas del proyecto, desde el primer contacto con las partituras de las cuatro obras, pasando por la etapa de contextualización y análisis paramétrico, hasta alcanzar las fases de creación del concepto artístico y del diseño de la puesta en escena. Sin embargo, la complejidad del proceso fue más allá.

En concordancia con lo expuesto por López-Cano y San Cristóbal Opazo se realizó la observación de la práctica por medio de técnicas autoetnográficas. De esta manera, se implementó la autoobservación indirecta en la cual es necesario realizar grabaciones de audio o video mientras se realizan las acciones artísticas. Siguiendo las instrucciones de los autores, posteriormente se analizaron detalladamente “[...] realizando notas, haciendo reflexiones y problematizando lo observado” (*ibid.*, p. 152). Como se verá en el siguiente apartado dedicado a la autoetnografía, los investigadores-creadores implementaron la autoobservación, registrando los eventos por intervalo cronológico y mediante el registro por acción.

Uno de los retos metodológicos del proyecto fue la conceptualización de la práctica artística. Los investigadores-creadores coincidieron en el diario de campo como la herramienta adecuada para realizar dicho registro. En vista de la retrospectiva que se está realizando, la autora de este artículo considera que este procedimiento puede

optimizarse integrando herramientas de otras disciplinas para lograr mejores resultados. Este tema se ampliará en el apartado de Discusión.

#### 2.4. La autoetnografía como herramienta creativa

26 Teniendo en cuenta que los proyectos de I+C presentan un componente importante de reflexión, para el desarrollo de esta iniciativa se contempló la implementación de la autoetnografía, definida por López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014) como

“[...] una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones” (*op. cit.*, p. 138).

A partir del número considerable de tareas de investigación autoetnográfica propuestas por los autores, los investigadores-creadores seleccionaron la autorreflexión como una de las cinco estrategias básicas propuestas en el texto de referencia. Es definida como “[...] un proceso que se lleva a cabo fuera del tiempo de las acciones artísticas. Nos aislamos de la práctica para pensar en ella retrospectivamente y poner atención en todos sus ecos cognitivos, emotivos, sociales y corporales” (*ibid.*, p. 159).

A partir del análisis meticuloso de las principales técnicas de la autorreflexión: “[...] los esquemas para la detección de valores personales y preferencias, la elaboración de relatos y textos, el contraste con otras autonarraciones y las entrevistas autoetnográficas” (*ibid.*, p. 159), los investigadores-creadores decidieron que la elaboración de relatos y textos y dentro de esta categoría la creación de dos tipos de narrativas (corporal y textos de desahogo) serían parte fundamental del desarrollo metodológico del proyecto y se implementarían en la creación del concepto artístico de la obra efímera. Es decir, se amplió el concepto propuesto por López-Cano y San Cristóbal Opazo cuando sugieren el registro de la práctica mediante estrategias autoetnográficas. De esta manera, los productos de la autorreflexión se convirtieron en parte integral de la obra efímera y su puesta en escena.

A continuación, se describirá el proceso adelantado por cada investigador-creador para la construcción de sus narrativas.

El investigador-creador Rubén Pardo vehiculizó sus intenciones creativas a través de la técnica autorreflexiva del texto de desahogo, que parte de la catarsis como una forma de canalizar las necesidades e inquietudes del artista.

Mencionan López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014) que “El desahogo es un proceso necesario: descargar todo nuestro malestar es un primer paso para individuar exactamente cuál es el elemento que nos incomoda y cómo pretendemos reaccionar ante ello en términos artísticos” (*op. cit.*, p. 164-165).

El contenido que se presentará a continuación forma parte de una entrevista semi-estructurada que la autora de este artículo propuso al investigador-creador en 2020. Ante la pregunta de por qué seleccionó el texto de desahogo como estrategia autoetnográfica, Rubén menciona:

“Yo veo que los ejercicios de escritura en los que he incursionado, a veces me llevan a una exploración muy interna de muchas cosas mías, personales, profesionales. Entonces, al ver la posibilidad de que el registro autoetnográfico se pudiera hacer desde la perspectiva de un texto desahogo y un poco a la manera de diario, es decir, casi que conversando conmigo mismo sobre ámbitos que podían estar allí, al lado del proceso de creación y que afectan al proceso de creación de una manera sustancial, pero que muchas veces no son musicales directamente o no son artísticos directamente, sino más a nivel de quién eres como persona y de cómo te sientes en el mundo con la labor que haces y con todo lo que vienes desarrollando”. (Pardo, Rubén D., comunicación personal, diciembre 16, 2020).

Y concluye que:

“[...] El hecho de estar escribiendo hace que ese proceso que estoy llevando a cabo a nivel musical o a nivel artístico esté mucho más en estrecha relación con mis necesidades fundamentales como ser humano, como artista”. (*op. cit.*, 2020).

El investigador-creador declara que el ejercicio autoetnográfico partió de experiencias previas en talleres de creación literaria que le mostraron temas que posteriormente relacionaría con el propósito del proyecto. Menciona que, para la creación del texto de desahogo, además de la motivación que generó la interpretación musical del repertorio recurrió a un especialista en literatura que orientó su proceso creativo y le hizo enfatizar en ciertos aspectos técnicos relacionados con la escritura.

Ante la pregunta de cuál fue el elemento que inspiró la narrativa del texto de desahogo en relación con la música interpretada, el investigador-creador manifestó que fueron tanto el lenguaje como el estilo del compositor. En palabras de Rubén:

“Eso para mí fue el detonante, porque si bien vi que los textos de desahogo iban a tener un componente no políticamente correcto, porque hay muchas cosas que se expresan que son un poco incómodas y que a veces, incluso

[tratan] de colocar en el papel la realidad y las dificultades y todo lo complejo que es el arte en el contexto en el cual vivimos y especialmente en la música; la sonoridad del estilo, de la música del maestro, reforzaba esa sensación. Porque si bien hay cosas que son musicalmente muy bellas, también hay cosas que musicalmente crean una sensación de inestabilidad, de un movimiento interno, en donde no hay cosas llanas, sino que todo el tiempo tiene aristas” (*ibid.*, 2020).

28 En cuanto a la metodología que se utilizó para la creación de la narrativa por medio de los textos de desahogo, el investigador-creador menciona su interacción con una especialista en sociología que le instruyó en el proceso de construcción del diario de experiencias:

“[...] En una primera instancia, lo que hice fue empezar a registrar, empezar a escribir. Por supuesto a la par de estar trabajando musicalmente las obras y haciendo todo el ejercicio de creación. Una vez tuve, más o menos, una cantidad importante de registros escritos autoetnográficos con esa voz [...] de texto de desahogo [...], de un diario, de qué estaba ocurriendo en el proceso, empecé hacer una lectura, [...] en retrospectiva de [...] qué ha pasado hasta el momento con este registro, que no le tengo ni principio ni fin, ni le he aplicado ningún tipo de metodología. Y, sobre eso efectivamente empecé a darme cuenta que había cierta cronología, que había ciertos temas que eran recurrentes y ciertos ámbitos que quería tocar y de los que quería hablar” (*ibid.*, 2020).

Hablando sobre las temáticas que se reflejan en los textos de desahogo, uno para cada obra musical y que fueron incluidos en la performance, el investigador-creador comenta:

“Por un lado, está todo el tema del oficio del músico en el contexto colombiano y latinoamericano, pero puntualmente en el contexto colombiano. Creo que los cuatro textos tocan permanentemente lo que representa y principalmente la dificultad que representa tener un ejercicio artístico y musical en un contexto como el contexto colombiano. [...]. Por el otro lado, todo lo que tiene que ver con lo literario. Es decir, hay citas de textos, alusiones literarias que me permiten crear imágenes. [...]. Entonces, me apoyó mucho eso que todos llevamos dentro que no sería la *playlist*, sino en este caso no sabría cómo llamarla, que es lo que hemos leído, digamos, nuestra *booklist*” (*ibid.*, 2020).

El investigador-creador hace énfasis en que el tono en el cual se narran los textos forma parte de la construcción de los textos de desahogo y corresponde a una sensación de inconformidad, de incomodidad con las dificultades que presenta el con-

texto para el desarrollo del quehacer del músico en Colombia. Los cuatro textos de desahogo se incluyen en el apartado de anexos de este artículo.

Por otra parte, para la construcción de la narrativa por medio del movimiento corporal, la investigadora-creadora “Autora” retomó su interés por el tema del movimiento a partir de sus experiencias con la práctica del Tai Chi Chuan, el Yoga y el estudio de la técnica Alexander.

Aunque algunos de los elementos de estas prácticas se encuentran en el diseño de la narrativa corporal incluida en la performance fue el contacto con los planteamientos del bailarín y teórico austrohúngaro Rudolf von Laban (1879-1958) lo que permitió a la investigadora-creadora sistematizar las experimentaciones, implementarlas en la práctica interpretativa del violonchelo y convertirlas en un elemento tangible de la obra efímera.

La iniciativa surgió de la interacción con el actor colombiano Luis Velasco, quien realizó talleres prácticos que incluyeron la experimentación con los conceptos de Laban aplicados a la interpretación musical. A partir de allí, la investigadora-creadora inició el proceso de integración de los conceptos de movimiento a su interpretación de las obras.

En términos generales, las teorías sobre movimiento desarrolladas por Laban lo llevaron a determinar las ocho acciones básicas de movimiento: presionar (*pressing*), golpear con el puño (*punching*), retorcer (*wringing*), dar latigazos (*slashing*), deslizar (*gliding*), dar toques o puntear (*dabbing*), flotar (*floating*) y sacudir (*flicking*). Estas se experimentan en lo que el autor denomina como kinesfera. Mencionan Cámara e Islas que para la coréutica

“[...] el espacio personal o kinesfera es aquél que podemos alcanzar con los miembros corporales desde una posición erguida, estática, sobre los dos pies, sin desplazarnos. Si nos desplazamos, nos trasladamos necesariamente con nuestra kinesfera” (Cámara e Islas, 2007, p. 148).

De ahí que las experimentaciones de movimiento se lleven a cabo en la kinesfera o Cubo de Laban que es el espacio tridimensional en el cual se ejecutan las ocho acciones básicas bajo los principios universales de espacio, tiempo y fuerza.

Para la investigadora-creadora, el propósito de las narrativas corporales, además del aspecto estético incluido en la performance, era permitirse un espacio de inmersión mental y corporal, de ejecución de secuencias de movimiento que influirían directamente en la posterior ejecución musical de la obra. Estas secuencias, que podrían haberse llevado a cabo ‘tras bambalinas’ en el marco del recital tradicional, pasaron a ser parte integral de la de la obra efímera y de su puesta en escena.

Posteriormente, estas reflexiones sobre el movimiento humano, con o sin el instrumento musical, le llevarían a diseñar cuatro narrativas de movimiento asociadas a la exploración de las ocho acciones básicas de movimiento y la sonoridad de cada una de las obras musicales. Pronto se pudo apreciar que este proceso se convertiría en estrategia autoetnográfica y que se evidenciaría en las secuencias de movimientos que se pueden apreciar en el registro audiovisual de la obra efímera.

30 En cuanto a la construcción de las narrativas por medio del movimiento corporal, las experimentaciones se llevaron a cabo en espacios controlados que permitieron un registro audiovisual, sin interrupciones. Cada secuencia de prueba no superó los cuarenta minutos de duración y se organizó en dos momentos. El primero, la experimentación de movimiento corporal libre implementando cada una de las ocho categorías de movimiento, con o sin acompañamiento musical. El segundo momento, incluyó la aplicabilidad inmediata de las percepciones corporales a la interpretación en el violonchelo de determinados extractos musicales de las obras.

La sistematización de la práctica incluyó el abordaje del aspecto gráfico de las partituras, cuyos diseños melódicos y rítmicos evidencian una intención de movimiento que está implícita en el lenguaje del compositor y que se manifiesta, consciente e inconscientemente, a través del cuerpo de los intérpretes. Así mismo, la investigadora registró sus observaciones, sensaciones y percepciones por medio del diario de campo.

## 2.5. Sistematización de la experimentación individual y la co-creación musical

El proyecto contempló la sistematización de dos tipos de experiencia: la individual y la colectiva. Para la primera, cada investigador-creador implementó sus formas de registro de la experiencia creativa. Principalmente, desarrollaron diarios de campo de la experiencia cuyos soportes variaron dependiendo de la naturaleza de cada narrativa.

Como se mencionó anteriormente, en el caso de la investigadora, la experiencia creativa le llevó a desarrollar una bitácora de registros en video de la exploración de las ocho categorías de movimiento y su interpretación en el violonchelo. Así mismo, se realizaron sistematizaciones gráficas en las partituras, describiendo las categorías por medio de texto (palabras evocadoras, imágenes mentales) y sistematizando en videos cortos su aplicabilidad en la técnica interpretativa del instrumento.

Por otro lado, el investigador-creador Rubén Pardo utilizó extensamente el diario de campo para la construcción de los textos de desahogo. La cantidad de textos se depuró en la medida en que se realizaban los ensayos grupales, en los cuales se sigui-

eron transformando las narrativas hasta quedar aquellas que se presentaron como parte de la puesta en escena de la obra efímera.

## **2.6. Características e implicaciones de los productos generados a partir del proyecto de I+C. Diseño de la puesta en escena para la obra efímera**

Desde un primer momento fue claro para los investigadores-creadores que la obra efímera debía responder a las inquietudes artísticas de cada uno de ellos. Además, que partiría de sus conocimientos y experiencias tanto en el ámbito de la interpretación como en el de la investigación. Así mismo, se contempló que el proceso de ensamble musical debía ser prioritario y que los elementos que se incluyeran en la puesta en escena no podrían afectar la interpretación óptima del discurso técnico-musical. Por lo tanto, para la ejecución de las narrativas, el elemento improvisatorio no se tendría en cuenta. De ahí que la cantidad de ensayos de la performance fuera considerable. De igual manera, se realizó la grabación de los textos de desahogo para que aparecieran como *voix en off* durante la presentación de la obra efímera.

31

Teniendo en cuenta la diferencia de recursos técnico-interpretativos que muestra cada obra, el proceso tuvo en cuenta estas particularidades que se abordaron de manera individual. Posteriormente, se diseñó la performance de tal manera que no existiera una pausa marcada entre cada una de las obras ni de las narrativas. De esta manera, se rompió el protocolo tradicional del recital de concierto, ofreciendo a los asistentes una experiencia inmersiva en el concepto artístico y en la audición de las obras como un corpus.

La formulación del proyecto incluyó la elaboración de tres productos cuya tipología se ajustó a lo propuesto por Minciencias en su *Modelo de Medición*. El primero de ellos, el concepto mismo de obra efímera que consta de la interpretación musical de las cuatro obras para violonchelo y piano de Blas Emilio Atehortúa, la narrativa por medio del movimiento corporal desarrollada por la investigadora-creadora “Autora”, la narrativa por medio del texto de desahogo creada por el investigador-creador Rubén Darío Pardo y la performance en sí que al carecer del protocolo del recital tradicional para la música de cámara en dúo, presentó elementos originales y su propia narrativa interna.

De igual manera, incluyó la socialización de la metodología del proyecto orientada por el compositor colombiano Adolfo Hernández y que se presenta en la última parte del registro audiovisual.

El segundo producto fue el evento artístico y cultural en el cual se presentó la obra efímera y que es reconocido por Minciencias como una forma de Apropiación Social

del Conocimiento. Tomando en cuenta lo anterior, se decidió que para dar una mayor visibilidad a la obra efímera se haría uso de la transmisión vía *streaming* del evento. De esta manera, se contó tanto con público en sala como con asistentes que siguieron la presentación de la obra efímera de manera remota. Así mismo, se obtuvo el registro audiovisual que soporta la existencia de la obra efímera. Aunque este elemento no se planificó con antelación, vale la pena mencionar el aporte realizado por el equipo humano que llevó a cabo el registro audiovisual y que imprimió una narrativa propia al soporte de existencia de la obra efímera.

El tercer producto fue un boletín divulgativo -reconocido por Minciencias como una forma de Apropiación Social del Conocimiento- y que consiste en un documento que describe de manera concisa los objetivos, metodología y resultados del proyecto. Este material se encuentra disponible para consulta en el sitio web del Centro de Documentación e Investigación Musical de la UNAB (Calderón y Pardo, 2019).

Como se puede apreciar, a diferencia de otro tipo de iniciativas, este proyecto de I+C implicó la participación de una red amplia de profesionales y colaboradores que facilitaron las diferentes etapas de ejecución. Cada uno de ellos dejó una huella en la obra efímera.

### 3. Discusión

Si bien la retrospectiva permitió reflexionar sobre los aspectos metodológicos del proyecto, la autora de este artículo se permitirá abrir una ventana de discusión sobre la etapa más compleja de esta iniciativa: la conceptualización de la práctica artística. En este sentido, otras disciplinas pueden aportar experiencias valiosas que permiten al investigador-creador abordar el tema con mayor efectividad.

En este apartado se buscará establecer una relación de similitud entre la inmersión en la práctica artística y el trabajo de campo etnográfico, se mencionarán los recursos que permiten al investigador la sistematización de su experiencia y su posible aplicación en los proyectos de I+C. La traducción de las citas que se presentarán a continuación fue realizada por la autora de este artículo.

En primer lugar, se abordará el artículo del antropólogo sociocultural Roger Sanjek titulado “A Vocabulary for Fieldnotes” publicado en el texto *Fieldnotes: the makings of anthropology* editado por el mismo autor. El artículo busca establecer un vocabulario para la discusión sobre las notas de campo, herramientas fundamentales para desarrollar el trabajo de campo.



En primera medida, Sanjek se pregunta qué son las notas de campo y recurre a la opinión de varios autores. Cita a George Bond, quien argumenta que son “[...] [documentos con] “la seguridad y la concreción que la escritura confiere a la observación ... registros inmutables de lo que ocurrió en el pasado” (citado en Sanjek, 1990, p. 92). Las notas de campo están escritas, usualmente, para una audiencia de uno. También son ayudas para la memoria (*aides-mémoire*), que estimulan la recreación, la actualización de lo sucedido” (op. cit. p. 92).<sup>1</sup>

Posteriormente, Sanjek afirma que “Las notas de campo están hechas para ser leídas por el etnógrafo y para producir sentido a través de la interacción con las memorias (*headnotes*) del etnógrafo”. Continúa el autor mencionando que “Regresamos del campo con las notas de campo y las memorias. Las notas de campo permanecen, escritas en papel, sin embargo, las memorias continúan evolucionando y cambiando, igual que lo hicieron durante el tiempo en el campo” (*ibid.*, pp. 92 - 93).<sup>2</sup>

Más adelante en el texto, el autor se refiere a la definición de campo (*Field*), particularmente porque el etnógrafo saldrá de él para completar la labor en su universidad o sitio de trabajo. Evidentemente, la definición del campo es un tema de capital importancia para los dos enfoques (*emic* y *etic*) que se ejecutan en la antropología, la etnomusicología y en las disciplinas relacionadas con las ciencias sociales y del comportamiento.

Ampliando la perspectiva, menciona Lederman (citado en Sanjek, 1990) que estar en el campo “[...] no incluye ningún viaje: a veces, simplemente implica un cambio de atención y de conexión dentro del propio entorno” (*ibid.*, p. 95).<sup>3</sup> Esto parece indicar que la definición de campo puede variar entre los investigadores y que las notas no siempre se escriben estando allí. Incluso, el etnomusicólogo Enrique Cámara de Landa menciona en su libro *Etnomusicología* (2004) citando a Rice que “No hay campo ahí [lejos del hogar]; el campo es una creación metafórica del investigador” (Cámara, 1997, p. 197).<sup>4</sup>

<sup>1</sup> “[‘What are the field notes?’] George Bond asks (this volumen). He answers that they are first, certainly, texts; they are documents with «the security and concreteness that writing lends to observation ... immutable records of some past occurrence». Yet fieldnotes are written, usually, for an audience of one. So, they are also «*aides-mémoire* that stimulate the re-creation, the renewal of things past»]”.

<sup>2</sup> “[Fieldnotes are meant to be read by the ethnographer and to produce meaning through interaction with the ethnographer’s headnotes]. [We come back from the field with fieldnotes and headnotes. The fieldnotes stay the same, written down on paper, but the headnotes continue to evolve and change as they did during the time in the field]”.

<sup>3</sup> “Being «in the field», she says, «need not involve any traveling at all: it sometimes simply involves a shifting of attention and of sociable connection within one’s own habitual milieus»”.

<sup>4</sup> El autor se refiere a la experiencia de Timothy Rice y su proceso de aprendizaje en la interpretación de la gaida (gaita de la música tradicional búlgara), que el autor describe en el artículo “Toward a Mediation of

Volviendo a Sanjek, a partir de este punto el autor enumerará los diferentes soportes que sirven al etnógrafo para describir lo que sucede en el trabajo de campo.

En primera medida, describe el esbozo (*scratch note*), también denominado por James Clifford como inscripciones (*inscriptions*), aclarando que “Un observador-participante anota una palabra mnemónica o una frase que fije una observación o para recordar lo que alguien acaba de decir” (Clifford citado en Sanjek, 1990, p. 96)<sup>5</sup>. En el texto se describe que el esbozo es útil pues no siempre le es permitido al etnógrafo tomar notas cuando se encuentra en situación de observador-participante ya que los informantes lo pueden percibir como una interferencia. En muchos casos, el etnógrafo debe tomar sus notas de manera rápida, subrepticamente.

Claramente los esbozos darán paso a las notas de campo propiamente dichas. Se trata de describir de manera más precisa el evento a partir de los esbozos. Aclara Mead que el acto de pasar de los esbozos a las notas de campo descriptivas debe hacerse en el tiempo preciso, antes de que los esbozos ‘se enfrien’ (Mead citada en Sanjek, 1990, p. 97).

Los ejemplos descritos en el artículo muestran cómo cada etnógrafo regula sus procesos de descripción de las observaciones en el trabajo de campo. Algunos de ellos los realizan inmediatamente después del suceso, otros toman cortos periodos de tiempo después de alejarse de la locación del trabajo de campo.

A continuación, el autor menciona que dentro de la categoría de las notas de campo se encuentran otro tipo de informaciones que se recogen durante el trabajo de campo, por ejemplo, discursos, entrevistas, transcripciones, textos que escriben los propios participantes, cartas, etc. Son importantes también todos los recursos de audio y, en la actualidad, los registros audiovisuales, siempre que sean autorizados por la comunidad o los individuos con los que se trabaja.

En cuanto a los diarios de campo, Sanjek los describe citando a Ellen (1984b, p. 289) como “[...] productos del trabajo de campo que cumplen con propósitos indiciales o catárticos para los etnógrafos” (*ibid.*, p. 108). Posteriormente cita a Carstens et al. (1987) para mencionar que, “[...] construidos cronológicamente, los diarios proveen una guía a la información de las notas y registros de campo; los diarios registran las

---

Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology” (En Barz y Cooley, 2008, pp. 42 - 61) y en el cual se reflexiona sobre la dicotomía *insider-outsider* que caracteriza la etnomusicología posmoderna.

<sup>5</sup> “[A participant-observer jots down a mnemonic word or phrase to fix an observation or to recall what someone has just said]”.

reacciones personales del etnógrafo, sus frustraciones, y sus evaluaciones de la vida y el trabajo en el campo” (*ibid.*, p. 108)<sup>6</sup>.

Actualmente se considerarían importantes las cartas, los mensajes electrónicos, los reportes de avance y los escritos académicos que se generan entre el etnógrafo, su familia, su tutor o colegas de profesión. Menciona la antropóloga Margaret Mead que

“Las cartas escritas y recibidas en el campo tienen una significación muy especial. Sumergirse en la vida en el campo está bien, pero se debe tener cuidado en no ahogarse... Las cartas pueden ser una manera de ocasionalmente, corregir el balance, por una hora o dos, uno se relaciona con personas que son parte del otro mundo de uno y trata de hacer un poco más real para ellos este mundo que lo absorbe a uno, al despertar y al dormir” (Mead, 1977. Citada en Sanjek, 1990, p. 112).<sup>7</sup>

Finalmente, el autor menciona la utilidad de los dispositivos de grabación de audio, la transcripción de los registros y la complementariedad que pueden llegar a tener con las notas de campo.

A partir de lo anterior, la conceptualización de la práctica artística se puede realizar en distintos soportes, dependiendo de las preferencias del investigador-creador. Se puede utilizar el boceto rápido, la nota de campo, la recopilación de registros y objetos, el registro por medio de diarios y/o el registro de audio o audiovisual. En todos los casos, se tendrá en cuenta la elección de lo que se va a observar, las estrategias de observación (autoobservación indirecta, autoobservación directa, autoobservación interactiva) y las estrategias de registro (registro por intervalo, por intervalo cronológico, por intervalo de inventario, registro por acción y registro por ocurrencia (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014, p. 151-159). Además, el investigador-creador reflexionará sobre cuál será el destino final de estos registros, su conceptualización y cómo se evidenciarán en los resultados del proyecto.

Es importante tener en cuenta que la observación de la práctica artística implica la inmersión en el campo como *insider* y *outsider*, entendiendo la dicotomía, pero sobrepasando sus límites en búsqueda de un resultado artístico tangible.

---

<sup>6</sup> “[Chronologically constructed journals provide a key to the information in fieldnotes and records (cf. Carstens et al. 1987); diaries record the ethnographer’s personal reactions, frustrations, and assessments of life and work in the field]”.

<sup>7</sup> “[Letters written and received in the field have a very special significance. Immersing oneself in life in the field is good, but one must be careful not to drown... Letters can be a way of occasionally righting the balance as, for an hour or two, one relates oneself to people who are part of one’s other world and tries to make a little more real for them this world which absorbs one, waking and sleeping]”.

Así mismo, el investigador-creador tomará en consideración que parte del tiempo de la realización del proyecto se invertirá en la transcripción y conceptualización de la información que surja durante la práctica. Este procedimiento puede reducir el tiempo de dedicación a otros aspectos metodológicos. Por lo tanto, se recomienda que la conceptualización de la práctica se incluya como actividad específica dentro del cronograma de ejecución.

36

Ahora bien, el segundo artículo que se tuvo en cuenta para reflexionar sobre la conceptualización de la práctica musical asumida como el trabajo de campo de disciplinas como la etnografía y la etnomusicología fue “Knowing Fieldwork” de Jeff Todd Titon. Este ensayo forma parte del texto *Shadows in the Field* editado por Gregory Barz y Timothy J. Cooley. A continuación, se presentarán los apartados pertinentes para su posible implementación en el ejercicio de conceptualización de la práctica musical en los proyectos de I+C, también para reflexionar sobre el rol de observador-participante y de las implicaciones de la creación colectiva de la obra artística.

El autor menciona que, hasta hace poco, la transcripción musical fue la marca distintiva de la etnomusicología. Los procedimientos de objetivación, recolección y grabación de la música con el fin de ser transcrita conducían al análisis y a la comparación entre tradiciones musicales. En la actualidad,

“[...] no es la transcripción sino el trabajo de campo lo que constituye la etnomusicología. El trabajo de campo ya no se ve principalmente como observar y recolectar (si bien esto se practica), sino experimentar y entender la música. El nuevo trabajo de campo nos lleva a preguntarnos qué significa para una persona (incluyéndonos), hacer y conocer la música como una experiencia vital” (Barz y Cooley, 2008, p. 25)<sup>8</sup>.

La experiencia de Titon es interesante pues el trabajo de campo lo desarrolló desde una perspectiva EMIC a partir de su vinculación a una agrupación de blues cuyas actividades giraban en torno a Lazy Bill Lucas “[...] un Afroamericano nacido en Arkansas y que tuvo una carrera como cantante de *blues* en St. Louis y Chicago antes de mudarse a Twin Cities [Minnesota], a comienzos de 1960” (*op. cit.*, p. 25).

El etnomusicólogo refiere sus reflexiones epistemológicas y metodológicas al estudio de esta expresión musical, en la cual él fue un activo observador-participante. Menciona que en una primera etapa de la investigación realizó una recolección de datos mediante entrevistas estructuradas que pronto derivarían en que asumiera otros roles

---

<sup>8</sup> “[Today it is not transcription but fieldwork that constitutes ethnomusicology. Fieldwork is no longer viewed principally as observing and collecting (although it surely involves that) but as experiencing and understanding music (see Titon 1992 [1984]: xvi). The new fieldwork leads us to ask what it is like for a person (ourselves included) to make and to know music as lived experience]”.

(como promotor de la agrupación) dada su cercanía a los integrantes del ensamble musical.

Posteriormente, presenta sus cuestionamientos acerca del propósito mismo de la etnomusicología que se ven reflejados a lo largo del texto. Describe los cuatro paradigmas de la etnomusicología y sus implicaciones, desde la musicología comparada, pasando por el folclore musical característico de Europa Occidental representado en el trabajo de Béla Bartók y Constantin Brailoiu, el nacimiento de la Sociedad de Etnomusicología en 1950, que hizo énfasis en el trabajo de campo y la inmersión cultural, hasta llegar al cuarto paradigma que el autor denomina “el estudio de las personas, haciendo música, pero que también puede ser llamada el estudio de las personas experimentando la música” (*ibid.*, p. 29).

Este recorrido histórico por los hitos de la etnomusicología puede ser pertinente para los proyectos en I+C, especialmente en relación con el nuevo paradigma de esta disciplina que enfatiza la comprensión (más que en la explicación) de la experiencia vivencial de las personas haciendo música. Precisamente, ese es el elemento reflexivo que caracteriza los proyectos de I+C. Así mismo, otro énfasis en préstamo del ejercicio etnomusicológico y que complementaría el enfoque de la I+C es el “[...] incremento en la representación narrativa que es descriptiva, interpretativa y evocadora [...]; compartiendo autoridad y autoría con los “informantes” (quienes ahora son considerados maestros, consejeros, amigos, o la reunión de los tres roles)” (*ibid.*, p. 30).

En cuanto al rol desempeñado por la documentación, Titon (mencionando a Ricoeur), aclara que el nuevo trabajo de campo no abandona los sonidos musicales o las estructuras, solo las reposiciona como ‘textos’ (sujetos de interpretación) en un ciclo hermenéutico.

“El sonido musical aún se documenta, y si la estructura musical es un aspecto importante de la experiencia musical, como a menudo lo es, será analizada e interpretada como parte de la matriz de significado. [...] la documentación es reposicionada, y ahora es considerada reflexivamente, más como un producto inter-subjetivo, que como el reporte y el análisis de un testigo” (*ibid.*, p. 30)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> “[Other emphases involve reflexivity and an] increase in narrative representation that is descriptive, interpretive, and evocative [...]; sharing authority and autorship with “informants” (who are now considered teachers, consultants, friends, or all three”.

<sup>10</sup> “[Musical sound is still documented, and if musical structure is an important aspect of the musical experience, as it so often is, then it is analyzed and interpreted as part of the matrix of meaning. [...] documentation, too, is repositioned, and is now considered reflexively, as an inter-subjective product, rather than as the report and analysis of a witness]”.

En el desarrollo del proyecto de I+C la relación con la documentación musical es estrecha y permanente. Permite la retroalimentación y sirve como referencia y guía del proceso. No se toma como un elemento separado del propósito creativo y hace parte intrínseca de la obra efímera.

En cuanto al trabajo de campo, el autor lo concibe como una experiencia de sí mismo en relación a otros y explica que

38

“Para muchos etnomusicólogos, el trabajo de campo es intersubjetivo y personalmente transformativo. Como muchos de mis colegas, experimento el trabajo de campo no principalmente en términos de transcripción, análisis, interpretación y representación [...] sino más como una oportunidad de reflexión y un dialogo continuo con mis amigos, quienes, entre otras cosas, continuamente reconfiguran ‘mi trabajo’ como ‘nuestro trabajo’ (*ibid.*, p. 32)<sup>11</sup>.

Continúa Titon

“Mis experiencias del trabajo de campo usualmente han sido intensamente vividas; en ellas me he tornado agudamente consciente de mis roles, posturas, e identidades; he sentido amor, camaradería, y ansiedad. La mayoría de representaciones del conocimiento etnomusicológico, por supuesto, excluyen la expresión de la experiencia del trabajo de campo, pero un enfoque fenomenológico a estas representaciones requerirá su inclusión y la indagación sobre los valores que genera” (*ibid.*, p. 33)<sup>12</sup>.

Lo anterior se relaciona con las características del proyecto de I+C que llevan al investigador-creador a indagar y cuestionar profundamente sus marcos de referencia en el campo artístico, a buscar un estilo propio que responda a sus necesidades artísticas y creativas. La dimensión emocional es tan relevante como los procesos de sistematización y conceptualización de la práctica artística, está presente en todas las etapas del proyecto, enriquece la experiencia y fortalece los lazos de camaradería, se evidencia en la performance de la obra efímera y transforma profundamente al investigador-creador.

---

<sup>11</sup> “[For many ethnomusicologists, fieldwork is intersubjective and personally transformative. Like many of my colleagues, I experience fieldwork not primarily as a means to transcription, analysis, interpretation, and representation, although it surely is that, but as a reflexive opportunity and an ongoing dialogue with my friends which, among other things, continually reworks my «work» as «our»work]”.

<sup>12</sup> “[My experiences of fieldwork have usually been intensely lived; in them I have become acutely conscious of my roles, stances, and identities; I have felt love, camaraderie, and anxiety. Most representations of ethnomusicological knowledge, of course, exclude expression of the experience of fieldwork, but a phenomenological approach to these representations requires its inclusion and the inquiry into values that it generates]”.

#### 4. Conclusión primaria y conclusiones derivadas

La reflexión sobre el proyecto De la Memoria Efímera, de lo Efímero en la Memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya mostró que el desarrollo de la iniciativa fue un proceso complejo que permitió acceder a la profundidad del concepto de performance y de creación de obra efímera. Además, se puso en práctica el enfoque propuesto en los documentos emitidos por Minciencias en 2015, 2018 y 2021.

En cuanto a la razón de ser del proyecto, los investigadores-creadores confirmaron la importancia de la obra del compositor y su aporte al patrimonio musical colombiano. También cuestionaron el rol tradicional del intérprete, adentrándose en el campo de la performance, siempre apoyados en las herramientas adquiridas en su campo de formación instrumental y en el compromiso con la ejecución musical de alto nivel.

La reflexión plasmada en este artículo permitió detectar los posibles retos que enfrentan los investigadores-creadores, especialmente en el aspecto de la conceptualización de la experiencia. A este respecto, se discutió la relación entre práctica artística y trabajo de campo desde la etnografía y la etnomusicología, destacando la importancia de profundizar sobre las herramientas disponibles en estos campos de conocimiento que pueden facilitar los procesos de recolección, sistematización y conceptualización del proceso creativo, además de darles la profundidad necesaria para que trasciendan lo informativo, pasando al terreno de lo estético-creativo.

Se concluye que para la realización de proyectos de I +C es fundamental el seguimiento preciso de una metodología flexible, que se construye en el transcurrir del proceso de creación; la redacción de objetivos verificables y el diseño de un cronograma ajustado a periodos de tiempo establecidos, así como reconocer las implicaciones del seguimiento y la sistematización de actividades derivadas de la práctica artística. Igualmente, reconocer la red de actores que intervienen en el proceso y el diálogo permanente con la bibliografía de referencia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asprilla, L. I. (2013). *El proyecto de investigación creación. La investigación desde las artes*. Cali. Instituto Departamental de Bellas Artes. Versión electrónica disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/339595836\\_El\\_proyecto\\_de\\_creacion-investigacion](https://www.researchgate.net/publication/339595836_El_proyecto_de_creacion-investigacion) [Fecha de último acceso: 18-10-21]

- Barz, G. y Cooley, T. (ed.). (2008). *Shadows in the Field*. New York. Oxford University Press.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties*. Leiden. Leiden University Press. Versión electrónica disponible en: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32887> [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- Calderón Ochoa, J., Pardo Herrera, R. D. (2019). *De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya. Boletín divulgativo*. Versión electrónica disponible en: <https://cedim.unab.edu.co/cedim2016/> [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- Cámara, E. e Islas, H. (2007). *Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Ciudad de México: Cenidi-Danza/ INBA/ CONACULTA/ Tecnológico de Monterrey.
- Cámara De Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid. Ediciones del ICCMU.
- Colciencias. (2015). *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación, año 2015*. Bogotá. Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación - Colciencias. Versión electrónica disponible en: <https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/noticias/mediciondegupos-actene2015.pdf> [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- \_\_\_\_\_ (2018). *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación, año 2018*. Bogotá. Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación - Colciencias. Versión electrónica disponible en: [https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/convocatoria/4\\_anexo\\_1\\_documento\\_conceptual\\_del\\_modelo\\_de\\_reconocimiento\\_y\\_medicion\\_de\\_grupos\\_de\\_investigacion\\_2018.pdf](https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/convocatoria/4_anexo_1_documento_conceptual_del_modelo_de_reconocimiento_y_medicion_de_grupos_de_investigacion_2018.pdf) [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- Hannula, M., Suoranta, J. y Vadén, T. (2005). *Artistic Research. Theories, Methods and Practices. Helsinki. Academia de Bellas Artes de Helsinki y Universidad de Gotemburgo*. Versión electrónica disponible en: [https://www.academia.edu/2396657/Artistic\\_Research\\_Theories\\_Methods\\_Practices](https://www.academia.edu/2396657/Artistic_Research_Theories_Methods_Practices) [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- Hernández Salgar, O. (2014). La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior. *A contratiempo*, s.f. Versión electrónica: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23/articulos/la-creacin-y-la-investigacin-artstica-en-instituciones-colombianas-de-educacin-superior.html> [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Versión electrónica disponible en: <http://invartistic.blogspot.com/> [Fecha de último acceso: 18-10-21]



Minciencias. (2021). *Anexo 3: La Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones*. Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación - Minciencias. 2020-07-21. Versión electrónica disponible en: <https://minciencias.gov.co/convocatorias/fortalecimiento-capacidades-para-la-generacion-conocimiento/convocatoria-nacional-para> [Fecha de último acceso: 18-10-21]

Sanjek, R. (1990). *Fieldnotes: the making of anthropology*. Ithaca. Cornell University Press.

### Recursos audiovisuales

Calderón Ochoa, J. (2020). *Obra para cello y piano de Blas Emilio Atehortúa*. Proyecto investigación creación. [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KjTtZjuaU14> [Fecha de último acceso: 18-10-21]

### Anexos

Textos de desahogo del investigador-creador Rubén Darío Pardo Herrera. Proyecto “De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria: Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya” (2019).

#### 1.

Vivir en Colombia es sumamente complejo, sobre todo para un músico. En un país construido a través de la violencia, donde unos pocos definen el curso de muchos ignorando condiciones mínimas, fundamentales, naturales, se constituye en una doble dificultad si además decides ver el mundo desde lo sensible, desde lo estético, desde lo artístico.

Un estudio sobre la intuición plantea la posibilidad de que esta, lejos de caer en lo esotérico, es un mecanismo donde se toman las decisiones que mejor se ajustan a lo que se es como ser humano. La neurología afirma que todas las decisiones son emocionales, intuitivas, y nos pasamos la vida intentando justificarlas desde lo racional. Si así fuera y me hubiera dedicado a otra cosa, cuán arrepentido andaría hoy, pues ser artista es lo que más se ajusta a lo que soy y a lo que no soy. No tuve posibilidad. Surge entonces esa caótica sensación entre intuir, querer ser, los míos y vivir en Colombia.

## 2.

42 Históricamente los tiempos de crisis han generado cambios radicales en el mundo, y muchos de ellos se han expresado a través del arte. Hoy, en pleno siglo 21, con los procesos de mercantilización, de venta del espíritu, del auge de sin salidas e incoherencias, ¡de consumo salvaje!... la música pareciera un anacronismo absoluto, un sinsentido que ha sido reemplazado por nada, por vacío. ¿Cómo reconocer nuestra existencia si no es a través del arte? ¿Cómo sobrevivir si no es haciendo lo que nos hace ser quiénes somos? Ser músico pierde coherencia ante los millones de personas que no pueden leer nada más largo de 280 caracteres, ni escuchar más de dos minutos a través de una red social.

Lo que ahora se supone música no es otra cosa que una maraña de pedazos incongruentes. Pero los de mi generación llegamos a casa a escuchar música viejita, la de los recuerdos, a cocinar, a jugar con los niños, a esperar que ojalá sea viernes para olvidarnos de lo que hacemos y convertirnos en lo que somos. Jugamos, existimos, buscamos, hablamos de volver a lo artesanal, a lo simple. A lo sensible.

Necesitamos construir sobre lo que no se construyó, pues el lugar en el que estamos es una improvisada forma de existencia. Construir sobre el reconocimiento. Encontrarnos, experimentar, escucharnos, construir aquello que desconocemos, pensarnos desde lo que somos, aun sin saber bien qué significa eso.

## 3.

Cada vez que voy a un concierto como espectador me siento responsable por el público. Entro con el primer timbre, y siento la necesidad de cargar, así sea emocionalmente, con el hecho de no saber si la sala se llenará como se espera. Creo que en mi condición de músico es inevitable. Recuerdo a Cortázar en aquella escena en la que Oliveira, sin más que hacer, entra a escuchar el recital de piano de una famosa pianista parisina en una noche lluviosa. De no creer, describe exactamente lo que he visto durante tantos años en Colombia. Una sala con aforo de doscientos, y apenas diez personas entre la tercera y la sexta fila. Para completar dispersas, como si ya no hubiera un espacio infinito entre nosotros.

No me importa si eso ocurre cuando soy el artista. Obvio, esa necesidad de sufrir judeocristiana que llevamos dentro. Pero cuando soy público, tengo la sensación de querer gritar, y además con megáfono en la mano: ¡entren, vengan!, que esto se compone, que el concierto va a estar bueno, que la boleta es barata, que apague el televisor, que piérdase hoy la novela, por favor, que este artista vale la pena.

4.

La obra del maestro Atehortúa pareciera ser un todo, fruto de un único pensamiento generador. Partir de la experimentación, avanzar en la dimensión, profundizar en la forma para luego pasar a un pensamiento complejo, todo sobre la misma idea, pero en diferentes momentos.

Debe ser una sensación abrumadora. Tener la capacidad de crear un concepto y desarrollarlo a lo largo de la vida.



#### JOHANNA CALDERÓN OCHOA

Violonchelista egresada de la Universidad Nacional de Colombia. Obtuvo su grado de maestría en música (especialidad violonchelo barroco) en el Conservatorio de Ámsterdam. Como investigadora ha desarrollado proyectos relacionados con la iconografía musical colonial, la reconstrucción de la vida y obra de músicos académicos colombianos y la Investigación + Creación. En el área de la interpretación ha contribuido a la difusión de los repertorios coloniales latinoamericanos y para violonchelo y piano de compositores colombianos de los siglos XIX y XX. En la actualidad, se desempeña como directora del grupo de investigación Transdisciplinariedad, Cultura y Política y como coordinadora de la Línea de Profundización en Musicología del Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (Colombia).



## ■ ANÁLISIS DE LA OBRA *PHONÈ* DE JOHN CHOWNING

OLIVERIO HÉCTOR DUHALDE

Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"

oliverio.duhalde@gmail.com

### RESUMEN

Análisis de la obra *Phonè* (1980-81) de John Chowning tomando en cuenta los antecedentes del autor, sus propios comentarios y otros artículos sobre su obra. Se propone una aproximación innovadora que emerge desde "lo objetual, motivico y morfológico" introduciendo el término "motivo morfológico" entendido como un grupo de "gestos dinámicos" desprovistos de su contenido espectral. Estos grupos serán revisitados permanentemente en reexposiciones, mutaciones y fragmentaciones a lo largo de la obra. Se analizan sonogramas en 2D y 3D acompañados de una memoria descriptiva de sus secciones y elementos. Allí se evidencian recurrencias de texturas, densidades, objetos sonoros, "motivos morfológicos", espectros desarrollados en FM entre los cuales se destacan evocaciones de la voz humana y aspectos espaciales en la panoramía y reverberación.

**Palabras clave:** John Chowning, *Phonè*, Análisis música electroacústica, Síntesis FM, Motivo morfológico.

## ANALYSIS OF THE WORK *PHONÈ* BY JOHN CHOWNING

### ABSTRACT

46 Analysis of the work *Phonè* (1980-81) by John Chowning taking into account the author's background, his own comments and other articles about his works. An innovative approach is proposed emerging from "the objectual, motivic and morphological aspects" by introducing the term "morphological motif" understood as a group of "dynamic gestures" devoid of their spectral content. These groups will be permanently revisited in reexposures, mutations and fragmentations throughout the work. 2D and 3D sonograms are analyzed accompanied by a precise textual description of their sections and elements. There is evidence of recurrences of textures, densities, sound objects, "morphological motifs", spectra developed in FM, among which evocations of the human voice stands out, and spatial aspects in panning and reverberation

**Keywords:** John Chowning, *Phonè*, Electroacoustic Music Analysis, FM Synthesis, Morphological Motif.



### Introducción

John Chowning nace en 1936 en Estados Unidos, en 1959 se gradúa en la Wittenberg University como licenciado en música y prosigue sus estudios con Nadia Boulanger en París para luego doctorarse en 1966 en la Universidad de Stanford donde funda en 1975 el CCRMA (Centro de Investigación Informática en Música y Acústica). También son parte de su formación numerosas colaboraciones y residencias en el IRCAM. Luego de regresar de una de estas estadias John Chowning produce *Phonè* (1988) en Stanford.

El compositor, investigador e inventor se destaca por sus investigaciones sobre espacialización sonora en sistemas de cuatro canales y su algoritmo de síntesis por FM cuya patente cedida comercialmente a Yamaha Inc. a través de la Universidad de Stanford permite la creación del Sintetizador Yamaha DX7. La propuesta de la síntesis por FM es tan simple como revolucionaria permitiendo con recursos compu-

tacionalmente muy económicos (solo hacen falta dos osciladores en su diseño básico) la creación de una enorme cantidad de timbres y la posibilidad de llegar muy fácilmente a sonidos complejos a través de la creación de grandes cantidades de componentes enarmónicos.

Chowning se ha ganado un lugar privilegiado dentro del desarrollo de la música electroacústica en general y dentro de la música realizada por computadoras en particular. El alcance de sus invenciones (especialmente la síntesis digital por FM) ha trascendido el universo de la música electroacústica para adentrarse a través de estos nuevos timbres en todo el espectro de la música popular de todos los géneros. Su aporte es invaluable.

Como compositor no se ha destacado por producir una gran cantidad de trabajos, pero cada uno de ellos ha sido muy importante para consolidar avances y propuestas estéticas. En sus obras Chowning trabaja intensivamente sobre diferentes propuestas técnico-estéticas, convirtiéndolas en verdaderos ensayos de creación. Las temáticas más profundizadas fueron la simulación del espacio y el movimiento de objetos sonoros a través de la utilización de principios derivados del efecto doppler sobre sistemas cuorafónicos y, por último, tras su revolucionaria introducción, la investigación sobre las posibilidades, alcances y límites de la síntesis por FM.

En *Phonè* y sus trabajos anteriores quedan claras sus intenciones.

- *Turneas* (1972): Se centra en los estudios de espacialización sonora en entornos de 360 grados. Completamente compuesta a través de sonidos generados por síntesis en FM también es creada a través de algoritmos sobre la espacialización dinámica de sonidos destacando la generación y el uso efecto Doppler para recrear la ilusión del movimiento de los objetos sonoros.
- *Stria* (1977): Propone sistemas de afinación y serializaciones de diverso tipo (rítmicas, formales e interválicas) basadas enteramente en la proporción áurea 0.618.
- *Phonè* (1980-81): Investiga sobre las posibilidades de generar a través de la síntesis por FM timbres semejantes a la voz humana.

El presente análisis que se basa en datos objetivos y registrables (principalmente monogramas de diversos tipos), sin embargo, como sostiene J.J. Nattiez (1990) no puede pasarse por alto el hecho de que se han tenido muy en cuenta los testimonios del propio autor hablando de su obra, así como también una serie de artículos publicados por él mismo ahondando en la técnica de generación de material sumado sus propios testimonios sobre cómo se ha aproximado a esta obra en particular y a otras obras de su corpus compositivo. Es innegable que la propia palabra del compositor

ejerce un foco de influencia muy grande (ya sea por demostrar sus premisas, o lo contrario) en cualquier análisis posible.

Como terminología, se utilizará el término Objeto Sonoro (OS) para individualizar secuencias sonoras que por su propia morfología, pueden ser englobadas conceptualmente en un solo objeto. Este término ha sido introducido por Pierre Schaeffer, en su obra: *Traité des objets musicaux* el llamado Objeto Musical originalmente y luego devenido en el más omnicomprendivo Objeto Sonoro. Por otra parte, se ha decidido añadir un elemento más de análisis que va más allá del objeto sonoro, pero no llega a ser tan abarcativo como una sección. A este elemento lo llamaremos Motivo Sonoro (MS) para describir un grupo de dos o más objetos sonoros, esta porción, no podría ser analizada como un solo objeto ya que su longitud y variación excedería las propiedades necesarias (en tanto longitud y variación) para ser un “Objeto Equilibrado” según la terminología de Schaeffer. El motivo sonoro, de alguna manera, se comporta como un anclaje entre el material y la estructura dado que por su duración y despliegue posee al mismo tiempo propiedades de ambas nociones o dimensiones.

Por último, se introduce un nuevo término al que se le llamará “Motivo Morfológico”, cuya explicación será aclarada más adelante en el contexto del análisis en sí.

Las nociones de aplicación de la Gestalt en la determinación de unidades y subunidades formales, también ha sido utilizada en algunos casos, inclusive tratando de profundizar en el análisis de OS puntuales como se verá más adelante.

## **Análisis**

A partir de la segunda mitad del siglo XX y lo que corre de este siglo, hemos sido testigos de la consolidación de la música electrónica. Actualmente englobamos todas sus vertientes dentro de un término más abarcativo: Música Electroacústica. La ventaja de esta nomenclatura nos permite incluir, pero sin dejar de diferenciar diferentes vertientes tales como la música electrónica, música realizada por computadoras y la música concreta.

La manera de crear y la propuesta de los compositores se ha visto radicalmente afectada por esta nueva manera de concebir, producir, escuchar y reproducir la música.

La escritura tradicional se vio reemplazada por diversas aproximaciones compatibles con los nuevos métodos de creación, algunas obras gozaban de un nivel de precisión inédito, mientras que otras eran irreductibles adecuadamente a cualquier tipo de representación. Los medios electrónicos podían “tocar” articulaciones imposibles de



escribir o interpretar por el ser humano, polifonías inconcebibles para la orquesta y llegar a la perfección absoluta en los dominios del tiempo y la frecuencia. Lapsos de tiempo tan cortos o tan largos que desafían los niveles de la percepción y de la ejecución humanamente posible, nuevos sistemas de afinación basados en otros criterios *ad hoc* que desafiaban la tradición occidental y su temperamento tradicional. En definitiva, todo un universo nuevo se escondía y se desarrollaba década a década detrás de los altavoces extendiendo desde allí su influencia sobre la música orquestal que a través de un rico diálogo de interinfluencias intentaba reinventarse tímbricamente (escuela polaca, espectralismo, etc). La orquesta comenzó a escuchar a las máquinas y de la misma manera, las máquinas comenzaron a desarrollar una dialéctica y un sistema de categorizaciones donde era innegable la innovación, así como también la influencia de la antigua tradición. Este diálogo virtuoso (dado que muchos compositores se adentraban con extrema profundidad y relevancia en los dos ámbitos) condujo a los teóricos a renovar el léxico y los materiales en muchos casos y a llevar a los extremos algunas propuestas anteriores tales como el ruidismo, el microtonalismo, el serialismo o la melodía de timbres. Los nuevos medios de creación sonora tenían el potencial de llevar hasta las últimas consecuencias cualquier planteo teórico.

La producción de estos planteos, así como también la documentación y la comprobación mediante el análisis de sus obras consecuentes se volvieron rápidamente necesarios para extender y difundir toda esta nueva ola de pensamientos sobre el fenómeno musical. Pero en este mismo proceso surgieron, y continúan ahora, nuevas dificultades. Fue necesario crear todo un nuevo sistema de categorías para identificar, clasificar, ordenar y luego eventualmente analizar esta incipiente cantidad de nuevos sonidos, obras y planteos compositivos. Así como en muchos casos cada compositor (y eventualmente cada obra o ciclo de obras) buscaban reinventarlo todo desde cero, el sistema de registro gráfico de estas nuevas experiencias estéticas entró en crisis: Ya no era necesaria la escritura tradicional dado que la figura del intérprete había quedado desplazada (al menos en las obras puramente reproducibles por medios electrónicos). En consecuencia, el analista de este repertorio debe a menudo realizar una especie de disección directamente de la primera fuente que es “la obra en sí”. Gracias a la tecnología actual, diferentes estrategias de visualización de la señal sonora a través de la tecnología digital han brindado herramientas de visualización del material sonoro desde diferentes ángulos ayudando de esta manera al analista a registrar y comprobar gráficamente muchas de las apreciaciones que de la escucha surgieron y en algunos casos ayudar desde el estudio de la información gráfica a descubrir nuevos enfoques para la escucha analítica del objeto de estudio:

“[...Existen también algunos inconvenientes perceptuales [...] al «oído» le suele gustar la simetría perfecta [...] y entender estas problemáticas tiene que

ver con entender el dinamismo interno del arte desde el material sonoro hasta la estructura formal...].<sup>1</sup>

50

Esta frase del propio Chowning es un buen punto de partida para entender que más allá de su descubrimiento revolucionario, la síntesis FM que permitiría un gran dinamismo en la generación del sonido, la vocación del autor, fue siempre buscar la manera de producir “interés” al oído humano a partir de micro cambios o modificaciones que llevaran a otorgar al sonido generado por computadora cierta propiedad orgánica que lo acercara a la percepción del universo acústico que más a menudo se acerca al caos que al orden.

En *Phonè*, el planteo compositivo comienza por el nombre mismo de la obra. Tal como un cuadro abstracto no puede ser llamado abstracto mientras tenga un título. La elección del nombre *Phonè* nos conduce de lleno a percibir la obra desde una óptica preestablecida. En efecto, *Phonè* significa ‘sonido’ o ‘voz’ en griego. El nombre de la obra no podría estar mejor elegido dado que Chowning trabajó puntualmente sobre algoritmos cuyo objetivo era simular la voz humana como puede constatarse en su trabajo “Computer Synthesis of the singing voice” (Chowning, 1980: 3-13).

La obra *Phonè* se construye en gran medida a partir de algoritmos de síntesis vocal. En este caso la investigación tímbrica del autor pasa por combinar timbres asociados generalmente con instrumentos percusivos de carácter metálico, muy comunes al repertorio de síntesis por FM y a su universo sonoro, con timbres asociados con la voz humana.

En nuestro análisis constatamos cómo la obra propone un diálogo de tensión permanente entre secciones de objetos sonoros asociables con voces humanas (que oscilan entre texturas solistas y corales) y pasajes de sonidos de corte netamente electrónico cuyos componentes armónicos permiten distinguir claramente el origen de síntesis por FM.

En todos los casos (aunque con diferentes combinaciones entre *carriers* y *modulators* a veces con múltiples osciladores en ambos extremos del algoritmo) la síntesis se logra en todos los casos mediante procedimientos de Frecuencia Modulada.

Si se compara esta obra con otras obras del mismo autor, puede distinguirse un universo tímbrico más orgánico dado por la búsqueda de la inestabilidad propia de las características espectrales del sonido producido por el aparato fonoproduccion humano. Es notorio cómo en muchos casos la voz humana y sus características

---

<sup>1</sup> “[...] There are also some perceptual issues... the ear doesn’t like perfect symmetry ... and understanding those issues has to do with understanding the internal dynamism of the art from the sound to formal structure [...]” (Kaufmann, 1985: 17-25).

orgánicas pueden escucharse claramente a pesar de su origen sintético. En este caso también es necesario remarcar que en ningún momento parecen distinguirse fonemas asociables con lenguaje u onomatopeya alguna. La ausencia total de la búsqueda de producir consonantes, temática central, que, sin embargo, Chowning pasa de largo en su técnica propuesta en las publicaciones, deja lugar a una manifestación de sonidos asociables a la “vocalización” derivando en espectros compatibles con las vocales de la fonética francesa e inglesa principalmente. Chowning elige deliberadamente trabajar sobre las características de “*sustain*” de la voz humana y en ningún momento trabaja sobre la enorme cantidad de ataques posibles (especialmente decorados por elementos consonantes) que puede elaborar el aparato fonoproducción humano. Por esta razón una primera apreciación de la obra puede llevarnos fácilmente a un clima “coral” o inclusive podemos aventurar el término “angelical” donde los *clusters* de “voces” en algunos casos o pasajes quasi monódicos por el otro transmiten una ineludible sensación de reposo ante las tensiones provocadas por objetos sonoros asociables con una naturaleza más percusiva y artificial.

Como se ha precisado antes, *Phonè* es una composición realizada a 4 canales, esta separación a menudo se utilizará para trasladar objetos sonoros en el espacio, pero en otras ocasiones, y esto es sorprendentemente innovador, la funcionalidad de esta separación será tímbrica. Los objetos sonoros aparecerán a menudo desplegados en el espacio para aglutinarse luego en algún sitio espacial puntual o mutar en otra identidad tímbrica. Esta aproximación ubica al espectador en el centro mismo de la escena debiendo componer un Objeto Sonoro cuya composición es la suma de aspectos parciales provenientes de múltiples direcciones. La construcción mental - interaural de estos “objetos sonoros pandimensionales” se logra principalmente gracias a las leyes de buena continuación y destino común (Gestalt) que provocan la concatenación de estos diversos estímulos espacialmente dispersos en un solo objeto sonoro reconocible de inmensa complejidad espacial. Aunque no es objeto primordial de este análisis se sugiere profundizar este tema en *Los modos de vínculo de la espacialidad del sonido con la poiesis de la música electroacústica* Di Liscia (2005) y en Chowning (1977: 2-6).

### Motivo Morfológico

Tras una aproximación a la obra desde diferentes enfoques y metodologías, se ha llegado a la conclusión que la construcción de *Phonè* parte de una especie de “motivo sonoro” al que llamaremos de ahora en más, “motivo morfológico” (MM) dado que su componente espectral variará a lo largo de la obra excediendo el alcance de la primera definición (motivo sonoro). Este motivo morfológico (MM) primordial se presenta al comienzo mismo de la obra. El mismo es expuesto en numerosas ocasiones en puntos estratégicos como veremos más adelante en el análisis pormenorizado. Su reexposición más evidente es hacia el final donde se despliega 5 veces y,

teniendo en cuenta que el MM aparece en tres oportunidades en el principio de la obra, su forma general remite de alguna manera a la clásica forma A-B-A. Como se ha dicho, este motivo no es un motivo melódico a la manera tradicional, tampoco es una serie de intervalos determinada, ni un timbre o componente espectral definido. Lo que permite identificarlo como motivo es tan sólo su morfología, su contorno sonoro, que si bien se presenta sistemáticamente con variaciones de construcciones y mutaciones (nunca hay una reexposición 100% literal en la obra), es de una claridad categórica y fácil de discernir. La morfología interna de MM a su vez está conformada por tres partes o sub-motivos morfológicos (SMM) que pueden ser agrupados en uno o varios objetos sonoros dependiendo el caso. Estas partes son tenidas en cuenta como continentes dinámicos donde el color espectral puede variar pero el contorno en líneas generales, se mantiene. Los SMM serán nombrados de la siguiente manera SMM-A, SMM-B y SMM-C y pueden ser escuchados en los primeros 16 segundos de 00:00 a 00:16.

**SMM-A (Levare):** Se caracteriza por un *gruppetto* de frecuencias de ataque definido, quasi percusivo y de tonicidad alta (pero no temperada) que a través de diseños melódicos concéntricos y, pero con direccionalidad general ascendente se comprimen en el tiempo (*accelerando*) hasta devenir en SMM-B, como si fuera una gran *appoggiatura* de un gesto acéfalo. A lo largo de sus variaciones. SMM-A cambiará en densidad, registro, tipo de ataque (a veces no será tan percusivo) y hasta alterará su direccionalidad general. SMM-A siempre se identifica como un grupo de objetos sonoros debido a que la puntualidad de los ataques, su afinación determinada y su despliegue asincrónico permiten la clara individualización de sus células como OS independientes. SMM-A es un gesto conformado por múltiples objetos sonoros.

**SMM-B (Ataque):** Cluster de ataque sincrónico inicial de N cantidad de frecuencias (14 en su primera aparición) simultáneas con mayor o menor densidad en cantidad y en proximidad entre las frecuencias. En general se identifica como un solo objeto sonoro dado que el contorno de todas las frecuencias es quasi similar y por la ley de destino común (Gestalt) se agrupan perceptualmente en una sola entidad.

**SMM-C (Legato):** Luego del Cluster surge un tercer elemento cuyo ataque no es puntual ni impulsivo, sino creciente. SMM-A en su primera aparición se funde con la caída de SMM-B. Inclusive los mismos Componentes espectrales de SMM-B pueden Mutar a SMM-C de manera gradual generando la ambigüedad de no poder definir en algunos casos si SMM-C es un elemento nuevo o un desarrollo de SMM-B. Esta ambigüedad queda aclarada en el desarrollo de la obra donde Chowning utiliza directamente el SMM-C de manera independiente en numerosas ocasiones.

A lo largo de la obra, el motivo morfológico MM no se presentará siempre en su totalidad, muchas veces aparecerá de manera fragmentada o deconstruida en cualquiera de sus partes (Sub-Motivos) SMM-A, SMM-B o SMM-C. En algunos pasajes se escuchará de manera sistemática sólo uno de los sub-motivos, pero en otras, de manera yuxtapuesta o superpuesta, solapada o inclusive sincrónica podremos identificar a SMM-A, SMM-B y SMM-C conviviendo. En muchos casos, las subsecciones SMM-A, SMM-B y SMM-C podrían ser definidas como la suma de múltiples objetos sonoros en sí (en el caso de SMM-A) o como un objeto sonoro puntual (en el caso de SMM-B y SMM-C). Asimismo, cada uno de los componentes de MM, ya sea SMM-A, SMM-B o SMM-C podrán presentarse con diferentes Cualidades Espectrales como se describirá a continuación en los siguientes ejemplos extraídos de fragmentos de la obra. A toda esta temática, clave a para analizar *Phonè*, la llamaré Dimensión Morfológica.

### **Análisis Gráfico de MM:**

#### ***Sección 01.1<sup>2</sup>: Segundo 00:00 a segundo 0:16***

El siguiente gráfico superpone el rango dinámico (en metodología butterfly para distinguir la direccionalidad) con un espectrograma que fue obtenido con el programa *Sonic Visualizer*. Partiendo del diagnóstico por imagen se puede constatar que existen 14 ataques puntuales de naturaleza percusiva en los primeros 1350 milisegundos. Este conjunto de ataques fue anteriormente descrito como SMM-A. Su altura, como ya se ha dicho antes es determinada pero no temperada, su Componente Espectral es de naturaleza sinusoidal electrónica (con parciales enarmónicos derivados de la FM que le dan una evocación tímbrica metálica). La locación espacial de cada uno de ellos varía de izquierda a derecha<sup>3</sup> aumentando en intensidad y en registro, no de manera lineal, sino con dibujos concéntricos. El tempo se acelera, cada intervalo ataca luego de una menor porción de tiempo que el anterior. El último de los integrantes del *gruppetto* SMM-A coincide con lo que se ha descrito anteriormente como SMM-B.

---

<sup>2</sup> Ver Sonograma de Estructura Formal General más adelante en el presente artículo.

<sup>3</sup> En la versión disponible de la obra nos vemos limitados en el análisis espacial de la obra dado que la versión original es de 4 canales y la versión que puede escucharse es una reducción estereofónica.

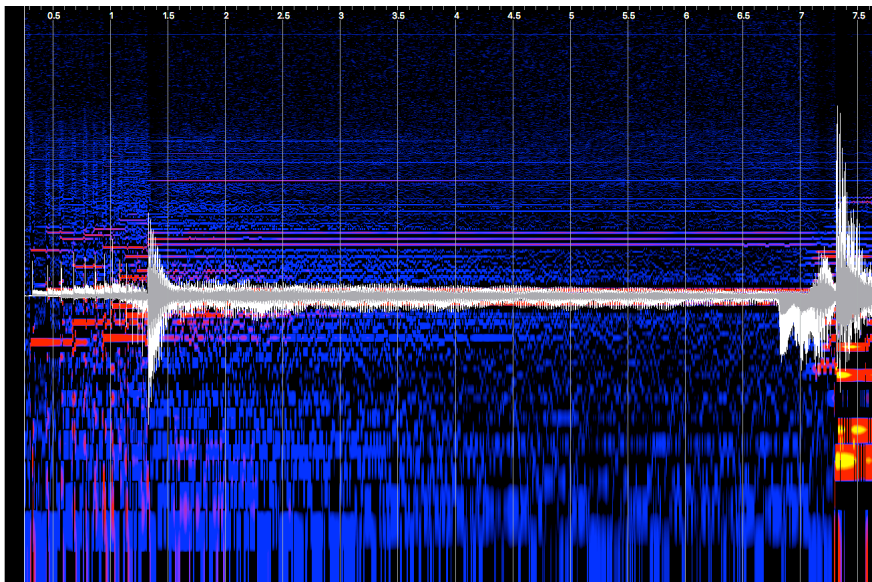


Figura 1

SMM-B ataca en los 1350ms y se percibe como un solo Objeto Sonoro de ataque puntual cuya energía se encuentra mayormente distribuida a la Izquierda<sup>4</sup>. Pero su *sustain* y su *decay* se direcciona espacialmente al canal contrario.

Por último, hacia el segundo 7 que es hasta donde registra el gráfico anterior, interviene la repeticiónn variada de MM (MM'). Pero de manera solapada, es decir, no termina el despliegue de MM que ya comienza el ataque de (MM') esto produce una paradoja, por un lado, el desarrollo del MM desde el punto auditivo es muy claro, pero por el otro, es muy difícil describirlo gráficamente al menos con esta aproximación. Señalado por las flechas blancas y los cuadrados blancos.

---

<sup>4</sup> *Idem* nota 5.

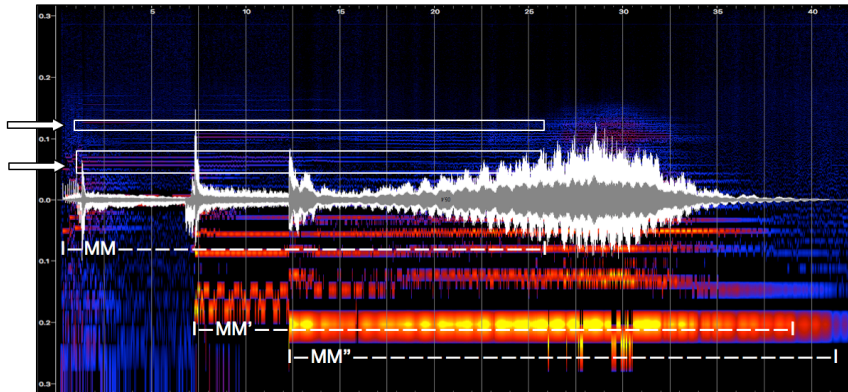


Figura 2

Nótese que el *sustain* devenido luego del ataque del SMM-B se proyecta por sobre el MM' y a su vez el *sustain* de SMM-B perteneciente a MM' se proyecta a su vez sobre MM''. Esta dimensión que es casi exclusivamente espectral y textural es muy notoria auditivamente pero difícil de notar gráficamente. En consecuencia, mediante el software *izotope* se generó un espectrograma en 3D en formato cascada (Tiempo, Frecuencia, Intensidad) donde este fenómeno de solapamiento de los MM puede verse claramente.

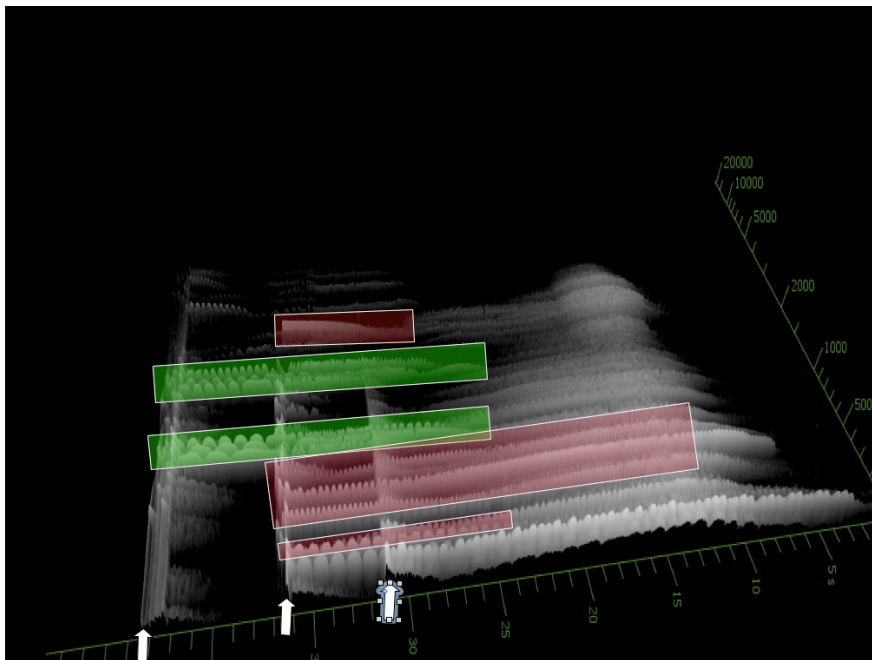


Figura 3

Las tres flechas blancas señalan los comienzos de MM, MM' y luego MM'' (que carece de SMM-A). Puede verse claramente como el fundido entre SMM-B y SMM-C se realiza de manera solapada sobre los MM subsiguientes creando una especie de estructura canónica o de entrada de voces fugadas. Este principio compositivo es explotado en toda la obra.

Habiendo definido los límites y alcances de MM que el presente análisis considera como la idea central de toda la obra, se puede proceder a realizar una descripción formal del resto de la obra.

### **Estructura Formal General. Cualidades espectrales. Sonograma analítico.**

Considerando *a priori* la premisa del Motivo Morfológico (MM) descrita *a priori*, *Phonè* puede ser estructurada en 6 grandes secciones, el criterio que he elegido para dividir la obra se asocia al material utilizado en cada sección. Además de los MM



anteriormente descritos, en gran medida el material está definido por su componente espectral (independientemente de su morfología o inclusive su grado de rugosidad que pueden variar). Es decir, se toma en cuenta la “Masa” en el sentido propuesto por Schaeffer.

Bajo este criterio, he identificado 3 espectros o cualidades espectrales fundamentales y dos más a los que llamaré periféricos o decorativos dado que su aparición no es reincidente. Para identificarlos rápidamente nos valdremos de analogías con los instrumentos de la orquesta sinfónica occidental o la voz humana en el caso que corresponda, aunque todos ellos sean de origen sintético.

### **Cualidades espectrales fundamentales:**

Cualidad Espectral de identificación sintética sinusoidal (CE1): Espectro de característica tímbrica asociada normalmente con la síntesis FM. Generalmente presenta propiedades espectrales asociables con instrumentos percusivos de metal por su alto grado de componentes enarmónicos aun cuando los sonidos son de afinación determinada y tienden a determinarse en el campo de la altura luego de los ataques altamente enarmónicos.

- 1) Cualidad Espectral de identificación vocal soprano solista (CE2) (Soprano): Espectro asociado a la voz humana femenina (pero realizado por síntesis). A veces el registro de este timbre puede llegar al registro del tenor. Este sonido puede presentarse creando una banda de registros tanto en unísono como polifonía de tal manera que parezca un coro o también de manera solista o ensamble de dos o más solistas.
- 2) Cualidad Espectral de identificación vocal bajo profundo (CE3) (Basso): Espectro de característica tímbrica asociado a la voz humana masculina (pero realizado por síntesis). A veces el registro de este timbre puede elevarse hasta llegar al registro barítono. Este Componente espectral puede presentarse también en solo o pequeño ensamble, o creando una banda de registros tanto en unísono como polifonía de tal manera que parezca un coro.

### **Cualidades espectrales periféricas o decorativas:**

- 1) Cualidad Espectral de identificación Corno Inglés (CE Periférico 1).
- 2) Cualidad Espectral de identificación Tuba (CE Periférico 2).

Se adjunta a continuación una tabla descriptiva resumida de las secciones principales. Cada sección también cuenta con subsecciones. Las mismas serán descritas en detalle más adelante en el análisis. Esta tabla tiene correspondencia con el sonograma completo de la obra donde se describen las diferentes secciones sobre la huella gráfica.

58

Sección	Tiempo	Descripción	SubSecciones
01	00:00 a 00:44	Presentación del MM. Calidad Espectral principal Sintética Sinusoidal	01.1 Presentación MM. Constituido por SMM-A (Levare), SMM-B y SM- C (MOTIVO SONORO). 01.2 Variación sobre MM (incluyendo a SMM-A, SMM-B y SMM-C). 01.3 SMM-C B y ampliación temporal sobre SM-C.
02	00:44 a 02:20	Presentación de Cualidades Espectrales de Soprano y Bajo. En coro y solista.	02.1 Presentación CE3 Basso con SMM-B. 02.2 Presentación CE2 Soprano con SMM-B (Imbricado con el final de la sección anterior). 02.3 Presentación CE2 Soprano (solista) con SMM-A y SMM-B en contrapunto. 02.4 Reexposición CE2 Soprano con SMM-B (Imbricado con final de sesión anterior). 02.5 CE2 Soprano y CE3 Basso (en registro barítono) con Gestos SMM-A y SMM-B.
03	02:20 a 05:01	Desarrollo y fantasía entre las tres cualidades sonoras con diferentes contornos.	03.1 (Ampliación coral en registro y tiempo de SMM-A). Entradas Canónicas. 03.2 Desarrollo sobre SMM-A en polifonía con CE2 Soprano y Aparición de CE1 Decorativo: Corno Inglés. 03.3 Desarrollo sobre SMM-A distribuido en el espacio con vocalizaciones en los fonemas en el rango de A-E-I-O-U. sobre el CE2 Soprano (aparecen registros en tenor). 03.4 Combinación SMM-B con SMM-C con CE 2soprano y CE3 basso, aparición de CE2 decorativo: Tuba.

04	05:01 a 08:00	Reexposiciones variadas del MM de la introducción (sección 01) y fantasía entre las tres cualidades sonoras con diferentes contornos.	04.1 Reexposición I de MM de la introducción con CE1 Sintético Sinusoidal y CE2 Soprano. 04.2 Desarrollo del SMM-A con ampliaciones y reducciones temporales con el CE2 Soprano extendiendo el registro hacia el tenor). 04.3 Desarrollo del SMM-A (Levare) pero con el CE 2 (Soprano). Levare amplificado en registro y duración con clímax en SMM-B. 04.4 Reexposición II de la introducción con CE Sintético Sinusoidal combinado con CE Soprano mutaciones con CE Soprano Solo. 04.5 Desarrollo de SMM-C con CE Soprano Solo y CE Soprano Coro.
05	08:00 a 11:10	Desarrollo de CE Basso con extensión de registro hasta zonas de bajísimo espectro Utilización de MS- A, B y C	05.1 Gesto B en su registro más bajo con CE Basso. 05.2 Combinación de SMM-B CE Basso con amplificación del Gesto A versión amplificada en el tempo con CA Sintético Sinusoidal. 5.3 Reexposición de la introducción en registro grave y extendida en el tiempo. Combinación de CE Sintético Sinusoidal con CE Basso. 5.4 SMM-C utilizado con amplificación melódica del SMM-A. Utilización de CE Basso y CE Soprano (solo en su registro tenor).
06	11.10 a 12.30	Reexposición introducción, pero utilizando la combinación de los tres CE Soprano, Basso y Sintético Sinusoidal	06.1 5 exposiciones a modo de Coda del MM en diferentes registros y ampliaciones.

El espectrograma de la totalidad de la obra indicando las secciones citadas con anterioridad se adjunta en las próximas páginas. El mismo se realizó con una ventana de 4096 con la modalidad Hanning con respecto al filtro de representación. Se ha encontrado en esta definición el mejor balance entre tiempo y frecuencia para representar lo acontecido en la obra. También se redujo el campo espectral de análisis de 20 a 6000 Hz dado que por arriba de esta frecuencia la información espectral es inexistente o irrelevante en el registro digital a disposición. Se ha elegido representar en Mels las frecuencias basadas en la premisa de que si bien la obra no es temperada posee una gran cantidad de objetos sonoros de afinación determinada. En ese sentido es pertinente utilizar un filtro logarítmico que adecuara la representación a lo

percibido por el ser humano. La primera página describe los primeros 5 minutos (Sección 01 a Sección 03), la segunda desde el minuto 5 hasta el 8 (sección 04) y la tercera desde el minuto 8 hasta el final en 12:30.

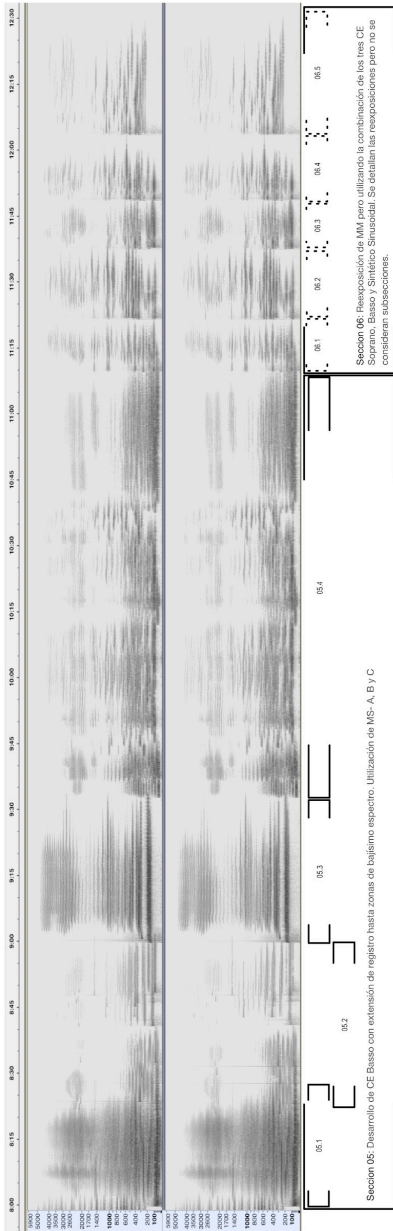
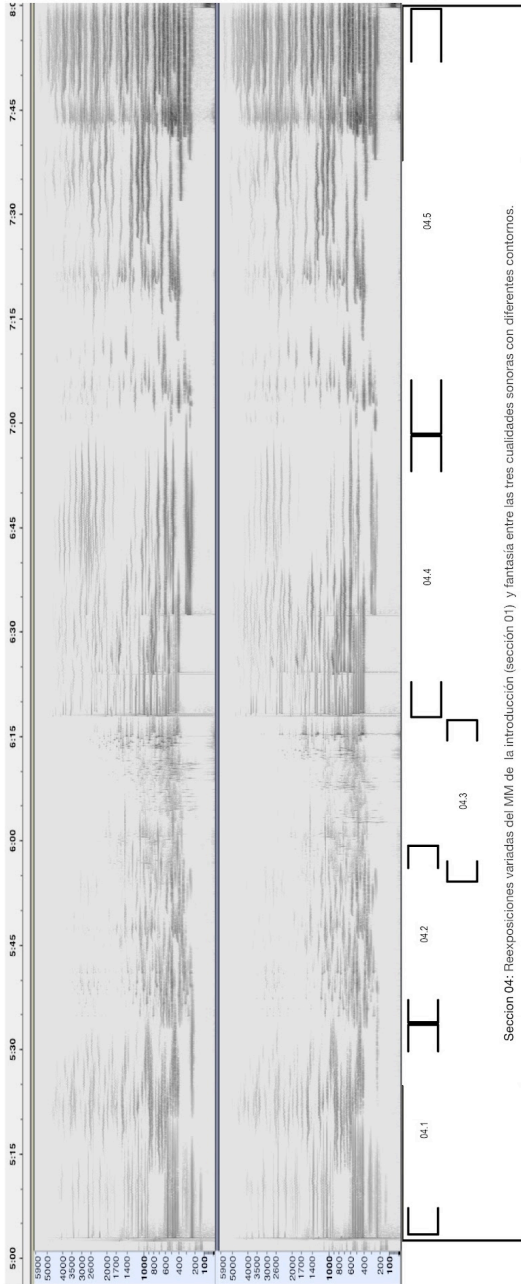


Figura 4



Sección 04: Reexposiciones variadas del MM de la introducción (sección 01) y fantasía entre las tres cualidades sonoras con diferentes contornos.

Figura 5

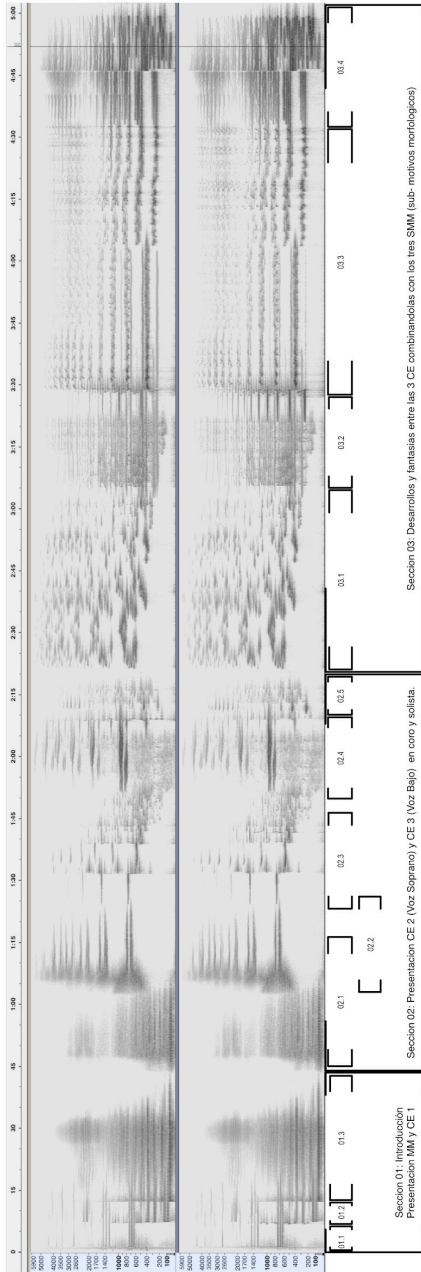


Figura 6

## Descripción pormenorizada de las subsecciones descritas en el sonograma

### *Sección 01: Introducción*

En la primera sección Chowning presenta el MM en tres ocasiones, pero de manera solapada, en forma canónica:

**S01.1 T 00:00** se presenta MM que será el motivo primordial de la obra.

**S01.2 T 00:06.7** aparece MM' con variaciones en la cantidad de objetos en SMM-A y con una estructura de altura enteramente configurada en un registro más bajo que el MM original. Recordemos que la caída de MM convive con el ataque de MM'. Lo mismo sucederá en S01.3

**S01.3 T 00:12.** MM aparece por tercera vez, pero en esta ocasión, lo hace de manera trunca. Se omite la primera parte del MM, por un lado, pero extiende la tercera parte cuya duración es de 35 segundos y se percibe desde el segundo 00:16). Luego de esta exposición inicial termina la sección en un silencio absoluto (de 00:40 a 00:43) que marca una gran cesura entre la primera y la segunda sección.

### *Sección 02: Presentación de CE2 (Soprano) y CE3 (Basso)*

En la segunda sección se presentan dos nuevos colores. CE3 (Basso) y CE2 (Soprano). Lo hacen de manera clara y sin interferencias de otros timbres:

**S02.1 T00:43.** El Componente Espectral CE3 al que llamamos Basso se despliega con una morfología similar a SMM-C. Ataque y caída gradual. Lo hace en forma de cluster, disperso en varias frecuencias, pero sus fundamentales oscilan entre 70 y 120 Hz. Si bien los ataques de sus componentes no son simultáneos, es muy difícil distinguirlos dada su gradual lentitud dinámica fundiendo perceptualmente a todos dentro de un solo objeto sonoro. Si bien la textura es indiscutiblemente de identidad humana, este es un registro imposible para el ser humano.

**S02.2 T01:02.** Se presenta El Componente Espectral CE2 (Soprano). Lo hace de manera canónica, muy rápidamente y en 10 elementos desde el registro medio (400 Hz hasta 4000 Hz) Los ataques tienen amplios vibratos que no permiten en un principio distinguir la naturaleza vocal por la violencia de la modulación, pero luego de 10 segundos, en T01:12, queda definido el componente espectral como un cluster asociable con voces femeninas. Morfológicamente Este OS también se asocia con SMM-C. El gesto va decreciendo de a poco hasta T01:24.



**S02.3 T01:24.** Nuevamente aparece CE2 (soprano) pero esta vez lo hace con una banda estrecha, bien definida, gracias a esto perceptualmente se escucha una voz solista cuya morfología es también del tipo SMM-C. En T01:31 Se plantea un juego de contrastes entre 4 OS SMM-C (Legato) que realizan una lenta línea descendente interrumpida alternadamente por intervenciones de SMM-A (*gruppettos*). Este juego va descendiendo en registro e intensidad, pero aumentando en duración hasta llegar a los 100 Hz donde los *gruppettos* se estabilizan.

**S02.4 T01:51.** El timbre de los *gruppettos* SMM-A y muta a una identidad sintética creando un fondo sobre el cual nuevamente ataca una variación nueva reexposición de lo acontecido en T01:02 donde CE2 (Soprano) fue introducido por primera vez.

**S02.5 T02:10.** Una breve intervención de CE3 (Basso) acompañado por morfologías SMM-A conteniendo CE2 (Soprano) marca el final de la segunda sección que morirá en una nueva cesura de 3 segundos.

### ***Sección 03: Fantasías e interludios sobre la deconstrucción de MM y CE1, CE2 y CE3***

**S03.1 T02:21.** El material CE2 abre esta sección con alturas definidas que proponen diseños concéntricos descendentes en un tempo andante. La cualidad Espectral de CE2 juega constantemente entre el plano solista y coro. Estos dibujos concéntricos, si bien son lentos parecen ser una amplificación en registro y tiempo de SMM-A

**S03.2 T03:03.** Se conforma una textura comparable a S02.4 T01:51 Por un lado los *gruppetti* SMM-A mutan tímbricamente desde un color CE2 a un nuevo Color Espectral no escuchado hasta el momento que se clasificó previamente como CE4 periférico (Corno Inglés). En este caso el registro se mantiene y todo el diseño confluye en la siguiente subsección Esta parte comienza con un sonido de color CE4 (Corno Inglés) de ataque y altura fundamental bien definida (305Hz) que sirve como pivote hacia la nueva sección. Con la misma identidad espectral (CE4), nuevamente aparece el SMM-A que funciona como levare de la siguiente subsección.

**S03.3 T03:30.** EL CE2 (soprano) propone aquí un *scherzo* que dura un minuto (hasta T04:33). Los dibujos remiten a los giros de SMM-A, pero con tempo allegretto y sin movilizarse en registro hasta tal punto de parecer un ostinato. Esta estabilidad de alturas y ritmos se ve quebrada por una amplia variación espacial y tímbrica. En efecto CE2 muta su espectro entre las vocales

A E I O y U. Este juego se traspone de registro y tempo en T04:03 para poco a poco ejercer un ritenuto que varía en profundidad sonora (relación señal directa y reverberada y brillantez) la paulatina extinción de este juego deviene por fundido en la subsección siguiente.

**S03.4 T04:33.** Un ataque suave (SMM-C) pero muy amplio en registro de los CE2 (soprano) y CE3 (barítono) proponen un crescendo que se amplifica aún más con la intervención de vibratos extremos en los registros agudos. El mismo se ve interrumpido por una Cesura para luego volver a atacar en una clara reminiscencia a (SMM-B) pero sin abandonar la identidad vocal a través de un cluster de amplio espectro y dinamismo donde se aprecia un color nuevo (CE5 Tuba). En este cluster, hacia el final, por primera vez parece distinguirse una entidad acórdica compatible con un acorde dominante con 9 agregada sobre Mib ligeramente desentonado. No creo que sea una intención de Chowning pero no puedo evitar mencionar que al ser una entidad armónica tan definida dentro del universo tonal es casi imposible ignorarla. La peculiaridad se vuelve más curiosa aún si se tiene en cuenta que con esta combinación interválica termina la tercera sección y luego una pequeña cesura, en la sección siguiente, por primera vez se reexpone claramente el MM primordial de manera integral.

*Sección 04: Reexposiciones variadas del MM de la introducción (sección 01) y fantasía entre las tres cualidades sonoras con diferentes contornos*

**S04.1 T503.** Se reexpone MM, pero esta vez con CE combinados, CMM-A y CMM -B se compone de CE1, mientras que CMM - C lo hace con CE2 (soprano) para luego desintegrarse en una secuencia melódica de 4 alturas.

**S04.2 T05:33.** Una versión amplificada en tempo de CMM-A con CE2(soprano) y CE3 (basso).

**S04.3 T05:57.** El juego propuesto en la sección anterior se acelera súbitamente hasta confluir en un cluster de tipo CMM-B.

**S04.4 T06:18.** Triple reexposición de MM con transposiciones descendentes, casi una analogía de la introducción, donde los SMM-A y SMM-B utilizan los CE1 (igual que en la introducción) pero SMM-C es de carácter espectral CE2 y CE3. La reexposición termina en una relación intervalo compatible con tercera Mayor sobre Sib ligeramente ascendido. Nuevamente no puedo dejar de pasar por alto este color armónico dadas sus profundas implicancias tonales.

**S04.5 T06:57.** Los diseños SMM-A nuevamente aparecen amplificados con identidad espectral CE2 (soprano) y CE3 (Basso - pero en registro barítono). En esta subsección, los objetos sonoros de naturaleza percusiva asociados con SMM-A son reemplazados con OS compatibles con la morfología SMM-C (*legato*). Esto es posible dado que la densidad temporal es poca. El dibujo va aumentando en registro y densidad hasta confluír en un SMM- C Tutti. Nuevamente aquí puede escucharse un acorde (aunque no temperado) compatible con el universo tonal coincidente con la armonía Dominante Mi b con 9na agregada. La combinación interválica en líneas generales es la misma que T04:57 (final de la sección 03).

*Sección 05: Desarrollo de CE Basso con extensión de registro hasta zonas de bajísimo espectro Utilización de SMM-A, SMM-B y SMM-C*

**S05.1 T08:00.** El comienzo de esta sección parece ser el clímax de la obra dado que manifiesta los extremos a nivel registral (sonidos extremadamente graves, en el orden de los 40 - 50Hz) y de dinámica. El ataque *fortissimo* construido sobre el material espectral CE3 (Basso) combina el SMM-B con SMM-C y deviene en una prolongada caída que confluye hacia una frecuencia puntual de 43Hz.

**S05.2 T08:20** OS de con CE1 y de morfología SMM-A preparan otra reexposición de MM en el registro grave que aparecerá en la obra.

**S05.3 T08:59.** Nueva exposición de MM en el registro extremo grave combina el CE1 con CE3 (basso). Esta nueva exposición da paso a la última subsección.

**S05.4 T09:32.** Esta sección consta de 3 grupos de grandes amplificaciones temporales y registrales de CMM-1 pero con CE3(basso). Los ataques de estas secuencias de frecuencias graves se asemejan al SMM-C.

Por último, se percibe una morfología de tipo SMM-C aislada y construida sobre el registro gravísimo.

*Sección 06: Reexposición introducción, pero utilizando la combinación de los tres CE Soprano, Basso y Sintético Sinusoidal*

**S05.4 T11:09** Reexposición en 5 oportunidades de MM en registro grave. En los 5 casos MM consta de sus tres subpartes SMM-A (*gruppetto*), SMM-B (Ataque) y SMM-C (*Legato*). Con estas intervenciones, cada vez más distantes termina la obra.

## Conclusión

68

Analizar música electroacústica es una empresa extremadamente desafiante dado que por su propia naturaleza esta música “es” lo que “es”. Esto quiere decir que es lo que se escucha y en última instancia podemos sumar a este hecho alguna información suplementaria: Por un lado, en algunos casos, contaremos con el testimonio del autor y sus allegados que describirán (si es que así lo desean) como han realizado la obra. Las explicaciones en muchos casos pueden ser vagas o inexistentes, o incluso venir desde comentarios de terceros, pero en otros casos, la explicación es sumamente precisa, incluyendo diagramas de acción, registros de ejecución y notaciones *ad hoc*. Pero más allá de todas estas fuentes de información, podríamos decir que en los casos en los que se cuenta con toda esta información alrededor de la creación de una obra electroacústica, la obra resultante al contar generalmente con una serie de premisas a ser comprobadas y metodologías de producción, parecería ser la algo cercano a la culminación de una tesis. Poco queda por decir para el analista luego de la expresión tan determinante del autor, más que comprobar si la obra en sí es un resultado compatible con la propuesta a priori estipulada por el mismo. Además, podríamos agregar que el acercamiento entre el arte y la ciencia ha sido muy grande durante el siglo XX, especialmente en su segunda mitad. La academia ha traído consigo la metodología de la investigación, y con ella el método científico, estimulando a los compositores, especialmente a los integrados formalmente dentro del circuito académico a encarar la composición como un acto de investigación con su consecuente metodología de experimentación y documentación.

Pero dicho esto, por otro lado, se vislumbra que existe otra dimensión, algo puramente devenido del arte, que es el uso del lenguaje electroacústico como un campo de improvisación permanente, sin preconceptos, incluso en el mismo acto creativo. Esto quiere decir, que la cualidad de poder experimentar dejando el aspecto metodológico al azar, escuchar el resultado y editarlo hasta llegar a un lugar deseado es un escenario creativo nunca antes visitado por la música. La música siempre se ha valido de un circuito de intermediarios entre el compositor y el sonido en sí. Previamente, el modelo tradicional de la obra musical consistía generalmente en tres estadios: Compositor - Intérprete - Instrumento > sonido = música.

La música electroacústica logra reducir esta trilogía a una sola acción combinada. Transformando al compositor también en intérprete y al mismo tiempo en instrumento y método de registro sonoro en simultáneo. Por otra parte, el compositor en muchos casos (y sobre todo en esta era digital donde la edición y la conservación del material no adolece de las prácticas asociadas a la degradación del material por corte de cinta o reproducción/regrabación), puede tomar distancia de su creación, observarla y criticarla para luego, eventualmente corregirla o volver a realizarla parcialmente o en su totalidad. En efecto, la composición se vuelve mucho menos efímera, y al mismo tiempo más material. Mas parecida a una escultura en el tiempo (este término

que el cineasta Tarkovsky aplicó al cine puede aplicarse a la música electroacústica también). Desde este punto la creación electroacústica vuelve a alejarse de la ciencia pretendiendo burlar el método, crear algo ficticio, algo asociado a la ilusión. ¿Y no es acaso “ilusión” una de las definiciones de arte? ¿Y no es acaso la ilusión acusmática la que esconde universos detrás de pistones que empujan las partículas del aire a través de bobinas bipolares?

En el caso de Chowning puede apreciarse que la premisa del autor forma parte de la obra de manera indiscutible. En *Phonè*, los algoritmos desarrollados sobre el tipo de síntesis por FM logran indudablemente llevarnos hacia el universo vocal. Esto coincide con la premisa del autor. Como parte de este análisis, se ha realizado la experiencia de hacer escuchar la obra a personas de poca o nula formación musical. Personalmente pienso que la opinión de este tipo de público es a menudo mucho más interesante que la opinión del músico (sobre todo del músico iniciado en las prácticas electroacústicas o un *sound designer*). Las respuestas de la audiencia “no entendida” a menudo son intuitivas y escapan del prejuicio intelectual. Se conectan directamente con la percepción y con los instintos sin pasar por la razón. Este ejercicio mental automático que es tan propio del universo sonoro, que, en contraste con el universo visual, promueve en nuestras mentes reacciones más primarias, puede evaluarse mucho más fácilmente con este tipo de audiencia “no lecta”. Algo así como intentar escapar de la escucha reducida de P. Schaeffer (natural para el analista), para adentrarnos nuevamente en la modalidad de escucha causal que se asocia con nuestro sistema de supervivencia primario. Nuestro impulso primordial de asociar los sonidos con sus causas y/o sus evocaciones.

Ante la pregunta: ¿A qué se asemejan estos sonidos? La respuesta fue clara, y osciló siempre entre estos tres elementos causales: voz humana; Coro; sonidos electrónicos extraños de origen indeterminado, “campanosos”.

Puede decirse en consecuencia que en efecto la intención de Chowning en tanto trabajar sobre la voz (ya el nombre de la pieza nos da la pauta de la intención) se plasma en un trabajo que puede ser apreciado de esta manera más allá de conocer las intenciones del autor por fuera de la obra. *Phonè* habla por sí misma. La síntesis por FM logra sintetizar la voz convincentemente.

Pero al mismo tiempo aparecen sonidos enteramente sintéticos en la obra. Identificados con obras anteriores de Chowning. Estos no buscan parecerse a la voz humana, sino todo lo contrario. Son un elemento de contrapunto en el campo espectral que mantendrá la tensión en la obra hasta su final. Estos sonidos de corte sintético se yuxtapondrán, se fundirán, surgirán o se solaparán con los de corte orgánico (voces sintéticas) y este diálogo se desarrollará a lo largo de toda la obra. Aquí, en *Phonè*, Chowning descubre a nuestro entender una dimensión nueva para trabajar: “Lo orgánico”. Chowning había trabajado en obras anteriores con muchas dimen-

siones. La espacialización, la profundidad, el temperamento, los contornos, densidades, la armonicidad vs inarmonicidad. En “*Phonè*” aparece como centro de la obra la naturaleza orgánica del sonido. El mismo describe lo siguiente en relación a esta obra:

“hay una enorme cantidad de timbres musicales que existen en la naturaleza, pero son altamente caóticos [...] existe un mundo ordenado que existe mediante la utilización de la computadora formado por parciales inarmónicos”.<sup>5</sup>

Los algoritmos de Chowning aplicados ofrecen la posibilidad de generar el caos a través de la micro-modulación. En ese lugar “lo sintético” comienza a parecerse a “lo orgánico”. La introducción de pequeñas variaciones en el despliegue de un sonido, tanto en la amplitud como en la frecuencia en muchos casos es consecuencia del intento de reproducir las características orgánicas inherentes a los sonidos de la naturaleza. Desarrollar ese nivel de complejidad (verdadero caos textural de mayores o menores proporciones que podrían definirse como la “piel” del sonido natural) fue uno de los desafíos que John Chowning se propuso al encarar en la música generada por computadora en general y en esta obra en particular.

Otra de las características observadas como eje compositivo, es el trabajo constante sobre la transformación del sonido. Los objetos sonoros a menudo comienzan con una identidad espectral y terminan con otra. Chowning trabaja sobre la potencialidad expresiva de la micro-modulación de frecuencia, intensidad o ambas (formalmente conocida como *vibrato*). En este sentido establece dos caminos posibles:

**Fusión Perceptual:** (múltiples parciales u Objetos Sonoros son afectados por una micro-modulación equivalente derivando perceptualmente en la fusión de los mismos en una sola entidad a través del cumplimiento de la ley de destino común de la *Gestalt*).

**Segregación:** (por el contrario, pequeñas pero diferentes modulaciones en un grupo de parciales, a menudo deriva perceptualmente en la desintegración de un timbre puntual en un compuesto polifónico).

Este recurso es utilizado a lo largo de varios pasajes de *Phonè*. De manera yuxtapuesta, pero también, en muchísimas oportunidades como un recurso de transición o transmutación tímbrica. Estos fundidos o transformaciones se ven acentuadas o diluidas por la concentración o segregación del sonido a través de la especialización

---

<sup>5</sup> “There is a whole domain of musical timbre which exists in nature but is largely chaotic... there is an orderly world that exists using the computer of the inharmonic partials” (Chowning, 2006).

en los 4 canales (lamentablemente este efecto se diluye muchísimo en la versión estereofónica cuyo link de escucha se adjunta al presente artículo).

El análisis de la obra efectuado en el presente trabajo partió de la premisa de que existe un motivo conductor sobre el cual está estructurada la obra e intentó comprobarlo a través de una precisa disección del material sonoro y sus gestos primordiales. Para esto hizo falta identificarlo y deconstruirlo en sus mínimas porciones realizando una operación inversa a la del compositor, una vez obtenidos los prismas que se estiman adecuados para observar la obra debió comprobarse si esto es así y fundamentarlo. A nuestro entender, el presente análisis de *Phonè* demuestra que Chowning tiene una aproximación clásica desde el criterio de la organización del material y su exposición. Han podido comprobarse estrategias contrapuntísticas tales como ampliación, inversión, reducción, ampliación, mutación, canon, imitación y deconstrucción motivica, recursos formales de desarrollo, reexposición y variación.

71

La gran diferencia entre el estilo compositivo de esta obra y otras obras musicales yace en la naturaleza del motivo. El motivo, que en otros estilos compositivos puede ser identificado como una secuencia rítmico - melódica o armónica y hasta tímbrica en algunos casos, en este caso es un elemento plenamente morfológico, casi vacío, dado que carece hasta de un Componente Espectral característico.

Por otro lado, Chowning presenta tres identidades espectrales amorfas como material deseoso de encontrar continentes morfológicos. Estas cualidades encuentran en el motivo morfológico MM tierra fértil y a partir de allí generan un diálogo virtuoso en las combinatorias posibles.

Un cúmulo de gestos sin identidad particular puede ser un comienzo trunco para muchos. Por el contrario, para John Chowning, es el principio mismo de la invención.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris. Buchet/Castel.
- \_\_\_\_\_ (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona. Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1999). *El sonido: Música, cine y literatura*. Barcelona. Paidós.
- Chowning, J. (1977). The Simulation of Moving Sound Sources, *Journal of the Audio Engineering Society*, 19, 2-6.

- Chowning, J. (1980). Sound Generation in Strings Winds and Computers. *Royal Swedish Academy of Music*, 29, 3-13. <https://ccma.stanford.edu/mar/Benade/documents/kma29-ocr.pdf> [Fecha de último acceso 22-01-20]
- \_\_\_\_\_ (1998). *Turenas / Stria / Phoné / Sabelitbe. Music with computers*. Wergo ASIN: B00OY2OV5U Grabacion en disco compacto. Versión Online: [https://www.amazon.com/-/es/dp/B00OY2OV5U/ref=sr\\_1\\_1?keywords=John+Chowning&qid=1643063459&s=dmusic&search-type=ss&sr=1-1](https://www.amazon.com/-/es/dp/B00OY2OV5U/ref=sr_1_1?keywords=John+Chowning&qid=1643063459&s=dmusic&search-type=ss&sr=1-1) [Fecha de ultimo acceso 2022-01-22]
- \_\_\_\_\_ (2006) *Interview with composer and electronic music pioneer John Chowning*, [http://en.wikipedia.org/wiki/File:JohnChowning041306\\_part1.ogg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:JohnChowning041306_part1.ogg) [Fecha de ultimo acceso 2022-01-22]
- Di Liscia, O. P. (2005). *Los modos de vínculo de la espacialidad del sonido con la poiesis de la música electroacústica*. Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Tesis doctoral inédita.
- Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines*. Paris. Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid. Alianza.

## OLIVERIO HÉCTOR DUHALDE

Compositor, artista tecnológico, artista sonoro y bioartista. Licenciado en Dirección Orquestal (UCA), realiza estudios en Ingeniería de Sonido (AES) y Artes Visuales (Di Tella y Fund. Telefónica). Dirige la Licenciatura en Música Cinematográfica (UCA) y es profesor titular en Arte Sonoro, Acústica, *Filmscoring* y *Sound Design*. Como director del estudio de producción sonora Segno Sound, ha compuesto 500 piezas para Cine, Teatro, Videojuegos e Instalaciones. Participó en más de 40 exposiciones, de las que se destaca FASE, ArCiTec, Interactivos, Variaciones Tecnológicas, Sonar, Samsung Innova y Salón Nacional en Argentina y el exterior. Recibió premios y menciones tales como Selección Salón Nacional, ArCiTec, Samsung Innova, Teatros del Mundo, Premio Nacional a la Innovación Educativa. Obtuvo becas y subsidios del Fondo Cultura Nación, Beca Antorchas, Interactivos, Beca Bicentenario, Beca FNA.



# ■ ENTRE MÚSICA Y DIÁSPORA: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL GALLEGO ENRIQUE LENS VIERA EN LA MEMORIA COLECTIVA LINQUEÑA

LESLIE FREITAS DE TORRES

**Investigadora independiente**  
freitasdetorres@gmail.com

## RESUMEN

El siglo XIX español produjo significativos artistas de la música gallega, entre ellos Enrique Lens Viera, quien colaboró sustancialmente al desarrollo cultural de Galicia. No obstante, en 1908 se trasladó a la ciudad de Lincoln/Argentina, donde estableció su residencia y contribuyó a la construcción de la memoria colectiva de esta región mediante la elaboración de cuatro composiciones. Este artículo, basado en el método de la investigación histórica, tiene por objetivo realizar un breve análisis general de las cuatro obras que Enrique Lens Viera elaboró en tierras americanas, para así ubicarlo como parte indispensable del patrimonio artístico de esta región.

**Palabras clave:** Galicia, Argentina, Músico, Diáspora, Composiciones musicales.

## BETWEEN MUSIC AND DIASPORA: THE ARTISTIC PRODUCTION OF GALLEGO ENRIQUE LENS VIERA IN THE LINQUEÑA COLLECTIVE MEMORY

74

### ABSTRACT

The Spanish nineteenth century produced significant artists of Galician music, among them Enrique Lens Viera, who collaborated substantially in the cultural development of Galicia. However, in 1908 moved to the city of Lincoln/Argentina, where he established his residence and contributed to the construction of the collective memory of this region by elaborating four compositions. This article, based on the method of historical research, aims to make a brief general analysis of the four compositions that Enrique Lens Viera elaborated in American lands, to place it as an indispensable part of the artistic heritage of this region.

**Keywords:** Galicia, Argentina, Musician, Diaspora, Musical Compositions.



### Introducción

Enrique Lens Viera (La Coruña<sup>1</sup>, 1854 - Lincoln, 1945), reconocido músico gallego decimonónico, en 1908 se trasladó a la ciudad de Lincoln (Argentina), donde compartió sus conocimientos musicales a través de diferentes vertientes: profesor de piano, intérprete, director y compositor. Si bien que, en sus más de tres décadas de residencia en la ciudad linqueña, su faceta compositiva ha sido una de las de más destaque y responsable por dejar su huella en la memoria colectiva de esta población.

Este escrito, realizado con el apoyo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina) y del grupo de investigación *Organistrum* de la Universidad de Santiago de Compostela (España), tiene por objetivo realizar un análisis general de las cuatro composiciones que Enrique Lens Viera elaboró en Argentina, análisis que exhibe localización, historia y/o condiciones de conservación de las diferentes partituras, así

---

<sup>1</sup> La ciudad y municipio español La Coruña pertenece a la Comunidad Autónoma de Galicia, en que los individuos oriundos de esta Comunidad son denominados gallegos.

como presenta una breve descripción de sus poemas y explicación sobre las melodías. Los criterios utilizados para este estudio se fundamentan en: 1) Escucha atenta de las partituras editadas en el programa *Finale*; 2) Delimitación de los objetivos del análisis, basados en los puntos más relevantes de las obras, como: tonalidad principal, modulaciones o estructura musical; y 3) Exhibición del contexto que las engloba.

Para ello, se empleó el método de la investigación histórica que, acorde con Santiago, su papel es “desentrañar la percepción que sobre los actos históricos han construido desde su propia experiencia individual” (2011: 211), descomponiéndolos en todas sus partes para conocer sus posibles raíces, con el afán de realizar una síntesis que reconstruya y explique el hecho histórico (Delgado, 2010). En este sentido, Salas manifiesta que “la investigación sobre hechos protagonizados en el pasado por personas fallecidas debe prevalecer, en su difusión pública, sobre el derecho al honor de tales personas” (1990: 43-44).

La hipótesis de esta investigación se apoya en la creencia de que, en la primera mitad del siglo XX, Enrique Lens Viera fue uno de los más sobresalientes promotores del arte musical en Lincoln y que sus cuatro obras, que cargan consigo simbologías de índole regional y nacional, componen el imaginario de los linqueños. Razón por la cual se elaboró este escrito, cuyo trabajo de recopilación, elección y análisis de las fuentes permitió alcanzar datos que contextualizados ubican las obras de Lens como parte indispensable de la historia de esta población.

### **Breve contextualización de la diáspora de los artistas gallegos hacia Argentina**

A finales del siglo XIX hasta primero tercio del XX se han producido en toda España, con mención especial a Galicia, importantes tendencias migratorias que se mantuvieron intensas durante las crisis económicas de 1929, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la Guerra Civil (1939) (Rodríguez-Vilela, 2012-2013). De entre los destinos elegidos, los principales han sido los de América Latina, con una significativa afluencia en Argentina (Fariás, 2011a; Seoane, 2019).

Este país americano, apodado de *quinta provincia de Galicia* (Fariás, 2015)<sup>2</sup> por presentar una elevada concentración de emigrados españoles provenientes de la comarca gallega (Rodríguez, 2017), desempeñó un papel crucial en la vida de los gallegos, con prominencia en la de los artistas. En este sentido, Alén (2004) y Moreno (2003-2004) manifiestan que este traslado ha posibilitado nuevos hallazgos estilísticos e,

---

<sup>2</sup> Galicia está formada por cuatro provincias: La Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra y, figurativamente, una más en el Ultramar, Argentina (Fariás, 2011b).

igualmente, la consolidación de los estudios artísticos, ya que, de acuerdo con Carerras, “la estancia de formación en el extranjero [...] [presentaba] un peso muy importante, dadas las limitaciones de la educación [...] española” (2018: 56).

76

No obstante, Freitas exhibe que esta diáspora ha sido empleada por algunos artistas “como válvula de escape para virar página, y empezar una nueva vida sin que nadie supiera de su pasado” (2020a: 82). Asimismo, existían aquellos artistas que, con títulos universitarios en áreas ajenas a las artes, como: medicina, farmacia o derecho, han usado la migración para impulsar su formación académica, donde las acciones artísticas han sido empleadas meramente como manera de elevar el estatus social.

Ha sido en medio a estos diferentes escenarios migratorios que Enrique Lens Viera se trasladó a Argentina, donde buscó zonas urbanas subdesarrolladas para instalarse por sus orígenes rurales, estructura económica que caracterizó Galicia en esta época, con el afán de que “el impacto no fuera tan brusco y la integración más fácil” (Lame-la, 2000: 45-46), siendo el caso de Lincoln, ciudad en que nuestro músico vivió por más de tres décadas (Figura 1).



Figura 1. Imagen de Enrique Lens Viera en la directiva de la Asociación Española de Socorros Mutuos de Lincoln. Enrique Lens en el centro de la imagen. Adaptado por Musso, J. (s. f.).  
Asociación Española de Socorros Mutos de Lincoln (Argentina)

## La producción musical de Enrique Lens Viera en Lincoln

En sus años en la ciudad linqueña —1908 a 1945—, Lens Viera compuso cuatro obras para canto y piano, donde sus contextos se plasman en la realidad que lo circundaba, es decir, ámbito académico y diáspora española.<sup>3</sup> A este respecto, nuestro personaje impartió clases de música en la Escuela Normal Superior “Abraham Lincoln” (1910-1936), en la Escuela Primaria Provincial n°15 (1912-1915) y en su propio conservatorio, denominado *Lens*. Asimismo, no solo ha sido fruto de la diáspora gallega hacia América, sino que Lens ha compartido esta experiencia con los individuos de la Asociación Española de Socorros Mutuos de Lincoln (1909-1931).

Por lo tanto, como “las transferencias culturales en la emigración han sido latentes”, en que los sujetos “conversan, dialogan, interactúan, reciben y aportan conocimiento” (Rodríguez-López y López, 2020: 75), nuestro personaje contribuyó directamente a esta transferencia a través de la elaboración de tres himnos: *a Abraham Lincoln*, *a la Escuela* e *a Ameghino*; y, apartado de esta categoría, la *Serenata para canto y piano op.54*.

### *Himno a Abraham Lincoln*

Esta obra, datada de 1925, es la más emblemática de nuestro músico, pues la encargaron para la inauguración de la Escuela Normal Mixta linqueña que, mediante decreto, fue rebautizada como Escuela Normal Superior “Abraham Lincoln” (Figura 2). Cabe señalar que la composición en cuestión es interpretada hasta la actualidad en todos los actos relevantes realizados en este establecimiento, tales como: apertura de cursos académicos, graduaciones o aniversarios de la institución. Igualmente, ha marcado presencia en escuelas estadounidenses.

El manuscrito, formado por ocho folios, se halla en la Biblioteca de la Escuela Normal Superior “Abraham Lincoln” en muy buen estado de conservación, cuya portada exhibe la descripción: “Escrito expresamente para la Escuela Normal Mixta que lleva su nombre por decreto del 17 de abril de 1925”. Asimismo, se conserva un ejemplar en formato impreso en el Archivo Histórico Municipal de Lincoln.

---

<sup>3</sup> Conviene manifestar que, en contrapartida, su productividad musical realizada en España suma una decena de obras, igualmente para canto y piano, en que investigadores como Freitas (2020a; 2020b), Alén (2002; 2007) y López-Suevos y Martínez (2013), lo consideran como uno de los principales autores de músicas gallegas del periodo de transición entre los siglos XIX al XX, así como uno de los compositores gallegos decimonónicos más destacados.

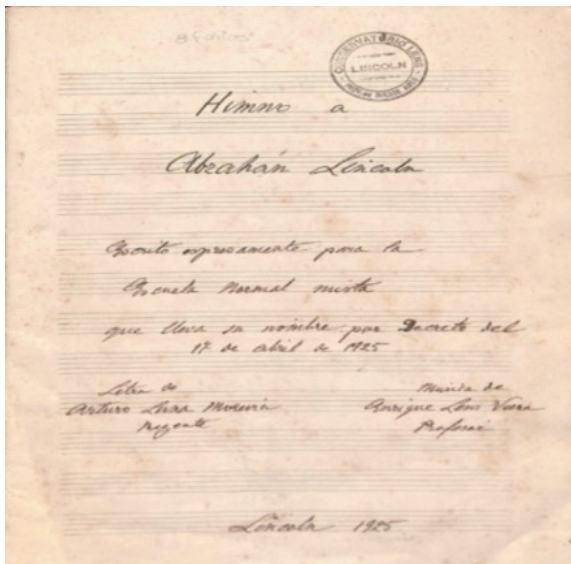


Figura 2. Portada del *Himno a Abraham Lincoln*. Obra conservada en la Biblioteca de la Escuela Normal Superior “Abraham Lincoln”. Imagen de Leslie Freitas de Torres

El poema compuesto por Arturo Luna Moreira<sup>4</sup>, exalta las creencias y atributos del fallecido presidente que dio nombre a la ciudad y a la Escuela Normal Superior (demócrata, republicano, sublime leñador y modesto). Igualmente, el autor menciona la escuela de Sarmiento, institución idealizada por el progresista y educador argentino decimonónico Domingo Faustino Sarmiento, quien sembró pensamientos de gran relevancia sobre la metodología educativa.

La melodía —escrita en compás de 4/4, con una introducción en 2/4 e indicación de *Allegro*— trata las frases musicales de dos en dos compases, en que su mayoría presenta anacrusa musical y los elementos rítmicos se repiten constantemente con escasas variaciones. Su sistema armónico está asentado en la tonalidad de Fa Mayor y exhibe una modulación por tercera descendiente, que se conoce como relación medántica (Figura 3).

<sup>4</sup> Moreira “nació el 26 de abril de 1888 en La Rioja. Egresado de la Escuela Normal Regional de Catamarca, ejerció su profesión como maestro de grado en escuelas nacionales y provinciales. Al fundarse la Escuela Normal de Lincoln fue propuesto para integrar el personal de ésta en virtud de su condición de alumno destacado en la escuela donde hizo sus estudios. Por lo tanto, formó parte del personal fundador de la Escuela Normal linqueña, teniendo a su cargo el 5° grado en el curso de aplicación. [...] Los beneficios jubilatorios los recibió en 1946. Falleció el 3 de diciembre de 1976” (Maris, 2010, pp. 23-24).



Figura 3. Modulación (relación medántica). Compases de la partitura *Himno a Abraham Lincoln* que presentan la relación medántica. Elaboración propia.

### *Himno a la Escuela*

Su partitura, conservada en la Biblioteca de la Escuela Normal Superior “Abraham Lincoln”, está editada y cuenta con una portada y más tres folios (Figura 4). Pese a esta obra no está datada, se conjetura que ha sido compuesta entre 1915 y 1917. El *Himno a la Escuela* no solo fue estrenado en la Normal Superior “Abraham Lincoln”, sino que ha sido elaborado para componer su repertorio musical, en que en la actualidad su interpretación es llevada a cabo en las diferentes conmemoraciones de este establecimiento educativo.

A causa de su buena aceptación por parte del cuerpo escolar de la Normal, en 1917 se elevó una solicitud al Consejo Nacional de Educación con el afán de oficializar el *Himno a la Escuela* en las instituciones educativas de nivel primaria de toda Argentina. Sin embargo, este órgano del Estado decidió no adoptarlo “por contar [...] [los] establecimientos con un buen número de cantos” (S.A., 1918: 21).

En cuanto al poema de este himno –composición de Rómulo Baya<sup>5</sup>, cuya estructura se presenta en estrofas y con ausencia de un coro–, exhibe el valor del respecto de los escolares hacia los docentes, a la escuela y a su patria, respecto que, de acuerdo con el discurso del poema, los convertirá en adultos decentes y útiles a la sociedad: “Respectando con nuestros cariños al maestro en su noble misión que más tarde en la vida sabremos apreciarla en su justo valor y ya adultos conscientes sabremos consagrar los recuerdos de amor”. En síntesis, su tema central es, sin lugar a duda, la escuela y sus agentes activos y pasivos, es decir, docentes y discentes.

<sup>5</sup> Este personaje escribió el libro *La vanidad criolla*, el cual satiriza al estanciero indolente que no posee el conocimiento adecuado del valor de un establecimiento rural (Baya, 1922).

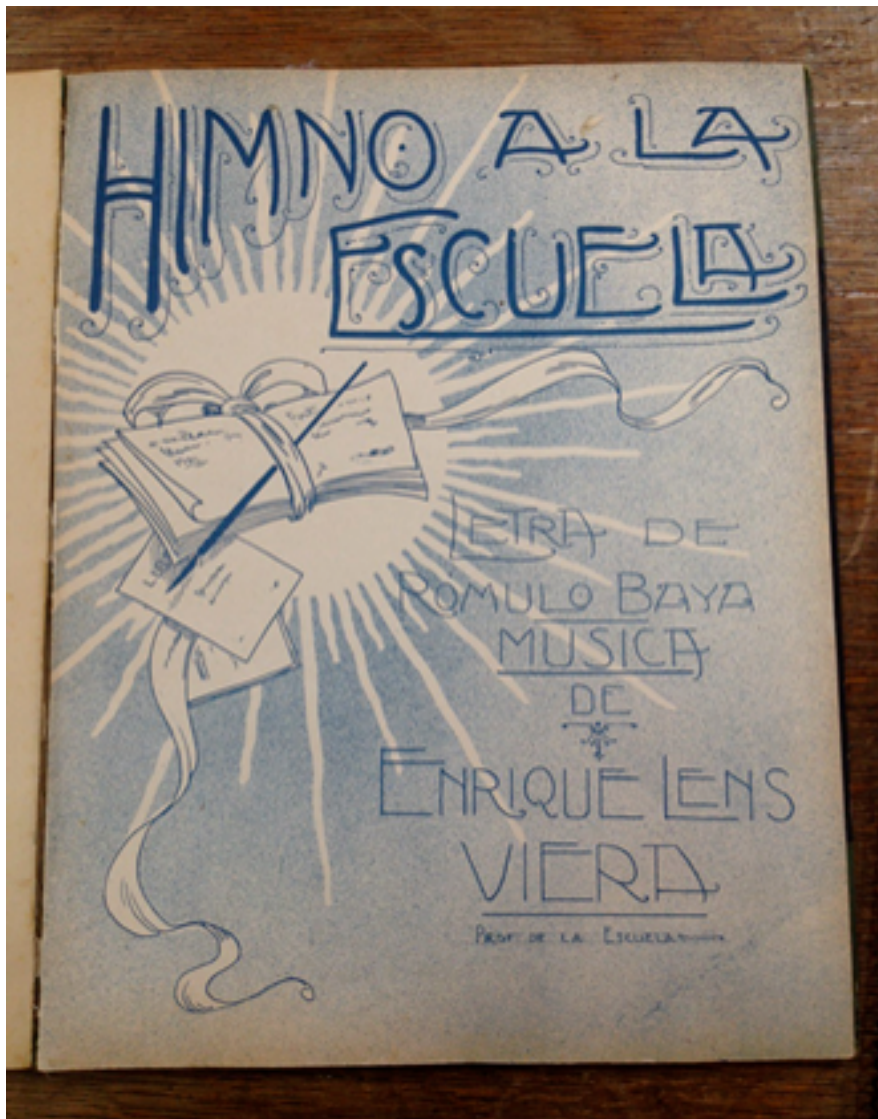


Figura 4. Portada del *Himno a la Escuela*. Obra conservada en la Biblioteca de la Escuela Normal Superior "Abraham Lincoln". Imagen de Leslie Freitas de Torres



La estructura musical de esta composición manifiesta un sistema armónico que se apoya en la tónica (Sol Mayor) y en su cuarto grado (Do Mayor). Pese a la métrica cuaternaria, sonoramente es una obra binaria en virtud de los acentos musicales. El registro melódico se limita a dos octavas, donde prevalece los grados conjuntos y los saltos son consecuencias de los arpeggios (Figura 5).

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part (Pno.) is written on a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays chords. The voice part (C) is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: 'cuelala que nos guía combatiendo latris teig no'. The score is numbered 23 at the beginning of each system.

Figura 5. Trocho de la partitura editada del *Himno a la Escuela*. Compases del *Himno a la Escuela* que exhiben los grados conjuntos y algunos arpeggios. Elaboración propia.

### *Himno a Ameghino*

Esta obra, al igual que las dos anteriores, ha sido *escrita expresamente para la Escuela Normal de Lincoln*, dedicatoria manifestada en su portada. El único ejemplar que se conoce de esta composición se encuentra en la Biblioteca de la Escuela Normal Superior, el cual está compuesto por una portada y más cinco folios, editado y en excelente estado de conservación (Figura 6).

Al igual que el *Himno a la Escuela*, en 1917 se solicitó al Consejo Nacional de Educación la introducción del *Himno a Ameghino* como canto escolar en las instituciones educativas primarias argentinas. Sin embargo, la contestación igualmente ha sido desfavorable: “No adoptar para las escuelas [...] por contar aquellos establecimientos con un buen número de cantos, algunos de mucho mérito, no obstante, los cuales se hallan relegados al olvido” (S.A., 1918: 24). Pese a este rechazo, el *Himno a Ameghino* ha marcado presencia en las conmemoraciones de la Escuela Normal Superior “Abraham Lincoln”, así como se convirtió en uno de los himnos oficiales de la Escuela Normal Superior Florentino Ameghino de Tucumán (Argentina).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *El Civismo. Semanario de la Ciudad de Luján*, 27-XI-2019, p. 12.



Figura 6. Portada del *Himno a Ameghino*. Obra conservada en la Biblioteca de la Escuela Superior “Abraham Lincoln”

Su poema, composición del madrileño Jesús García de Diego (España, 1877 - Argentina, 1961)<sup>7</sup>, exalta las destrezas del científico y antropólogo argentino decimonónico Florentino Ameghino (Figura 7): “Con la antorcha de la ciencia en tu mano de gigante, escalas la brillante cima de la eternidad. ¡Oh, Ameghino de tu nombre!”.

---

<sup>7</sup> García de Diego nació en 1877 en Madrid (España). En 1890 se trasladó a Chivilcoy (Argentina), donde contribuyó con los diarios *El Nacional*, *El Argentino*, *El Eco del Oeste*, *El Hombre Libre* y *La Actualidad*. De 1907 a 1917 residió en la ciudad de Lincoln/Argentina, colaborando en el diario *El Tribuna*, impartiendo clases en la Escuela Domingo Faustino Sarmiento y promoviendo la fundación de la Escuela Normal de Lincoln.

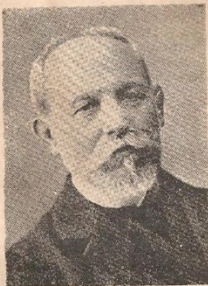
## Florentino Ameghino

Nació en Luján el 18 de septiembre de 1854 y falleció en La Plata el 6 de agosto de 1911. Hijo de Antonio Ameghino y María D. Armano, ambos genoveses.

Transcurrieron sus primeros años, desde 1854 a 1868, en el hogar modesto de sus padres.

Hizo sus primeras letras (1862) en la escuela municipal de Luján bajo la dirección de García, un año, y desde 1863 hasta 1867 bajo la dirección de Carlos D' Aste, el maestro solícito que cuidó con amor paterno la inteligencia de su educando, que advirtió prodigiosa trayéndole consigo, a su propia casa a Buenos Aires para que continuara sus estudios en la escuela normal de preceptores.

En 1867, Ameghino es nombrado ayudante y un año después, inducido por D' Aste, ingresa en la Escuela Normal de Preceptores en Buenos Aires dirigida por Luis G. de la Peña, donde sólo estudió un año y egresó como Supreceptor. Con él asumió el cargo de ayudante primero, (1869) director después, de la Escuela Elemental de Mercedes, su primer centro de actividad científica y donde cimenó su fama de naturalista. Descubrió los primeros restos fósiles en que fijara sus ojos de investigador a fines de 1869 (16 años de edad) en la margen izquierda del Luján y realizó a los 17 años de edad, exploraciones y estudios estratigráficos en la villa de su nacimiento. A los 21 años escribía perfectamente el francés y el italiano y el castellano con una ortografía sorprendentemente perfecta.



En las vacaciones de 1875 y 1876 hizo un viaje a la Banda Oriental del Uruguay; fruto de ella fué su libro *Antigüedades Indias de la Banda Oriental* (1877), primer libro que hizo imprimir Ameghino.

En 1878 partió para Europa y exhibió, en la exposición de París sus colecciones que, al popularizar su nombre, con prestigio de sabio, le trajeron la amistad de los más ilustres hombres de ciencia del viejo mundo. Allí escribió artículos diversos en varias revistas científicas y editó *La formación pampeana* y más tarde, en colaboración con Gerbais, escribió en París *Los mamíferos fósiles de la América Meridional* (1880).

Sin recursos, porque realizó su viaje sin el apoyo oficial y dispuesto a editar *La antigüedad del hombre en el Río de la Plata*, cuyos originales tenían ya algunos años, desprendióse por motivos forzados, de una parte de su colección y con los ciento veinte mil francos de la venta publicó el libro (dos tomos, 1880 y 1881) y pudo volver a mediados del 81 a la madre tierra, cargado de honores, consagrado sabio, exonerado, y sin más capital que varias docenas de cajones de restos que no quiso dejar en los Museos del viejo continente.

Contrajo matrimonio en París con Leonina Poirier, que falleció en 1908 y de quien no tuvo hijos.

Al llegar a Buenos Aires, luego de su estadía en Europa, se enteró de su cesantía, y sin desaliento, sin desatarse en improperios contra la injusticia, con entereza y fuerza moral, instaló una librería en la calle Rivadavia «El Glytodón» y se entregó de nuevo pacientemente y completamente al trabajo con el tesón que fué la característica de su vida.

En 1882 el jurado premia con gran diploma de honor y medalla de oro su gran colección paleontológica, en la exposición realizada ese mismo año.

Apremiado por el tiempo inventó su sistema taquigráfico, que fué publicado por la casa Iglón Hnos. en 1880.

En 1884 ve la luz *Filogenia*, «monumento de la filosofía natural». Este libro produjo tal sensación que la Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba le llamó a dictar la Cátedra de Historia Natural (1884) después de otorgarle el título de *Doctor honoris causa*.

Figura 7. "Memoria biográfica de Florentino Ameghino". *Hogar Linqueño. Revista Mensual Ilustrada*, año XII, n° 185, 30 abril 1945: 17-18.

Sobre la parte melódica, exhibe una introducción con la indicación de *Maestoso*, seguida de una estructura ABAB. La obra está compuesta en compás 4/4, en la tonalidad de Do Mayor, con modulación a su relativa menor, La menor. Pese a su textura homorrítmica, de las cuatro obras compuestas por Enrique Lens Viera en Argentina, esta es la más sofisticada armónicamente, en que, por un lado, presenta anacrusas musicales y terminaciones femeninas y, por otro, una cadencia melódica en compás

compuesto (12/8), hecho que alarga esta sección y altera levemente la coloración de la obra (Figura 8).

84



Figura 7 (continuación). “Memoria biográfica de Florentino Ameghino”. *Hogar Linqueño. Revista Mensual Ilustrada*, año XII, n° 185, 30 abril 1945: 17-18.

### *Serenata para canto y piano op. 54*

Su manuscrito, datado en 1909, se halla en el Archivo Histórico Municipal de Lincoln. Pese a su buen estado de conservación, el original exhibe borrones en algunas de sus páginas, dificultando así su lectura. Esta obra, compuesta por cuatro folios y una portada, está dedicada a Celina Cabral, quién se desconoce su participación o contribución en el transcurso histórico de nuestro personaje (Figura 9).

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is written for the right and left hands, and the voice part is written for a single voice. The score consists of two measures, 41 and 42. The piano part in measure 41 is marked with a forte (f) dynamic, and in measure 42 it is marked with a piano (p) dynamic. The voice part in measure 41 is marked with a forte (f) dynamic, and in measure 42 it is marked with a piano (p) dynamic. The lyrics are "Al Ar gen ti no bla son" in both measures.

Figura 8. Cadencia melódica. Compases 41 y 42 de la partitura *Himno a Ameghino*.  
Elaboración propia

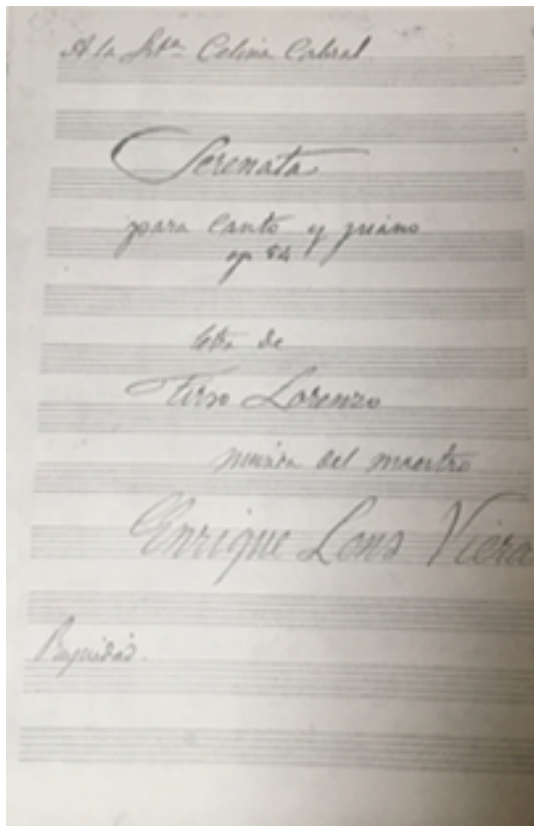


Figura 9. Portada de la *Serenata para canto y piano op. 54*. Obra conservada en el Archivo Histórico Municipal de Lincoln

Cabe señalar que, de las cuatro obras que Enrique Lens Viera compuso en Argentina, la *Serenata para canto y piano op. 54* es la única que expresa claramente su estilo compositivo trasladado desde España, puesto que exalta y valora la cultura del país americano. Esta vivificación de los elementos diferenciadores de una región y/o país, recurso heredado del movimiento regionalista, ha sido recurrente en las composiciones que nuestro músico elaboró en Galicia, cuyo patrimonio natural y la emigración han sido temáticas abordadas en sus obras, abarcando así una clara estética regeneracionista propia de la época (Freitas, 2020b).

Regresando a la *Serenata para canto y piano op. 54*, su poema ha sido elaborado por Firso Lorenzo y está dividido en tres partes que se relacionan entre sí. Por un lado, se exalta la belleza del patrimonio natural argentino: “En el cauce anchuroso de las frescas riberas el titán se desliza sonoro”; por otro, la diáspora hacia América: “Cruzamos el río de la plata”; y, por último, se venera la figura femenina: “Se ven los ojos de la mujer argentina”.

En cuanto a la parte melódica, está en la tonalidad de Fa Mayor, con modulación a su quinto grado (Do Mayor) y a la homónima de la tonalidad principal (Fa menor). Su melodía presenta una estructura tripartida ABC, es decir, partes contrastantes en que no manifiestan elementos musicales similares. Pese al piano presentar grandes posibilidades sonoras, debido a su amplia extensión (Meza, 2021), esta obra no solo exhibe la ausencia de dificultades técnicas, sino que su melodía es de fácil asimilación (Figura 10).

## Serenata para canto y piano op. 54

Letra  
Firso Lorenzo

Música  
Enrique Lens Viera

Moderato

Piano

Canto

Imagen 10. Partitura de la *Serenata para canto y piano op. 54*. Partitura elaborada con el programa Finale. Elaboración propia

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of three systems of music. Each system includes a piano accompaniment (Pno.) and a vocal line (C). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the vocal line is in a single treble clef. The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal line.

**System 1 (Measures 6-10):**

Piano accompaniment (Pno.) starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal line (C) begins with a rest, followed by the lyrics: "En el cau ce an chu ro so de las fres cas ri".

**System 2 (Measures 11-15):**

The piano accompaniment continues with chords and arpeggiated figures. The vocal line continues with the lyrics: "be ras el tí tán se des lí za so no ro có mo un eco de dul ces en de chas yen sus".

**System 3 (Measures 16-20):**

The piano accompaniment features a more active texture with eighth notes in the bass clef. The vocal line concludes with the lyrics: "te nues mur mu llos yen sus on das in ten sas la can cion de sus glo rias y".

Imagen 10. Partitura de la *Serenata para canto y piano op. 54*. Continuación

21

Pno.

C

amo res en sen ti dos a cen tos es pre sa la can cion de sus glo rias y

25

Pno.

C

amo res en sen ti dos a cen tos es pre sa cru

30

Pno.

C

ce mos el ri o gen til de la pla ta yes cu cha crio mi o pa rien te so

Detailed description: The image shows a musical score for piano and voice. It is divided into three systems. The first system (measures 21-24) features a piano accompaniment with chords and a vocal line with lyrics. The second system (measures 25-29) continues the piano accompaniment and vocal line, with a key signature change to three flats and a time signature change to 3/4. The third system (measures 30-33) shows a steady piano accompaniment of chords and a vocal line. The lyrics are in Spanish and describe a song about a river and a patient.

Imagen 10. Partitura de la *Serenata para canto y piano op. 54*. Continuación



The image displays a musical score for a song, divided into three systems. Each system includes piano accompaniment (Pno.) and a vocal line (C).  
- **System 1 (Measures 37-42):** The piano part features a steady accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line begins with the lyrics: "na ta cru ce mos el ri o que es nuestra ilu sion yes cu cha crio".  
- **System 2 (Measures 43-49):** The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) starting at measure 45. The vocal line continues with the lyrics: "mi o laa man te can ción".  
- **System 3 (Measures 50-54):** This system is marked "Tiempo de Barcarola" and changes to a 6/8 time signature. The piano part has a more rhythmic accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics: "En tre las di vas mas be llas hay la glo ria del es".

Imagen 10. Partitura de la *Serenata para canto y piano op. 54*. Continuación

54

Pno.

C

pe jo que go za el dulce re fle jo de la lu na y las es

58

Pno.

C

tre llas y tal con di cion di vi na es glo ria de mis an

62

Pno.

C

to jos po que en mi se ven los o jos por que en mi se ven los

Imagen 10. Partitura de la *Serenata para canto y piano op. 54*. Continuación

The image shows a musical score for piano and voice, consisting of three systems of staves. Each system includes a piano (Pno.) part and a voice (C) part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score is marked with dynamics *f* (forte) and *p* (piano), and the instruction *dolce* (sweetly).

**System 1 (Measures 66-70):**  
Piano part: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with a forte (*f*) dynamic at measure 67 and a piano (*p*) dynamic at measure 69. Bass clef has a chordal accompaniment.  
Voice part: Treble clef. Lyrics: o — jos de la mu jer ar gen ti — na de la mu jer ar gen ti — na. Dynamics *f* and *p* are indicated below the notes.

**System 2 (Measures 71-75):**  
Piano part: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with a forte (*f*) dynamic at measure 71. Bass clef has a chordal accompaniment.  
Voice part: Treble clef. Lyrics: por que en mi se ven los o — jos de la mu jer ar gen ti na. Dynamic *f* is indicated below the notes.

**System 3 (Measures 76-78):**  
Piano part: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with a forte (*f*) dynamic at measure 76. Bass clef has a chordal accompaniment.  
Voice part: Treble clef. Lyrics: de la mu jer ar gen tin na. Dynamics *p* and *dolce* are indicated below the notes.

Imagen 10. Partitura de la *Serenata para canto y piano op. 54*. Continuación

79

Pno.

C

de la mu jer ar gen

82

Pno.

C

ti na

86

Pno.

C

The image displays a musical score for piano and voice. It is divided into three systems. The first system (measures 79-81) shows the piano accompaniment (Pno.) and the vocal line (C). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has lyrics 'de la mu jer ar gen' with a forte (*f*) dynamic marking. The second system (measures 82-85) continues the piano accompaniment with a *pp* dynamic marking and the vocal line with lyrics 'ti na'. The third system (measures 86) shows the piano accompaniment with a *ff* dynamic marking and the vocal line. The score is in a key signature of three flats and a 4/4 time signature.

Imagen 10. Partitura de la *Serenata para canto y piano op. 54*. Continuación y final.

## Conclusión

Enrique Lens Viera fue un músico gallego decimonónico sobresaliente, quien en 1908 reinscribió su semblanza mediante su traslado a América, más específicamente a Lincoln (Argentina). En esta ciudad, compartió sus conocimientos culturales trasladados desde España a través de su significativa participación al frente de la comunidad linqueña, que lo clasificó como un miembro utilísimo dentro de la sociedad y lo reconoció como parte indispensable del buen hacer social y cultural de la ciudad.

De entre las varias actividades artísticas desempeñadas por Enrique Lens Viera en Lincoln, una de las más sobresalientes ha sido la compositiva, donde manifestó parte de sus conocimientos musicales y de su entorno mediante la elaboración de cuatro obras, en que tres de ellas representan el sentimiento de la colectividad escolar: *Himno a Abraham Lincoln*, *Himno a la Escuela* e *Himno a Ameghino*. En este sentido, Carreras (2018) manifiesta que, aunque estas canciones sean tratadas como obras secundarias desde el punto de vista artístico, constituyen la banda sonora de un pasado. En cuanto a su cuarta obra, *Serenata para canto y piano op. 54*, expresa claramente su estilo compositivo trasladado desde España hacia Argentina, en que ha dejado huella a través de la valorización de la cultura de este país americano.

En definitiva, las composiciones de Lens Viera elaboradas en Lincoln, en que algunas aún se interpretan en las diferentes conmemoraciones de la Escuela Normal

Superior “Abraham Lincoln”, son reflejo de la materialización de este personaje en la cultura de esta localidad, siendo sus obras parte del imaginario linqueño y, por consiguiente, de su memoria colectiva.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alén Garabato, M. d. P. (2004). *Breve historia da música galega*. La Coruña. A Nosa Terra.
- \_\_\_\_\_. (2002). La edad de oro de las melodías gallegas. En Romane Martínez, M. y Novoa Gómez, M. A. (coord.). *Homenaje a José García Oro*. Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, pp. 375-382.
- \_\_\_\_\_. (2007). Reflexiones sobre un siglo de música gallega (ca. 1808-1916). *Revista de Musicología*, Vol. 30, 49-102.
- Baya, R. (1922). *La vanidad criolla*. Buenos Aires. Gauchos.

- Carreras, J. J. (2018). Como por un movimiento eléctrico: música, política y esfera pública. En Carreras, J. J. (ed.). *Historia de la música en España e Hispano América*. Madrid. Fondo de Cultura Económica de España, pp. 347-351.
- Delgado García, G. (2010). Conceptos y metodología de la investigación histórica. *Revista Cubana de Salud Pública*, Vol. 36, No. 1, 9-18.
- Fariás, R. (2011a). Aspectos de la identidad gallega en Buenos Aires (1900-1960). *Madrygal*, Vol. 14, 59-69.
- \_\_\_\_\_ (2011b). El asociacionismo gallego en Buenos Aires y las posibilidades que ofrece para el estudio de la integración de los migrantes: un análisis a partir del archivo de la FAGA-MEGA. *Antítesis 4*, Vol. 7, 151-171.
- \_\_\_\_\_ (2015). La emigración gallega a la Argentina en la segunda posguerra: un análisis a partir del caso del municipio de Catoira (Pontevedra). *Odisea. Revista de Estudios Migratorios*, Vol. 2, 214-237.
- Freitas De Torres, L. (2020a). La contribución de Enrique Lens Viera al desarrollo musical de la ciudad del Apóstol (1854-1945). *Cuadernos de Investigación Musical*, Vol. 10, 71-87.
- \_\_\_\_\_ (2020b). Enrique Lens Viera (1854-1945): la influencia del regionalismo gallego en sus obras. *ArtyHum*, Vol. 79, 96-112.
- Lamela, C. S. (2000). *La emigración gallega al Río de la Plata*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia.
- López-Suevos, B. y Martínez Martínez, R. (2013). Eugenia Osterberger (Mme. Saunier). Una aportación femenina a la creación musical gallega. *Nalgures*, Vol. 9, 215-232.
- Maris Salerno, S. (2010). *Escuela Normal Mixta "Abraham Lincoln"*. Lincoln. ENAL.
- Meza López, S. (2021). *Una orquesta para todo*. Guanajuato. Grupo de Servicios Gráficos del Centro, S.A. de C.V.
- Moreno Hermida, S. (2003-2004). *A melodía galega de inspiración popular na música culta galega durante o nacionalismo*. (Curso de Especialización en Música Tradicional Gallega). Universidad de Santiago de Compostela.
- Rodríguez, M. (2017). Buenos Aires y Ciudad de México a principios del siglo XX: ¿Cosmopolis?. *Orda: L'ordinaire del Amériques*. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/orda.3634> [Fecha de último acceso: 18-12-2021]
- Rodríguez-López, C. y López Vega, A. (2020). Transferencias culturales, experiencias y emociones: retos y avances para el estudio de las biografías en el exilio. *Sémata. Ciências Sociais e Humanidades*, Vol. 32, 65-89.
- Rodríguez-Vilela, M. A. (2012-2013). *La emigración exterior gallega. Causa del desequilibrio en la estructura por sexo y edad*. (Trabajo de grado). Universidad de La Coruña.
- Salas Larrazábal, R. (1990). El Ministerio de Justicia en la España Republicana. En *Justicia en Guerra. Jornadas sobre la administración de justicia durante la Guerra Civil Española: instituciones y fuentes documentales*. Madrid: Ministerio de Edu-

- cación Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 17-46.
- Santiago Rivera, J. A. (2011). Más allá de la investigación documental: el rescate de la oralidad en la investigación histórica. *Heurística. Revista Digital de Historia de la Educación*, Vol. 14, 209-214.
- Sin Autoría. (1918). *El Monitor de la Educación Común. Órgano del Consejo Nacional de Educación de Buenos Aires*. Buenos Aires. Consejo Nacional de Educación de Argentina.
- Seoane Abelenda, S. (2019). *El saxófon en las bandas de música gallegas en el siglo XIX*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.



#### LESLIE FREITAS DE TORRES

Doctora en Historia del Arte y Musicología por la Universidad de Oviedo (España), Maestra en Patrimonio Cultural por la Universidad de La Coruña (España) y Maestra en Música Hispana por la Universidad de Salamanca (España), y Licenciada en Música por la *Universidade de Brasilia* (Brasil). Ha colaborado como investigadora externa en los grupos: *Organistrum* I+D+I (GI-2025), fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico (HAR2015-64024-R), de la Universidad de Santiago de Compostela (España); y Acciones Académicas en la Historia presente del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (México) (PIE 20-4), del Cuerpo Académico Educación y Conocimiento de la Música (UAA-CA-117). Actualmente es investigadora independiente, en que sus líneas de investigación se centran en los músicos e instituciones educativas gallegas de los siglos XIX-XX, los proyectos musicales hidrocálidos, las reflexiones educativas y el empoderamiento de las mujeres músicas en la historia presente.





## ■ GYÖRGY LIGETI. ENTRE TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

JUAN ORTIZ DE ZÁRATE

Pontificia Universidad Católica Argentina - Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"  
ortizdezarate.j.r@gmail.com

### RESUMEN

Este trabajo busca bucear en las tensiones que se produjeron entre tradición y renovación en la época heroica de la vanguardia de la segunda posguerra, y en la primera generación de los post serialistas. En particular centrado en la figura de György Ligeti, un compositor en el cual se refleja especialmente esta tensión. La hipótesis que se intenta demostrar es que, si bien en sus declaraciones los jóvenes revolucionarios, en una postura mayormente ideológica, proclamaban la renovación total del lenguaje musical, en el fondo no lograron despegarse completamente de la tradición. En el caso de Ligeti, a pesar de la aparente vanguardia de su música perteneciente a su segundo período compositivo, este compositor mantuvo en su producción fuertes lazos con la tradición. Los modelos históricos de creación musical que parecían haber sido dejados de lado en este período, en verdad se mantuvieron, subterráneos, pero muy vigentes.<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Modelos históricos, Vanguardia, Tradición, Post serialismo.

---

<sup>1</sup> En cuanto a la metodología de la investigación, por las características históricas de este trabajo, esta se basará en la investigación documental. Se organizarán y analizarán las fuentes primarias y secundarias de información (que son muchas y muy variadas), se las confrontará y comparará, y sobre el final se extraerán las conclusiones pertinentes.


## GYÖRGY LIGETI. BETWEEN TRADITION AND RENOVATION

### ABSTRACT

98

This work seeks to delve into the tensions that occurred between tradition and renewal in the heroic avant-garde era of the second postwar period, and in the first generation of the post-serialists. In particular focused on the figure of György Ligeti, a composer in whom this tension is especially reflected. The hypothesis that we are trying to demonstrate is the following. Although in their statements the young revolutionaries, in a mainly ideological position, proclaimed the total renewal of the musical language, deep down they did not manage to completely detach themselves from the tradition. In the case of Ligeti, despite the apparent avant-garde of his music, belonging to his second compositional period, this composer maintained strong ties with tradition in his production. The historical models of musical creation that seemed to have been put aside in this period, in truth remained, underground, but very current.

**Keywords:** Historical Models, Avant-Garde, Tradition, Post Serialism.



Los conceptos de ‘tradición’ y ‘modernidad’, con todas sus implicancias históricas, estéticas e ideológicas, estaban muy presentes en la conciencia (y en las discusiones) de los jóvenes creadores de la segunda postguerra. Sin embargo, no todos enfrentaban este conflicto de la misma manera. El término modernidad implicaba un concepto que estaba claro en el espíritu de la época, no así el término ‘tradición’. Detengámonos un poco en ese concepto.

Muchos pensadores han reflexionado sobre la tradición relacionando dicho concepto con el de ‘tonalidad’.

Una primera acepción en lo referente a la tonalidad, la más obvia, refiere al sistema tonal (pantonal-politonal-modal). Sin embargo, muchos pensadores utilizaron dicho término cargándolo de un sentido mucho más amplio que el específico relativo al sistema tonal.

El término ‘tonalidad’ deja de hacer referencia a un sistema en el cual un reservorio de herramientas —y sus respectivas reglas— se aplica a una constelación estilística emergente de un momento histórico-social definido; y pasa a ser una cualidad que ilumina la obra y le da un lugar en el devenir de la historia del arte. En otras palabras, ‘tonalidad’ en términos de la Historia del Arte reflejándose —y dándole un carácter de unicidad— a una obra determinada. La obra, no como emergente cultural de un determinado momento histórico (línea argumental de Theodor Adorno) sino como cristalización —en cierta forma, y en un caso ideal, la síntesis— de un devenir histórico. La obra enraizada en la Historia de la Música.

El musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) en su escrito *El concepto de la tonalidad en la nueva música*<sup>2</sup> define cinco motivos para utilizar el término ‘tonalidad’:

- 1) Apologético. Tonalidad como idea de orden por oposición a atonalidad, como idea de destrucción.
- 2) Una función ‘polémica’. Ante el argumento del dodecafonismo como una necesidad histórica se le opone el concepto de continuidad histórica que se evoca con el término ‘tonal’.
- 3) Un motivo teórico. Tonalidad como término genérico que deja planteado un problema a la discusión.
- 4) Un motivo heurístico. Cuando uno se enfrenta a lo desconocido, lo que va a encontrar, dependerá ineluctablemente de desde dónde se esté mirando. La tonalidad como un gran espacio sobre el cual uno de una forma u otra, en algún lugar, se va a parar para observar el fenómeno que quiere comprender.
- 5) Un motivo gramatical. ‘Tonalidad’, tomado como un término cerrado en sí mismo, como sistema, se abre transformándose en adjetivo ‘tonal’. (Dahlhaus, 2004: 28).

Como vemos, en ninguna de las cinco acepciones que nos ofrece Dahlhaus se hace referencia al ‘sistema tonal’ en su sentido estricto.

En “Sobre la composición”<sup>3</sup>, Helmut Lachenmann (1935-) escribe:

“[...] ‘tonalidad’, en su análisis último, representa todo aquello que caracteriza al ‘aparato estético’ que se encuentra frente a nosotros. El mismo está determinado por nuestra tradición musical y por lo que nosotros

---

<sup>2</sup> *Le concept de tonalité dans la nouvelle musique*. De acá en adelante todas las traducciones del francés, inglés y alemán fueron hechas por el autor.

<sup>3</sup> *Über das Komponieren*.

hacemos de ella: un producto marcado no sólo por el respeto fiel sino también por los tabúes que ella nos impone, una fidelidad angustiada. [...] una estimulación excitante en el interior de un sistema funcionando sobre la tensión consonancia/disonancia”<sup>4</sup> (Lachenmann, 1996: 75).

En “Condiciones del Material”<sup>5</sup> Lachenmann hace referencia el aspecto tonal de los materiales

100

“Cada medio musical tiene —consciente o inconscientemente— su valor en relación a lo tonal, atado a las categorías centrales de la tonalidad, a través de la historia e ideológicamente a través de los múltiples énfasis gestuales. [...] En ese sentido el pensamiento tonal se mantiene en toda forma de atonalidad” (Lachenmann, 1996: 35).

Otros compositores, sin aludir específicamente al concepto de ‘tonalidad’, hacen referencia en sus escritos a la cuestión de la tradición en su música.

Pierre Boulez (1925-2016) en “Idea, realización, oficio”<sup>6</sup> escribe:

“Entre la transubstanciación de lo que se transmite y la irreductibilidad de lo que se inventa existe una ósmosis permanente. La trama constantemente tejida entre lo adquirido y lo desconocido es lo que se llama ‘el oficio’” (Boulez, 1989: 54).

O sea que para Boulez la creación está ineluctablemente enraizada en la tradición y en la renovación, lo que en su período de mayor radicalismo chocó con sus objetivos. En su escrito “La composición y sus diferentes gestos”<sup>8</sup> al referirse a su obra *Estructures pour 2 pianos*, este autor quiso llegar a un *non plus ultra*<sup>9</sup>, a lo que él define como un “nivel cero” del lenguaje (Boulez, 1989: 119).

---

<sup>4</sup> Con algo de amargura, Lachenmann acota: “...la supuesta ruptura del serialismo ha quedado corta, y fue respetuosamente integrada como simple choque episódico. El salto sobre el muro de la tonalidad no ha tenido éxito -el muro salta al mismo tiempo-; los cursos de Darmstadt no son otra cosa, para la opinión pública, que una dominante un poco más disonante que precede a la tónica del festival de Salzburgo” (Lachenmann, 1996: 75).

<sup>5</sup> “Bedingungen des Materials”. Una traducción menos literal pero más fiel sería “Exigencias de los materiales”.

<sup>6</sup> “Idée, Réalisation, Métier”.

<sup>7</sup> “El ejemplo del prójimo puede enseñarnos a transgredir los códigos, pero de ninguna manera puede enseñarnos *cómo* transgredirlos” (la itálica es de Boulez), (Boulez, 1989: 54). Nuevamente el autor vuelve sobre el conflicto entre la tradición —lo recibido de los maestros— y la necesaria renovación.

<sup>8</sup> “La composition et ses différents gestes”.

<sup>9</sup> “Hay que tener cuidado con la intuición porque ahí lo que funciona es la memoria”. Extraído de una charla radial dada por Boulez (la cita es de memoria).

Las *Estructuras* no solo buscaban romper con la tradición desde el punto de vista del sistema tonal, sino que el compositor también apuntaba contra el *pathos* mismo de los parámetros tradicionales. En otras palabras, no buscaba crear una melodía atonal, sino que cuestionaba el concepto mismo de “melodía” como una forma de crear ligada a la tradición. Lo mismo con la armonía y con el ritmo. Es interesante como una forma renovadora —revolucionaria— de pensar la creación trae como consecuencia necesariamente una nueva forma de enfrentar los parámetros musicales.<sup>10</sup>

101

Luigi Nono afirma en su escrito “Presencia histórica de la música de hoy”<sup>11</sup> (1959) que:

“No solamente se niega toda inscripción en la historia, sino que también se niega la historia y su proceso evolutivo y constructivo. [...] Los que se imaginan poder [...] comenzar ex abrupto una nueva era, donde todo será programáticamente nuevo, y que quisieran darse la posibilidad cómoda de colocarse como principio y fin, verbo evangélico” (Nono, 2007: 71).

En todo caso hay que aclarar que la relación de Nono con la tradición era conceptual, no se proyectaba sobre la técnica compositiva. Sobre esto volveremos más adelante.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) escribe “Invención o descubrimiento: un artículo sobre la génesis de la forma”<sup>12</sup> (1961) donde diferencia entre la creación ‘con’ y ‘sin’ historia.

Muy resumidamente explica que ‘invención’ es la resultante de un largo proceso de reflexión mediante el cual uno resuelve un problema de la forma. Por el contrario ‘descubrimiento’ consiste en encontrar una solución que estaba previamente escondida. Invención y descubrimiento son conceptos temporales, lo ‘inventado’ no estaba previamente a disposición, mientras que lo ‘descubierto’ existía previamente pero no estaba consiente (Stockhausen, 1963: 223).

Veamos qué pasaba en la Europa occidental por esos años, digamos, en la primera década posterior a la guerra. Luego de la Segunda Guerra Mundial el concepto de renovación y el consecuente de vanguardia adquirieron un carácter ideológico que

<sup>10</sup> “[...] volver independiente cada plan de información (altura, duración, dinámica, perfil) lo que me iba a llevar hacia una definición no ya de puntos, sino de campos. [...] Fue necesario [...] generalizar un empleo de los parámetros, al mismo tiempo que disociarlos, volverlos móviles, darles la capacidad de engendrar una forma” (Boulez, 1989: 209).

<sup>11</sup> “Présence historique dans la musique d’aujourd’hui”.

<sup>12</sup> “Erfindung u. Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese”.

no poseían con anterioridad. La búsqueda de 'lo nuevo' en la música pasó de ser una necesidad estética a transformarse en un posicionamiento político. Con esta actitud los artistas daban la espalda a una sociedad decadente, la suya propia, que con sus valores llevó a la civilización a la catástrofe mundial. Por otro lado, si bien los cursos de Darmstadt gozaban de una relativa autonomía artística, en la Alemania ocupada por los aliados luego del fin de la guerra había tres listas de artistas: la lista blanca, la gris y la negra, en función del compromiso —y cercanía— que los artistas habían tenido con el régimen nazi. Esta realidad obviamente también definía qué compositores podían ser programados y cuáles no.<sup>13</sup> Esta lista estuvo vigente hasta 1948, año en que incluso los artistas más comprometidos con el nazismo volvieron a ser programados.

En los años y las décadas que siguen al fin de la guerra, los escritos que relacionan 'estética' con 'sociedad decadente' se multiplican. En 1958 Theodor Adorno (1903-1969) escribe en su artículo "Ideas sobre la sociología de la música" que "así ocurrió bajo el fascismo [...] 'Movimiento Musical del Pueblo y de la Juventud', con su culto a los 'vínculos' sociales, de la colectividad como tal, de la inclusión en la actividad laboriosa" (Adorno 2006: 11).

En tanto Pierre Boulez en su escrito "¡Tengo horror del recuerdo!" realiza un sentido obituario en ocasión de la muerte del director de orquesta Roger Désormière. Escribe:

"[...] nunca incurrió en esas 'ideologías' retrógradas justificadas por el milagro del dictador —llamado luego culto de la personalidad—, que acusaban de cosmopolitismo y de otras taras vergonzosas por el estilo: putrefacción de la cultura, a los compositores más importantes de la época contemporánea" (Boulez, 1984: 348).

Por otro lado, en su conferencia de agradecimiento por haber recibido el Premio Fundación BBVA Fronteras del conocimiento 2012, Boulez afirma:

"[...] yo vengo de la generación de 1945, una generación que salía de la guerra y que veía el mundo con ojos diferentes. No queríamos volver a caer en las dificultades y problemas de la '*intelligenza*' anteriores a 1945, queríamos crear un mundo nuevo [...] Sí, queríamos redefinir el mundo

---

<sup>13</sup> Inmediatamente después de la guerra en la lista negra había 31 compositores, entre los más notorios estaban Karl Orff y Richard Strauss. (Iddon, 2013: 18) "Introduction: music after catastrophe".

[...] Rehacer el mundo es algo completamente utópico pero esta utopía es verdaderamente necesaria cuando queremos realmente producir”<sup>14</sup>

Luigi Nono (1924-1990) utiliza en su primera obra, las *Variazioni canoniche*, la serie de la *Oda a Napoleón* Op. 41, de Schönberg, violento alegato contra Hitler<sup>15</sup>, como una toma de posición estética (a diferencia de sus colegas, él no renegaba del legado de Schönberg) e ideológica (en contra de los fascismos).<sup>16</sup>

Finalmente, podemos mencionar por su contundencia el fragmento de Helmut Lachenmann del año 1976. Haciendo referencia a los primeros tiempos de postguerra, escribe en su artículo “Sobre el problema de la belleza en la música de hoy”<sup>17</sup>:

“Nada podía molestar más ese impulso general que la cuestión de la belleza, cuestión sospechosa porque convocaba nuevamente todos los valores e ideales sobre las ruinas de los cuales se erguía el mundo de entonces. [...] ese ‘momento cero’ donde se estaba persuadido de poder hacer una *tabula rasa* y de recomenzar ¿nuevamente? con valores neutros, vírgenes de toda connotación [...] Históricamente ese positivismo se justifica en cierta forma como la liquidación [...] de un concepto de belleza vuelto sospechoso, en tanto que representación social de valores que habían naufragado” (Lachenmann, 1996: 104).

El surgimiento de una nueva estética, y el consecuente nuevo lenguaje de la posguerra, no fueron sin embargo ni instantáneos ni lineales. La tensión entre tradición y renovación se mantuvo todavía por varios años, incluso en varios jóvenes compositores esa tensión se ve en su propia producción. En todo caso les llevó algunos

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=iDFmQ5RUtVM&t=77s>. Última visita, 23/07/21.

<sup>15</sup> En agosto de 1934 Arnold Schönberg se instala en Los Ángeles. Dos años antes, el Ministro de Cultura del III Reich, Joseph Goebbels, había ordenado su despido como docente en la Academia Prusiana de las Artes de Berlín. En 1942 como consecuencia de un encargo de la *League of Composers*, escribe la *Oda a Napoleón*. La obra está compuesta para recitador, cuarteto de cuerdas, y piano; y utiliza un texto de Lord Byron muy crítico de Napoleón. Esto sirvió al compositor para realizar un paralelismo entre ambas personalidades, como una metáfora de los dictadores de su época. El texto, que prefigura la caída de Hitler, comienza con la siguiente frase: “¡Todo ha terminado! Aunque ayer fuiste rey, y armado para rivalizar con los reyes, ahora no eres más que una cosa sin nombre; tan perverso, ¡y aún vivo! ¿Y este era el hombre de los mil tronos, que alfombró nuestras tierras con los huesos de sus enemigos para poder sobrevivir él mismo?”. A través de toda la pieza se suceden alusiones musicales relacionadas a la temática del texto. Solo por mencionar una, cuando el recitador expresa “la voz sísmica de la victoria”, la música cita combinadamente los motivos de *La Marsellesa* y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven.

<sup>16</sup> En ocasión de una retrospectiva del compositor Luigi Nono en el Festival de Otoño en París, Philippe Albera escribe en el diario *Le Monde*: “Sensible desde sus comienzos a la posibilidad de unir el lenguaje musical nuevo de su generación a un nuevo humanismo y a una perspectiva democrática para la Europa que salía del fascismo [...]”. Este escrito posteriormente lo retoma y amplía en el texto introductorio al libro *Luigi Nono – Écrits* (Nono 2007: 8).

<sup>17</sup> “Zum Problem des musikalisch Schönen heute”.

años a la nueva generación de jóvenes revolucionarios<sup>18</sup> el imponerse ante los ‘viejos maestros’<sup>19</sup> que en su mayoría estaban en plena vigencia y aun produciendo música.<sup>20</sup>

En este sentido es paradigmático el caso de Paul Hindemith (1895-1963). En el año 1946 se ejecutaron durante los cursos de Darmstadt las siguientes obras de este autor: 2 sonatas para piano; 2 sonatas para flauta; una sonata para corno; una sonata para violín; el *Ludus tonalis*; 4 cantos extraídos de las *Marienleben* y su Cuarteto para cuerdas en Mi menor. Tres años más tarde, en 1949 Willy Strecker, el Director de la editorial *Schott* le escribe a Hindemith “Lamentablemente, hay un buen número de gente joven que está totalmente confundida y no sabe que hay que hacer y que ahora tira su más reciente música [...], por ejemplo su sonata para cello y su Concierto para piano, en la pila de la basura”<sup>21</sup>(Iddon, 2013:26).

Como fue dicho más arriba, el surgimiento de una nueva estética y la formación de una ‘escuela Darmstadt’, con todo lo relativo y cuestionable que ese término conlleva<sup>22</sup>, llevó varios años. Veamos en el cuadro 1 la cronología de la llegada de los más importantes músicos<sup>23</sup> (compositores, instrumentistas y conferencistas) a los primeros años de los cursos de verano (Iddon, 2013: XV-XXII):

<sup>18</sup> Las figuras principales eran Karlheinz Stockhausen; Pierre Boulez; Luigi Nono; Bruno Maderna; Karel Goeyvaerts y Henry Pousseur, entre otros.

<sup>19</sup> Las figuras principales de la ‘vieja escuela’ eran Olivier Messiaen; Boris Blacher; Paul Hindemith; Igor Stravinsky; Arnold Schoenberg; Ernst Krenek; Darius Milhaud; Arthur Honegger; Dimitri Shostakovich; Serguei Prokofiev; Bela Bartók Edgar Varèse y Kurt Weill, entre otros.

<sup>20</sup> Es necesario aclarar que la influencia de los ‘viejos maestros’ sobre los jóvenes compositores no era uniforme. Simplificando el tema diremos que había dos grandes grupos, aquellos compositores que inspiraban a las nuevas generaciones con el respeto que esto conlleva, Messiaen; Webern; Schönberg y Varèse, por ejemplo; y aquellos compositores despreciados por los jóvenes, Blacher y Hindemith por ejemplo.

<sup>21</sup> Hindemith responde: “Cursos de Darmstadt, jajaja, Eso es exactamente lo que pienso. Estar en la pila de la basura es un emblema de honor”.

<sup>22</sup> En verdad no conformaban una escuela. Más allá de algunas constantes en las herramientas utilizadas, en la mayoría de los casos sus estéticas eran muy diferentes.

<sup>23</sup> La finalidad de este cuadro se limita a mostrar la progresión estética que se iba dando en Darmstadt año tras año, en función de los creadores que se iban sumando a los cursos. Por eso se omiten detalles que no coadyuvan a este fin. Por ejemplo, se menciona solo la primera vez que los músicos estuvieron, luego la gran mayoría volvió en los años siguientes. Tampoco se aclara en cada caso si su presencia fue física o no. Por dar un ejemplo, Cage figura en el año 1954 porque se trató acerca de su música en una conferencia de Wolfgang Rebner: “Música Americana Experimental”, pero recién participa en persona en el año 1958. Tampoco se toma en cuenta en la cronología el hecho de que ya en 1950 Heinz-Klaus Metzger y Dieter Schnebel (un compositor que será muy influyente en las décadas posteriores) participaron en el curso de composición que dio Edgar Varèse. Al participar como alumnos se supone que no influenciaron la estética dominante en ese año.



Año	Compositores, instrumentistas, conferencistas
1949	Olivier Messiaen, Bruno Maderna.
1950	Theodor W. Adorno <sup>24</sup> ; Edgar Varèse; Luigi Nono, Hermann Scherchen (director de orquesta).
1951	Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Karel Goeyvaerts, Herbert Eimert, Pierre Henry, Werner Meyer-Eppler.
1952	Pierre Boulez, Camillo Togni, Severino Gazzelloni (flauta).
1953	Luciano Berio, Yvonne Loriod (piano).
1954	Henry Pousseur, John Cage, Michel Fano.
1955	Hans Rosbaud (director de orquesta).
1956	Stefan Wolpe, David Tudor (piano).
1957	Earle Brown, Aloys y Alfons Kontarsky (pianos), Heinz-Klaus Metzger.
1958	Morton Feldman, Christian Wolff.
1959	Cornelius Cardew, Mauricio Kagel, Cathy Berberian (mezzo soprano) Christoph Caskel (percusión), Sylvano Bussotti, György Ligeti. <sup>25</sup>

Cuadro 1

Hacia fines de 1956 Ligeti (1923-2006) emigra a occidente desde su Hungría natal. Como puede observarse en el cuadro precedente, para ese año la nueva estética vanguardista ya estaba bien establecida en Darmstadt.

<sup>24</sup> Obviamente Adorno participa como filósofo en los cursos. Se lo menciona acá por la gran influencia que tuvo su pensamiento en los jóvenes compositores de la época.

<sup>25</sup> Desde 1959 es docente en los cursos de verano de Darmstadt (Nordwall, 1971: 221).

Es un hombre adulto, de 33 años de edad, y con una sólida formación técnico-musical. Esta formación no obstante estuvo condicionada a la realidad político/social de su país natal. Una formación muy tradicional donde Bela Bartok (1881-1945) principalmente, y también Zoltan Kodaly (1882-1967), eran las grandes ‘figuras nacionales’ donde reflejarse y su estética era la novedad a seguir.<sup>26</sup> Hungría había quedado detrás de la cortina de hierro y la información artística proveniente de occidente llegaba en cuantagotas y muy filtrada por la censura<sup>27</sup>. Ligeti escribe en el ‘48 un artículo titulado “Novedades desde Budapest: música dodecafónica o ‘nueva tonalidad’<sup>28</sup>”, ahí afirma que “el acontecimiento más importante del año pasado (1947) fue la ejecución de la *Petite symphonie concertante* de Frank Martin, y en ese año (1948) se ejecutaron la *Misa* y la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski”. Por otro lado se lamenta que “la sinfonía *Matías el pintor*, de Paul Hindemith, se ha cancelado” (Ligeti-I 2007: 58).

Su producción musical era considerable. Ya había compuesto, entre muchas otras, las obras *Piezas para piano* (1938-43)<sup>29</sup>; *Piezas para flauta y piano* (1938-43)<sup>30</sup>; *Piezas para violín y piano* (1938-43)<sup>31</sup>; *Piezas para cello y piano* (1938-43)<sup>32</sup>; *Symphonie* (1938-40); *Piezas para coro a cappella* (1941-43); *Cantata N° 1* (1944-45); *Dos Caprichos para piano* (1947); etc.<sup>33</sup> La influencia de Béla Bartók en este período de juventud salta a la vista. Esto se refleja no solo en las herramientas compositivas utilizadas por el joven Ligeti, sino también por las temáticas a las que echa mano: muchas de sus obras están basadas en melodías tomadas de canciones folclóricas húngaras.<sup>34</sup>

En 1950 se incorpora como docente en la academia Franz Liszt de Budapest, que a la sazón dirigía Zoltán Kodály. De esta época es el *Concert românesc*, (1951), una obra en 4 movimientos de unos 14 minutos. La mencionamos por dos razones, por un lado porque es un ejemplo paradigmático de un estilo convencional y académico que este compositor desarrollaba en esa época, por otro lado es un ejemplo de lo que

<sup>26</sup> “Yo conocía la ‘Nueva música’ solo a través de la obra de Bela Bartok. Yo creía que sus composiciones tardías (Concierto para Orquesta; Concierto para piano N° 3) representaban el ‘camino verdadero’. Por otro lado, la ‘Nueva música’ era raramente ejecutada y desde 1948, con algunas excepciones, no lo era en lo absoluto”. (Ligeti-I, 2007: 49).

<sup>27</sup> “Yo fui a Colonia en 1957 [...] sin la más mínima idea acerca de no solo la música electroacústica, sino tampoco del desarrollo compositivo de la posguerra en Europa del oeste. Hungría, donde yo vivía, estaba casi completamente aislada de los nuevos desarrollos [estéticos de occidente]” (Ligeti-II, 2007: 86)

<sup>28</sup> “Neues aus Budapest: Zwölftonmusik oder ‘Neue Tonalität’”.

<sup>29</sup> Manuscrito parcialmente perdido.

<sup>30</sup> Manuscrito perdido.

<sup>31</sup> Manuscrito perdido.

<sup>32</sup> Manuscrito perdido.

<sup>33</sup> Ove Nordwall en su libro *György Ligeti – Eine Monographie* enumera 81 obras en el período 1938-1956. Incluye obras con manuscritos perdidos y obras no terminadas. (Nordwall, 1971:186-200).

<sup>34</sup> “Entre los años 1949 y 1956 surgieron diversos tipos de reelaboraciones de canciones populares: por un lado yo mismo reelaboré recopilaciones de canciones folclóricas húngaras, y por el otro, canciones folclóricas rumanas”. (Ligeti-II, 2007: 149).

sucedió con mucha de su música de juventud: el manuscrito original en parte se perdió y algunas *particellas* orquestales fueron llevadas por Ligeti a Viena cuando emigró en 1956. A partir de esa realidad de reconstruyó la obra (Nordwall, 1971: 197). En el caso de los compositores que quedaron en el lado socialista de la ‘cortina de hierro’ siempre hay que considerar el aspecto político de la creación. Ligeti, al mencionar el *Concert românesc*, escribe en un texto introductorio para un folleto de un CD titulado “*Sobre mi Concert românesc y otras obras tempranas de Hungría*”<sup>35</sup> que “esta composición orquestal fue una de las ‘obras camuflaje’ con las cuales yo intenté abstraerme de las imposiciones de la dictadura de Sozrel”<sup>36</sup> (Ligeti-II, 2007: 153).

107

Por otro lado Ligeti afirma en su escrito *Obras tempranas de Hungría*<sup>37</sup> que:

“[...] antes (entre el ‘45 y ‘47) la dictadura no estaba organizada. A partir de 1948 valió la total represión del estalinismo. [...] La *Sonata para Cello* pudo ser transmitida por la radio, por el contrario, a causa de su segundo movimiento ‘formalista’, no se le permitió ser ejecutada en concierto”<sup>38</sup> (Ligeti-I, 2007: 143).

Cuando llega a occidente en 1956 se produce en él una rápida evolución en su estética compositiva. Solo como dato indicativo de esta evolución remarquemos que las tres primeras obras que compone en occidente son obras electroacústicas: *Glissandi* (1957); *Artikulation* (1958) y *Pièce électronique N° 3*<sup>39</sup> (fin de 1957-58). Esta evolución no está exenta de una crisis, producto del shock que le causó el enfrentarse con un mundo musical tan diferente al que dejó en Hungría.<sup>40</sup> En varios de sus escritos se puede adivinar que no comprendió cabalmente la estética a la que se encontró al llegar a occidente.

<sup>35</sup> “Über mein Concert românesc und andere Frühwerke aus Ungarn”.

<sup>36</sup> Para mayor información sobre la relación de Ligeti con la política, leer su escrito “A propósito de la música y la política” (*Apropos Musik und Politik*), en “26. Internationale Ferienkurse für NeueMusik” (pp. 42-46).

<sup>37</sup> Frühwerke aus Ungarn.

<sup>38</sup> La actividad de Ligeti se divide en dos tendencias diferentes: una consiste en adaptaciones de cantos populares y en composiciones basadas en materiales folclóricos, el *Concert românesc* es un ejemplo, y la otra, secreta, corresponde a las aspiraciones de Ligeti a las nuevas sonoridades [...]. Esta última no tiene sin embargo ninguna chance de realizarse y las obras más originales de los últimos años en Hungría del compositor no serán ni ejecutadas ni publicadas (Kunkel, 1985: 23).

<sup>39</sup> Con el título *Pièce électronique N° 3* no debe entenderse que hay dos piezas electrónicas anteriores (la N°1 y la N° 2). Ligeti cuenta sus piezas electrónicas como un solo género musical. O sea que *Glissandi* es su pieza N°1; *Artikulation* es su pieza N°2 y luego viene la *Pièce électronique N° 3*. Vale mencionar que desde el punto de vista cronológico su *Pièce électronique N° 3* es en verdad la N° 2.

<sup>40</sup> “El encuentro con los compositores en Colonia [...] con Stockhusen, Koenig, Evasngelisti, Helms, Kagel y otros, significó un shock para mí [...]” (Ligeti-II, 2007: 86).

En su artículo “*Metamorfosis de la forma musical*”<sup>41</sup>, (escrito en 1958-59, o sea poco después de su arribo a occidente) este creador analiza con ironía el serialismo en boga por esos años; lo define como ‘la recientemente instalada república cromática que necesitó su propia legislación’. Un poco más adelante afirma que ‘la música se tornó en un producto de la superposición de ordenamientos prefabricados’. En definitiva su conclusión consistía en que la música serial era esencialmente débil porque el automatismo implícito en el sistema bloqueaba decisiones inalienables del compositor, por ejemplo, la verticalidad de los sonidos: la armonía. Lo que para los jóvenes revolucionarios de la época era un paso hacia adelante, para Ligeti era un signo de debilidad, porque su visión estaba aún anclada en los modelos históricos de complementación melodía/armonía. Ligeti afirmaba que quedando abolidas las relaciones jerárquicas en los diferentes parámetros de la obra a través del serialismo, se produce un proceso de nivelación que hace que cada vez sea más difícil producir contrastes en el discurso musical<sup>42</sup> (Ligeti-I, 2007: 85/86). Observamos en este escrito un conflicto entre su formación de juventud y la ‘nueva música’ a la que se enfrentaba por esos años.<sup>43</sup> Esto no impidió que Ligeti utilizara la técnica serial en varias de sus obras. En su pieza *Artikulation*, por ejemplo, menciona que “toda la composición está basada en principios seriales” aunque cree necesario aclarar que “fueron utilizados (los principios seriales) en forma no-dogmática” (Ligeti-I, 2007: 168).

La incompreensión con respecto a la vanguardia era muy común en los compositores que llegaban desde ‘afuera’, o sea los que no pertenecían al grupo fundador de Darmstadt. No solo los que venían de una formación tradicional, como era el caso de Ligeti, sino también aquellos que venían de algún tipo de vanguardia.<sup>44</sup> Mencionemos como ejemplo el caso de Morton Feldman (1926-1987), un compositor norteamericano que, con una estética muy personal, pertenecía a la vanguardia de su época. Tres citas de sus escritos nos relevan de toda aclaración:

<sup>41</sup> “Wandlungen der musikalischen Form”.

<sup>42</sup> Pierre Boulez lo contradice en su escrito “*penser la musique aujourd’hui*”, ahí afirma exactamente lo contrario: “La serie es —de una forma muy general— el germen de una jerarquización fundada sobre ciertas propiedades psico-fisiológicas acústicas, [...] con la finalidad de organizar un ensamble FINITO de posibilidades creativas [...] ese ensamble de posibilidades se deduce de una serie inicial a través de un engendramiento FUNCIONAL” (las mayúsculas son del original) (Boulez, 1963: 35) Como se puede observar lo que para Ligeti significaba ‘nivelación’, para Boulez era ‘jerarquización’.

<sup>43</sup> Así se expresaba Ligeti en el año 1969: “Al final de los años ’50 yo estaba en una situación compositiva crítica. La generalización de la técnica serial conllevó una nivelación armónica, el carácter de los intervalos individuales se volvió cada vez más indiferenciada” (Ligeti-II, 2007: 174).

<sup>44</sup> Un ejemplo de alguien insospechado de conservadurismo es Edgar Varèse. Transcribimos una observación de Mauricio Kagel en su artículo *Aus USA* (desde USA). “A propósito. Yo me encontré en New York con Varèse. Como siempre él tenía a punto una afilada e ingeniosa observación: ‘La tragedia es que hay 12 sonidos, pero los compositores solo tienen 10 dedos’” (Kagel, 1975, 105).

“Los muchachos hablan de serialismo. El serialismo duró 6 meses. Una pieza o quizás un poco más. En realidad todo eso no duró más de 6 meses” (Feldman, 1998:85).

“Boulez es la quintaesencia de lo que yo creo que no debe ser el arte. Boulez más que cualquier otro compositor le ha dado a la noción de sistema un nuevo prestigio (op. cit: 142). «Para la mayor parte de los compositores Boulez es Napoleón, ¿no?»” (op. cit: 155).

“¿Cómo puede ser que haya gente que tenga la idea que un Mi b en el registro medio suena como un Mi b una octava abajo? ¿De dónde vino eso? Yo sé muchas cosas pero nunca supe de dónde se ha sacado eso”<sup>45</sup> (op. cit: 34)

El conflicto de Ligeti con la modernidad occidental se observa tanto en sus opiniones como también en su música. Con respecto a lo primero son muy reveladores sus escritos donde explicita cuáles son sus modelos y fuentes de inspiración para sus obras. En estos casos casi constantemente hace alusiones de una forma u otra a la historia. Por ejemplo al hablar acerca de su pieza para órgano *Volumina* (1961-1962, revisado en 1966) comenta que “esta, por debajo de la superficie, consiste en los restos de toda la literatura para órgano; y más adelante aclara que “uno puede sentir ciertas figuraciones barrocas subsumidas en el todo, Liszt y Reger, y el sonido romántico del órgano también juegan un papel subliminalmente”. Más adelante afirma “[...] sus comentarios (los comentarios musicales de la obra) hacen referencia a las consecuencias de la historia [...]” (Edwards, 2015: 241). Nada de esto aparece, en la superficie al menos, cuando uno escucha *Volumina*. Lo relevante en este caso es la necesidad de Ligeti de referir una pieza ‘masiva’ como es esta a modelos extraídos de Liszt, Reger y ¡el barroco!

Veamos cómo explica el compositor su obra *Lux Aeterna*:

“Una armonía *quasi* diatónica que no es ni tonal ni atonal [...] donde aparecen rastros de tradición. Uno no puede decir que es tonal porque no hay centros tonales ni desarrollos tonales, pero tampoco es atonal porque la conducción de las voces es predominantemente diatónica, pero no exclusivamente diatónica, pero se inclina hacia lo diatónico” (Ligeti-II, 2007: 234).

---

<sup>45</sup> Nótese cómo Feldman, con su usual ironía, arremete contra uno de los principales tabúes de la vanguardia de Darmstadt, cual es el rechazo al intervalo de octava.

En su escrito “Sobre mi desarrollo como compositor”<sup>46</sup> afirma que:

“[...] yo comencé a explorar nuevas posibilidades de utilización de escalas diatónicas y regiones armónicas más consonantes y claras las que se manifestaron por ejemplo en *Lux Aeterna* (1966) y *Lontano*<sup>47</sup> (1967)” (Ligeti-II, 2007: 119).

110

En su escrito “Reflexiones rapsódicas sobre música especialmente sobre mis propias composiciones”<sup>48</sup> afirma que:

“En mi fase ‘micropolifónica’ mis modelos fueron los artistas de los Países Bajos del tardío siglo XV y comienzos del XVI, mientras que en los años ‘80 me atrajo cada vez más la complejidad rítmico-métrica del período anterior, el tiempo de la notación mensural” (Ligeti-II, 2007: 130).

En *Lux Aeterna* (1966) Ligeti explica que “Las articulaciones rítmicas constituyen una suerte de ‘construcción-secreta’ que se asemeja a las Taleas de los Motetes isorrítmicos” (Ligeti-II, 2007: 234).

En todo caso, la influencia de la historia no se limita al pasado remoto. Hablando de su segundo Cuarteto de cuerdas afirma que:

“la influencia subversiva de la música del pasado está presente: [...] Bartok está ahora combinado en un mix de gestos volátiles con erupciones de energía [...] Hay también afinidades expresivas con el *Allegro Misterioso* y el *Largo desolato* de la Suite Lírica, de Berg, mientras que el final del 4º movimiento recuerda la *Danza de la tierra* de la *Consagración de la Primavera*, de Stravinsky”. (Edwards, 2015: 250<sup>49</sup>)

Veamos qué escribía en el año 1965, o sea en su plena época vanguardista, en referencia al *Dies Irae* de su *Requiem*:

“Mucha gente quedó decepcionada con mi *Dies Irae*, dicen que es conservador a causa de su dramatismo y expresividad, y que yo no soy más

---

<sup>46</sup> Über meine Entwicklung als Komponist.

<sup>47</sup> Tanto *Atmosphères* como *Lontano* poseen densas estructuras canónicas [...] Yo he retenido líneas melódicas en el proceso de composición, ellas están gobernadas por reglas tan estrictas como las de Palestrina o las de la escuela Flamenca [...] (Edwards, 2015: 249) Extrae la cita de: *Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*.

<sup>48</sup> “Rhapsodische Gedanken über Musik besonders über meine eigenen Kompositionen”.

<sup>49</sup> Extrae la cita de: *Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*.

un vanguardista. Solo tengo para decir que me da lo mismo pertenecer a la vanguardia o a la reacción. La categoría 'Modernidad' me deja, al igual que Stravinski, totalmente indiferente" (Ligeti-II, 2007: 127).

Nos detenemos acá con las citas pero los ejemplos en sus escritos se multiplican acerca de la cercana relación de Ligeti con los modelos históricos de creación musical. En este punto podríamos comparar lo más arriba desarrollado, con el caso de Luigi Nono, un compositor en tantos sentidos en sus antípodas. Nono fue un compositor furiosamente vanguardista. No obstante, en unas pocas obras explicita modelos históricos pero esto no conlleva consecuencias en términos de recursos compositivos (materiales y procesos) —audibles o no— en el producto final, sino que estos modelos son resignificados para su utilización.

En *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) no hay ningún vestigio de procesos lineales contrapuntísticos en la obra. El mismo Nono aclara que utilizó dicho término por un lado, por el hecho de que los textos utilizados provienen de dos fuentes: el texto de la obra *Il festino nella sera del giovedì grasso avanti cena*, de Banchieri (1608), y un texto del propio compositor. Por el otro, por el hecho de que Nono utiliza voz y cinta magnetofónica. En definitiva, el 'contrapunto' se da entre dos textos alejados cinco siglos entre sí y entre dos fuentes sonoras diferentes (voz y cinta). Ningún proceso compositivo está en juego. Incluso el mismo Nono aclara que "yo he transpuesto todo al día de hoy. Para evitar un juego neoclásico siempre posible, y por el cual yo tengo una verdadera aversión (Stravinsky, el peor Casella...)"<sup>50</sup> (Nono, 2007: 644). El mismo criterio se aplica a la obra *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer* (1988). Nono aclara que "las bandas magnéticas como voces de madrigales se unen al violín solista" (op. cit.: 690). O sea que el proceso 'madrigalístico' se limita al diálogo entre el violín y los sonidos pregrabados.<sup>51</sup>

Volviendo a Ligeti, no analizaremos ni su estética de juventud ni su último período compositivo, en ambos momentos su anclaje en los modelos históricos es explícito. Pero incluso en su período más radical la influencia de la tradición emerge, si bien de una forma menos explícita. Esta se manifiesta a través de dos vías: por el desarrollo de 'procesos compositivos' y la utilización de 'materiales', ambos extraídos de la historia (sin que sean mutuamente excluyentes). A diferencia de Nono, en Ligeti dichas influencias sí se reflejan en el producto final. Veamos.

<sup>50</sup> Nono prohibía a sus alumnos el uso de los *trinos* en sus trabajos, ya que para él significaban un claro símbolo de tradición (Comunicación hecha al que esto escribe por Helmut Lachenmann, uno de los más conspicuos alumnos de Nono).

<sup>51</sup> Lo más cercano a la tradición que encontramos en la obra de Luigi Nono en lo referente a técnica compositiva es *Variazioni canoniche sulla serie dell'op.41 di Arnold Schönberg* (1950), ya mencionada más arriba. Una obra de relativa juventud del compositor (26 años) donde se observan procedimientos canónicos de escritura, tomados con mucha libertad.

Procesos compositivos. Ligeti tiene una especial predilección por el uso de los cánones, en muchas de sus expresiones: canon simple; cánones múltiples; canon en espejo; canon doble; etc. Veamos algunos ejemplos.

En *Atmosphères* (1961) —compases 48 a 51— Ligeti afirma que “se encuentra una estructura canónica en espejo. Los 28 violines construyen un canon en espejo con las voces que descienden y las 20 cuerdas inferiores construyen un canon en espejo con las voces ascendientes” (Ligeti-I, 2007: 257-261).

En el *Kyrie* del *Requiem* (1963-65) afirma que “las 20 voces se dividen en 5 grupos de 4 voces y construyen cada uno un canon micropolifónico a 4 voces (canon de alturas, no rítmico)” (Ligeti-I, 2007: 260).

En *Lux Aeterna* (1966) Ligeti explica que “las 16 voces individuales están relacionadas a través de un canon no estricto” (Ligeti-II, 2007: 234).

Estos cánones no son audibles a la escucha, son procesos constructivos subterráneos, que el compositor considera necesarios para el desarrollo de su discurso musical.

Elección de materiales. Estos consisten en la utilización de ‘signos tonales’, entre otros, octavas vacías, acordes tríada, acordes de séptima y diferentes escalas tonales. Estos materiales no reconstruyen el sistema tonal porque no están utilizados en términos de sus funciones tonales, su funcionalidad es en algunos casos tímbrica y en otras estructural, en tanto que quiebre de un determinado discurso musical. Incluso muy a menudo estos materiales no son reconocidos a causa de la velocidad con la que se los ejecuta.<sup>52</sup> Vale aclarar que la sistematicidad en la aparición de estos signos tonales hace que esté lejos de ser casual o aleatorio. Veamos como ejemplo (habrá otros más adelante) el caso del Cuarteto de cuerdas N° 2 (1968). En el 5° Movimiento, Comp. 56, Ligeti echa mano a un gesto retórico muy usado por él mismo en muchas obras, acordes veloces arpegiados. Estos, que podrían desarrollar cualquier tipo de acorde atonal (e incluso microtonal), construyen los siguientes acordes tríadas.

---

<sup>52</sup> Salvo recursos muy obvios, como las múltiples octavas, en general Ligeti tiende a enmascarar sus materiales y procesos ligados a modelos históricos. Estos son recursos constructivos que como tales quedan sumergidos en la estructura de la obra.



The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Each instrument part is written on a single staff in treble clef. The music consists of a sequence of chords. The Violin I part starts with a G major chord (G, B, D) and moves through several other chords, including G minor (G, Bb, D) and G major with a sharp second (G, B#, D). The Violin II part starts with a G major chord and includes a whole note chord with a natural sign over the second line (G, B, D). The Viola part starts with a G major chord and includes a whole note chord with a sharp second (G, B#, D). The Cello part starts with a G major chord and includes a whole note chord with a natural sign over the second line (G, B, D). The chords are arranged in a sequence that moves from G major to G minor, then to G major with a sharp second, and finally to G major with a natural sign over the second line.

Ejemplo 1

Para su más clara comprensión, en el Ejemplo 1 se expresan los acordes resultantes de la ejecución en forma cerrada y en el registro central. Como podemos observar en elejemplo 2, correspondiente al violín 1°, en la partitura los acordes se presentan abiertos.

The image shows a musical score for Violin I in 4/4 time. The music consists of a sequence of chords. The first chord is G major (G, B, D). The second chord is G minor (G, Bb, D). The third chord is G major with a sharp second (G, B#, D). The fourth chord is G major with a natural sign over the second line (G, B, D). The chords are arranged in a sequence that moves from G major to G minor, then to G major with a sharp second, and finally to G major with a natural sign over the second line.

Ejemplo 2

Es difícil no ver en semejante sucesión de acordes tríadas no solo un espejo de su relación con la tradición sino, por extensión, una toma de posición ideológica con respecto a la historia.

En *Apparitions* (1959) Ligeti finaliza la obra (minuto 8:14 aprox.), luego de todo un desarrollo textural, con un gesto melódico en los bronces totalmente alejado de la lógica seguida hasta ese momento.<sup>53</sup>

Horn in F

Trumpet in C

mit Dpf. (Karton)

pppp

pppp

Ejemplo 3

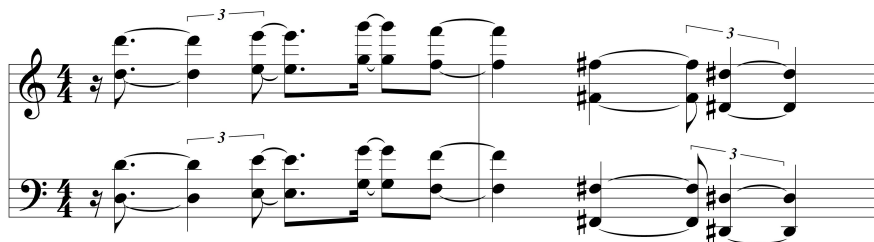
Pablo Fessel, en su escrito *Forma y concreción textural en Apparitions (1958/59) de György Ligeti*, hace especial mención del carácter histórico del gesto arriba mencionado: “Hay en el segundo movimiento una representación de la memoria histórica [...]. Este motivo [...] tiene reminiscencias atonales, se presenta como un elemento proveniente de otro tiempo histórico.” (Fessel, 2007: 82)

Como fue dicho más arriba, la utilización de octavas vacías es un recurso recurrente en la producción de Ligeti, este creador tiene una especial predilección por dicho material. En casi todos los casos las utiliza como un recurso de ruptura de un discurso musical hasta entonces homogéneo. Veamos:

En el *Lacrimosa* del *Requiem* Se produce una cuádruple octava (comp. 20 a 27), triple octava (comp. 43), quintas y octavas tenidas (comp. 51 a 60).

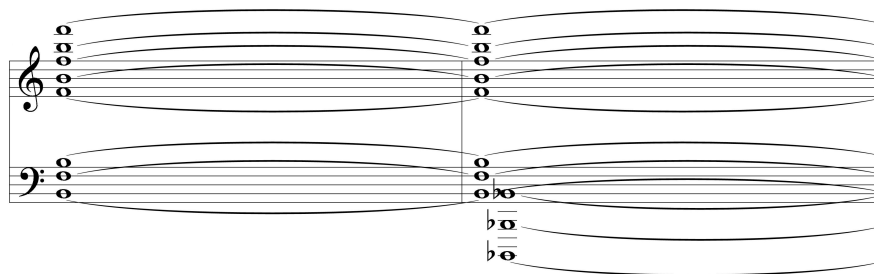
En el *Concierto de Cámara* —primer movimiento— aparecen las octavas en las letras M (comp. 38), P (comp. 49), R (comp. 54). En la Letra P (comp. 49), no se limita a romper el discurso con un *tutti* de octavas sino que realiza una melodía completa.

<sup>53</sup> [el sector] significa una deconstrucción que se opone al orden pancromático [...] El trombón [...] con su perfil interválico característico [...] significa una vuelta a una fase previa con respecto a la idiomática dominante de indiferenciación interválica. [...] La constelación típicamente expresionista es un recurso singular. (Kunkel, 1998: 26).



Ejemplo 4

En el segundo movimiento, letra P (comp. 35), realiza una superposición de cuarta aumentadas en octavas y después le agrega octavas en el piano, el clarinete bajo y el trombón.



Ejemplo 5

En el cuarto movimiento el compositor cambia el criterio. Ya no aparecen octavas que rompen el discurso, pero aparecen dos señales también típicas de Ligeti. Por un lado aparece en la letra P una melodía franca del corno que se despega del contexto textural que se desarrollaba hasta ese momento; y por el otro aparecen en la letra W los arpeggios de acordes tríadas que ya hemos visto que son una constante en este período. En referencia a este último material (los arpeggios) Robert Piencikowski afirma que “Ligeti no teme echar mano a estereotipos de escritura, clichés instrumentales que desarrollan trayectorias cerradas describiendo arpeggios en derredor de una armonía estática” (Piencikowski, 1987: 214).

4º Movimiento - Letra P - Comp 24-25



4º Movimiento - Letra W - Comp 42

116

Ejemplo 6

Para finalizar tomaremos el caso de *Continuum* (1968) para *ceballo*. Muchos investigadores han escrito sobre esta obra, especialmente refiriéndose al ritmo y las densidades que desarrolla (Petersen (2008); Nordwall (1971)-(2001); Levy (2017)). Emilios Cambouropoulos y Costas Tsougras en su análisis mencionan la suerte de definición estructural que significa la utilización de los acordes de Si mayor (fin de la sección II) en los compases 87-88 y Si menor (comienzo de la sección III) en los compases 89-91, pero sin extraer ninguna conclusión en términos de utilización de modelos históricos (Cambouropoulos y Tsougras, 2009: 133).

El propio Ligeti parece haber tenido una especial predilección por esta obra. Existen muchos escritos donde este creador aborda esta pieza —“Autocuestionamiento” (1971); “Balance provisorio desde Toronto” (1973); “Sobre mi desarrollo como compositor” (1989); “Reflexiones rapsódicas sobre música, especialmente sobre mis propias composiciones” (1991); etc.<sup>54</sup>—. En algunos casos la mención se da en forma más o menos tangencial, en otros hay un desarrollo más profundo de la obra, su técnica y su significado. En ningún escrito menciona la estrategia de alturas que utiliza.

Aquí encontramos una suerte de culminación de la paradoja *ligetiana* en cuanto a vanguardia y tradición. En esta obra, como en tantas otras, se da el caso de una ejecución extremadamente veloz, en este caso en un teclado<sup>55</sup>, que esconde una

<sup>54</sup>“Selbstbefragung; Zwischenbilanz in Toronto”; “Über meine Entwicklung als Komponist”; “Rhapsodische Gedanken übre Musik, besonders übre meine eigenen Kompositionen”; etc.

<sup>55</sup> La indicación al comienzo de la obra dice: “Prestissimo. Extremadamente rápido de forma que las notas individuales no puedan apenas ser percibidas, sino más bien que se fundan en un continuum. Tocar muy

cantidad inusual de signos tonales. Dichos signos ya no rompen una lógica textural, como hemos visto en tantos ejemplos anteriores, sino que estos están imbricados en el devenir del discurso musical. No significan ruptura sino continuidad. El hecho de que el *cembalo* posea dos manuales contribuye decisivamente al oscurecimiento de las estructuras tonales utilizadas. Toda la pieza es un continuo sonoro que avanza en función de su densidad y amplitud sonora, el término amplitud tomado en el sentido de bordes superior e inferior de la textura, no en el sentido acústico de decibeles.

117

La pieza comienza con un bicordio que poco a poco se va ampliando hasta completar en el compás 27 una textura cromática que abarca una cuarta aumentada. Poco a poco esa textura se va ‘limpiando’ hasta desembocar en las siguientes estructuras de alturas:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains three measures of music. Above the first measure is a box labeled 'Tetracordio menor' with '(comp. 62 - 67[1°])' below it. Above the second measure is a box labeled 'Escala mayor' with '(comp. 67[2°] - 68[1°])' below it. Above the third measure is a box labeled 'Escala mayor' with '(comp. 68[2°] - 72[1°])' below it. The second staff contains three measures of music. Above the first measure is a box labeled 'Escala bimodal' with '(comp. 72[2°] - 75)' below it. Above the second measure is a box labeled 'Escala bimodal armónica' with '(comp. 76)' below it. Above the third measure is a box labeled 'Escala menor armónica' with '(comp. 77[1°])' below it.

Ejemplo 7

Evidentemente todo ese juego de estructuras tonales, oscurecidas por el tipo de ejecución, no es casual. Ligeti está jugando con los signos tonales en forma consciente. Avanzando en la obra las escalas tonales dejan lugar a los acordes:

The image shows two measures of musical notation in treble clef. The first measure is labeled 'Si mayor' with '(comp. 87 - 88)' below it. The second measure is labeled 'Si menor' with '(comp. 89 - 91)' below it.

Ejemplo 8

igual, sin ningún tipo de articulación. El Tempo correcto se alcanza cuando la pieza dura menos de 4 minutos (sin contar el calderón final) [...]”.

Como se ve: Si mayor y Si menor. A diferencia de los gestos anteriores (ejemplo 7) en los que la velocidad de ejecución casi funde las estructuras de alturas en un *cluster*, en este caso ya no hay posibilidad de oscurecimiento. Es difícil justificar estos gestos más que como una toma de posición ideológica en términos de la paradoja tradición-modernidad.

A medida que avanza la obra aparecen los siguientes acordes.

118

The image shows a musical score for Example 9. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains three chords: 1. 'Ac. 7º menor' (comp. 110[1º]) with notes G4, A4, B4, C5 and a sharp sign over the chord symbol. 2. 'Ac. 7º de dominante' (comp. 110[2º]) with notes G4, A4, B4, C5 and a flat sign over the chord symbol. 3. 'Ac. 7º mayor' (comp. 110[3º]) with notes G4, A4, B4, C5. The bass staff contains two chords: 1. 'Ac. 7º de sensible' (comp. 110[1º]) with notes F3, G3, A3, B3 and a sharp sign over the chord symbol. 2. 'Ac. 7º mayor' (comp. 110[3º]) with notes F3, G3, A3, B3. Vertical dashed lines separate the sections.

Ejemplo 9

No hacen falta demasiados comentarios a lo ya dicho. Solo mencionaremos que estos signos tonales (y otros, como escalas por tonos) se multiplican a través de toda la obra, por supuesto intercalados con estructuras masivas de tipo cromático.

Como dijimos más arriba, hay en *Continuum* un constante ir y venir entre ambos tipos de estructuras, no ya una ruptura con una lógica compositiva como ocurre en tantas de sus otras obras de este período.

Se produce un ‘doble continuo’ en este pieza, el fluir de densidades y amplitudes por un lado, y por el otro un ir y venir histórico en términos de tradición y vanguardia. Un conflicto nunca totalmente resuelto. Una gran metáfora (muy probablemente involuntaria) de toda la producción *ligetiana*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Th. W. (2006). *Escritos Musicales I – III*. Obra Completa. Madrid. AKAL.  
 Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd’hui*. Paris. Gallimard.  
 \_\_\_\_\_ (1989). *Jalons (pour une décennie)*. Paris. Christian Bourgeois Éditeur.  
 \_\_\_\_\_ (1984). *Puntos de referencia*. Barcelona. Editorial Gedisa.

- Boulez, P. (2012) Conferencia de agradecimiento al Premio Fundación BBVA Fronteras del conocimiento <https://www.youtube.com/watch?v=iDFmQ5RUTVM&t=77s> (Última visita, 23/07/21).
- Cambouropoulos, E. y Tsougras, C. (2009). Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A Theoretical and Perceptual Approach. *Journal of interdisciplinary music studies*. Turkey-Online edition <http://www.musicstudies.org>
- Dahlhaus, C. (2004). *Essais sur la Nouvelle Musique*. Genève. Éditions Contrechamps.
- Edwards, P. (2015). Convergences and discord in the correspondence between Ligeti and Adorno. *Music & Letters*, Vol. 96 No. 2
- Feldman, M. (1998). *Écrits et paroles*. Paris. L'Harmattan.
- Fessel, P. (2007). Forma y concreción textural en Apparitions (1958/59) de György Ligeti. *Revista del Instituto Superior de Música* - Núm. 11.
- Iddon, M. (2013). *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York. Cambridge University Press
- Kagel, M. (1975). *Tamtam-Dialoge und Monologe zur Musik*. München. R.Piper & Co. Verlag.
- Lachenmann, H. (1996). *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel.
- Levy, B. R. (2017). *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. Oxford. Oxford University Press,
- Ligeti, G. (2007). *György Ligeti Gesammelte Schriften*. Bände I und II. Lichtenfeld, Monika (editora) Mainz. Schott Music GmbH & Co. KG – Paul Sacher Stiftung (Basel).
- Michel, P. (1985). *György Ligeti Compositeur d'aujourd'hui*. Paris. Éditions Minerve.
- Nordwall, O. (1971). *György Ligeti Eine Monographie*. Mainz. B. Schott's Söhne.
- \_\_\_\_\_ (2001). Ligeti's Harpsichord. *Contemporary Music Review*. Vol. 20, Part 1, pp. 71-78.
- Nono, L. (2007). *Luigi Nono – Écrits*. Genève. Éditions Contrechamps.
- Petersen, P. (2008). *Jede zeitliche Folge von Tönen, Klängen, musikalischen Gestalten« hat Rhythmus. Über die Rhythmik in Ligetis Cembalostück Continuum*. Internetveröffentlichung auf [www.saitenspiel.org](http://www.saitenspiel.org)
- Piencikowski, R. (1987). Les points sur les i – Le Concerto de Chambre de Ligeti. *Harmoniques – Musiques, Identités*. IRCAM. Paris. Christian Bourgeois Éditeur.
- Stockhausen, K. (1963) *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Band 1. Köln. Verlag DuMont Schauberg.
- 26 Internationale Ferienkurse für NeueMusik. (1973). Mainz. B. Schott's Söhne.
- Varnai, P., Hausler, J., Samuel, C. y Ligeti, G. (1984). *Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*. Boston. Da Capo Press.



## JUAN ORTIZ DE ZÁRATE

120

Profesor Superior de Música (Conservatorio Provincial de Música J. J. Castro); Licenciado en composición (UCA) y Ph.D. en Composición (Edinburgh University). Estudió además en el IRCAM-París, y en la Stuttgarter Musikhochschule con Helmut Lachenmann. Obtuvo 9 becas nacionales e internacionales de perfeccionamiento y ganó 13 premios nacionales e internacionales de composición musical. Actualmente es investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En el año 2018 fundó una revista científica especializada en música contemporánea (*Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*) y en el año 2019 un *Catálogo de Compositores Argentinos*. Desde el año 2021 conduce un programa de radio por Radio Nacional Clásica. Es profesor e investigador en la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. Desde el 2022 es Director del área Composición del Doctorado en Música en la UCA.



## **NOTICIAS DEL INSTITUTO**





## ■ NOTICIAS DEL INSTITUTO



### 1. Publicaciones del IIMCV

A continuación damos a conocer las publicaciones realizadas por nuestro Instituto sobre el final del año 2021 y durante la primera parte del 2022.

#### 1.1 Revista



*Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Año 35, Vol. 35, N° 2*

Al finalizar el segundo semestre del año 2021, vio la luz el N° 2 del volumen 35 de nuestra Revista. En el mismo se presentaron los siguientes artículos:

- Silvia Glocer (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo): “María Rosa Farcy de Montal: entre las luces y las sombras de la historiografía musical argentina”.
- Ricardo Mandolini (Universidad de Lille): “Arte y mimesis. Tras las huellas de Aristóteles”.
- Leonardo Manzano (Instituto de Humanidades y Artes, Consejo de Formación en Educación de Uruguay): “Sociedad Musical La Lira: pionera de la institucionalidad musical uruguaya”.
- Carmen Rueda Borges (Administración Nacional de Educación Pública del Uruguay, Consejo de Formación en Educación, Departamento de Educación Artística): “Cronología acotada del Ballet Nacional del SODRE (Montevideo-Uruguay)”.

Se puede acceder al Volumen 35 N° 2 —así como a los volúmenes y números anteriores de la Revista— desde el portal de revistas electrónicas de la Biblioteca Digital de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”: <https://erevistas.uca.edu.ar/>; desde el sitio oficial del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org); así como también desde el Repositorio Digital Institucional de la Universidad: <https://repositorio.uca.edu.ar/>

## 1.2. Libros

**Pablo Daniel Martínez:** *El tango de guitarras y su estilo. Cuatro arreglos del repertorio popular* (Buenos Aires: Educa, 2022).

Este libro contiene cuatro temas de la guitarra tanguera —*Tonada* (Fleury), *Tu vuelta* (Casalla-Acuña), *Parece mentira* (Canaro-Manzi) y *Sur* (Troilo-Manzi)— en transcripciones para tres guitarras españolas y un guitarrón, y con la línea vocal en tres de ellos.

Pasada la etapa inicial del tango, cuando la guitarra encontró su espacio en aquellos pequeños grupos, el recorrido estilístico y su búsqueda sonora hacia la conformación de la orquesta típica hicieron que ésta se refugiara en las formaciones de guitarras que secundaban a los llamados ‘cantores nacionales’.

Al acompañamiento de tangos, valeses y milongas propio del género, se sumaron otras músicas que —en este tipo de orgánicos— encontraron un color único, diferencial.

## NOTICIAS DEL INSTITUTO

Revista del IIMCV Vol. 36, N° 1, Año 36 - ISSN: 2683-7145  
Noticias / News

Realizadas con fines pedagógicos, estos materiales pueden ser de utilidad tanto para la práctica de ensamble como para la comprensión de aspectos estilísticos y técnicos inherentes a la ejecución, el arreglo y, eventualmente, la composición original dentro de esta tradición. (Texto de contratapa).



125

Martínez, P. D. (2022). *El tango de guitarras y su estilo. Cuatro arreglos del repertorio popular*. Buenos Aires. Educa.



## **NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS**







## ■ NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS PARA LA REVISTA DEL IIMCV (UCA)



- Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.
- Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité Editorial y posteriormente enviados a referato externo para su evaluación específica.
- Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición, así como, otras modificaciones sugeridas por los evaluadores. Las mismas serán comunicadas al autor, que, de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.
- Se recibirá un solo artículo por investigador.

### **Normas de presentación:**

- 1- Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión de hasta 10.000 palabras (diez mil), incluyendo bibliografía y notas al pie. Se podrán agregar imágenes. En casos **excepcionales**, el Comité Editorial se reserva el derecho de aceptar artículos que superen el máximo permitido. Las reseñas bibliográficas o discográficas podrán tener una extensión de hasta 2000 palabras.

- 2- El artículo comenzará con el título, un resumen -abstarct- del trabajo (de no más de 10 líneas) y cinco palabras clave. **Todo esto debe presentarse en español e inglés.** Asimismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del autor y su dirección de e-mail.
- 3- Se adjuntará un CV abreviado del/los autores/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión. 4- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.
- 5- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.
- 6- Las palabras extranjeras y títulos de obras musicales deben destacarse en cursiva.
- 7- Las citas de otras fuentes, de menos de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas por la referencia, de acuerdo con el sistema de autor-fecha (Ej. González 2010: 73). Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10, seguidas por la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.
- 8- En el caso de citas en lengua extranjera, éstas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en nota al pie de página.
- 9- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número. Utilizar las notas para brindar información secundaria y NO las referencias bibliográficas.
- 10- Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del artículo (obras citadas en el texto) junto con la bibliografía ampliatoria, en el caso que hubiese.
- 11- Se seguirán los criterios de las Normas APA:

## LIBRO

Apellido, inicial(es) del nombre. (Año de edición). *Título del libro* (número de la edición). Ciudad. Editorial.

## CAPÍTULO DE LIBRO

Apellido, inicial(es) del nombre del autor del capítulo. (Año de edición del libro). Título del capítulo. En nombre y apellido/s del autor/es o editor/es del libro, *título del libro*, edición, (páginas). Ciudad. Editorial.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS

### - Artículo de revista

Apellido, inicial(es) del nombre. (Año de publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista*, *Volumen* (número de la revista), página inicial-página final.

131

### - Artículo de revista electrónica

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Año de publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista electrónica*, *Volumen* (número de la revista), página inicial-página final. URL o nombre de la base de datos.

### - Artículo de periódico impreso

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Día de mes de año de publicación). Título del artículo. *Nombre del periódico*.

### - Artículo de periódico en línea

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Día de mes de año de publicación). Título del artículo: subtítulo del artículo. *Nombre del periódico*. URL.

## CONGRESOS

### - Actas de congreso

Apellido, inicial(es) del nombre. (Coordinador/editor). (Año de publicación). *Actas del...*, *Lugar de celebración*, *mes y año*. Editorial.

### - Actas de congreso en línea

Apellido, inicial(es) del nombre o nombre de la entidad. (Año de publicación, mes de publicación). *Actas del...*, *Lugar de celebración*, *mes y año*. URL.

12- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se debe indicar en el texto el lugar donde deben ser insertadas. Todas las imágenes deberán estar en formato **de imagen TIFF, con una resolución mínima de 300 dpi**, debidamente numeradas de acuerdo con los epígrafes indicados en el texto

original. En el caso que las imágenes no puedan ser enviadas vía mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

13- **No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas indicadas en esta convocatoria.**

14- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

132

15- La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

16- Los autores de los artículos que sean publicados autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El envío será realizado vía mail a: [iimcv@uca.edu.ar](mailto:iimcv@uca.edu.ar)

Facultad de Artes y Ciencias Musicales  
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” - [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)  
Edificio San Alberto Magno  
Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina