

CUADERNOS DE ANÁLISIS Y DEBATE SOBRE MÚSICAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Publicación temática anual

Año II – Número 2

Buenos Aires, 2019

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

ISSN 2618-4583



**Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas Publicación temática anual**

Año 2 – Número 2

Buenos Aires, 2019

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y
Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas es una publicación temática anual coeditada por las siguientes instituciones:

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

México 564 (1097) Buenos Aires Argentina.

Tel: (54 11) 4361 6520

e mail: info@inmcv.gob.ar

<https://inmcv.cultura.gob.ar>

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales – Universidad Católica Argentina

Av. Alicia Moreau de Justo 1500

<http://www.iimcv.org/>

Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Ciudad Universitaria s/n, Mendoza, Argentina

Tel: 261-413500 (int) 2388 - 2389

Email: musica@fad.uncu.edu.ar

<http://www.fad.uncu.edu.ar>

Diciembre de 2019

ISSN 2618-4583

*Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas*

Publicación temática anual

Director

Juan Ortiz de Zarate

Editores Asociados

Pablo Cetta – Gabriela Guembe

Comité Científico

Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)

Mesías Manguashca (Freiburg Musikhochschule)

Ezequiel Pazos (Universidad Católica Argentina)

SUMARIO

Los compositores de Santa Capilla en los Festivales de Música de Caracas.7

Silvia Restrepo y Mariantonia Palacios

Grappolo 4, obra electroacústica del compositor chileno Jorge Martínez Ulloa....34

Andrés Mauricio Gaona Ovalle

A análise dinâmica dos gestos violonísticos em *Micro Study 3*, de Arthur
Kampela.....57

Ledice Fernandes Weiss

El cantable *In Memoriam* de Mario Kuri-Aldana.....86

Renier Garnier García

Ataque, cuerpo y *decay* del Doble Cuarteto.....112

Federico Barabino

Glosario para Partituras Digitales Dinámicas.....124

Patricio Calatayud y María Teresa Campos Alcaraz

Objetos sonoros de múltiples componentes y escalas con un comportamiento
no-lineal.....145

Pablo Araya

Colaboradores de este número.....163

Los compositores de Santa Capilla en los Festivales de Música de Caracas

Silvia Restrepo

Universidad de Antioquia,
Medellín - Colombia

Mariantonia Palacios

Universidad Central de Venezuela, Caracas

RESUMEN

Compositores, promotores y críticos musicales coinciden en aseverar que la música académica de los creadores latinoamericanos de las nuevas generaciones tiene poca difusión. Este artículo permite determinar cuán verdadera es esta afirmación para Venezuela centrándose en un estudio de caso: Caracas entre 1950 y 1970, periodo en el que se realizaron los Festivales de Música de Caracas. Se analiza cómo la producción de los compositores jóvenes del momento, estudiantes de la cátedra de composición de la Escuela “José Ángel Lamas” (Escuela de Santa Capilla por su locación), estuvo presente en esta tribuna que, dada su trayectoria, la calidad de los participantes y su perfil, fue considerada referente fundamental para Venezuela y el continente Latinoamericano en el ámbito de la música contemporánea.

Palabras claves: Música Latinoamericana del siglo XX, compositores venezolanos, Festivales de Música de Caracas, Vicente Emilio Sojo, Escuela de Santa Capilla, Iannis Ioannidis.

SUMMARY

Composers, promoters and musical critics agree in asserting that the academic music of the Latin American creators of the new generations has little diffusion. This article allows to determine how true this affirmation is for Venezuela, focusing on a case study: Caracas between 1950 and 1970, period in which the Music Festivals of Caracas were held. We analyzed how the production of the young composers of the moment, students of the composition chair of the School "José Ángel Lamas" (School of Santa Capilla by its location), was present in those festivals that, given its trajectory, the quality of the participants and their profile, were considered a fundamental reference for Venezuela and the Latin American continent in the field of contemporary music.

Keywords: 20th Century Latin American music, Venezuelan composers, Music Festivals of Caracas, Vicente Emilio Sojo, School of Santa Capilla, Iannis Ioannidis.

Introducción

...el compositor académico, permanece en la penumbra, en el aislamiento e incomunicación total. Aparece solitario en el frustrante mundo de ocultos archivos, manuscritos y mudas partituras inéditas. Las esporádicas interpretaciones públicas de su música, son apenas un recurso desesperado para demostrar su existencia. La mayoría de nuestros grandes compositores permanecen en dramático anonimato. Muchos de ellos fallecieron sin conocer otra dicha musical que la proporcionada por el culto al escondido archivo musical propio. (Valcárcel, 1990: s/p)

Esta cita del pianista y compositor peruano Édgar Valcárcel (1932-2010), tomada del programa del IV Festival de Música realizado en Caracas en 1990, podría aplicarse en general a la música de los creadores latinoamericanos de todas las épocas. Nos interesa estudiar si, en el caso particular de los compositores venezolanos que trabajaron entre 1950 y 1970 específicamente en la ciudad de Caracas, esta premisa se cumple. Se examina para ello

el grado de presencia de la producción musical de los mismos en los eventos considerados como las tribunas más importantes para la difusión de la música de vanguardia a nivel latinoamericano durante esas dos décadas: los Festivales de Música de Caracas.

Este artículo forma parte de una investigación más extensa que midió el grado de presencia de la obra musical de los compositores venezolanos en las tribunas de difusión en Caracas hasta 2008 presentado como tesis de Maestría en Música en la Universidad Simón Bolívar (Caracas): *Difusión de la producción musical de los egresados de las cátedras de composición en Caracas (1988-2008)*. (Restrepo, 2011).

El umbral. La cátedra de composición de la Escuela de Santa Capilla

Hablar sobre la composición en Venezuela, las instituciones dedicadas a su enseñanza, los compositores egresados de estas y la difusión de sus obras entre 1950 y 1970, nos obliga a remontarnos a la primera mitad del siglo XX, momento en el que surge lo que se conoce como la escuela de composición de Santa Capilla, piedra fundacional del movimiento compositivo venezolano contemporáneo.

En esta primera mitad del siglo XX se produjeron grandes transformaciones en Venezuela: El establecimiento y progresiva consolidación de Caracas como centro urbano, la explotación comercial del petróleo como actividad económica básica, el fortalecimiento de la clase media como sector social, el surgimiento del movimiento estudiantil universitario conocido como “Generación del 28”¹, y el final de la dictadura gomecista². Estos factores coyunturales contribuyeron a la creación de un movimiento nacionalista, que, en el caso de la música, se refleja en el establecimiento y lineamientos de la cátedra de composición en la Escuela de Música y Declamación “José Ángel Lamas” (llamada también Escuela de Santa

¹ Movimiento, estudiantil universitario de carácter académico surgido en 1928, que desató en el carnaval caraqueño del 28 fuertes enfrentamientos con el régimen de Juan Vicente Gómez. Motivo este que llevó a muchos de estos jóvenes a ser encarcelados en “la Rotunda”. Extraído el 28 de octubre de 2010, desde: http://es.wikipedia.org/wiki/Generaci%C3%B3n_del_28.

² Juan Vicente Gómez (1857-1935), general y hacendado que gobernó Venezuela de manera autoritaria desde 1908 hasta su muerte.

Capilla por su locación en la esquina homónima de la ciudad de Caracas), liderada por Vicente Emilio Sojo (1887-1974).

El maestro Sojo había sido designado director de la Escuela de Música y Declamación “José Ángel Lamas” en 1936, y realizó una serie de reformas en las clases de teoría, específicamente en la de armonía, que convirtió en cátedra de composición. Los estudios en esa disciplina conducían, una vez culminados, a la obtención del título de Maestro Compositor. Anteriormente no existía ninguna opción formal de estudios de composición con estas características en Venezuela. Aunada a esta reforma de los estudios en la escuela, Sojo consolidó dos instituciones que se convertirían en el marco de lo que se conoció como el “movimiento nacionalista” o “Escuela Nacionalista”³ de compositores: El Orfeón Lamas y la Orquesta Sinfónica Venezuela⁴.

La primera generación de músicos egresa de la cátedra de composición regentada por Sojo en 1944 y estuvo conformada por: Evencio Castellanos Yumar (1916-1984), Ángel Sauce (1911-1995) y Antonio Estévez (1916-1988).

Le siguieron otras cohortes hasta 1966 integradas por los siguientes compositores:

1945: Antonio José Ramos Acuña (1890-1930)

1946: Inocente Carreño (1919-2016)

1947: Antonio Lauro (1917-1986), Carlos Figueredo (1909-1985), Gonzalo Castellanos Yumar (1926)

1948: Manuel Ramos (1911-¿?), Blanca Estrella (1910-1985), José Clemente Laya (1913-1981)

1950: Andrés Sandoval (1924-2004), Nazil Báez Finol

1960: Modesta Bor (1926-1998), José Luis Muñoz (1928-1982), Raimundo Pereira (1927-1996), Leopoldo Billings (1932-2010), Nelly Mele Lara (1922-1993)

³ Se sugiere la lectura de García (2008), Sans (1998) y Palacios (2004) para detalles sobre esta tendencia estética.

⁴ Para mayor referencia sobre estas dos instituciones se recomienda la revisión de Bernáez y Custodio (1994) en el caso del Orfeón Lamas, y de Calzavara (1980) para conocer la historia de la Orquesta Sinfónica Venezuela.

1964: José Antonio Abreu (1939-2018)

Entre los años 50 y 60, periodo en el que Sojo es el personaje más influyente en el campo musical del país, se suceden iniciativas de importante significación, tanto en la capital venezolana como el interior del país. En todas ellas, los alumnos de la cátedra de composición del maestro Sojo tienen una participación importante: la apertura de nuevas instituciones de enseñanza musical, los beneficios gubernamentales para las instituciones como la Orquesta Sinfónica Venezuela, la contratación de músicos profesionales europeos para engrosar las filas de dicha orquesta, la venida de directores y solistas invitados y la participación de la orquesta en los encuentros de compositores.

Sojo dejó un gran vacío al retirarse de la Escuela José Ángel Lamas en 1964. Toma su lugar en la cátedra de composición Evencio Castellanos, pianista, compositor, asistente y discípulo del maestro. Bajo su tutelaje obtienen el título de maestro compositor Rogerio A. Pereira y Alba Quintanilla (1944) en 1966.

Durante treinta años, se inscribieron en la cátedra de Sojo ciento noventa y nueve alumnos, de los cuales hasta el año 1964 solo diecinueve obtuvieron el grado de Compositor, mientras que otros diez culminaron sus estudios después de esa fecha. (García, 2008: 55).

Las vanguardias

La llegada del griego Yannis Ioannidis⁵ al panorama musical de Caracas para finales de los 60 marcará el nuevo rumbo de la composición en Venezuela. Contratado como profesor de Técnicas Modernas de Composición, Ioannidis desarrolla una intensa actividad como docente en diferentes instituciones: el Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares” y la Universidad Metropolitana. Pero más que dedicarse a la enseñanza, su labor se dirigió a la difusión de la música de vanguardia,

⁵ Yannis Ioannidis nace en Atenas en 1930, a edad temprana ingresa al conservatorio de Atenas donde comienza sus estudios musicales. En 1955 viajó a Viena y allí estudió composición con Otto Siegl, dirección con Hans Svarowsky, y órgano con Eta-Harrich-Schneider. Dentro de su labor artística se destaca su participación en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Grecia organizando los Festivales de Música Contemporánea en 1966 y 68. (Tortolero, 1996:131). Su labor pedagógica en Venezuela ha sido documentada por Roberto Chacón (1993).

aprovechando su condición de director, ejecutante y fundador de instituciones musicales. Su particular modo de enseñanza y su visión sobre el significado de ser artista en el mundo de hoy, atrajo el interés de un grupo de músicos que buscaban un distanciamiento de lo que se venía dando en la composición venezolana con los maestros de la Escuela de Santa Capilla. El poder acceder a las últimas técnicas en la composición del momento, conocer nuevos estilos y desarrollar su propia personalidad artística fueron definitivos para estas generaciones de creadores y futuros pedagogos.

El paso de Ioannidis por Venezuela fue de apenas 8 años, pero dejó profunda huella en el movimiento compositivo en Venezuela. La resistencia que encontró a sus iniciativas en algunas instituciones, hizo que abandonara el país y aceptara nuevas propuestas en su país de origen. Del grupo de alumnos de Ioannidis podemos citar a los perteneciente a la cátedra de Técnicas de Composición Moderna que impartía en la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares”: Alfredo Rugeles (1949), Emilio Mendoza (1953), Hildegard Holland, Jorge Benzaquén (1949-1993), Orlando Gámez (1947) y Federico Ruiz (1948), como alumnos que asistían; y los participantes Juan Carlos Núñez (1947), Carlos Duarte (1957-2003), Mabel Mambretti Laya (1942) y Servio Tulio Marín (1947). En el grupo que asistió a los cursos de extensión de la Universidad Metropolitana, encontramos a: Delfin Pérez, Carlos García, Alfredo Marcano (1953), Emilio Mendoza, Ricardo Teruel (1956), Clara Marcano, Luis Zea (1952), Juan Andrés Sans (1957-2005), Adina Izarra (1959) y Paul Dessen (1959). Esporádicamente asistieron: Mercedes Otero (1953), Vinicio Ludovic (1949) y Tulio Cremisini (Chacón, 1993: 93)

Durante los siete años en que enseñó en Venezuela, Yannis Ioannidis logró concretar parte de sus ideas pedagógicas. Su actuación no tuvo el respaldo oficial, pues era una iniciativa particular, aprovechada tan solo por un grupo de estudiantes que comprendieron la necesidad de avanzar y modernizarse. Sin embargo, la presencia del compositor griego en Venezuela se considera muy importante. De hecho, es reconocido como un gran pedagogo en el campo de la composición, tanto que ocupa un sitio de honor al lado de Vicente Emilio Sojo, el gran maestro de la Escuela de Santa Capilla. (García, 2008: 60).

Paralelamente a la presencia de Ioannidis, también en Caracas se daban los primeros pinitos en el campo de la música electroacústica en los años 60. El compositor Alfredo del Mónaco (1938-2015) empezaba a experimentar en el recién creado Estudio de Fonología musical del INCIBA, fundado por el doctor Inocente Palacios (1908-1996)⁶.

A esta exploración de nuevos lenguajes musicales propiciada por Ioannidis y a la puesta en funcionamiento del Estudio de Fonología en la década de los 60, debemos agregar la presencia de compositores que comenzaron a escribir obras con técnicas contemporáneas, como es el caso de Rhazés Hernández López (1918-1991), quien fue de los primeros en utilizar la serie dodecafónica y esquemas tonales libres.

Se aprecia que la nueva generación de compositores busca conocer y crear obras de acuerdo con las técnicas nacidas en otros países. A partir de los años sesenta, se produce un cambio, una ruptura con las pautas estéticas trazadas por Sojo en el campo de la composición. (García, 2008: 61)

Es tiempo de experimentación y de maduración de estas técnicas que, en la forma de ondas nuevas, permearían parte del devenir de la composición en Venezuela, y junto a la tradicional escuela sojiana, encontrarían eco en los festivales de música que se estaban gestando.

Festivales de música de Caracas. Antecedentes

La pléyade de compositores formados a la sombra de Vicente Emilio Sojo en la Escuela de Música “José Ángel Lamas”, así como aquellos que prefirieron buscar otras alternativas distintas a la estética nacionalista con Yannis Ioannidis o en el Estudio de Fonología, tuvieron la oportunidad de participar en eventos que sirvieron de tribuna para mostrar sus obras, compartir su producción periódicamente, iniciar a un público y confrontarlo con el

⁶ Inocente Palacios, empresario, urbanista, promotor cultural, mecenas y musicólogo. Desarrolló la urbanización Colinas de Bello Monte, en cuyos terrenos se construyó la Concha Acústica, sede de los Festivales de Música de Caracas. Fue el primer director de la Escuela de Arte de la Universidad Central.

nuevo e inédito patrimonio sonoro, ver las nuevas técnicas compositivas y el imaginario latinoamericano que se estaba gestando en el intercambio de ideas y compararlas con las de otros creadores: Los Festivales de Música de Caracas, realizados en 1954, 1957 y 1966, los cuales tendrán consecuencias visibles en el desarrollo del movimiento compositivo del momento.

Estos festivales, fundamentales para la formación de un compositor, tenían antecedentes. El director colombiano Guillermo Espinosa Grau (1908-1990), quien fuera jefe de la División de Música de la Unión Panamericana entre 1951-1975, se dio a la tarea de organizar el primer festival en su género en el continente, el Festival Ibero-Americano de Música (Guido, 1997: 298), el cual coincidió con la celebración del Cuarto Centenario de la Fundación de Bogotá en agosto de 1938. La pretensión era trascender las fronteras y sacar las nuevas propuestas a la luz del continente, más allá de los estrechos círculos académicos y de cierto público inquieto. La iniciativa de Espinosa crecería organizando anualmente los festivales municipales de Cartagena de Indias desde 1945. Pero sería desde Washington donde Espinosa continuó trabajando arduamente para que otras iniciativas surgieran a partir de estas experiencias. Es el caso de los Festivales Interamericanos de Música celebrados en esa ciudad entre 1958 y 1974. En ellos, la inclusión de repertorios de compositores latinoamericanos y también de compositores estadounidenses y canadienses, daría otra dimensión a estas tribunas. En esta misma línea podemos hablar de los Festivales de las Américas, celebrados en 1947, y los Festivales de Música de América y España, patrocinados por el Instituto de Cultura Hispánica y la Unión Panamericana en 1964.

En el contexto latinoamericano, encontramos otros festivales como los Festivales Latinoamericanos de Música de Montevideo en el 57 y 66, los de Caracas del 54, 57 y 66, objeto de nuestro estudio, los de Guanabara de Río de Janeiro, los Festivales de Música Contemporánea organizados por el Instituto de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, los Festivales de Música Chilena y las Bienales de Música Contemporánea en Brasil en la década de los 60.

La antesala estaba dada y la importancia de presentar la música de los compositores latinoamericanos en distintas tribunas conjuntamente con repertorios de tradición europea se volvería en un tamiz para los nuevos discursos. Contaba Caracas por la década de los 50 con un ambiente propicio para encarar la misión de servir de plataforma para la difusión de las obras de los compositores de continente, como lo expresa uno de sus propulsores, Alejo Carpentier, en su artículo “Los Festivales de Caracas” publicado en el periódico *El Nacional* del 22 de abril de 1954:

...Tenemos una orquesta subvencionada, lista a empezar a trabajar en cuanto se quiera. [...]. Pronto dispondremos de una “Concha Acústica” en las Colinas de Bello Monte, con capacidad para millares de espectadores. El gasto de esos Festivales Caraqueños, -auténticos “Conciertos del Ávila”- se reduciría, pues, a los de alojamiento y traslado de algunos compositores y directores de orquesta. En muchos casos, ambas condiciones aparecen reunidas en una sola persona... Nuestro continente va dejando de ser, en los dominios de la música, un mundo de grandes presencias aisladas – de creadores solitarios. (Carpentier, 1987: 453-454)

Los Festivales de Música de Caracas se crean gracias a la inquietud e iniciativa de un grupo de intelectuales, melómanos y músicos, encabezados por el doctor Inocente Palacios y a la colaboración de personajes como Alejo Carpentier, (quien por estos años estaba radicado en la ciudad de Caracas), Pedro Antonio Ríos Reyna (director de la Orquesta Sinfónica Venezuela) y Enrique de los Ríos (ex presidente de la sociedad orquestal). Fueron ellos quienes constituyeron la institución “José Ángel Lamas”⁷ y encararon la creación y consolidación de un festival que, sin duda alguna, era para esta época un evento sin precedentes en Latinoamérica por sus características. La inquietud de este grupo de intelectuales se enfocaba en conocer y divulgar qué se estaba haciendo a nivel musical en Latinoamérica, específicamente en el siglo XX. Así mismo, buscar elementos comunes en la creación (Ramos, 1998:588).

⁷ La institución Musical “José Ángel Lamas” se constituye en Caracas en 1952, como organismo donde se delinearon las bases del Concurso Latinoamericano de Música José Ángel Lamas, el cual sería el paso inicial de la organización del primer Festival de Música de Caracas en 1954. (Ramos, 1998:587)

1er Festival de Música de Caracas. 23 de noviembre al 9 de diciembre de 1954

El 23 de noviembre de 1954 comienza el primero de los tres Festivales de Música de Caracas, teniendo como sede para la realización de los conciertos la recientemente construida Concha Acústica de Colinas de Bello Monte, también conocida con el nombre de Anfiteatro “José Ángel Lamas”⁸, con la participación de la Orquesta Sinfónica Venezuela.

Se convocó un número importante de artistas, compositores y directores invitados, representantes de los diferentes países Latinoamericanos como: Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Brasil, México, Panamá, Estados Unidos y Venezuela entre otros, para presentar, no sólo sus obras (algunas de ellas inéditas y compuestas para la ocasión), sino también para discutir el acontecer artístico y estético de la América Latina, como lo recordara el propio Inocente Palacios (1990) en su discurso de apertura del IV Festival Latinoamericano el 19 de noviembre de 1990 y con motivo de la recepción de la condecoración en alto grado impuesta por la Organización de Estados Americanos y el Consejo Interamericano de Música “CIDEM” por su labor a favor de la promoción y difusión de la música y músicos del hemisferio.

Una de las actividades de los Festivales de Música de Caracas de gran importancia, fue la organización de los concursos de composición, que buscaban estimular la creación e intensificar la producción de la música Latinoamericana. En esta oportunidad se recibieron un total de 110 partituras (Carpentier, 1987:460). Los ganadores de este primer concurso fueron: Premio José Ángel Lamas a Juan José Castro por su obra *Corales Criollos*; segundo

⁸ “La Concha Acústica de Bello Monte, conocida en sus inicios como Anfiteatro José Ángel Lamas, fue llamada así en honor al compositor colonial venezolano. Contruida por iniciativa del Dr. Inocente Palacios, como sede artística de la Asociación Civil Orquesta Sinfónica de Venezuela... entre los años 1953 y 1954 [fue] concebida como un espacio cultural de relevancia y sitio obligado para los mejores espectáculos.... Se inaugura la Concha Acústica de Bello Monte, con la celebración de un concierto de música sacra venezolana y de autores europeos. El maestro Vicente Emilio Sojo, director de la Orquesta Sinfónica Venezuela, dirigió la primera parte del programa con obras de los músicos coloniales venezolanos Lamas y Caro de Boesi; y en la segunda parte el maestro alemán Wilhelm Fürtwangler dirigió obras de Haendel, Strauss y Wagner...”. Extraído el 24 de marzo de 2009 desde la página web: Alcaldía de Baruta http://www.baruta.gov.ve/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=823

puesto o premio Caro de Boesi, a Carlos Chávez por su obra *Sinfonía N° 3*; y tercer premio Juan José Landaeta a Julián Orbón por su obra *Tres versiones Sinfónicas*.

Durante este Primer Festival de Música de Caracas se realizaron un total de 8 conciertos, todos de carácter sinfónico. La cuota venezolana estuvo representada mayoritariamente por los compositores pertenecientes a la primera generación de la “Escuela de Santa Capilla”. Por ejemplo, el segundo concierto, realizado el 25 de noviembre a las 9 p.m., fue dedicado en su totalidad a la música estos maestros. Se interpretaron un total de 5 obras, dirigidas por cada uno de los compositores e interpretadas por la Orquesta Sinfónica Venezuela:

- Antonio Estévez. Maestro Compositor egresado de la Escuela Superior de Música “José Ángel Lamas” en 1944.
- Erencio Castellanos Yumar. Maestro Compositor egresado de la Escuela Superior de Música “José Ángel Lamas” en 1944.
- Inocente Carreño. Maestro Compositor egresado de la Escuela Superior de Música “José Ángel Lamas” en 1946.
- Gonzalo Castellanos. Maestro Compositor egresado de la Escuela Superior de Música “José Ángel Lamas” en 1947.
- Ángel Sauce. Maestro Compositor egresado de la Escuela Superior de Música “José Ángel Lamas” en 1944.

Cuadro 1. Programa de concierto # 2

Nombre	Obra	Intérprete
Antonio Estévez	<i>Concierto para Orquesta</i> 1- Toccata 2- Passacaglia 3- Ricercare Homenaje a José Ángel Lamas Premio Nacional de Música 1950	Orquesta Sinfónica Venezuela. Director: Antonio Estévez.
Evencio Castellanos	<i>Suite Avileña</i> 1. Avileña 2. Ronda de Niñas 3. Nocturno 4. Amanecer de Navidad	Director: Evencio Castellanos.
Inocente Carreño	<i>Margariteña</i> (Glosa Sinfónica) Primera audición	Director: Inocente Carreño.
Gonzalo Castellanos	<i>Antelación e imitación fugaz</i> Premio Vicente Emilio Sojo 1954	Director: Gonzalo Castellanos.
Ángel Sauce	<i>Jehovah Reina</i> Cantata para Orquesta, coros y solistas. Premio Nacional de Música 1948	Solistas: Flor García, soprano y Antonio Lauro, bajo. Coral Venezuela. Director: Ángel Sauce.

También el sexto concierto estuvo dedicado a los compositores venezolanos. Realizado el 5 de diciembre a las 9 p.m., se interpretaron 4 obras: Juan Bautista Plaza (*Picacho Abrupto*), Carlos Figueredo (*Sinfonía No1*), Luis Calcaño (*Fantasia Sinfónica*) y Antonio Estévez (*Cantata Criolla*). Dos de estos compositores eran egresados de la cátedra del maestro Sojo (Figueredo en 1947 y Estévez en 1944).

Cuadro 2. Programa de concierto # 6 dedicado a Venezuela

Nombre	Obra	Intérprete
Juan Bautista Plaza	<i>Picacho Abrupto</i>	Director: Pedro A. Ríos Reyna.
Carlos Figueredo	<i>Sinfonía No. 1</i>	
Luis Calcaño	<i>Fantasia Sinfónica</i>	Director: Ángel Sauce.
Antonio Estévez	<i>Cantata Criolla</i> para solistas, coro y orquesta. (Estreno Mundial)	Director: Antonio Estévez. Solistas: <i>Florentino</i> : Teo Capriles, tenor; <i>El diablo</i> : Antonio Lauro, bajo.

Compositores y países representados en el I Festival de Música de Caracas 1954:

Argentina: Alberto Ginastera, Luis Gianneo, José María Castro, Juan José Castro, Jacobo Ficher.

Brasil: Francisco Mignone, Claudio Santoro, Héitor Villalobos, Luis Cosme, Oscar Lorenzo Fernández, W. Burle Max.

Chile: Juan Orrego Salas, Domingo Santa Cruz.

Cuba: Amadeo Roldán, José Ardevol, Alejandro García Caturla, Julián Orbón.

México: Rodolfo Halffter, Silvestre Revueltas, Manuel María Ponce, Candelario Huizar, Carlos Chávez.

Uruguay: Eduardo Fabiani, Héctor Tosar Errecart.

Venezuela: *Juan Vicente Lecuna, Antonio Estévez, Evencio Castellanos, Inocente Carreño, Gonzalo Castellanos, Juan Bautista Plaza, Carlos Figueredo, Luis Calcaño Díaz, Ángel Sauce.*

Cuadro 3. Festival de Caracas 1954. Ficha Síntesis

Fechas festival	Número conciertos	Compositores extranjeros	Compositores Venezolanos	Estrenos mundiales	Obras venezolanas	Total obras interpretadas
22/11		24	9			
al 9/12 1954	8	Total compositores 33		3	9	39

De los nueve compositores venezolanos presentes en este primer festival, seis egresaron de la cátedra de composición del maestro Sojo: Estévez, Evencio y Gonzalo Castellanos, Carreño, Figueredo y Sauce.

Juan Vicente Lecuna (1891-1954), se había formado como compositor en New York, habiendo estudiado con A. Savine y Elisabeth Kuypers. Nunca estudió con el maestro Sojo porque, en sus propias palabras:

En la clase de armonía me rebelé contra texto y sistema de enseñanza y me retiré al mes de clase... salí de Venezuela hacia fines de la Gran Guerra dejando tras de mí un ambiente que

olía a tarjeta postal, versos de Villaespesa, recitaciones al piano y margaritas y geranios waldeufeldianos.

...En New York encontré un ambiente musical extraordinario, debido a la inmigración de artistas y estudiantes europeos. Conocí allí a Elisabeth Kuipers, ilustre sucesora de su maestro Max Bruch en las cátedras de composición del Conservatorio de Berlín. Con ella estudié varios años, sometido primero a las disciplinas clásicas y luego a las disciplinas modernas. (Frías, 2006).

Por su parte, Luis Calcaño Díaz (1907-1978) fue violinista y violista de la Orquesta Sinfónica Venezuela y realizó estudios de composición con Sojo y con Juan Bautista Plaza (1898-1965). Este último se había formado como compositor en el Instituto Superior de Música Sagrada en Roma y fue un asiduo colaborador del maestro Sojo en muchos proyectos musicales a su regreso a Venezuela.

2o Festival de Música de Caracas, 19 de marzo al 6 de abril de 1957

El segundo Festival de Música de Caracas se realizó del 19 de marzo al 6 de abril de 1957, programado por la Institución “José Ángel Lamas” y con sede nuevamente en la Concha Acústica de Bello Monte, y con la participación de la Orquesta Sinfónica Venezuela.

Con la presentación de 9 conciertos de carácter orquestal dedicados a la música de Latinoamérica y Norteamérica, esta edición del festival asume otra connotación al ser declarado como Interamericano. Como dice Inocente Palacios en su discurso:

...ya no se trataba de conocer lo que se había hecho en el pasado, se trataba de conocer qué se estaba produciendo y cómo había prendido la semilla del 1 Festival en la vena creadora de nuestros compositores (Palacios, 1990: s/f)

Al igual que en el I Festival, se organizó el concurso de composición, que para esta ocasión contó con una amplia participación. Más de 100 partituras (Ramos, 1998: 597), fueron estudiadas por el grupo de jurados conformado por: Carlos Chávez por México; Alberto Ginastera por Argentina; Juan Bautista Plaza por Venezuela; Domingo Santa Cruz por Chile; y Aarón Copland por Norte América. En esta oportunidad se otorgaron 4 premios: Premio José Ángel Lamas compartido entre Blas Galindo (México) por su obra *Sinfónica* y Mozart

Camargo Guarnieri (Cuba) por su obra *Choro para piano y orquesta*, Premio Caro de Boesi: a Roque Cordero por su obra *Segunda Sinfonía*, y el Premio Juan José Landaeta a Enrique Iturriaga por su obra *Suite No.1*.

A partir del encuentro de los distintos críticos, musicólogos, compositores e intérpretes, y de los representantes de las diferentes naciones convocadas (Estados Unidos, México, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico, Cuba, Colombia, Ecuador, Chile, Argentina, Brasil y Uruguay), se propone la creación del Comité Nacional de Música de Venezuela conformado por personas claves dentro de la actividad musical del país⁹.

Cuadro 4. II Festival de Caracas 1957. Ficha Síntesis

Fechas festival	Número conciertos	Compositores Extranjeros	Compositores venezolanos	Estrenos mundiales	Obras venezolanas	Total obras interpretadas
19 marzo al 6 abril 1957	9	34	9	4 obras del concurso	9	45
		Total compositores 43				

Compositores y países representados en el II Festival de Caracas 1957:

Argentina: R. García Morillo, Alberto Ginastera, Juan José Castro, Jacobo Ficher, Julián Bautista, Luis Gianneo, Julián Aguirre.

Brasil: Héitor Villa-lobos, Oscar L. Fernández, Camargo Guarnieri.

Cuba: Julián Orbón, Edgardo Martín, Harold Gramatges, José Ardevol.

Chile: Alfonzo Leng, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, J. Orrego Salas.

Estados Unidos de Norteamérica: Aarón Copland, Gail Kubic, Samuel Barber, Roy Harris, Charles Ives, Virgil Thompson.

México: Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Blas Galindo.

Panamá: Roque Cordero.

Perú: José Malsio, Enrique Iturriaga.

Uruguay: Alberto Soriano, Héctor Tosar.

⁹ Para mayor información sobre este comité se recomienda revisar la Revista *Clave*. Abril de 1957:7-8

Venezuela: Gonzalo Castellanos, Evencio Castellanos, Blanca Estrella Méscoli, José Clemente Laya, Antonio Lauro, Inocente Carreño, Juan Bautista Plaza, José. A. Calcaño, Carlos Figueredo.

Es importante resaltar que, de los nueve compositores representados en este Festival, siete egresaron de la cátedra de composición del maestro Vicente Emilio Sojo: Evencio y Gonzalo Castellanos, Blanca Estrella, José Clemente Laya, Antonio Lauro, Inocente Carreño y Carlos Figueredo. Juan Bautista Plaza y José Antonio Calcaño (1900-1978) se formaron como compositores en Europa y Estados Unidos, y junto al maestro Sojo constituyeron lo que se llamó la *Generación del 19*¹⁰, importante movimiento a favor del fortalecimiento de la música académica en el país.

Otra de las actividades importantes que contribuirían en esta etapa al crecimiento del movimiento musical venezolano fue la visita y participación Marcel Cuvelier en el Festival de Música de Caracas de 1957. Como fundador del movimiento conocido mundialmente como Juventudes Musicales¹¹, Cuvelier trae la propuesta de crear una asociación de carácter civil en Venezuela siguiendo los parámetros de la ya nacida en Bélgica hacia 1940, que, sin ánimo de lucro y enfocada en lo cultural, incentivara la participación de los jóvenes en proceso de formación como su principal objetivo. Esta iniciativa atrae la atención de un grupo importante de músicos y encargan al maestro Juan Bautista Plaza para esta encomiable labor, a la cual se une con entusiasmo la Institución José Ángel Lamas. Es así como se da inicio al capítulo Juventudes Musicales de Venezuela en 1957¹². Esta institución jugará un papel relevante en la difusión de las obras de los jóvenes compositores venezolanos en la década de los 90.

¹⁰ “En el siglo XX, hacia 1919, un grupo de jóvenes músicos, casi todos formados en la Escuela de Música y Declamación para ese entonces, y otros con preparación musical adquirida en Europa y Estados Unidos, constituyeron lo que se denominó la Generación del 19, iniciando así un importante movimiento a favor de la música académica en el país.” Entre ellos estaban Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, Miguel Ángel Calcaño, José Antonio Calcaño, Juan Vicente Lecuna y Moisés Moleiro. (García, 2008:54)

¹¹ Juventudes Musicales (JJMM), organización mundial que nace en 1940 en Bélgica con el interés de difundir entre los jóvenes aficionados la música culta.

¹² Para mayores detalles ver los artículos Juan Francisco Sans (1990) “Historia de las Juventudes Musicales en Venezuela”, y Mariantonia Palacios (1990) “Semblanza de Cristina Assai”.

El contacto con algunos invitados y participantes, como por ejemplo el compositor francés Edgar Varèse¹³ y el pianista y compositor norteamericano Mell Powell¹⁴, pondrían de manifiesto la necesidad de profundizar y crear las bases de un movimiento de música electroacústica en el panorama de la composición en Venezuela¹⁵. Con base en estos hechos, se consolidó un centro de experimentación que se conoció con el nombre de Estudio de Fonología, siguiendo un poco el modelo del ya creado estudio en Milán por Luciano Berio, Bruno Maderna y Luigi Nono entre 1965 y 1968. Se encargó al ingeniero de origen chileno José Vicente Asuar (1933-2017) para que dirigiera el estudio, tal como lo señala Eduardo Kusnir (1998:396) en su artículo “Composición de música electroacústica en Venezuela”. Paralelamente a la organización del Estudio de Fonología en términos de infraestructura, se daba también inicio a las actividades preparatorias del Tercer Festival de Música de Caracas del cual hablaremos más adelante.

Desafortunadamente, el Estudio de Fonología no perduró y fueron contados los compositores del ámbito nacional los que aprovecharon tal coyuntura, como es el caso de Alfredo del Mónaco, Isabel Aretz (1909-2005) y el mismo Asuar. De esta época, y como primera cosecha del estudio de fonología entre el 66 y el 68, encontramos las obras *Cromofonías I*, y *Estudio Electrónico No.1 para sinusoides* de Del Mónaco, *Güaraira Repano*, del propio Asuar y *Birimbao* de Isabel Aretz.

Para finales de la década de los 60, y después de la desaparición del Estudio de Fonología, quien asume la responsabilidad del desarrollo de actividades relacionadas con la música contemporánea y electroacústica en 1969 sería el Instituto Interamericano de Música Experimental y Estudios Estéticos, INTERMÚSICA, institución adscrita al INCIBA. Allí se

¹³ Edgar Varèse, jurado del primer concurso convocado por la Institución “José Ángel Lamas” en el Primer Festival de Música de Caracas en 1954.

¹⁴ Mell Powell. Pianista y compositor americano nacido en 1923. Sus inicios musicales fueron en el Jazz, trabajando como pianista y arreglista en la orquesta de Benny Goodman. Más tarde ingresa al conservatorio de Yale donde estudia composición con Paul Hindemith. Extraído el 4 de marzo de 2009 desde:

http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2419&State_2872=2&ComposerId_2872=1243.

El compositor Alfredo del Mónaco que Powell habló sobre música electroacústica y transmitió una serie de programas en la Radio Nacional de Venezuela, utilizando gran parte de su discoteca sobre música de vanguardia.

¹⁵ El trabajo de Rodrigo Segnini (1994) *Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela*, profundiza sobre el desarrollo de este campo en el país.

dictaron cursos y conferencias, encabezados por su director, el musicólogo Eduardo Lira Espejo (1912-1980), y se publicaron periódicamente noticias de interés al respecto. Además, sirvió de enlace con otras instituciones en el ámbito internacional.

3er Festival de Música de Caracas, 6 al 18 de mayo de 1966

Casi una década después de la celebración del primer festival en 54, se realiza en Caracas el tercer y último Festival de Música de Caracas del 6 al 18 de mayo de 1966, organizado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes Venezuela (INCIBA) y la Comisión de Estudios Musicales presidida por el Dr. Inocente Palacios. Tendrá especial connotación porque, a diferencia de los dos primeros de carácter latinoamericano el primero e interamericano el segundo, el Tercer Festival tendrá un carácter mundial, y, pese a ese enfoque, no deja de lado su principal contenido, la presencia de las obras de compositores latinoamericanos y su inserción en el ámbito mundial.

La Caracas de esta década había dejado las dimensiones de villa, para presentarse frente al continente como una metrópoli importante y consolidarse, pasados ya un cuarto de esta segunda mitad del siglo XX, como un foco de acontecimientos musicales dispuesta a recibir y entender las nuevas tendencias de la música a nivel mundial.

Tal como en los anteriores festivales, era importante traer a consideración las nuevas tendencias de la música contemporánea y su evolución en el panorama mundial. Por eso, de manera permanente y durante las tres semanas de festival, en el marco del Primer Congreso Internacional de Música de Caracas, se darían cita importantes compositores y musicólogos que, sin tener en cuenta las fronteras, escuelas y tendencias, darían su opiniones en debates profundos respecto de la problemática, estética y técnica de la música contemporánea, y la exaltación de la música del continente, tal como se expresa en el preámbulo del programa de mano de dicho festival.

El reto era considerablemente mayor para los compositores latinoamericanos presentes en el festival del 66, pues se trataba de alternar sus obras con las de reconocidos compositores internacionales de primer orden. Dentro de la programación del festival y del congreso, se

dispusieron también cinco conciertos conferencias, dictados por los propios compositores. También se hicieron audiciones en sesiones especiales casi privadas de obras en medios magnetofónicos. Muchas de las obras presentadas en los conciertos desconcertaron tanto a los músicos como al público asistente. Los propios instrumentistas de la orquesta las describieron como: “deshumanizadas, carentes de inspiración y hálito divino”. Ellos mismos intuían que su calidad de intérpretes se ponía en duda al sentirse como “máquinas de hacer ruidos” (Peñin, 1998: 586). Era quizás la primera vez que se exponía ante el público caraqueño lo que algunos compositores de vanguardia estaban haciendo más allá de las fronteras conocidas en términos musicales.

El Festival, en su intención de exaltar la obra de los compositores latinoamericanos, comisionó obras a través del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Los compositores que recibieron el encargo fueron: Gustavo Becerra, Roque Cordero, Pozzi Escot, Alberto Ginastera, Lucas Foss, Rodolfo Halffter, Rhazes Hernández López, Edino Krieger y Julián Orbón. Estaba además la convocatoria al concurso de composición, organizado para esta ocasión por la Comisión de Estudios Musicales. En esta oportunidad tendría una modificación, pues se invitó a participar específicamente a los compositores menores de 40 años, con lo cual se estaba dando un decidido apoyo a los creadores de las nuevas generaciones. Con una selección de 48 obras, el jurado conformado por personalidades del mundo musical como Roque Cordero de Panamá, Héctor Tosar de Uruguay y Gonzalo Castellanos por Venezuela, determinaron entregar el primer premio a Carlos Tuxen-Bang de Argentina por su obra *Abyssu*, a Jaqueline Nova de Colombia por su obra *12 Móviles*, y a Sergio Cervetti del Uruguay por su obra para violín, violoncello y piano *Cinco episodios*.

Cuadro 5. III Festival de Caracas 1966. Ficha Síntesis

Fechas festival	Número conciertos	Compositores Extranjeros	Compositores venezolanos	Estrenos mundiales	Obras venezolanas	Total obras interpretadas
6 al 18 mayo 1966	11	32	9	24	10	50
		Total compositores 41				

Compositores y países representados en el III Festival de Caracas 1966.

Argentina: Carlos Tuxen-Bang, Antonio Tauriello, Alberto Ginastera, Mario Davidovsky, Juan Carlos Paz, Hilda Dianda, Roger Ermili.

Brasil: Claudio Santoro, Edino Krieger, Héitor Villa-Lobos.

Colombia: Jacqueline Nova.

Cuba: Julián Orbón, Aurelio de la Vega.

Chile: León Schildlowsky, Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra.

Estados Unidos: Lukas Foss, Virgil Thompson, Aaron Copland, Samuel Barber, Peter Mennin, Walter Piston, William Schumann.

México: Rodolfo Halffter, Manuel Enríquez, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas.

Panamá: Roque Cordero.

Perú: Pezzi Escot.

Puerto Rico: Héctor Campos Parsi.

Uruguay: Sergio Cervetti, Héctor Tosar.

Venezuela: José Luis Muñoz, Leopoldo Billings, Razhés Hernández L., Inocente Carreño, José Antonio Abreu, Carlos Figueredo, Nelly Mele Lara, Antonio Lauro, Evencio Castellanos.

De los nueve compositores venezolanos representados en este tercer festival, ocho egresaron de la cátedra de composición del maestro Sojo: Evencio Castellanos egresado en 1940, Inocente Carreño egresado en 1946, Carlos Figueredo y Antonio Lauro en 1947, José Luis Muñoz, Leopoldo Billings y Nelly Mele Lara en 1960, y José Antonio Abreu en 1964. Por su parte, Rhazés Hernández López estudió flauta en la Escuela “José Ángel Lamas”, pero no composición con el maestro Sojo. De estos nueve compositores, sólo Rhazés Hernández se manejaba en un lenguaje distinto al nacionalismo, lo cual fue un contraste con las tendencias presentadas por los compositores invitados, sobre todo de Estados Unidos.

Cuadro 1. Programa de Concierto # 11. Concierto sinfónico de clausura dedicado a Venezuela

Nombre	Obra	Intérprete
Carlos Figueredo (Venezuela)	<i>Sinfónica No. 1 en Re menor</i> -Allegro -Largo alla Breve -Presto	Orquesta Sinfónica Venezuela. Director: Primo Casale. Solista: Harriet Serr, piano.
Nelly Mele Lara (Venezuela)	<i>Fantasia para piano y orquesta</i> -Allegro -Adagio -Allegro Presto	
Antonio Lauro (Venezuela)	<i>Giros Negroides</i> -Registro -Sarammanmulé -Noche de San Juan -Merecure	
Evencio Castellanos (Venezuela)	<i>El Río de las Siete Estrellas.</i> <i>Poema Sinfónico</i>	

Con estos 11 conciertos culminaron los Festivales de Música de Caracas¹⁶. Como ha quedado demostrado, estos Festivales sirvieron de vitrina para mostrar las obras de los compositores que eran en ese momento la vanguardia del país, tanto aquellos que formaron parte de la escuela de Santa Capilla, como aquellos que buscaron otras alternativas fuera del seno de la cátedra de composición de la escuela. Sin duda el maestro Sojo influyó y propició, desde su marcado liderazgo, la participación de estas primeras generaciones de compositores, no solo con sus obras, sino también con la dirección de la orquesta anfitriona de los Festivales de Caracas organizados por Inocente Palacios.

¹⁶ Para una información más completa sobre los Festivales de Música de Caracas se recomienda la lectura de Astor (2008) y Restrepo (2011).

Postludio

Después de los Festivales de Música de Caracas, finalizados en el 66, se produjeron una serie de programas estimulados directamente por el éxito de los festivales, además de otras iniciativas que encuentran el terreno abonado para propiciar el acercamiento a nuevas tendencias, dando así otro matiz a la vida cultural y musical en el país.

En los años 90, y por iniciativa del Ministro de Cultura de ese entonces, el maestro José Antonio Abreu (discípulo de Sojo), conjuntamente con el maestro Alfredo Rugeles (discípulo de Ioannidis), se dan a la tarea de instaurar los festivales nuevamente, conocidos hoy día como Festivales Latinoamericanos de Música, los cuales celebraron en el 2018 su vigésima edición¹⁷. En estos nuevos festivales son principalmente los alumnos de Ioannidis quienes tendrán un papel protagónico.

La realización del Festival de Caracas en 1966, que puso en forma patente la situación de la música contemporánea en el país, fue un paso más en un proceso de modernización de la música en Venezuela. La siguiente etapa la llevaría a cabo Ioannidis quien intentaría su proyecto pedagógico con una nueva generación “incontaminada” de nacionalismo. (Astor, 2008:334).

Ya no serían Sojo y sus alumnos de Santa Capilla quienes tomarían el liderazgo, sino un grupo de inquietos estudiantes de música, también maestros venidos de otras latitudes, los que trabajaron con Juan Carlos Núñez, Federico Ruiz, Ricardo Teruel, Emilio Mendoza, Hildegart Holland, Alfredo Marcano-Adrianza, Servio Tulio Marín y Alfredo Rugeles.

Son muchas las iniciativas que se han desarrollado después de los festivales de Caracas, pero, y a pesar de la gran cantidad de eventos realizados con el inmenso esfuerzo que ello representa, aún hay fallas que no han podido solventarse para garantizar que la música de nuestros creadores latinoamericanos tenga un sitio importante dentro del llamado “repertorio universal”. Se deberían establecer políticas claras y unificadas para la difusión del repertorio. El compositor mexicano Mario Lavista (1990), en exposición hecha con

¹⁷ https://festivallatinoamericanodemusica.net/festival_2018.

motivo de la reanudación de los Festivales Latinoamericanos en el 1990, hace comentarios que aún pueden tener vigencia.

Tanto en México como en América Latina, existe una especie de “festivalitis” y no lo digo en un sentido peyorativo; la mayoría de los recursos se canalizan en encuentros, conciertos y otra serie de actividades y descuidan, como política cultural, dos aspectos a mi juicio muy importantes:

1. La edición de partituras, discos y libros, y
2. La educación.

Las escuelas de música reciben, por parte de las instituciones privadas o gubernamentales muy poco dinero en relación a lo que se gasta en temporadas de conciertos, invitaciones a solistas, organización de festivales-que no es que esté mal realizar festivales- quiero decir que debería haber a mi juicio un equilibrio mayor en la distribución de estos recursos. La infraestructura está deteriorada, los maestros están mal pagados, no existe una biblioteca a la altura y los salones, están cada vez en peores condiciones y paradójicamente, hay grandes conciertos en las salas, grandes solistas invitados y festivales maravillosos que se organizan todo el año.

Sería por tanto importante insistir en la creación de un centro dedicado a la curaduría de los festivales que de manera sistemática pueda dejar un registro documental abierto al público y a las instituciones encargadas de enseñanza musical. La carencia de material discográfico e impreso disponible para la consulta no permite que los compositores, intérpretes y músicos en general puedan tener una idea de cuál es el universo sonoro de otras latitudes y cuáles las tendencias en boga. Como lo señala el compositor colombiano Andrés Posada:

Existe en América Latina un archivo sonoro alejado de las fronteras de la música de consumo. Un mundo de sonidos insospechados, exuberantes y maravillosos pero poco conocidos. Una aglomeración de formas musicales variadas que generan ritmos punzantes, enérgicos y de contornos fuertes. Una música de grandes contrastes en el carácter, estilo y en las textura de las obras, con cambios súbitos de color y de atmósfera. Un crisol sonoro en donde se mezclan distintas tendencias e influencias y se unen elementos estilísticos diferentes y, a veces, contrastantes.

Me refiero a la nueva música en Latinoamérica: música que viene desde las últimas décadas del siglo pasado hasta lo poco que llevamos de éste... (Posada, 2005)

Ampliar el tipo de estudio planteado en este artículo a épocas posteriores y a países interesados en el desarrollo y expansión de la música contemporánea a nivel latinoamericano, ayudaría sin duda a establecer políticas que favorezcan la difusión de las obras de los compositores más jóvenes. Sería, además, un incentivo para que los centros encargados de la formación profesional de los compositores tomen en consideración estos resultados para evaluar la pertinencia de sus programas de estudio y la manera como se insertan en el mercado sus egresados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astor, Miguel. 2008. *Los ojos de Sojo: El conflicto entre nacionalismo y modernidad en los festivales de música de Caracas (1954-1966)*. Tesis Doctoral. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Bernáez, María Teresa y T. Custodio 1994. *El Orfeón Lamas, una aproximación a su historia. Análisis de su archivo privado*. Tesis. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Calzavara, Alberto 1980. *Trayectoria cincuentenaria de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1930-1980*. Caracas: Imprenta Municipal.
- Carpentier, Alejo. 1987. *Festivales y Concursos, Balance del Festival (I)*” En: Obras completas de Alejo Carpentier Vol. X, Ese músico que llevo dentro. México: Siglo XXI editores. pp. 469-471.
- _____ *Festivales y Concursos, Los Festivales de Caracas*. En: Obras completas de Alejo Carpentier Vol. X, Ese músico que llevo dentro. México: Siglo XXI editores. pp. 453-454.
- _____ *Festivales y Concursos, El concurso de Caracas*. En: Obras completas de Alejo Carpentier Vol. X, Ese músico que llevo dentro. México: Siglo XXI editores. pp. 457-458.
- _____ *Festivales y Concurso, Se cerró el concurso*. En: Obras completas de Alejo Carpentier Vol. X, Ese músico que llevo dentro. México: Siglo XXI editores. pp. 460-461.
- _____ *Festivales y concursos, El primer concierto del festival*. En: Obras completas de Alejo Carpentier Vol. X, Ese músico que llevo dentro México: Siglo XXI editores. pp. 478-480.
- Chacón, Roberto (1993). *La Escuela de Composición de Yannis Ioannidis*. En: Revista Musical de Venezuela, Año XIV, No. 32-33 Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo. pp. 91-110.
- “Comité Nacional de Música de Venezuela” En: Revista Clave Abril de 1957. pp. 7-8.
- García, Zaira (2008). *La enseñanza de la composición en Venezuela, antes, durante y después de Sojo*. En Akademos, Vol. 10, N° 2. Caracas: Universidad Central de Venezuela. pp. 49-66.

- Guido, Walter (1997). *Interignorancia musical en América Latina*. En Isabel. Aretz, América Latina en su Música. México: Siglo XXI editores y UNESCO. pp. 286-301.
- Kusnir, Eduardo (1998). *Composición de música electroacústica en Venezuela*. En: Enciclopedia de la música en Venezuela, Vol. I. Caracas. Fundación Bigott. pp. 396-397.
- Lavista, Mario (1990). Extraído del programa de mano del IV Festival Latinoamericano de Música. Caracas.
- Palacios, Inocente (1990). *Palabras del Dr. Inocente Palacios*. En: Programa de Mano IV Festival Latinoamericano de Música. Caracas: Oficina de promoción y desarrollo Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela.
- Palacios, Mariantonia (1990). *Semblanza de Cristina Assai*. En: Papel Musical, Revista de las Juventudes Musicales de Venezuela, No. 6. Caracas, noviembre y diciembre, pp.8-9.
- Posada, Andrés (2005). *La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia*. En Artes, la Revista, N° 9. Medellín: Universidad de Antioquia. pp. 15-28.
- Peñín, José (1998). *Festivales*. En Enciclopedia de la Música en Venezuela. Caracas. Vol. 2, Fundación Bigott. pp.586.
- Peñín, José y Walter Guido (1998). *Otros Festivales*, En: Enciclopedia de la música en Venezuela. Vol II, Caracas: Fundación Bigott, pp. 595-496.
- Ramos, Graciela e I. Palacios (1998) *Festivales de Música Latinoamericana de Caracas*. En: Enciclopedia de la Música en Venezuela, Vol. 2, Caracas: Fundación Bigott. pp. 587-593.
- Restrepo, Silvia (2011). *Difusión de la producción musical de los egresados de las cátedras de composición en Caracas (1988-2008)*. Tesis de Maestría. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Sans, Juan Francisco (1990) *Historia de las Juventudes Musicales en Venezuela*. En: Papel Musical, Revista de Juventudes Musicales de Venezuela, No. 6. Caracas, noviembre-diciembre. p. 4-7.
- Sans, Juan Francisco (1998). *Composición, Estilo de*. En: Enciclopedia de la Música en Venezuela. 2 vol. Caracas: Fundación Bigott. pp. 397-402.

Segnini S. Rodrigo (1994). *Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela*. Tesis de Licenciatura en Artes Mención Música. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Tortolero, Numa (1996). *Sonido que es imagen...Imagen que es historia. Iconografía de compositores venezolanos y los instrumentos musicales*. Caracas: Ed. Fundación Vicente Emilio Sojo.

Valcárcel, Edgar (1990). *Programa de mano del IV Festival Latinoamericano de Música*. Caracas.

Referencias páginas web

Frías, Carlos Eduardo. *Juan Vicente Lecuna, creador de música folklórica*. Consultado en junio 2019 desde: <http://jvlecuna.zoomblog.com/archivo/2006/10/28/juan-Vicente-Lecuna-creador-de-musica-.html>.

Generación del 28. En Wikipedia la Enciclopedia libre. Extraído el 28 de octubre de 2010, desde: http://es.wikipedia.org/wiki/Generaci%C3%B3n_del_28

La concha acústica. Extraído el 24 de marzo de 2009 desde la página web): Alcaldía de Baruta.
http://www.baruta.gov.ve/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=823

Mell Powell. Extraído el 9 de marzo de 2009 desde:
http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2419&State_2872=2&ComposerId_2872=1243

Grappolo 4, obra electroacústica del compositor chileno Jorge
Martínez Ulloa

Un análisis acústico, psicoacústico, y espectromorfológico, en el estudio de procesos de estructuración hallados, y como aporte a estrategias de percepción acusmática.

Andrés Mauricio Gaona Ovalle
Universidad Distrital Francisco José de Caldas-
Bogotá, Colombia.

Resumen.

Una primera reflexión que apunte en dirección a preguntarnos por nuestra escucha del mundo, en tanto receptores y productores sonoros capacitados para desenvolvemos a partir del sonido que llega a nuestros oídos (y que es producto de nuestro accionar acústico-cultural), aspecto que significa asumir una actitud o posicionamiento frente a este fenómeno, constituye una reflexión que bien podría permitirnos hacer un preliminar, pero necesario sondeo, de cómo acercarnos a la presente pieza electroacústica. En efecto, se presentarán los resultados obtenidos de este análisis luego de aplicar el estudio de la espectromorfología planteada por Denis Smalley, así como consideraciones principalmente de orden acústico y psicoacústico que se desprenden de esta aplicación, trabajo que permitirá, a su vez, ofrecer una comprensión de la naturaleza de los procesos de estructuración de los materiales sonoros estudiados, y su articulación en los niveles macro, meso, y micro, como estrategia de organización en la percepción.

Palabras clave: nivel estésico, enfoque ecológico, arquetipos morfológicos, tipología espectral, proceso moduladorio, efecto *doppler*.

Abstract

A first reflection that allows us, as receivers and sound producers trained to develop from the sound that reaches our ears, and that is the product of the interaction with our acoustic-cultural environment, (which causes us to assume an attitude or position regarding this phenomenon), to ask ourselves about our ways of listening, is what could

well allow us to make a preliminary, but necessary examination, of how to approach this electroacoustic piece. Indeed, the results obtained from this analysis, in which the study of the spectromorphology proposed by Denis Smalley was applied, will be presented, as well as considerations mainly of acoustic and psychoacoustic order that emerge from this application, which will as well offer an understanding of the nature of the structuring processes of the sound materials studied, and their articulation at the macro, meso, and micro levels, as an organizational strategy in sound perception.

Key words: esthetic level, listening strategies, morphological archetypes, spectral typology, modulatory process, doppler effect.

1. Primeras consideraciones sobre estrategias de escucha encaminadas al análisis de la pieza.

Con el propósito de extender el campo de audición a un marco lo más amplio posible de variantes que suscita el acto de la escucha (sea esta musical o ambiental), haremos una aproximación a algunas metodologías o perspectivas de cómo abordar la música electroacústica, partiendo de la idea de que la pieza *Grappolo 4*, del compositor y musicólogo chileno Jorge Martínez Ulloa¹ (n. 1953), precisamente invita a conectar, en el proceso de cognición de la experiencia de las primeras escuchas, principalmente dos experiencias: aquella que se ubica en el marco de una recepción fenomenológica del evento acústico-sonoro; y, por otra parte, aquella que se ubica en un nivel más referencial, que puede ir desde una escucha semántica asociativa a códigos culturales preestablecidos en los signos sonoros con los que cotidianamente nos relacionamos, hasta un tipo de *escucha ecológica*, en la que el receptor rescata una información crucial del entorno sonoro de su medio para saber cómo actuar y desenvolverse dentro de éste.

Estas dos consideraciones resultan muy relevantes para ofrecer resultados de una escucha mucho más complementaria, en la que se atienda a la cuestión de cuál puede ser la relación que un escucha establece cuando detecta los comportamientos y evoluciones

¹ Jorge Martínez Ulloa (n. 1953), es compositor, musicólogo, profesor titular de la Universidad de Chile, y Director del Centro de Investigaciones Estéticas de América Latina (CIELA) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su trabajo está relacionado con compositores de la generación de la década del sesenta en Chile, tales como Roberto Falabella, Gustavo Becerra, Celso Garrido-Lecca y Fernando García. Para conocer más información acerca del trabajo creativo e investigativo de Jorge Martínez, referente a publicaciones, piezas musicales, instalaciones, y discografía, el lector puede visitar el sitio web del compositor: <http://www.jorgemartinezulloa.com/438405055>

del sonido en un ambiente natural o urbano en el que habita, con la experiencia que le suscita a este mismo auditor escuchar una pieza electroacústica. Partamos pues desde esta última noción, con el objetivo de encontrar una aplicación de cómo afrontar desde un enfoque de *escucha ecológica* nuestra interpretación de lo que nos presenta una pieza electroacústica como *Grappolo 4*.

En primera instancia, partamos del artículo de Rodrigo Cádiz: *Estrategias auditivas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica*², Cádiz (2003), en el que el autor explica lo siguiente a propósito del *enfoque ecológico* de escucha:

Luke Windsor propone que los sonidos sean entendidos con relación a los ambientes dinámicos en los cuales éstos son producidos, ya sean sonidos creados naturalmente o mediante alguna mediación cultural. Windsor (1996). En consecuencia, las dificultades teóricas y analíticas que la música electroacústica posee requerirían soluciones basadas en una conciencia dual del auditor sobre los aspectos naturales y culturales del sonido. (Cádiz, 2003: 55).

Resulta bastante interesante entonces, para efectos de este análisis, detectar el influjo que podría tener la experiencia de escucha de un ambiente natural al escuchar música electroacústica y viceversa, es decir, lo planteado frente a cómo la *escucha ecológica* encuentra una aplicación en la relación estética y cognitiva que el escucha construye en su recepción de la música electroacústica, y como esta experiencia acumulada le permite a su vez reconocer y, *por qué no*, descubrir, la potencialidad e influencia que el sonido puede llegar a tener en su inmersión cotidiana de los entornos y ambientes sonoros que acostumbra frecuentar.

Esta perspectiva ecológica de escucha, conecta el modo en que escuchamos un ambiente, acústico o no, bajo la idea de realizar un ejercicio de escucha activa, y donde tratamos de desentrañar la *naturaleza informativa* de las fuentes sonoras que nos proporcionan estímulos acústicos estructurados, lo cual implica pensar en cómo se comporta este medio ambiente que percibimos con relación a nuestra posición y actuación en él. Según esto, la audición ecológica es susceptible de conectarse con la experiencia que se desprende de escuchar una pieza electroacústica propiamente dicha, donde la relación del escucha con el sonido esta pre-mediada por el conocimiento que tiene éste de que se trata de la percepción de una pieza sonora como producto artístico,

² En este artículo, el autor dedica un apartado para explicar el *enfoque ecológico* a partir del texto *Perception and signification in electroacoustic music*, Windsor (1996).

en la que su estructura preestablecida, por decirlo de alguna manera, reviste un carácter más discursivo que informativo (en el sentido ya aludido a *informativo* en este párrafo).

En otros términos, se trata de vincular la escucha semántica (aquello que por ejemplo permite advertir que los sistemas simbólicos facilitan la mediación, el almacenamiento y la comunicación de las percepciones) con la cual es posible realizar una escucha que busca discriminar el evento sonoro y su transformación en el espacio-tiempo, desde un punto de vista, si se quiere, ecológico, dado que proporciona el elemento informativo desde donde se traza una relación de cómo el escucha debe responder a ese momento. Partiendo del texto de la compositora canadiense Hildegard Westerkamp que lleva por nombre: *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro. Explorando conexiones y diferencias*, Westerkamp (2009), vale la pena citar lo que precisamente refiere en orden a ilustrar el anterior planteamiento, cuando relata su experiencia de escucha en torno a su visita a la ciudad de Brasilia, y de donde infiere situaciones que invitan a apropiarse una contemplación ecológica hacia el diseño acústico del entorno sonoro percibido:

Entonces, si Brasilia no es una ciudad de señales prominentes ni de lugares comunitarios íntimos, ¿cuáles son las cualidades acústicas que brindan a esta ciudad su carácter y a sus residentes un sentido de lugar? ¿Cuál es su identidad acústica? Los sonidos que han mantenido curiosos y ejercitados a mis oídos en Brasilia han sido los sonidos de varios grillos y cigarras que atraviesan la densidad del ruido del tráfico incluso en el sector de los hoteles. Parece haber una interminable variedad de ritmos y resonancias en dichos sonidos. Westerkamp (2009).

Según esto, ¿Esta Westerkamp apropiando una escucha, digamos, electroacústica para comprender el panorama sonoro-acústico de una región específica de la ciudad de Brasilia? o, más bien, ¿quizás para ella no exista una barrera de tipo cultural, entre cómo escuchar una pieza electroacústica y/o el ambiente acústico de una ciudad, ya que en realidad cada experiencia retroalimenta y enriquece una u otra situación?

La segunda pregunta formulada anteriormente parece ser la que más encuentra eco en la siguiente cita del ya referido texto de Rodrigo Cádiz, en la cual nos presenta una distinción entre lo que sería una escucha tendiente a concentrarse en el fenómeno espectromorfológico, y la *escucha ecológica* como indagación informativa del comportamiento del medio:

Esta perspectiva ecológica se basa en la percepción de eventos. Este tipo de percepción trata de identificar las propiedades invariantes de eventos que especifican las características

permanentes y cambiantes del ambiente que son importantes para un organismo. Este enfoque es distinto de la psicoacústica tradicional en el sentido de que ésta última se ocupa de identificar cambios en alturas, estructuras espectrales o duraciones, mientras que la primera trata de identificar las transformaciones en las estructuras acústicas que informan al auditor de cambios importantes en el medio ambiente. (Cádiz, 2003: 56).

En su relato, Westerkamp nos habla de querer identificar las cualidades acústicas del lugar de Brasilia en el que se encuentra, para desde allí entender cómo la comunidad se apropia y habita su medio. La clave que encuentra es el sonido de grillos, de los que dice haber “una interminable variedad de ritmos y resonancias”, Westerkamp (2009), superando el umbral de enmascaramiento producido por el ruido de los autos en las avenidas, que en otro caso los ocultaría.

El hecho de haberse concentrado en una particularidad acústico-sonora de este lugar, y haber notado también allí un comportamiento estructural en el tiempo, hace pensar en la cercanía que esta estrategia de escucha tiene con la idea presentada en la última cita incluida de Cádiz, acerca de la percepción de eventos del enfoque de *escucha ecológica*, en donde podríamos decir que Westerkamp reconoce en el sonido de los grillos una invariabilidad de un comportamiento sonoro, desde donde también traza una relación de observación socio-cultural que subyace a este espacio inédito para ella. Se puede decir que gracias al reconocimiento de una constante sonora que reviste un carácter estructural, y que puede ser *fondo* o *superficie*³ según su experiencia de escucha, se comienzan a gestar las demás características permanentes y cambiantes que interactúan constantemente con ese articulador meso-formal.

De acuerdo con lo anterior, podemos plantear que las estrategias de escucha tienden a interconectarse y a renovarse según la complejidad del estímulo sonoro percibido. La

³ Relación que, si bien, en principio supone una tensión entre dos puntos de ubicación en el espacio gracias a los cuales somos capaces de construir un sentido de ubicación respecto a la fuente, en términos de su cercanía y/o lejanía; bien podríamos decir que no siempre esta relación mantiene esta unidireccionalidad. Pensemos, por ejemplo, en la posibilidad de considerar a una fuente lejana no como *fondo*, sino como *superficie* de un campo sonoro perceptivo, bajo la consideración de que, en realidad, las categorías de *fondo-superficie*, son redefinibles en el contexto en el que acontecen, más allá de una relación *fuentes-receptor* que en muchos casos viene caracterizada, en primera instancia, desde el parámetro de la intensidad. Lo interesante del caso de esta posibilidad de, si cabe la expresión, *invertir* los roles *fondo-superficie*, radica precisamente en construir una escucha, un acontecimiento, y un espacio-tiempo del comportamiento sonoro, a partir preponderantemente de la actividad de la textura y su morfología, esto es, considerar que un *fondo* puede obedecer también a cadenas de elementos sonoros reincidentes que tejen homogeneidad; y que, por oposición, una *superficie* puede emerger como una cadena de eventos disímiles heterogéneos que rompen con un sentido de linealidad en el tiempo, y que por esta razón van a demandar mayor atención por parte del oyente, en el propósito de desentrañar el gesto figurativo que despliega.

idea de que en una pieza electroacústica podemos *aprender* en cierto modo a escuchar de manera más consciente el medio ambiental o acústico en el que cotidianamente transitamos, y, de modo contrario, cómo desde una perspectiva ecológica de audición del ambiente es posible reconocer cadenas de procesos variables e invariables que definen lógicas de organización macro-gestuales y sintaxis entre estos materiales, es una idea a todas luces viable. En esa misma dirección apunta el preguntarse cómo desde una escucha que vaya más allá de desentrañar el discurso que puede proyectar la pieza electroacústica que escuchamos por los parlantes, pueda volcarse esta experiencia hacia una escucha que se centre en capturar el elemento informativo que subyace a los materiales sonoros percibidos, para luego poner en contexto esta información de lo que se transforma a nuestros oídos, el cómo se transforma y qué implicaciones tiene esto para la percepción global y particular de los procesos.

Esto es pues una experiencia que, por ejemplo, proporcionaría un nuevo campo de sensibilidad de percepción del ambiente acústico de los espacios físicos, y es probable que conduzca al escucha a que se formule más preguntas sobre el espacio que habita la próxima vez que, por ejemplo, reconozca ambientes más saturados que otros, o que puedan enmascarar sonidos a los que debe prestar mayor atención si quiere reconocerlos, o quizá, obligarle a desplazarse en el espacio hasta ellos si quiere experimentar una relación espacial-sonora de cercanía o alejamiento diferente, etc.

Respecto a la idea del reconocimiento de ese espacio físico por parte del escucha, y su repercusión en la definición de una imagen acústica del sonido, resulta bastante pertinente considerar por un momento la relación de interdependencia que se genera entre los estadios *espacio-tiempo*, momentos estructurantes en el que el acto perceptivo tiene lugar. Para ello, resultan bastante pertinentes las reflexiones y el análisis que Daniel Teruggi desarrolla al respecto. Precisemos entonces, a través de la siguiente cita del texto *Aprendiendo a oír*, Teruggi (2005), lo relativo a esta tensión y red dialógica que se produce, al instalar al sonido como fenómeno acústico –con todas las implicaciones ya referidas anteriormente que esto tiene para la percepción, en términos de un enfoque ecológico, espectromorfológico, semántico, etc.- en el marco del complejo estructural espacio-tiempo:

La separación entre espacio y tiempo es una separación discursiva que, en términos generales, puede realizarse sin grandes riesgos para la comprensión y el estudio del espacio o de los fenómenos temporales. Pensamos en poder imaginar el sonido sin su componente espacial, pero el origen espacial del sonido es indispensable a su reconocimiento; no

reconocemos un sonido como tal, sino que reconstruimos las condiciones espacio-temporales de su producción al oírlo y así podemos reconocerlo. Para el estudio de esta problemática, ver el trabajo del filósofo Bernard Stiegler en su obra *La technique et le temps*, París, Galilée, 1994, que explora pertinentemente éstos problemas. (Teruggi, 2005: 20).

Visto de este modo, la importancia del origen espacial del sonido supone, sin duda, tanto para la experiencia perceptiva de la música electroacústica, o de los modos de recepción de los entornos sonoros cotidianos en los que participamos, una reconstrucción y reconocimiento del modo en que operan las condiciones espacio-temporales que hacen posible la apreciación de un sinnúmero de variantes sonoras que podría suponer, en efecto, la escucha de música acusmática, o una inmersión de experiencia lúdica y activa de interacción con el sonido como lo puede ser la realización de un paseo sonoro.

Puesto que el sonido constituye un *acontecimiento espacio-temporal* en el que su direccionalidad o modo en que se despliega y transmite en el medio físico, repercuten en la percepción, brindándonos información que hace que cualifiquemos o propiciemos una aproximación de verosimilitud, de lo que acontece, frente a la naturaleza de dicho fenómeno, hace que cada experiencia de escucha activa se sume a una serie de estratos de percepción que eventualmente pueden interactuar y, por supuesto, enriquecer y potenciar la comprensión de un momento inédito de escucha al que tengamos que reservar nuestra atención. Para desglosar más esta situación, es posible trazar un paralelo respecto al acto creativo del compositor de música electroacústica quien, en realidad, amplía con su actividad el horizonte de la percepción musical, manteniendo conexión con la práctica común de la construcción discursiva de dichos materiales sonoros, lo cual supone la imbricación de dos estratos conceptuales (construcción-percepción) de una estética que se define a partir del diálogo entre lo que podríamos caracterizar como una memoria de la creación expresada en una reinterpretación del signo sonoro musical. En estos términos lo plantea Teruggi:

La revolución era más auditiva que musical. Esta música nueva, con sus sonidos nuevos, era relativamente tradicional en su construcción (no en su percepción). La combinación de sonidos extraños en situaciones inusitadas no permitía la complejidad extrema de la escritura instrumental; las estructuras rítmicas eran o demasiado complejas o demasiado simples, intentando no imitar la complejidad instrumental; la melodía era reemplazada por la evolución interna de un sonido y los conceptos más desarrollados, como la armonía o la polifonía en sus sentidos tradicionales, quedaban fuera del ámbito compositivo por falta de

estructuras perceptivas suficientemente desarrolladas como para permitir su utilización.
(Teruggi, 2005: 22-23).

Este proceso en el que la percepción se estructura como fruto de la tensión entre nuevos acontecimientos sonoros frente a aquellos que demandan una particular recepción por la complejidad que revisten en sus características espectromorfológicas, es lo que permite que el acto de escucha encuentre modos de vehicular, discriminar, contextualizar, imaginar, originar, analizar, potenciar, y un largo etc., los ámbitos de nuestra audición; cuestión que supone un marco auditivo, siempre creciente, para definir nuestra experiencia viva de *conocernos-reconocernos* en el espacio-tiempo lúdico que supone la escucha, *el escuchar*.

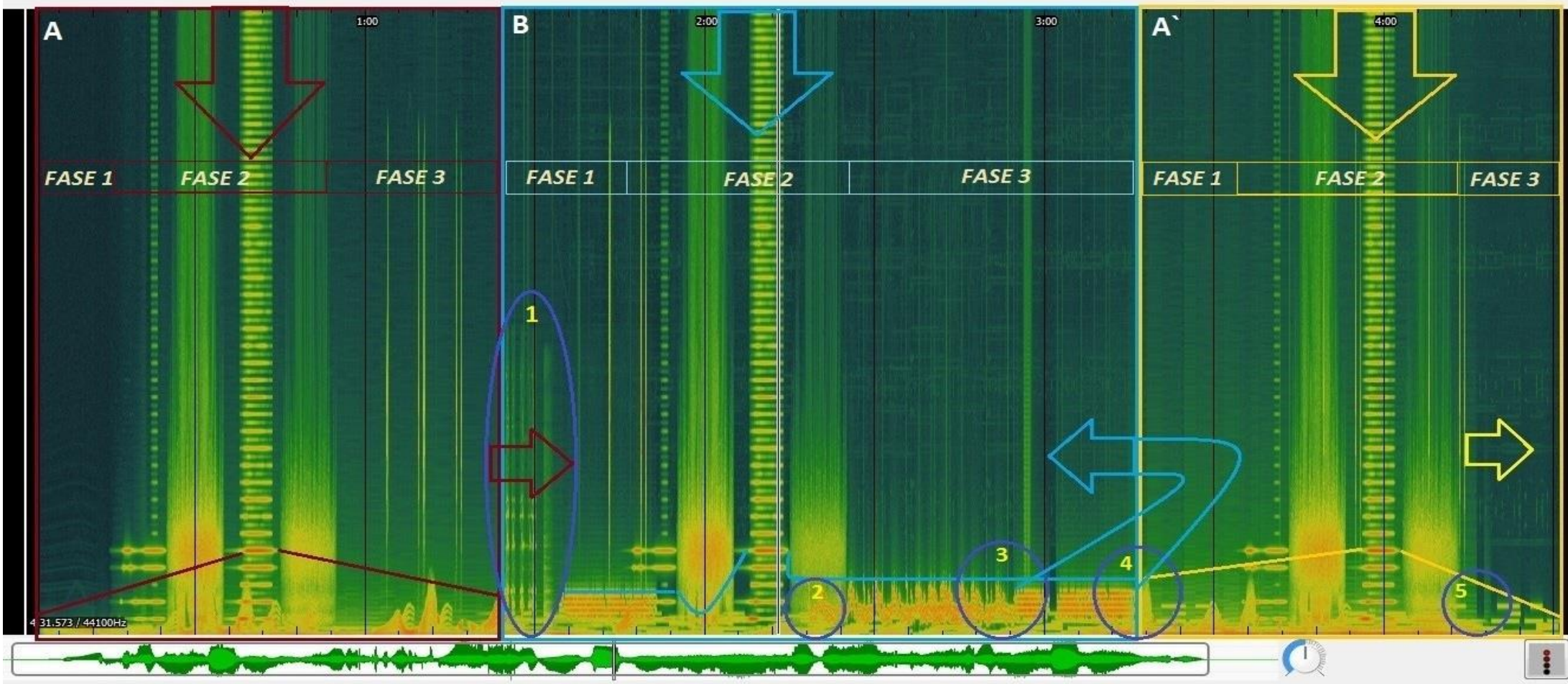
2. Estudio operativo de la pieza: Consolidación de las estrategias de escucha en la realización y resultados del análisis. La sección A como referente metodológico.

Partiendo de la argumentación anterior, propondremos algunas categorías organizativas del material sonoro de *Grappolo 4*, tendientes a revisar y sistematizar su comportamiento, evolución, desarrollo, función, y se realizará una valoración del conjunto de todas estas categorías para establecer, de manera conjunta, su rol en la sintaxis de la pieza y en los procesos de estructuración. Con el propósito de dar cuenta de una revisión panóptica del conjunto macro-gestual de la pieza, desde un espectrograma, en el gráfico no. 1 mostrado a continuación, se han sectorizado los momentos respectivos que corresponden a cada conjunto o meta-conjunto de categorías de organización perceptual. El punto de partida para esto, se basó en las estrategias de escucha del *enfoque ecológico* ya abordado, y el tipo de análisis de escucha propiamente acústico. Es posible detectar entonces varios conjuntos de materiales (elementos estructurales), que por su recurrencia, variabilidad, y ubicación espacio-temporal, otorgan pistas de cómo asignar una funcionalidad y sintaxis a estos procesos.

No sobra decir a este respecto que, en *Grappolo 4*, el elemento de la intensidad y el control morfológico que este tiene sobre la textura (granular y lisa), así como en otros componentes espectrales como alturas (mantenidas y en *glissandi*) y nodos (presentados especialmente como iteraciones), es un parámetro determinante para la gestualidad micro, meso y macro de la evolución de los procesos que, en su modo más reductible, se trata de un efecto *doppler*. En ese orden de ideas, tres momentos preponderantes se

presentan en la pieza relacionados con este efecto *doppler*, consistente en el crecimiento progresivo a una punta de altura máxima que luego decae progresivamente, y que, a su vez, definen el inicio de cada uno de los tres seccionamientos, propuestos por este análisis, en que la pieza se divide, y que se muestran a continuación.

Gráfico no. 1. Sectorización, identificación y delimitación de los procesos de estructuración de la pieza *Grappolo 4*. (Elaboración propia a partir de un espectrograma).



Convenciones:

- Líneas y recuadros en color marrón corresponden al primer seccionamiento de la pieza. Las líneas rectas apuntan en dirección a la aparición de la frecuencia de alturas con mayor capacidad de enmascaramiento que se presenta como un efecto doppler.
- Líneas y recuadros de color azul claro corresponden al seccioamiento de la segunda parte de la pieza. En este caso el proceso lineal de aparición del segundo efecto doppler viene antecedido por una interrupción o decrecimiento del componente iterativo de las alturas.
- Líneas y recuadros de color amarillo corresponden al seccionamiento final de la pieza. En su estructura interna, se trata de una especie de reexposición del primer seccionamiento, pero empleando una retrogradación del material tónico, en donde las ondulaciones de esta textura lisa van desapareciendo, de manera progresiva, para que el plano de alturas específicas y de envolvente corta que antes estuvo relegado pase a un primer plano como figura.

- Los círculos y la elipse señalan esencialmente 4 aspectos:
 - Puntos preponderantes de modulación tímbrica y textural.
 - Cambios súbitos de una textura a otra.
 - Procesos de estructuración y articulación formal.
 - Comportamientos de la envolvente del material y cambios en su espectralmorfología.

Las flechas indican, respectivamente, direccionalidad en el proceso o ausencia de este impulso cambiante.




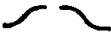
Esta relación tripartita resulta ser muy significativa por el modo en que se desenvuelven los componentes internos de cada seccionamiento. Como se observa en el anterior gráfico, es posible adjudicar, para cada seccionamiento, la existencia de tres fases que funcionalmente operan del mismo modo en A, B y A`. En la primera fase (salvo en A por supuesto) se realiza la llegada a un nuevo material que, en el caso de B y A', es la consecuencia de un proceso modulador que sucede inter-seccionalmente, esto es, por el paso de A hacia B (ver elipse 1), como de B hacia A` (ver círculo número 4). En la fase 2 de cada sección, ocurre la reiteración de un meta-conjunto sonoro característico por los elementos que lo conforman, y que más adelante explicaremos desde el punto de vista de las cadenas sintagmáticas, como analepsia (por su repetición), así como por prolepsia (por el contexto de lo que anticipa su llegada con relación a los materiales que lo preceden y suceden). Por último tenemos la tercera fase, en la que, en todas las tres secciones sin distinción, se produce el desarrollo del material expuesto en la primera fase.

Para ampliar lo mencionado en el gráfico sobre la sectorización, encontramos que la elipse número 1, al interior de la cual hay una flecha que indica impulso en la direccionalidad, señala un proceso gradual de cambio en el espectro y la morfología de una textura de *glissandi* que pasa a convertirse a una disposición de alturas con cambio de frecuencia muy cercana a una textura homofónica. Los círculos 2, 3, 4 y 5, resaltan también cambios espectromorfológicos pero en un espacio de tiempo mucho más reducido y, por ende, produciendo la sensación de cambio súbito.

Con respecto al seccionamiento A, el compositor presenta unos materiales muy específicos con los cuales irá construyendo una taxonomía de objetos sonoros que se explicarán a continuación. Es posible decir que cada sección está dividida a su vez en momentos estructurales donde acontecen ciertas lógicas de direccionalidad que son reiterativas pero que, en cada contexto donde se ubiquen, revisten ciertas particularidades que van definiendo un acontecimiento como organización discursiva-formal global.

Pasamos entonces a presentar los resultados de la clasificación de los materiales de acuerdo a su tipología espectral, morfología y comportamiento en el tiempo⁴. Denis Smalley plantea la existencia de tres puntos de referencia en la combinación de frecuencias que conforman los distintos tipos de sonido, a saber, altura, nodo y ruido. Estos tres puntos conforman un continuo que el autor denomina *altura – ruido*. *Grappolo 4* es una pieza que precisamente trabaja los tres tipos de espectro y su ordenamiento, como veremos, tiende a configurarse en desarrollos texturales de tipo liso, iterativo y granular. Respecto a la morfología, Smalley define unos arquetipos que buscan representar el comportamiento del sonido en el tiempo. Según esto, la morfología de un objeto sonoro se puede definir como un moldeamiento dinámico temporal de un espectro; es la forma temporal que se le da a un sonido, su envolvente. Se definen así cuatro arquetipos morfológicos: ataque – impulso, ataque – declive cerrado, ataque – declive abierto, y continuo graduado. En el gráfico presentado a continuación, (Smalley, 1986: 69), se observan los contornos de estos arquetipos:

Gráfico no. 2. Arquetipos morfológicos planteados por Smalley.

1.  attack-impulse
2.  closed attack-decay
3.  open attack-decay
3.  graduated continuant

En el gráfico número 3 que se muestra a continuación, se ilustra el funcionamiento de la estructura interna de la *sección A*, en donde se puede detectar cómo los materiales se van superponiendo unos a otros a medida que ocurre su intervención y se ofrece la información respectiva de las características espectralmorfológicas encontradas.

En esencia, se pueden detectar cinco tipos de materiales disímiles con comportamientos particulares en la topografía sonora. No sobra aclarar que en este gráfico se mantiene la noción del eje X al que se le asigna el tiempo, y el eje Y como el de alturas. Las flechas de color marrón señalizan la curva gradual del proceso de crecimiento y decrecimiento

⁴ Todo lo referente al estudio de las cuestiones aquí mencionadas se toman a partir de la conceptualización realizada por Denis Smalley en el capítulo: *Spectro-morphology and structuring processes*, del libro *The Language of Electroacoustic Music*, editado por Simon Emmerson, la cual parte del trabajo de Pierre Schaeffer sobre el objeto sonoro, y teoriza sobre la aproximación a los espectros de los sonidos y su moldeamiento en el tiempo.

dinámico meso-formal, en donde la aparición de los objetos de color azul y verde claro, resultan suficientes para asignar unas funciones claras del rol que cumple cada material en la definición de toda la meta-conjunto sonora gestual. Por otra parte, realizando la respectiva sectorización en un espectrograma, con las mismas convenciones del anterior gráfico no. 3, se obtiene lo siguiente:

Gráfico no. 3. Relación topográfica de superposición de los materiales discriminados en la *sección A*, tipología espectral, y arquetipos morfológicos hallados. Las rayas oblicuas indican las regiones de mayor actividad dinámica en esta topografía observada. Tiempo: a partir del inicio de la pieza hasta el minuto 1:24. (*Elaboración propia*).

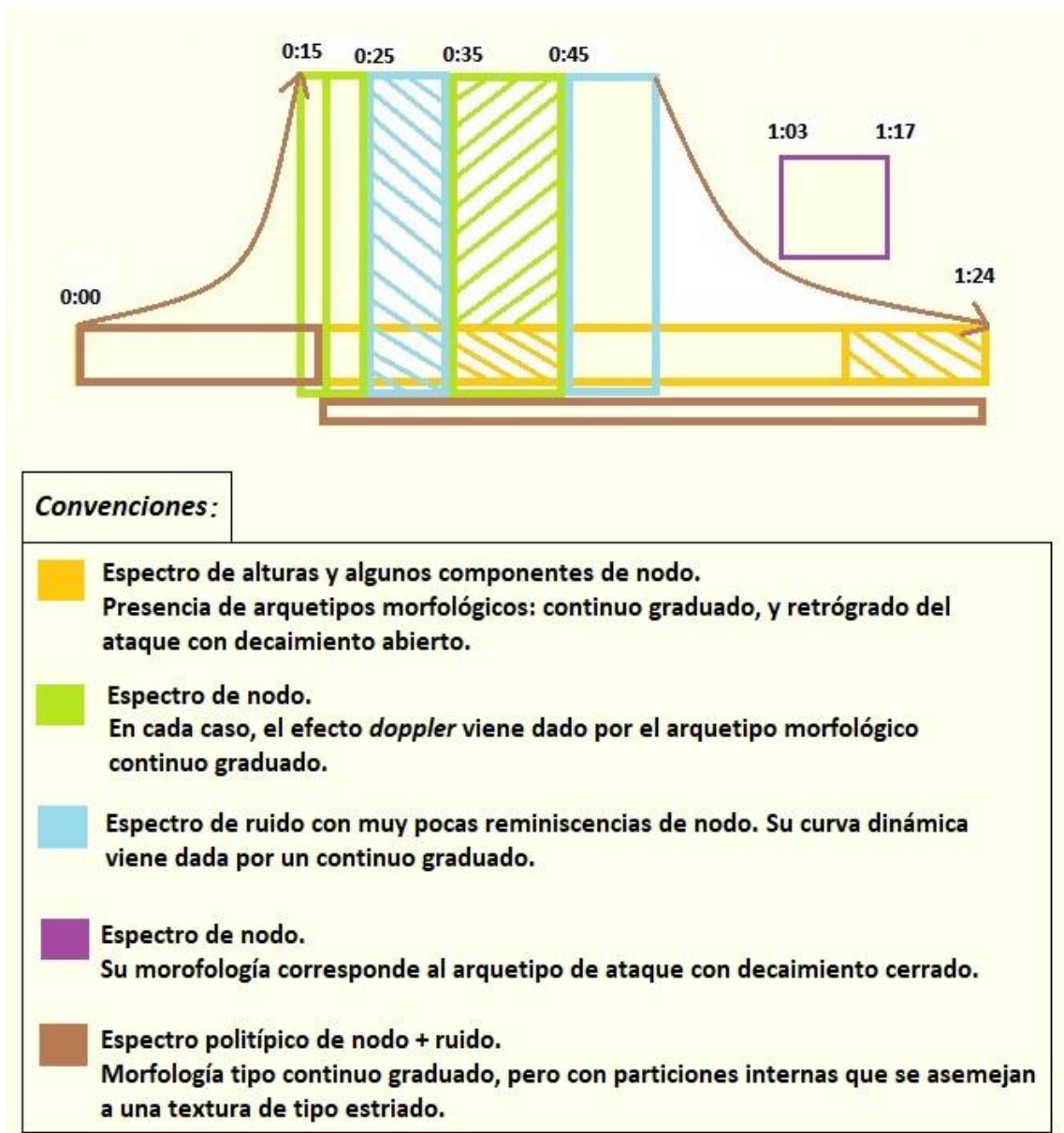
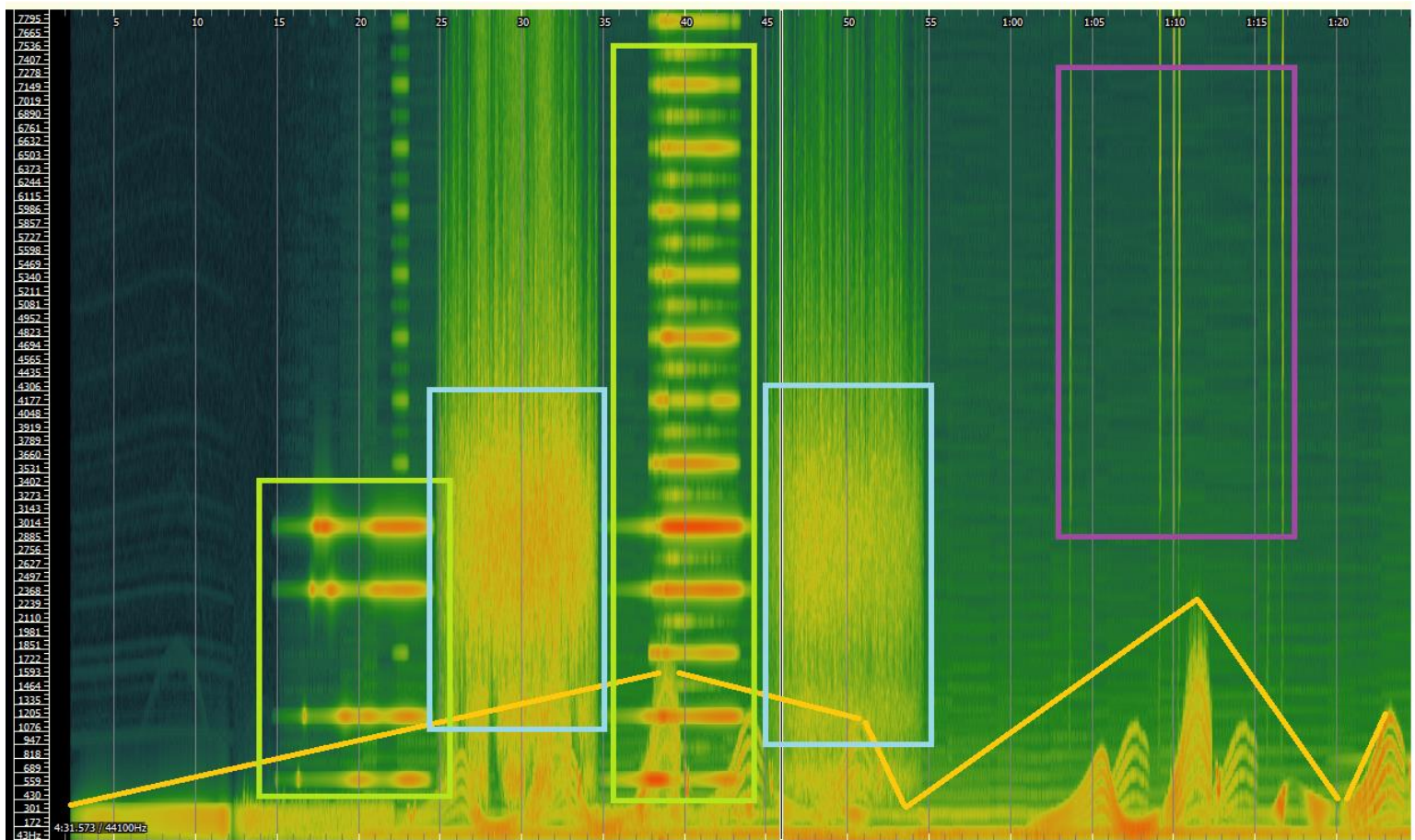


Gráfico no. 4. Correspondencia de sectorización de los materiales detectados de la sección A respecto al gráfico no. 3. (Elaboración propia a partir de un espectrograma).



3. Aplicación y ampliación de la metodología de análisis y sistematización planteada en la sección A, para el estudio de B y A`

Pasaremos a revisar la *sección B* y *A`*, partes que en la transición que intermedia entre ambas, se produce una retrogradación meso-formal hacia el minuto 3:15, proceso que es identificable tanto en el campo espectral como morfológico del material tónico, ya que se realiza un proceso de modulación textural de notas con altura identificable a *glissandi*, situación que recuerda el proceso ocurrido del minuto 1:20 al minuto 1:35, pero a la inversa, de cambio transitivo de textura de *glissandi* al material de notas-nodo con altura identificable, en el cambio de seccionamiento de A hacia B. De lo que podemos concluir que este tipo de modulaciones en la textura y que son bastante notorias en la morfología, pues hay un cambio del arquetipo de continuo graduado (*glissandi*) al ataque con decaimiento cerrado (de la presencia de los elementos tónicos, que es una mezcla entre nota y nodo), tienen lugar en los puntos donde hemos señalado

cambios de seccionamiento (ver elipse no.1 y círculo no. 4, del gráfico no. 1), lo que los convierte en realidad, en articuladores meso-formales de toda la pieza y , por ende, en elementos unificadores de la percepción.

Algo que apoya la tesis anterior frente a la consideración de los puntos ya referidos para ubicar los articuladores meso-formales, tiene que ver con la noción de aparición y reaparición de un conjunto de objetos sonoros, acción que, desde una visión más general, nos proyecta la idea de algo que se repite en la *superficie* pero donde ocurren cambios relevantes para la percepción en la profundidad de estos estados. Tal es el caso del meta-conjunto o, como denominaremos en lo sucesivo, *módulo* de objetos sonoros construido por la alternancia simétrica (cada objeto con una duración de 10 segundos, lo que equivale a 40 segundos de duración por cada módulo) de un total de cuatro efectos tipo *doppler* que suenan continuos (ver la fase 2 de cada sección en el espectrograma del gráfico no. 1), en el que sus características como arquetipos del tipo continuo graduado y, espectralmente, contrastantes el uno con relación al otro (nota-nodo en contraposición a nodo-ruido), terminan adquiriendo un peso importante en el seccionamiento tri-modular y tripartito de la pieza.

Respecto a lo que sucede antes, durante y después de cada uno de estos módulos (en total aparecen tres en toda la pieza, uno para cada sección planteada) encontramos un patrón de comportamientos y desarrollos recurrentes que pueden ser explicados desde la pertinente noción de conceptos como el de analepsia (repetición narrativa) y prolepsia (anticipación narrativa), esto es, la estructura del comportamiento lineal del lenguaje que hablamos y que se conoce como cadenas sintagmáticas. Al respecto, en el texto de Cádiz ya citado, el autor explica que en el análisis narrativo de la música electroacústica se aborda el estudio de la misma como si fuese la revisión de una obra literaria, agregando que:

Este tipo de análisis permite el examen de los objetos analíticos desde distintos puntos de vista, empezando por unidades pequeñas como los objetos o eventos sonoros para seguir con cadenas sintagmáticas, estrategias compositivas y la segmentación de la estructura formal de la pieza. Esta división estructural se basa en criterios tales como material, comportamiento rítmico - dinámico, coherencia, morfología, tímbrica, densidad, movimiento y tensión. (Cádiz, 2003: 62).

Estos dos conceptos nos pueden ser bastante útiles a la hora de pensar en la sintaxis vinculada a los tres módulos tipo *doppler* presentados en las segundas fases, y de este modo asignar significados y atar perceptualmente los eventos detectados. En las tres

secciones de la pieza, en A, B y A', es posible afirmar que la aparición de estos tres módulos son en realidad una analepsia como repetición de un mismo evento. No obstante, su contexto, es decir, lo que pasa antes y después de su reiteración, puede considerarse una prolepsia. Para explicar esto en detalle, luego de que el compositor nos presenta la lógica del comportamiento del módulo no. 1, la reaparición del módulo 2 y 3 (fases número 2 de las secciones B y A' respectivamente), es en realidad una anticipación de cambios espectromorfológicos a través de procesos modulatorios.

El punto dramático de esto tiene lugar pocos segundos antes de terminado el segundo módulo (minuto 2:18), en donde el nuevo material expuesto (ataques con decaimiento cerrado, tipo nodo-altura) es una síntesis de los dos materiales precedentes, tanto en su espectromorfología como en su tipo de envolvente. El compositor, al presentarnos un proceso modulatorio después de terminado el módulo número uno (segunda fase de la *sección A*), luego de algunas escuchas de la pieza realizadas en ese sentido, la percepción se centra en saber qué pasará la próxima vez que reaparezcan los siguientes dos módulos, lo que convierte a estos tres módulos (analepsias) con apariciones casi idénticas, en centros de atención para entender la razón de cómo los próximos materiales (prolepsia) adquieren un cambio, preparación, desarrollo, o, como en el caso de lo que acontece después del módulo tres, advertir la desaparición de estos eventos como otra posibilidad de cambio encaminada a darle cierre a la pieza a través de la des- acumulación de materiales.

Una vez explicado lo que ocurre a posteriori en los módulos tipo *doppler*, es decir, en las fases número 3 de cada sección, detengámonos un momento en lo que sucede a priori (fases número 1 de cada sección). Precisamente, los tres momentos de seccionamiento macroformal de la pieza, que propone este análisis, están determinados por reconocer esta funcionalidad anticipativa de los módulos tipo *doppler* también en lo que se refiere a lo que pasa *antes de*. En términos generales, se puede argumentar que aquello que ocurre antes de la aparición de cada módulo es un material diferente pero no necesariamente inédito. Esto es, si bien el material que antecede la reaparición del segundo módulo es expuesto por primera vez en ese momento en que tiene lugar (minuto 1:34), no obstante su desarrollo (por prolepsis) inicia poco antes de que termine este segundo módulo (minuto 2:18). Este espacio desarrollativo, que se produce en la tercera fase de la *sección B*, es el momento de mayor temporalidad dedicado a la consolidación de una textura y a presentar procesos modulatorios relativos al espectro,

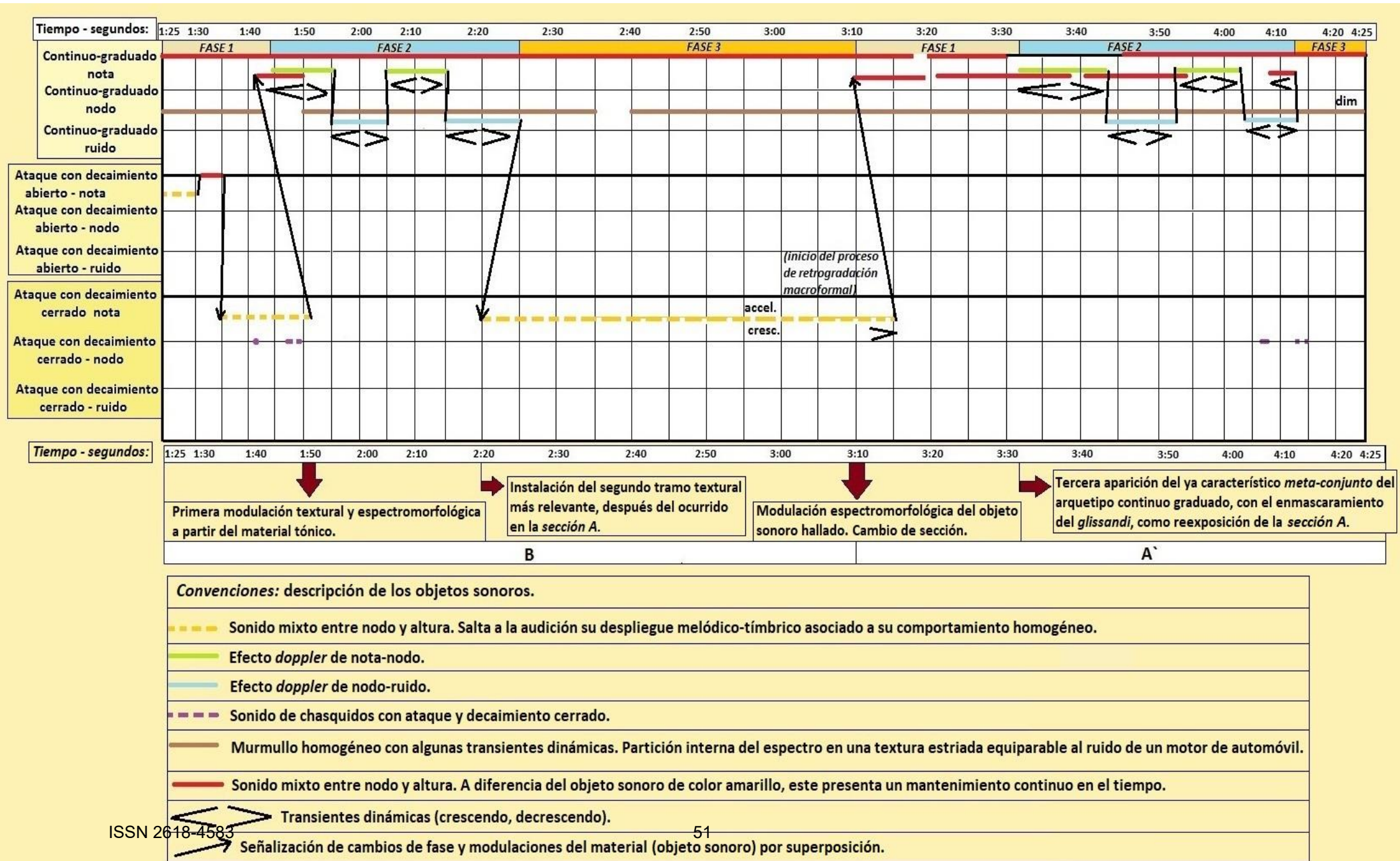
la morfología, el tiempo y la dinámica, en medio del comportamiento continuo del material.

Es el caso por ejemplo de cómo el material que inicia en el minuto 2:18, modula en el minuto 2:54 a un material de las mismas características espectromorfológicas, y por iteración, pero con un tempo más rápido y dinámica mayor (fase 3 de la *sección B*). Este último material que inicia en el minuto 2:54 y avanza hasta el minuto 3:16, produce luego una modulación, esta sí espectromorfológica, que conlleva a la aparición del material de *glissandi* que inicia en el minuto 3:08 (fase 1 de la *sección A`*), es decir, ocho segundos antes de que termine el objeto sonoro precedente, lo cual indica que la transformación se produce por superposición o *traslapamiento* de estos dos objetos sonoros; cosa que no ocurre en la primera modulación que acontece en la pieza (minuto 1:24 a 1:34, fase 1 de la *sección B*), donde el proceso de cambio se da por yuxtaposición con una intermediación de un material que es claramente la presentación de una transición gradual y lineal, para efectivamente arribar al material continuo que se instala desde el minuto 1:34 (evento a priori del segundo módulo, fase 1 de la primera sección, ya comentado anteriormente).

Por su parte, el material que aparece antes de la reaparición del último módulo en la fase 1 de la *sección A`*, ya nos ha sido presentado previamente en la parte desarrollativa (fase 3) de la sección inicial A. Es por ello que esta, digamos, permutación de ubicación del material con respecto a cómo están configuradas las fases 3 y 1, respectivamente, de las secciones A y A`, nos hace pensar en una retrogradación meso-formal, que incluso se proyecta por la manera en que se usa el material tónico (alturas y *glissandi*), una vez la pieza avanza hasta la tercera sección. Esto se explica en el hecho de que de la fase 3 a la fase 1, momento en el que se da el cambio de A hacia B, con la modulación de *glissandi* hacia material de notas-nodos separadas, se hace una primera conexión de sintaxis y dependencia entre estos dos objetos sonoros. La retrogradación ocurre entonces en el momento en que se produce el tránsito de la fase 3 a la fase 1, en el cambio de B hacia A`, momento en el cual se presenta la modulación del material de notas-nodos separadas hacia *glissandi*.

Para ilustrar de una manera mucho más detallada todo lo que se ha dicho hasta aquí respecto a las secciones B y A`, de la pieza electroacústica *Grappolo 4*, pasaremos a explicar el gráfico no. 5, abstracción que pretende dar cuenta de las relaciones de los materiales según su tipología espectral, morfología, y comportamiento meso y macro formal:

Gráfico no. 5. Perfil paramétrico de los arquetipos morfológicos y tipología espectral. El vector trazado de acuerdo con los colores asignados para los objetos sonoros hallados, es el resultado de la *movilidad espectralmorfológica* propiamente dicha. Tiempo: a partir del minuto 1:25 hasta el final de la pieza.



A partir de esta resultante gráfica del movimiento de arquetipos morfológicos según la tipología espectral predominante, en donde el eje vertical mide de abajo hacia arriba el grado de desplazamiento de los materiales electrónicos, desde eventos con decaimiento cerrado hasta sonidos mantenidos (continuo-graduado), y el eje horizontal da cuenta de la proporción topográfica de estos comportamientos meso y macro-formales, es posible plantear las siguientes consideraciones generales y particulares respecto a la manera en que está concebida la pieza *Grappolo 4*:

-La fase 3 de la *sección B*, es el lapso más preponderante en términos meso-formales en toda la pieza. Esto se explica porque al ser un mismo objeto sonoro (ver color amarillo en el gráfico) en el que está contenida información previa, como por ejemplo el hecho de que realice una imitación del movimiento ondulante frecuencial presentado por el *glissandi* (color rojo) que aparecía en el cambio de la fase 1 a 2 de la *sección B* (recordemos también que el *glissandi* es un objeto sonoro preponderante que ocupa gran parte de la fase 2 y completamente la fase 3 de la *sección A*); además de realizar un proceso de modulación tímbrica en sus componentes espectrales que se da como producto de una aceleración e incremento dinámico señalados también en el gráfico, acción que tiene por objetivo conectar perceptualmente este material obtenido (que parte del minuto 2:54 al minuto 3:16) con el previamente presentado en la fase 1 de la *sección B* (del minuto 1:34 al minuto 1:51) y que, desde un movimiento por retrogradación que conduce del objeto sonoro de color amarillo al rojo (iteraciones de nodos-alturas hacia *glissandi*), logra conectar patrones de comportamiento y dejar clara una sintaxis de la relación espectromorfológica y estructural que se teje entre los materiales.

-Con respecto al final de la fase 3 de la *sección B* y el enlace moduladorio a la fase 1 de la *sección A*, cabe destacar el articulador formal de más preponderancia en toda la pieza y que corresponde al punto de modulación espectromorfológica de la *sección B* hacia *A* (el siguiente articulador formal en orden de importancia es el señalado en la fase 1 de la *sección B* con color amarillo) y que corresponde al ciclo final de la fase 3 de la *sección B*. Desde el minuto 3:08 en adelante, acontecen en esta intersección algunos aspectos, como el de una modulación textural explícita en orden a completar un proceso de retrogradación meso-formal ya explicado anteriormente, y un proceso de aparición gradual en el que la reducción del enmascaramiento de un objeto que viene sonando previamente con respecto a otro que va apareciendo temporalmente, también configura

una relación de capas superpuestas en esta articulación formal inmediatamente anterior al inicio de la *sección A*.

-Respecto al objeto sonoro de color marrón en el gráfico no. 5, el cual tiene un alto porcentaje de presencia en la pieza, si bien es el primer material que el compositor nos muestra, su actividad homogénea, y el hecho de que en varias ocasiones es enmascarado por objetos y meta-conjuntos de mayor frecuencia, intensidad, y actividad rítmica, termina siendo relegado a un *background* que, en todo caso, en puntos específicos de la pieza se vuelve a hacer notorio dándonos la sensación de elemento de profundidad espacial en la pieza.

-Por otra parte, el material de espectro tipo altura, y de arquetipo continuo graduado, representado en la parte superior del gráfico no. 5 con color rojo, constituye una textura armónica continua que atraviesa todo el entramado de yuxtaposiciones, superposiciones y enmascaramientos producto de la relación de los demás materiales, obteniendo de esta manera, por su densidad sonora, homogeneidad tímbrica y acumulación de alturas, mayor notoriedad textural con respecto al material de color marrón de frecuencias graves, mucho menos perceptible.

Respecto a esta situación, vale la pena mencionar lo que Barry Truax plantea a propósito de este tipo de materiales:

Barry Truax propone el término audición de fondo (*background listening*) para diferenciar un nivel distinto de audición que ocurre cuando existen sonidos que permanecen en el fondo de nuestra atención. Truax (2001)⁵. Esto sucede cuando un auditor no escucha un sonido en particular que sin embargo está presente, debido a que ese sonido no tiene alguna significación inmediata o relevante. Sin embargo, el auditor es consciente de él y si se le pregunta si ha escuchado el sonido en cuestión probablemente responderá de forma afirmativa. Los sonidos que son escuchados en el fondo ocurren frecuentemente y por lo tanto son esperados y predecibles. Se les presta atención solamente si es necesario; de lo contrario, no son siquiera notados. (Cádiz, 2003: 54).

4. Conclusiones

Hay un interés predominante por realizar procesos modulatorios de cambio espectromorfológico en el proceso compositivo de *Grappolo 4*. Esto se hace evidente sobre todo en los materiales elegidos y en los procesos que estos materiales

⁵ Esta referencia bibliográfica sobre Barry Truax a la que refiere Cádiz en su texto, es la del libro: *Acoustic Communication*. Truax (2001).

experimentan a lo largo de la obra. El hecho de generar modulaciones del material tanto al interior de cada sección, entre fases y de forma inter-seccional, nos remite a un pensamiento estructural del compositor por definir campos funcionales en los niveles micro, meso y macro que operan de manera sintáctica en la pieza. Aunque hay una exploración amplia de diversas maneras de producción espectromorfológica en los materiales, hay un predominio de uso de materiales con espectro de altura-nodo, y de materiales con morfología de tipo ataque – declive cerrado, y continuo graduado.

Formalmente, luego de cada aparición del material tónico, ya sea en su forma de *glissandi* o como notas-nodos separados, se produce el subsiguiente proceso modulador. Es decir, que si pensamos en el proceso macroformal modulador de los materiales preponderantes de la pieza (nodos y alturas que actúan como figuras), encontramos el siguiente patrón de secuencialidad y recurrencia: (1) nodo continuo graduado; (2) nodo-altura continuo graduado; (3) nodo-altura con decaimiento abierto; (2) nodo-altura continuo graduado; (4) altura continuo graduado. Lo cual, en correspondencia con las tres secciones en que se divide la pieza, sería: *sección A*: (1) + (2); *sección B*: (3); *sección A'*: (2) + (4). Si se piensan estos elementos como unidad, hay una transición entre los puntos del continuo: nodo, altura-nodo y altura.

Este gesto macro-textural del espectro, atraviesa ciertos estados de este continuo *nodo-altura*, produciendo en la unión de estos tres estados-materiales una modulación espectral. Por supuesto, la disposición temporal de estos espectros se reduce a dos unidades morfológicas, que tiene como resultado el siguiente gesto macroformal en el tiempo: continuo graduado (textura lisa de la *sección A*), ataque con decaimiento cerrado (iteraciones en B) y, nuevamente, continuo graduado (textura lisa en A'). Como vemos, para ambos casos, en el espectro y en la morfología, la disposición macroformal en retrogradación resulta clave para entender el enlace y el lugar de cada material en el tiempo.

Las pesquisas a las que este análisis llegó, orientadas por la metodología empleada, son numerosas y están en concordancia con la idea inicial planteada en los propósitos de este texto: agrupar diversas estrategias de escucha conducentes a percibir, desde algunos modos de apreciación, diferentes niveles de organización sonora, particulares y generales de esta pieza. Con respecto a esta noción, resulta bastante pertinente lo que la compositora e investigadora británica Katharine Norman menciona en su texto *La música del mundo real como audición compuesta*, Norman (1996). Allí hace alusión a

la manera en que el escucha puede, digamos, *negociar* entre la escucha referencial que identifica fuentes sonoras culturalmente compartidas y la escucha reflexiva que tiende a centrar más su atención en las propiedades sónicas de dicha fuente, con el fin de que un tipo de percepción potencie y enriquezca las cualidades de la otra forma de percepción a través de una situación que ella denomina como *montaje auditivo interno*:

El mundo real y la abstracción, la audición "musical" -y las variadas combinaciones y permutaciones dentro de ella- se mezclan de manera tal en nuestros esfuerzos de respuesta que engendran una especie de "montaje auditivo interno". En última instancia dejan de existir en tanto distintos cuando "re-armamos" las relaciones entre ellos. (Norman, 1996).

Como vemos, *Grappolo 4* es una pieza cuyo seccionamiento formal está marcado por la unidad modular de los materiales según su naturaleza espectromorfológica y función temporal y sintáctica (fases, seccionamientos, transiciones, modulaciones, desarrollos, retrogradaciones, etc.) las diferencias y similitudes espectromorfológicas entre estos materiales y entre sus comportamientos meso-formales, se convierten en herramientas útiles para desentrañar perceptualmente (*nivel estésico*) las relaciones estructurales entre los elementos comprometidos.

Bibliografía

- Cádiz, Rodrigo. 2003. *Estrategias auditivas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica*. Resonancias 13 (2003): 47-65.
- Norman, Katharine. 1996. *La música del mundo real como audición compuesta*. “Proyecto Paisaje Sonoro Uruguay”. [Online] Disponible en: <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/norman.html> (último acceso 21-08-2019).
- Smalley, Denis. 1986. *Spectro-morphology and structuring processes*. En “The language of electroacoustic music”, editado por Simon Emmerson, 61-93, London: Palgrave Macmillan.
- Teruggi, Daniel. 2005. “*Aprendiendo a oír*”. En “Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones”, compilado por Susana Espinosa, 17-31. Argentina: Universidad Nacional de Lanús.
- Truax, Barry. 2001 [1984]. *Acoustic Communication*. Westport, Connecticut: Ablex Publishing.
- Westerkamp, Hildegard. 2009. *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro. Explorando conexiones y diferencias*. “Proyecto Paisaje Sonoro Uruguay”. [Online] Disponible en: <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/westerkamp.html> (último acceso 21-08-2019).
- Windsor, W. Luke. 1996. *Perception and signification in electroacoustic music*. En “Song and Signification, chapter 7”, editado por R. Monelle y C. T. Gray, 64-74. Edinburgh: Edinburgh University Faculty of Music.

A análise dinâmica dos gestos violonísticos em *Micro Study 3*, de Arthur Kampela

Ledice Fernandes Weiss
ECA-USP/FAPESP

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo realizar uma análise dos gestos instrumentais ao violão de uma obra recente de Arthur Kampela, *Micro Study 3*, que elabora técnicas de abafamento e de multifônicos ao violão. Almejando conduzir esta análise pelo domínio de sua expressão dinâmica, abordamos seus aspectos geométricos e fisiológicos apenas sumariamente, nos concentrando sobretudo em ferramentas de compreensão dinâmica oriundas da *Eucinéctica*, ciência criada por Rudolf Laban, tais como os fatores do movimento, as ações básicas do esforço e os conceitos de impulso e energia. Confrontamos tais noções com tipologias de gestos instrumentais propostas por autores tais como Godøy e Delalande e procuramos compreender a natureza da fluência sonora e cinética nos gestos majoritariamente secos e percussivos da obra de Kampela. Para tanto, isolamos quatro passagens desta, nas quais os encadeamentos gestuais são observados sob o ponto de vista da dinâmica do movimento.

PALAVRAS-CHAVE: EUCINÉTICA. RUDOLF LABAN. ARTHUR KAMPELA. GESTO INSTRUMENTAL. ANALISE DO MOVIMENTO.

ABSTRACT

This essay aims to do an analysis of the instrumental gestures on the guitar of a recent work by Arthur Kampela, *Micro Study 3*, which works out damping and multifonic techniques on the guitar. Aiming to focus this gestural analysis from the dynamic and expressive point of view, we approach its geometrical and physiological aspects only briefly, focusing mainly on analytic tools borrowed from Rudolf Laban's Eukinetic, such as the factors of movement, the basic actions of effort, and the concepts of impulse and energy. We put these notions together with some typologies of the instrumental gesture proposed by authors such as Godøy and Delalande and seek to understand the nature of sound and kinetic fluency in the mostly dry

and percussive gestures of Kampela's work. To this end, we isolate four passages from it, in which the gestural threads are observed from the point of view of the dynamics of movement.

KEY WORDS: EUKINETICS. RUDOLF LABAN. ARTHUR KAMPELA. INSTRUMENTAL GESTURE. MOTION ANALYSIS.

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é realizar uma análise gestual dos movimentos do violonista em *Micro Study 3* do compositor carioca Arthur Kampela. As ferramentas de análise empregadas são majoritariamente inspiradas pelas teorias do movimento desenvolvidas pelo coreógrafo húngaro Rudolf Laban (1879-1958), a partir da sistematização do que ele denominou *Eucinéctica*, ciência que aborda, dentro do estudo do movimento, suas qualidades dinâmicas e expressivas.

Micro Study 3 é uma peça recente (2018) para violão solo do compositor carioca Arthur Kampela (1960). Em comparação com outras peças suas para o instrumento, trata-se de uma obra relativamente curta, de apenas três páginas; isto é um indício que comprova a intenção do compositor, fazer um ciclo de micro-estudos, onde estariam contidos, de forma sintética e simples, todos os recursos técnicos instrumentais - à maneira clássica como a forma *Estudo* é concebida - que ele inventara em sua série anterior para violão, chamada *Percussion Studies*. Embora esta última série, iniciada em 1990, ainda não tenha sido considerada como “concluída”, a iniciativa didática dos *Micro Studies* dialoga concomitantemente com ela; assim, *MS3*, que desbravarei nas páginas a seguir, antecipa gestos técnicos que o compositor acaba de formalizar, e que formam o substrato temático de *Percussion Study 8*, ainda inacabado¹. Por esta razão, o *Micro-study 3*, este sim concluído, consiste na melhor pista possível para se vislumbrar o último dos *PS*. De maneira recíproca, proporei exemplos filmados a se extraírem de gravações dos *Percussion Studies 1, 2, 4 e 5* (em casos de recursos técnicos similares), uma vez que a única gravação existente de *MS3*, da mão do próprio compositor, não está disponível em linha. Atualmente, Kampela compôs os três primeiros estudos deste jovem ciclo: *Micro Study 1*, sobre harpejos; *Micro Study 2*, sobre

¹ Diga-se de passagem, os *Percussion Studies* de números 6, 7 e 8 encontram-se praticamente na mesma situação: tendo eventualmente já sido tocados em público, estando parcialmente terminados, nenhum dos três foi registrado sob a forma escrita (Kampela, 2019).

a técnica do *glissando*; e *Micro Study 3*, sobre notas abafadas. Os dois primeiros ainda não foram notados em forma escrita (Kampela, 2019).

Nas obras de Arthur Kampela, tão determinante quanto o som musical é o gesto que o produz; em sua composição iminentemente *gestual*, o movimento do intérprete, de seu corpo todo, acionado dos pés à cabeça, e sobretudo a gesticulação das mãos e braços na empreitada de *dominar* o instrumento são considerados parte da composição - uma de suas categorias (Kampela, 2017). O *domínio* do movimento, que o músico como o bailarino possuem, é descrito por Silva como representando não apenas “um fato físico mas também um complexo de variadas expressões” (Silva, 2006: 211). Acerca da atividade propriamente instrumental, em que o gesto se vê codificado, este teria, para a autora, o poder de resgatar “o indivíduo dos automatismos e da massificação” e de lhe atribuir uma “consciência de si mesmo” (Silva, 2006: 212). De fato, as obras instrumentais de Kampela, ao atribuírem seqüências de movimentos extremamente coreográficos e, em sua velocidade e na independência de cada membro, por vezes extremamente complexos, despertam no instrumentista uma consciência corporal que, de praxe, o violonista não possui.

Rudolf von Laban, que foi quem criou, nas décadas de 1930 e 1940, a primeira, e até hoje a maior referência como sistema *gramatical* do movimento, empreendeu em seus estudos, diversas comparações entre a música e o movimento. Suas ideias, que serão aplicadas ao longo deste artigo como ferramentas de análise dinâmica de *Micro Study 3*, veiculam noções como a de ritmo e andamento de um movimento, e atribuem qualidades expressivas, associadas a tipos de gestos, aos movimentos implicados na ação de tocar um instrumento. Assim,

Quando se examina o ritmo de um movimento, deve-se também considerar o tempo, isto é, as variações de velocidade e lentidão. Ao tocar um instrumento musical, percebemos claramente a rapidez de movimentos de produção de sons que se assemelham a chicotadas, batidas, tamboriladas e beliscões, e a lentidão em ações de puxar, deslizar, tremular e apertar.

Certos sinais e termos musicais como *sostenuto*, *presto*, *forte*, *piano*, *glissando*, *staccato*, etc., indicam o caráter dessas ações no sentido dinamosférico, isto é, o tipo de tensão corporal com a qual o instrumento deve ser tocado² (Laban, 2003: 109).

² “Quand on examine le rythme d’un mouvement, on doit aussi considérer le tempo, c’est-à-dire les variations de rapidité et de lenteur. En jouant d’un instrument de musique, nous sentons clairement la rapidité dans les mouvements producteurs des sons tels que fouetter, frapper, tapoter et pincer et la lenteur dans les actions de tirer, glisser, flotter et presser.

Certains signes et termes musicaux tels que *sostenuto*, *presto*, *forte*, *piano*, *glissando*, *staccato*, etc., indiquent le caractère de ces actions dans le sens dynamosphérique, c’est-à-dire le type de tension corporelle avec laquelle l’instrument doit être joué.”

2. Rudolf Laban e a Eucinética

Filho de pai general, Rudolf Laban-Varalja não frequentou regularmente uma escola por ter passado a infância mudando de cidade. Ainda assim, ter-se-ia auto educado de maneira fortemente eclética, influenciado pela filosofia chinesa, pelos pensamentos de Nietzsche, Freud, Jung, da maçonaria e da antroposofia de Rudolf Steiner (Mommensohn; Petrella, 2006: 40). Laban denominou o sistema que criou de estudo do movimento humano de *Coreologia*, significando a lógica ou ciência dos círculos. Laban teria tirado inspiração, ao formular seu sistema e ao nomeá-lo³, dos princípios da harmonia formulados por Platão e Pitágoras, baseando-se, em seguida, em conceitos geométricos e musicais. A Coreologia seria, assim, entendida “não só como um estudo geométrico, mas também como ‘um tipo de gramática e sintaxe da linguagem do movimento, pela qual se compreende além da forma externa, o conteúdo mental e emocional’” (Mommensohn; Petrella, 2006: 44-45).

A Coreologia labaniana divide-se em três grandes áreas: a Eucinética, a Corêutica e a Cinetografia (ou *Labanotation*). Na primeira, Laban estudou as dinâmicas, o ritmo do movimento e seus aspectos expressivos; na segunda, estudou as formas espaciais; na terceira, estabeleceu uma forma de escrita do movimento. Dentre as três áreas, aquela que me interessará aqui é a primeira, por tratar de seu aspecto dinâmico e rítmico⁴, e por partir de uma observação fundamental sobre a origem das ações corporais, posturas e gestos - que se encontra, por sua vez, nos impulsos ou atitudes internas (Lacava, 2006: 155).

A reflexão sobre tais impulsos nos propicia pontes diretas com a noção de expressão e interpretação musicais, posto que estão diretamente relacionados, no pensamento de Laban, às noções de *Esforço* e de *Energia*. Desta forma, a análise das propriedades expressivas do som musical estará, em minha análise, perfeitamente vinculada aos aspectos qualitativos e dinâmicos do movimento, que são responsáveis pela expressão do corpo. Com respeito à Eucinética, Mommensohn e Petrella afirmam:

³ *Choreosophia* : do grego antigo *choros*, que significa ‘círculo’, e *sophia*, que significa sabedoria (Mommensohn; Petrella, 2006: 44).

⁴ Para um estudo cinetográfico dos movimentos do músico, se referir a nosso artigo “Estudo do gesto instrumental sob o prisma da *Labanotation*: o exemplo da *Tapping technique* em *Percussion Study I* para violão solo de Arthur Kampela” (2018).

Valendo-se das similaridades rítmicas entre a dança e a música, [Laban] observou que também havia diferenças entre elas, pois embora muitos passos de dança possam ser contados, obedecendo a um ritmo métrico, o mesmo não ocorre com os gestos. Com isso, Laban percebeu que as ações do corpo, tanto as posturas como os gestos, se originam de impulsos internos (Mommensohn; Petrella, 2006: 45).

O conceito de *Esforço* se relaciona, desta forma, à “expressão externa da energia vital interior” (Rengel, 2006: 123), atribuindo ao impulso qualidades reconhecíveis que, por sua vez, são determinadas pelos *quatro fatores do movimento*, um dos tópicos mais divulgados do sistema de análise do movimento de Laban: espaço, peso, tempo e fluência. Particularmente, me interessa aplicar os conceitos de dinâmica e esforço de Rudolf Laban ao movimento dos membros superiores, que são a parte do corpo que mais entra em jogo quando o violonista, e de modo geral todo instrumentista, está em atividade. Em um texto publicado após sua morte por sua última companheira e parceira no trabalho, Laban terá formulado a seguinte ideia a este respeito:

As faces e as mãos dos seres humanos e as cabeças e patas dos animais são muitas vezes usadas como indicativas da similaridade entre humanos e animais. As faces e as mãos dos adultos humanos podem ser consideradas como tendo sido moldadas por seus hábitos de esforço. A forma de seus corpos, incluindo a da cabeça e a das extremidades, significa talvez uma disposição natural de esforço e pode ser vista como manifestações de esforço ‘congeladas’. As formas de natureza constitucional, porém, são muito menos reveladoras do que os movimentos, principalmente aqueles que se denominam movimentos de sombra. Estes são movimentos musculares minúsculos, tais como o erguer de uma sobrancelha, uma sacudidela de mão ou um rápido pisotear do pé, os quais apenas têm valor expressivo. São em geral executados inconscientemente e muitas vezes acompanham, à maneira de uma sombra, os movimentos da ação com objetivo, daí a denominação escolhida. (Laban; Ullmann, 1978: 34-35)

Quanto aos fatores do movimento, estes também podem ser chamados de elementos do esforço, embora a diferenciação de uma ou outra terminologia se dê no fato da segunda se relacionar a um componente mais interior, enquanto que a primeira se refere à sua forma exterior. Como explica Rengel, “fator de movimento e elemento do esforço são instâncias de um mesmo conceito. Vale destacar uma diferenciação: ‘elemento do esforço’ é o conteúdo/forma ou *effort/shape*, ou seja, um conteúdo ‘interno’ que se torna visível, a olho nu, em forma. É importante ficar claro que não há, em Laban, distinção ou hierarquia entre conteúdo e forma. Escreve-se e diz-se: ‘conteúdoforma’” (Rengel, 2006: 124).

As qualidades expressivas do impulso⁵, identificáveis através dos quatro fatores do movimento, são representadas por seus dois extremos, o espaço sendo qualificado de *direto* (também chamado de linear) ou *flexível*, o peso, de *firme* (“com energia”, “lutante” ou “resistente”) ou *suave* (relaxado, “indulgente” ou “complacente”), o tempo, de *súbito* (curto) ou *sustentado* (prolongado) e a fluência, de *livre* (liberta) ou *controlada*⁶.

Aplicarei como ferramentas de análise em especial as qualidades do movimento firme ou suave (com relação a seu peso) e súbito ou sustentado (com relação ao seu tempo). Souza tem dois pronunciamentos significativos com relação ao fator-peso, nos quais se apreende uma ferramenta de análise que aplicarei abaixo, na seção 7 deste artigo:

O peso se refere à nossa resistência e relaxamento muscular em relação à gravidade. [...] Ao relaxar o corpo em direção à força da gravidade, permitimos que ele adquira uma qualidade suave e leve do movimento, enquanto na resistência contra a força da gravidade adquirimos uma qualidade firme e forte em nossos movimentos (Souza, 2014: 51).

Peso não tem a ver necessariamente com pesado ou leve [...] Constatamos que o centro de leveza (parte superior do corpo) realiza melhor a qualidade suave, enquanto o centro de gravidade (parte inferior do corpo) realiza melhor o peso firme. » (Souza, 2014: 52)

Quanto ao fator-tempo, que se refere à questão da velocidade e duração do movimento, ele é, em um extremo, *súbito*, e “ocorre quando o movimento apresenta uma velocidade rápida e uma duração curta, na qual a aceleração ocorre de forma repentina e breve” e proporciona uma “sensação de instantaneidade”. No outro extremo, o tempo sustentado caracteriza um movimento que “apresenta uma velocidade lenta e uma duração longa, ocorrendo uma desaceleração prolongada” cuja sensação seria de permanência (Souza, 2014: 53).

Outra ferramenta de análise que aplicarei aos gestos instrumentais do violonista constitui as *oito Ações Básicas do Esforço*, cuja sistematização é outro dos preceitos da Eucinéctica mais divulgados nos meios da dança. As ações básicas, apresentadas

⁵ “Qualidades expressivas do movimento”, ou “qualificação dos fatores do movimento segundo seus dois extremos” são maneiras equivalentes de se denominarem os mesmos quatro pares de qualidades de cada fator do movimento. Laban e Ullmann (1978: 117) adotam ainda uma outra definição para descrever essas qualidades, explicando: “duas atitudes mentais principais que envolvem, por um lado, uma função objetiva e, por outro, a sensação do movimento” (Laban; Ullmann, 1978: 117).

⁶ A nomenclatura das qualidades/atitudes de cada fator do movimento varia segundo a tradução. Afim de facilitar a compreensão desta imbricada classificação, pus entre parênteses, quando há diferença, a versão utilizada na tradução brasileira da obra *Dominio do Movimento* (Laban; Ullmann, 1978:114). As denominações que não estão entre parênteses, encontram-se nas versões de Lacava, Mommensohn e Petrella e Rengel (vide bibliografia abaixo).

na tabela abaixo, nascem da combinação das qualidades extremas de três dos fatores do movimento, excluindo o fator-fluência:

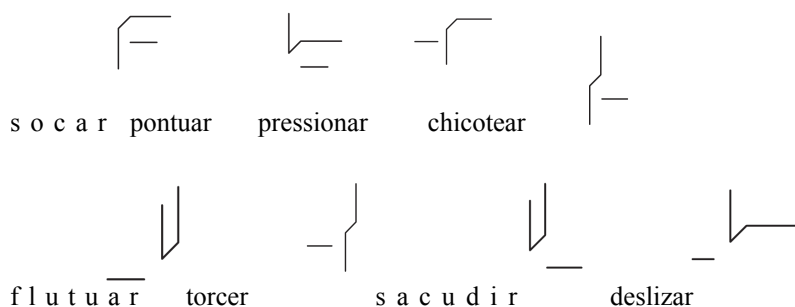
Ações básicas	Peso	Tempo	Espaço
Socar	firme	súbito	direto
Pontuar	suave	súbito	direto
Pressionar	firme	sustentado	direto
Chicotear ou Talhar	firme	súbito	flexível
Flutuar	suave	sustentado	flexível
Torcer	firme	sustentado	flexível
Sacudir	suave	súbito	flexível
Deslizar	suave	sustentado	direto

Tab.1: As oito ações básicas do Esforço segundo R. Laban.

Se compararmos uma ação básica qualquer com as ações suas vizinhas, observa-se que a alteração em apenas um dos fatores provoca a mudança de uma ação em outra. Como exemplo,

O soco é relativamente rápido. Se se modifica (quer dizer, retarda) a velocidade do soco, este se transforma numa pressão. Quando a força do soco é diminuída, este torna-se um pontuar leve. Soco sempre se dá em linha reta; quando assume uma curva gradual, o trajeto deste movimento vai ser aos poucos conduzido para um talhar. » (Laban; Ullmann, 1978: 184).

As oito ações de base são representadas por gráficos com fins de análise. Abaixo, suas representações gráficas respectivas, segundo a escrita do movimento proposta por Laban.



Ex. 1: As oito ações de base segundo a notação Laban (Challet-Haas, 2011, v.3: 183)

Atentemo-nos ao fato de as ações de esforço tenderem a se encadear, na vida comum, de maneira natural e fluida, sem passagens extremas entre ações opostas, mas através de transições, como explicam Laban e Ullmann na citação abaixo. No entanto, em se tratando da execução instrumental das peças de Kampela, as mudanças de humor no sequenciamento de gestos acontecem, em determinados casos, de ser relativamente inesperadas.

Em circunstâncias normais, nenhuma pessoa mentalmente sadia saltará de uma qualidade para a que lhe é contrastante devido ao grande esforço nervoso e mental envolvido em mudança tão radical. Se o indivíduo muda repentinamente de uma disposição de pressão [...] para uma de sacudir [...], isto indica forte tensão ou excitação interior. Situações deste porte evidentemente podem ocorrer, mas sempre sinalizam o perigo de alta tensão interna (Laban; Ullmann, 1978: 182-183).

3. O fator-Fluência do movimento e a ideia de Fluxo sonoro

Rudolf Laban encontra na fluência do movimento um denominador comum às artes performáticas em geral; a *fluência* se manifesta nos movimentos corporais, inclusive no contato com o instrumento musical e no das cordas vocais. A estes movimentos relacionados ao corpo do próprio performer, acrescentarei a seguir o movimento que se cria fora dele, por exemplo, no som.

As ideias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras. A arte do teatro é dinâmica, porque cada fase da representação some quase que imediatamente após ter aparecido. Nada permanece estático e é impossível realizar-se um exame demorado dos detalhes. Na música, um som sucede ao outro e o primeiro morre antes que seja ouvido o seguinte (Laban; Ullmann, 1978: 29).

Assim, desejo discutir as interseções e as diferenças entre os conceitos de *fluência* (livre ou controlada) segundo a terminologia de Laban, e de *fluxo* sonoro apresentada por autores que tratam da questão do gesto musical. Em ambos os casos, o fluxo e a fluência implicam a presença ativa do elemento espacial; no entanto, enquanto que em Laban o espaço está imbricado com os outros fatores do movimento, e a liberdade ou o controle da fluência depende igualmente do fator temporal, o gesto *musical* (e sonoro) se dá incondicionalmente *no* espaço, e o interpreta como uma entidade sonora e física. Godøy (2010) associa a noção de espaço (com relação ao gesto musical) às propriedades elementares do som, tais como sua

altura, intensidade, textura e mesmo tensão. Por outro lado, esta natureza espacial do som se alia a uma escuta ecológica, em que a energia é entendida como fonte do movimento e do som, e em que apenas através dos sons tem-se uma percepção do ambiente em torno, e das informações dadas pela própria fonte sonora, algo que o autor nomeia *inteligência ecológica na escuta - ecological knowledge in listening* (Godøy, 2010: 106).

Para conceituar a maioria (se não todas) as características do som musical em relação a seu potencial gestual, podemos pensar nessas características como *formas de trajetória no tempo e no espaço*. O termo “espaço” é aqui usado não apenas no sentido usual do espaço euclidiano tridimensional onde se movimenta o corpo, mas também em um sentido metafórico para denotar diferentes instâncias qualitativas. Tal é o caso da ideia do espaço-altura-de-nota como um esquema conceitual para ordenar as diferenças de altura, mas também como algo que pode ser mapeado no espaço “real” do teclado do piano, com as teclas organizadas em um plano horizontal, da esquerda para a direita, e do mais grave ao mais agudo. Em outras palavras, podemos encontrar aqui um uso misto da noção de “espaço”, e uma discussão lúcida sobre a relação entre o sentido mais diretamente físico de “espaço” e seu uso mais metafórico (e também culturalmente variável) pode ser encontrado em (Eitan e Granot, 2006). Tal uso metafórico de conceitos espaciais pode ser aplicado a várias outras características do som musical como intensidade (*crescendo*, *decrescendo*) e tempo (*acelerando*, *ritardando*), textura (difusa, focalizada, grossa, fina), e assim por diante, ou ainda a sensações mais gerais e complexas, como o aumento ou diminuição de tensão⁷ (Godøy, 2010: 113).

Marc Leman (2010: 141), por sua vez, entende o fenômeno musical enquanto movimento no tempo e no espaço, afirmando que o “traço gestual [inscrito nessas duas dimensões] é capaz de indicar o fluxo”.

Fluxo:	indo	interrompendo	detendo
Ação:	contínua	aos trancos	parada
Controle:	normal	intermitente	completo
Corpo:	movimento	séries de posições	posição

Tab. 2: Fluência (Laban; Ullmann, 1978: 86)

⁷ “To conceptualize most (if not all) features of musical sound in relation to their gestural affordance, we can think of these features as *trajectory shapes in time and space*. The term ‘space’ is here used not only in the usual sense of three-dimensional Euclidian space for body movement, but also in a metaphorical sense to denote different feature dimensions. Such is the case with the use of pitch-space as a conceptual scheme for ordering differences in pitch, but also as something that may be mapped onto the ‘real’ space of the keyboard with the keys arranged on a horizontal plane, left to right, from the lowest to the highest. In other words, we may encounter a mixed usage of the notion of ‘space’ here, and a lucid discussion of the relationship between the more directly physical sense of ‘space’ and the more metaphorical (and this also culturally variable) use of the term, can be found in (Eitan and Granot 2006). Such metaphorical use of spatial concepts can be applied to several other features of musical sound such as intensity (*crescendo*, *decrescendo*) and tempo (*acelerando*, *ritardando*), texture (spread, focused, thick, thin), and so on, or to more general and composite sensations such as increase or decrease of tension”.

Laban estabelece, como se observa na tabela acima, relações diretas entre a fluência e a criação de posturas. Acrescento ademais, com base nessas ideias, que o conduzir da fluência pode estabelecer o comportamento energético geral na execução musical de texturas granulosas, como *tremolos* e trinados. Me baseio para tal em afirmações do coreógrafo, como “se, se para completamente o fluxo das ações corporais, resulta uma posição. Se o fluxo for interrompido intermitentemente, produz-se um tipo trêmulo de movimento” (Laban; Ullmann, 1978: 89).

Em um sentido similar, Camurri e Moeslund (2010: 255) levantaram analogias pertinentes entre os conceitos musicais de *legato* e *staccato* e de fluência livre e controlada (Camurri; Moeslund, 2010: 256). Os autores ainda citam as pesquisas de Hans Schenk Krumhansl (1996, 1997), cujas experiências com o gesto sonoro e visual na performance musical, baseando-se na teoria do esforço de Laban, levaram a resultados interessantes no que se refere à comunicação de intensidade emocional através da música e da dança: “Intensidade emocional se reflete no grau de abertura (liberação) ou contração (tensão) do torso do intérprete [...]”⁸ (Camurri; Moeslund, 2010: 257). Tais conclusões expressam diretamente o pensamento de Rudolf Laban com respeito à expressão corporal das duas atitudes extremas da fluência:

O uso da fluência livre propicia movimentos para fora, ao passo que o uso da fluência controlada tende a propiciar movimentos para dentro...Em outras palavras: ora a tensão é liberada, ora é contida, produzindo formas e qualidades diferentes no movimento. [...] Quando nos expressamos com fluência controlada (das extremidades do corpo para o centro), o tempo pode ser medido com a mesma exatidão com que medimos o ritmo, o pulso. É a chamada musica *métrica*. A fluência livre (movimentos do centro do corpo para as extremidades) nos remete à *ametria*, que implica a presença do silêncio; da expectativa; da tensão; do ataque (Silva, 2006: 216).

Os movimentos que se originam do tronco, do centro do corpo, e depois fluem gradualmente em direção das extremidades dos braços e pernas são em geral mais livremente fluentes do que aqueles nos quais o centro do corpo permanece imóvel quando os membros começam a se movimentar (Laban; Ullmann, 1978: 47).

⁸ “emotional intensity is reflected in the degree of openness (release) or contraction (tension) of the torso of the performer. [...]”.

A inserção no espaço da ideia de fluência me remete à noção de *cinesfera*⁹. Partindo da premissa que a expressão da fluência está, como explicam Silva e Laban e Ullmann nas citações acima, relacionada ao centro do corpo, e que o fluxo de energia, à imagem do fluxo sonoro, corre alternadamente do centro para as extremidades da *cinesfera* e vice-versa, entendo a função [fluxo: centro do corpo (centro de gravidade) - expansão - membros do instrumentista - instrumento - espaço] como um dos pilares da compreensão dinâmica musical, possuindo ademais um aspecto ecológico. Assim, a fluência do movimento é para Laban “francamente influenciada pela ordem em que são acionadas as diferentes partes do corpo” (Laban; Ullmann, 1978: 47). Na seção 4 deste artigo faço um paralelo entre esta noção de fluxo energético no corpo e a prática instrumental, a partir do estudo e classificação do gesto instrumental segundo categorias de produção ou expressão do som.

Uma vez que todos os nossos movimentos e, principalmente, a postura corporal são influenciados pela lei física da gravidade, referir-nos-emos nesse sentido também ao “centro de gravidade” que, no corpo humano, está situado na zona pélvica e, na modalidade normal da postura, está situado acima do ponto de suporte” (Laban; Ullmann, 1978: 92).

4. As categorias do gesto instrumental

O gesto instrumental em si é analisado *a priori* em pelo menos três níveis, que vão do puramente funcional ao puramente simbólico. Primeiro o gesto efector - esfregar, soprar, pressionar a tecla ... - necessário para produzir mecanicamente o som. Em seguida, um gesto de acompanhamento que envolve o corpo todo. O instrumentista associa, a movimentos estritamente indispensáveis, outros, que são aparentemente menos indispensáveis: gesto do busto, ombros, mímica, a respiração para um pianista, etc. Devemos ter cuidado para não nos precipitarmos em explicá-los em termos de coordenação motora, pois é provável que esses gestos sejam tão úteis à imaginação quanto à própria produção do som. O ouvinte de uma gravação se satisfaz a simplesmente identificar os gestos feitos pelo instrumentista? Justamente, não. Ele percebe um gesto evocado: um balanço em uma melodia - o que não supõe, por isso, que o pianista se tenha desequilibrado -, um apoio da

⁹ Segundo Laban, a *cinesfera* de um *ator* seria uma “esfera em torno de seu corpo”, delimitada pelos “movimentos de braços e pernas em extensão máxima, tendo como centro, o centro do corpo” (Lacava, 2006: 168).

frase que declina, um voo, todo um balé imaginário que constitui uma terceira dimensão do movimento¹⁰ (Delalande, 2019: 107-108).

As três categorias do gesto instrumental, propostas na citação acima por François Delalande, nos parecem - no caso do violão - evoluir do gesto dos dedos junto às cordas ou ao corpo do instrumento, ou seja os *gestos efetores*, rumo a *gestos de acompanhamento* necessários à execução do instrumento, e àqueles cuja função é predominantemente expressiva. No caso do violão, que a escápula e o cotovelo do violonista sejam implicados em alguns gestos instrumentais me parece razoável, ao passo que gestos da cabeça ou dos pés parecem ter uma natureza mais emocional ou subjetiva.

Mencionei recentemente (Fernandes Weiss, 2019-2) que as categorias apresentadas por Delalande me parecem traduzir instrumentalmente a questão do fluxo cinético entre partes centrais e menos centrais do corpo, e espelham a teoria defendida por Rudolf Laban com relação à fluência livre do movimento entre o centro do corpo do instrumentista e seus membros. Paralelamente - e é isto o que mostra François Delalande -, quando da relação com o instrumento o centro da *cinesfera* se localiza *no contato* entre os corpos do instrumento e do instrumentista. Nesse sentido, a distância cada vez maior das mãos que tocam violão, do esterno que o sustenta, rumo à cervical, à cabeça e às pernas, constituiria sua expansão rumo ao exterior. O fluxo energético, correndo a partir deste centro e ativando gestos de acompanhamento em outras partes do corpo provocaria uma fluência livre de expansão do centro para a periferia.

Menciono que, mais ou menos a partir das mesmas pistas conceituais, outros jovens pesquisadores e colegas violonistas buscaram aplicar teorias como a de Rudolf Laban e tipologias de gestos instrumentais como a de François Delalande à compreensão do movimento do violonista. Bruno Madeira (2017) formulou sua própria tipologia (que transcrevo abaixo), inspirada daquela de outros musicólogos, mas pensada para o caso típico do violão. Nota-se que a maneira como aborda certos gestos dos braços e tronco (que chamei

¹⁰ “Le geste instrumental lui-même s’analyse *a priori* en au moins trois niveaux, qui vont du purement fonctionnel au purement symbolique. D’abord le geste effecteur - frotter, souffler, appuyer sur la touche... – nécessaire pour produire mécaniquement le son. Ensuite un geste accompagnateur qui engage le corps entier. L’instrumentiste associe aux mouvements strictement indispensables d’autres qui le sont apparemment moins : geste du buste, des épaules, mimiques, respiration pour un pianiste, etc. Il faut se garder de les expliquer trop hâtivement en termes de coordination motrice ; il est probable que ces gestes sont aussi utiles à l’imagination qu’à la production effective du son. L’auditeur de l’enregistrement se contente-t-il d’identifier les gestes qu’a effectués l’instrumentiste ? Justement non. Il perçoit un geste évoqué : un balancement dans une mélodie – ce qui ne suppose pas que le pianiste se soit balancé – un appui de la phrase qui se pose, une envolée, tout un ballet imaginaire qui constitue une troisième dimension du mouvement.”

de acompanhamento), não é a mesma que a minha, posto que considera que toda a parte superior do corpo realiza movimentos efetores (Madeira, 2017 : 53).

1. Gesto de excitação: conjunto de movimentos relacionado à mão direita do violonista, cuja função principal é transmitir energia do instrumentista para o instrumento. A seleção das cordas a serem postas em vibração tem um papel secundário nesse tipo de gesto. Esse conjunto de movimentos envolve a preparação (pré-ação), o contato com as cordas (excitação – instantânea) e a continuidade do movimento (pós-ação) [...]
2. Gesto de seleção: conjunto de movimentos relacionados à mão esquerda do violonista, nos quais é transmitida pouca ou nenhuma energia do instrumentista ao instrumento, cuja função principal é selecionar a frequência a ser posta em vibração. A excitação das cordas e modificação de suas sonoridades podem fazer parte desse gesto em casos específicos (ligados, vibrati, bends etc.). Esse conjunto de movimentos também envolve a preparação (pré-ação), o contato com as cordas (seleção – sustentada ou instantânea) e a continuidade (pós- ação), com o objetivo de obter a frequência desejada ao mesmo tempo que fornece informações visuais que auxiliam na percepção do som pelo espectador.
3. Gesto acompanhador: conjunto de movimentos que não possui relação com a excitação das cordas do instrumento ou a seleção de parâmetros do som, mas unicamente com o conteúdo musical (Madeira, 2017: 58-59).

Outras classificações de tipos de gestos musicais foram feitas, dentre as quais merece destaque aquela, igualmente tripartida, de Rolf Inge Godøy, onde cada categoria comporta igual- e simultaneamente gestos produtores de som e gestos de acompanhamento. São as categorias de movimentos:

- 4) Iterativo, significando repetição rápida de pequenos movimentos, como para fundirem-se em um único gesto [...]
- 5) Impulsivo, ou seja, um esforço descontínuo, como bater, chutar, golpear ou dar uma arcada rapidamente nas cordas [...]
- 6) Sustentado, ou seja, um esforço contínuo, tal como tocar com arco ou soprar de forma contínua (Godøy, 2010: 111)¹¹

Uma tal tipologia do gesto musical revela sua profunda semelhança com as qualidades dos fatores do movimento explicadas por Laban, entre o fluxo interrompido intermitentemente (fator-fluência) para os gestos iterativos, e o fator-tempo súbito ou sustentado para gestos impulsivos ou sustentados. Ao constatar a eficiência em se

¹¹ “*Iterative*, meaning rapid repetition of small movements such as to fuse this into a single gesture [...]
Impulsive, meaning discontinuous effort such as hitting, kicking, rapid stroking or bowing [...]
Sustained, meaning continuous effort such as in continuous bowing or blowing [...]

combinarem diferentes tipos de gestos de produção de som, entre sustentados, impulsivo e iterativos no processo de hierarquização de vozes e partes, Godøy afirma que “a orquestração proporciona uma coreografia intrínseca de gestos que produzem sons, uma coreografia que, por sua vez, pode ser apreciada pelos ouvintes como uma vasta riqueza gestual do som orquestral”¹² (Godøy, 2010: 112).

Em função da forte presença de gestos percussivos na peça de Arthur Kampela, exponho uma última fonte bibliográfica fazendo um estudo de gestos musicais, desta vez focados nos mecanismos da percussão. Os instrumentos desse tipo - e no caso de *Micro Study 3*, o violão pode ser visto também como um instrumento de percussão - possuem diferentes *impedâncias*, segundo a parte do instrumento em que se percute. Quando se percute em regiões cuja impedância é alta, solicita-se uma maior energia do instrumentista, e a reatividade de um e outro se influencia mutuamente (Halmrast et al., 2010: 205). Nos gestos percussivos das obras para violão de Arthur Kampela, a *reatividade* do gesto torna-se importante, assim como a flexibilidade das articulações dos braços e o ressaltado de cada golpe preparando o seguinte. Esta capacidade do gesto retornar a uma posição neutra, preparando para o que vem a seguir é o que, nos gestos percussivos, permite instaurar uma *fluência livre*, ainda que a ação ela mesma seja, caracteristicamente, repetida e intermitente como um *tremolo*. Falando do percussionista, “a idéia básica por trás de seu gesto é deixar o sistema físico fazer o trabalho, assim o percussionista aplica apenas uma pequena quantidade de energia no sistema no início de cada golpe”¹³ (Halmrast et al, 2010: 206). Em sistemas como o da percussão, observo que, graças à sucessão de *impulso*, *relaxamento* e *inércia*, quase ocorre um fenômeno energético de retro-alimentação, como uma bola que ressalta do chão e recupera sua altura; o golpe percussivo relaxado ao mesmo tempo que expressa energia, a recupera imediata- e relaxadamente.

5. A Energia e a Dinâmica

Quando um instrumentista toca, a energia é expressa em seus movimentos, no som produzido, e naquilo que ambos comunicam, e que constituem o elemento dinâmico,

¹² “orchestration affords an intrinsic choreography of sound-producing gestures, a choreography that in turn may be appreciated by listeners as rich gestural affordances of the orchestral sound”.

¹³ The basic idea behind his gesture is to let the physical system do the work, thus the drummer applies only a small amount of energy to the system at the start of each stroke.

expressivo, e que os caracterizam - tanto o elemento gestual e visual da performance, quanto seu produto musical - enquanto produção artística. Laban criou, em paralelo ao conceito de cinesfera, o de *dinamosfera*, se referindo ao âmbito de atuação da dinâmica do movimento (Laban, 2003: 104).

Musicalmente, a noção de dinâmica é tida como necessária à *interpretação* musical, ainda que a origem do conceito se encontre no movimento. “O som é um sinal de movimento, ele se manifesta como uma força, uma energia em movimento. Sua forma é o resultado de uma evolução no tempo, chamada dinâmica”¹⁴ (Renard, 1982: 85).

O gesto impulsiona o som um pouco como se ele enviasse uma bola em uma direção precisa: ou ele coloca nela toda a sua energia, e a bola, uma vez lançada, continua seu percurso sozinha (assim, funcionam os sons ressonantes onde um único impulso basta para obter um gesto sonoro duradouro), ou que acompanha a bola até seu destino (assim os sons ditos “mantidos” são reavivados de ponta a ponta pelo gesto). É o caso, por um lado, de percussões rápidas, que exigem uma repetição do gesto, e por outro lado, de sons contínuos como os de instrumentos de sopro ou de arco (fricção)¹⁵ (Renard, 1982: 85).

As noções labanianas de energia, esforço e intensidade que, em concepções musicais tradicionais atribuir-se-iam apenas à dinâmica musical, são pensadas *gestualmente* por compositores como Kampela, e isso considerando o gesto físico mais que o gesto sonoro. Na seção 6 abaixo mostrarei como os gestos presentes em *Micro Study 3*, por buscarem a “essência da ideia do abafamento” (Kampela, 2019) traduzem uma concepção gestual, em que a resultante sonora nem é mais o veículo principal de expressão dinâmica.

Kampela se insere em um contexto contemporâneo em que outros compositores buscaram efeitos de intensidade oriundos do *esforço* exigido dinamicamente, mas que pode ser desacompanhado do som que deveria resultar. Tal é também o caso da *música virtual* idealizada por Mauricio Kagel (Fernandes Weiss, 2019-1), mas também da busca intrínseca à música de Helmut Lachenmann, onde o som é visto “como protocolo

¹⁴ “Le son est signe de mouvement, il se manifeste comme une force, une énergie en déplacement. Sa *forme* est la résultante d’une évolution dans le *temps*, qu’on appelle *dynamique*”.

¹⁵ “Le geste propulse le son un peu comme il enverrait une balle dans une direction précise: soit qu’il y mette toute son énergie, et la balle une fois lancée poursuit sa course toute seule (ainsi fonctionnent les sons résonnants où un seul geste suffit à donner une impulsion sonore durable), soit qu’il accompagne la balle jusqu’à sa destination (ainsi les sons dits ‘entretenus’ sont-ils animés de bout en bout par le geste). C’est le cas, d’une part des percussions brèves, qui nécessitent une répétition du geste, d’autre part des sons continus comme ceux des instruments à vent (souffle) ou à archets (frottement)”.

acústico de uma certa quantidade de energia usada sob certas condições”¹⁶ (Lachenmann, citado por Kaltenecker, 2002; 46).

Junto com o conceito de *dinamosfera*, Laban criou um esquema simplificado de estudo das dinâmicas do movimento, encontrando relações entre direções no espaço dentro da *cinesfera* (que chamou de *direções dinâmicas e espaciais*). A relação entre estas direções e a expressão dinâmica constituiria, segundo o coreógrafo, um verdadeiro vocabulário onde, ao ser acionada uma direção, sua expressão estaria convocada simultaneamente (LABAN, 2003: 105). Na seção 7 abaixo aplicarei como ferramentas de análise do gesto violonístico aquelas extraídas do esquema simplificado de correlações entre dinâmicas e direções espaciais de Laban.

6. *Micro Study 3* e os “espaços entre os dedos”

Kampela, entusiasta de suas engenhosas invenções técnicas, afirma que “o que é novo [em *MS3*] é o espaço entre os dedos” da mão esquerda e os “tipos de *muting* que você pode ocasionar com a mão direita, que eu torno audíveis” (Kampela, 2019). Explorando técnicas de abafamento com ambas as mãos alternadamente, e de cordas que são, simultaneamente (e também com ambas as mãos) pinçadas, além de técnicas de multifônicos (“o resto da corda”, como ele diz) e harmônicos, a obra propõe sonoridades secas com bastante variação de altura, apesar do abafamento quase geral das notas. Como a partitura não apresenta uma bula, o compositor incita o intérprete a consultar as bulas, parcialmente transcritas abaixo, de seus *Percussion Studies*.


Quando a gente toca o violão a gente coloca um dedo pra tocar uma nota, ou a gente puxa essa nota com outro dedo ; mas a gente nunca coloca a falta de som que está implícita nesse puxar. O que eu faço nesse *MS* é quase como se eu tornasse o gesto visível: a gestualidade da técnica visível, e não só o resultante dela (Kampela, 2019).

The image shows a musical score for guitar. At the top, it says "Guitar" and "♩ = 70". The score is in 4/4 time. It features several notes with stems and flags. Above the notes, there are performance instructions: "kammer on", "s.p.", "tonaliza", "vers high", and "washed pitch". Below the notes, there are dynamic markings: "sf", "mf", and "ff". There are also some other markings like "(b) (x)" and "(p) (wop)".

¹⁶ “le son comme protocole acoustique d’une certaine quantité d’énergie employée sous certaines conditions”.

Ex. 2: *Micro-Study 3*, 1o gesto, p. 1, c.1 (inicio).

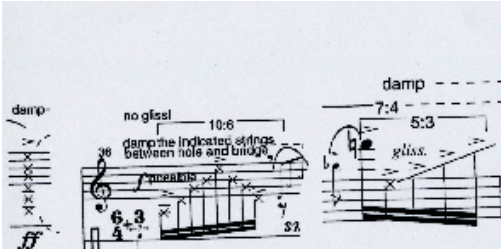
No Ex. 2, o primeiro gesto da peça mostra as seguintes ações instrumentais: um ornamento de três notas, das quais a primeira é produzida por um ligado de mão esquerda sozinha, sucedida por uma nota abafada, entre parênteses (que não soa na altura indicada, embora a mão esquerda faça o gesto ligado, evidenciando assim o “espaço entre os dedos da mão esquerda”). Segue um gesto (flecha para cima), que resulta em um som abafado mais percussivo e agudo. O compositor explica que [p>a] representa o gesto abafado em que o polegar toca enquanto o anular abafa. Explica também que a flecha para cima “indica sons super-agudos, feitos pelo abafamento da mão direita”. Quanto aos demais símbolos, estão explicados nos Ex. 3 e 4.



9) (Left hand Ligado / Hammering), Figure 9a. Right hand Ligado 9b

The "ligado" (hammering or stroke) is done by hammering the string(s) without the right hand plucking it at the beginning of the sound. Do not confuse this ligado with the traditional "ligado" where a previous note is plucked by the Right hand and the next note is hammered by the Left. (This traditional notation is used throughout the score!) However, the new notation can also be useful to make sure that a certain note must be hammered even if it was plucked before. It is also possible to hammer the string(s) with the right hand. (See score indication)

Ex. 3: *Danças Percussivas* (bula): ligado de mão esquerda sola.



12) (Left hand Damping / mute), Figure 12

Hold (mute) the strings between soundhole and bridge while arpeggiating or playing the indicated strings with the Right Hand. The Left Hand may slide (gliss.) when specified, in order to increase the number of different muted pitches. Notice that in the second movement the performer is asked to intersperse sudden rasgueados (continuous strumming) between the arpeggios. These may be done at the previously specified area or sliding the Left Hand (gliss.) from the neck towards the bridge while the Right Hand performs the rasgueados.

Ex. 4: *Danças Percussivas* (bula): notas abafadas entre roseta e cavalete.

No Ex. 5 vê-se uma sequência variada de gestos: notas em ligado descendente abafado (espaços entre dedos combinando as duas mãos “[p]”, “l>p”, “p>a”, notas ultra agudas percussivas e abafadas; nelas tocam a,m,i¹⁷ enquanto o polegar “pisa as notas” (Kampela, 2019). O compositor ainda declara, o fato de fazer notas abafadas entre

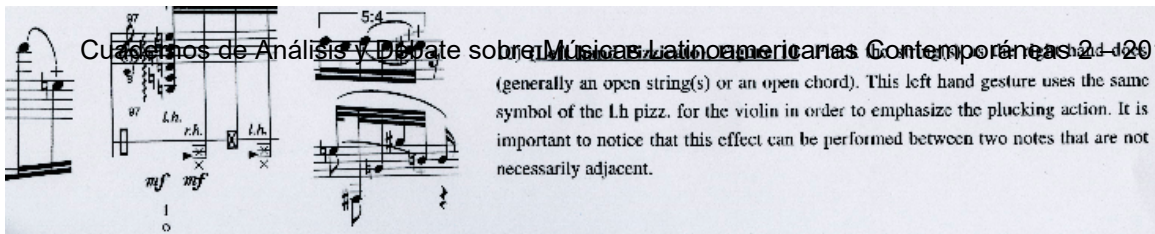
¹⁷ Na notação tradicional para violão, indicam-se para a mão esquerda, dedos 1 a 4 para indicador, médio, anular e auricular, e para a mão direita, dedos p, i, m, a, para polegar, indicador, médio e anular.

dedos se potencializa com o fato de combinar as duas mãos tanto nas ações de abafamento como de pinçamento ou ligado. Invenção que considera completamente original: “é uma das peça mais difíceis que eu já escrevi por causa destes detalhes e dos entroncamentos de dedos” (Kampela, 2019).

Aparecem também *pinçamentos de mão esquerda sola* (“+”, explicado no ex. 6 como sendo um pizzicato de mão esquerda), ligados ascendentes de mão esquerda sola ou *tappings* de mão esquerda (“>”), *glissando*, voz que pronuncia um “S” em crescendo, o uso de sons vocais estando presente já em peças anteriores (ex. 7). O gesto sonoro do “S” acompanha o *glissando* de dedo da mão esquerda até o Fa sustenido abafado, ambos realizando um movimento que, na nomenclatura de Laban, dir-se-ia *sustentado* e simultaneamente, com relação ao seu *peso*, transitando do “firme” inicial ao “suave” final. Estas qualidades caracterizariam, ademais, um fluência *livre* e centrífuga, se esvaindo progressivamente rumo ao exterior, tanto no movimento como no som.

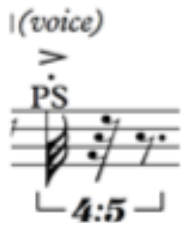
Ex. 5: *Micro-Study 3*, p.1, c.2: notas abafadas, pinçamento de mão esquerda, multifônico, voz.

Encontram-se ainda neste exemplo multifônicos, feitos com ligados ascendentes de mão esquerda sola em corda abafada com mão direita, onde a partitura indica a nota que estaria naquela casa caso a corda não estivesse abafada. Segundo o compositor, o losango do multifônico representa “simplesmente o som de traz da nota da mão esquerda”, com um *bi-tom*, onde “se ouve o *outro lado da corda*” (Kampela, 2019). Estas notas multifônicas funcionam em *MS3* como um parâmetro melódico, ainda maior por estarem prolongadas por uma ligadura, e que por sua qualidade aérea, trazem à *dinamosfera* visual e sonora ainda um elemento de *fluência livre*.



(generally an open string(s) or an open chord). This left hand gesture uses the same symbol of the Lh pizz. for the violin in order to emphasize the plucking action. It is important to notice that this effect can be performed between two notes that are not necessarily adjacent.

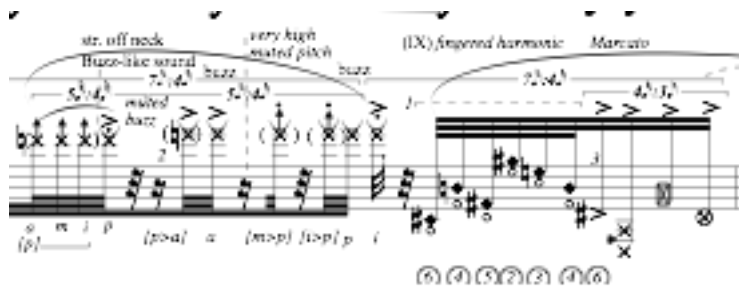
Ex. 6: *Danças Percussivas* (bula): pizzicato (ou pinçamento) de mão esquerda sola



21) **VOICE:** Use the voice to perform this consonant syllable. It must be very percussive and follow exactly what's written - a plosive attack on the 'P' letter and a release of air on the 'S' letter. Keep it short and percussive.

Ex. 7: *Exoskeleton* (bula): uso da voz

O ex. 8 apresenta, além dos sons abafados e os abafados agudos, um efeito de distorção do som através do deslocamento da corda para fora do braço do violão (explicado no ex. 9, sob uma representação gráfica levemente diferente), uma combinação inédita de distorção e abafamento (“mute buzz”), uma sequência de harmônicos naturais, um ligado ascendente de mão esquerda sola e uma sequência de gestos percussivos sobre cordas e partes em madeira (cuja bula encontra-se no ex.10, onde a notação do primeiro gesto é diferente de em *MS3*, embora trate-se do mesmo gesto).



Ex. 8: *Micro-Study 3*, p. 1, c.3: notas abafadas, sons distorcidos, harmônicos e percussão



20) **METALLIC BUZZ SOUND:** Place the string above the neck firmly and pluck it provoking a buzz-like, very metallic sound. This is mostly done with the 4th string (low C). (Occasionally this can be also done with the first string using the same symbol.)

Ex. 9: *Exoskeleton* (bula): nota distorcida pelo deslocamento da corda para fora de seu eixo.



23) The symbols shown in this passage are used throughout the pieces. They are: 1) **Hit the neck** with the left hand (percussion Study V only); 2) **Thumb hitting** the top soundboard of viola's wood (occasionally as in Percussion Study VI they hit the bottom part of the soundboard); 3) **Right hand hit lower soundboard**: Hit wood of soundboard with the outstretched Right hand (generally using fingers m and a to accomplish the hit); 5) **Left hand hits lower soundboard**: at the beginning of the next bar as the image shows, the horizontal rectangle indicates this effect. (Generally, the fingers 2 and 3 are used to accomplish this hit/effect.)

Ex. 10: *Exoskeleton* (bula): percussão de um dedo sobre as duas cordas mais graves na região *sul tasto* do violão (efeito seco e metálico); golpe de polegar direito sobre o tampo superior do violão; golpe de dedos espalmados da mão direita sobre o tampo inferior do violão; golpe de mão esquerda sobre o tampo inferior.

No exemplo 11 pode-se encontrar a alternância de sonoridades e movimentos com peso *firme* e *suave*¹⁸. Assim, notas abafadas porém com altura definida (“muted but pitched”, de peso mais suave), ligados de mão esquerda sola (*tappings*, de peso firme) são sucedidas por um *Pizzicato Bartok* - uma ação física de “soco” (segundo as ações básicas do movimento para Laban) com *peso firme* e *tempo súbito* e, mais adiante, por um gesto de qualidade similar, um *multifônico* feito com forte pressão do polegar (“Strong Pressure with *p* on E-string”). O *pizz Bartok*, simultâneo a uma ação vocal (um longo “ps”, de peso suave), é imediatamente sucedido pela aparição de um golpe de unha, “scratch with nails”¹⁹. O final do compasso 7 é marcado por uma grande presença vocal percussiva, que se densifica em meio a pequenos gestos instrumentais, majoritariamente abafados.

O compasso 8 se inicia com dois gestos de *glissando*, com conseqüente ação visualmente forte do braço esquerdo: um *rasgueado* enérgico e acentuado (o único da obra) sobre cordas abafadas pela mão esquerda, que se desloca, esta, de forma descendente (“gl. down”) sobre as cordas pela escala do violão; e, imediatamente depois, blocos de arpejos rápidos em cordas soltas abafadas onde a mão esquerda se desloca ascendentemente (“gl. up”). Após novos gestos abafados, já no compasso 9, a frase se termina com notas longas, das quais um de seus harmônicos artificiais (“fingered harmonics”).

¹⁸ Na seção 7 deste artigo, detalharei a análise dinâmica do ex. 11.

¹⁹ Apresentarei na seção 7 uma passagem em que este recurso é explorado de forma mais duradoura.

Ex. 11: *Micro-Study 3*, p.2, c. 7-8: scratch, pizz Bartók, sons vocais, pressão de polegar em corda, rasgueado, harmônicos artificiais.

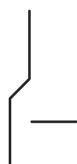
O fim de *Micro Study 3* (ex. 12) apresenta, além de uma grande quantidade dos gestos expostos, algumas inovações. O último símbolo da primeira pauta (presente igualmente no ex.11) representa um *click tongue*, estalo de língua, que Kampela havia introduzido em seu *Percussion Study 3* pela primeira vez, cuja partitura encontra-se indisponível (Kampela, 2019). O acorde de cordas soltas representado com flechas e um sinal de arpejo indica um gesto contínuo sobre todas as cordas atrás da pestana do violão (em outros casos da partitura, o mesmo gesto é feito atrás de uma pestana de mão esquerda), fazendo soarem notas multifônicas (Kampela, 2019). Aparece ainda um gesto de fricção, em *tremolo*, da palma da mão sobre as cordas e, enfim, sons vocais desta vez aspirados.

Ex. 12: *Micro-Study 3*, p. 3, c.19-21 (fim): percussão de unha no tampo, percussão metálica sobre cordas, click-tongues, voz, *rasgueado* atrás de pestana, *tremolo* de palma de mão, percussão na madeira, multifônicos, sons vocais aspirados.

Acrescento que *Micro Study 3* pode nos fornecer material para extensas análises gestuais. Os exemplos extraídos acima constituindo uma amostragem, eles deixam de lado outros gestos instrumentais inovadores, introduzidos por Kampela com esta peça, e outros, que já haviam sido “descobertos” em seus *Percussion Studies*. Como *avant goût*, citamos um gesto apresentado no compasso 11, “hold strings with nails (p,i,m) light pressure near bridge to resonate sub-harmonics” (KAMPELA, 2018). Em um tal gesto, de pressão prolongada e intensa, adentramos possibilidades gestuais que se destacam do padrão gestual do violonista, e oferecem energética- e visualmente formas dinâmicas bastante surpreendentes. Antes de partir para a última etapa de meu ensaio sobre a dinâmica nesta obra, encorajo o leitor a acompanhar a reflexão que se apresenta da escuta e visualização das performances dos *Percussion Studies* propostas nas referências bibliográficas.

7. Estudo Dinâmico de seis frases de gestos

A seguir, aplicarei a cada um dos fragmentos extraídos de *MS3* algumas das ferramentas que fornecidas pelo estudo empreendido; apresentarei ademais uma frase-tipo da obra, afim de tentar uma aplicação de conceitos dinâmicos inspirados das teorias de Laban, Godøy e Delalande. No Ex. 2, para se realizar o ornamento inicial da peça, é preciso que a mão esquerda exerça uma ação mais sinuosa e fugaz que a da mão direita, que permanece sobre a corda, abafando seu som. Enquanto a mão esquerda “chicoteia”, dir-se-ia que a direita “pressiona”. No som, por outro lado, o abafamento das cordas cria, no início, uma sonoridade discreta e leve; a ação sonora me parece transitar do “pontuar” ao “chicotear”. Da combinação entre expressão gestual e sonora, a ação deste gesto resulta em



Ex. 13: chicotear.

Paralelamente, partindo da afirmação de que “os gestos das extremidades da parte superior do corpo compreendem movimentos de esvaziar, de recolher e de espalhar,

dispersar”²⁰ (Laban; Ullmann, 1978: 48), sendo que o “recolher é um movimento mais flexível que o de espalhar, o qual é uma ação mais direta” (Laban; Ullmann, 1978: 118) e que o “corpo sente uma sensação de contração na ação de reunir, enquanto que o contrário, a ação de dispersar, oferece uma sensação de abertura e expansão” (Laban, 2003: 124), observo que os gestos de mão esquerda no Ex. 2 são de espalhar, enquanto que o da mão direita é de recolher, contido.

No Ex. 5, a mão direita inicia a frase com uma ação de “pressão”, que permanece durante toda a primeira metade da frase, do polegar - que é um dedo pesado, tendendo para baixo, favorável à gravidade. Ao mesmo tempo, os outros dedos da mão direita, e um dedo da mão esquerda, realizam gracejos rápidos, em direção ao exterior (movimento de extensão dos dedos²¹, como em *rasgueado*), “de espalhar”, com ímpeto mais vivo e peso *suave*. Trata-se de uma oposição, onde os outros dedos se contrapõem à “pressão” do polegar com ações reiteradas de “socar”. Há uma evidente diferença de *peso* entre os gestos; o gesto *firme* inicial ainda sendo reiterado pela nota apoiada e acentuada ao final da frase.

A oposição entre as ações dos dedos da mão direita também acontece no *contato* com as cordas. Sendo que o “contato propriamente dito pode ser efetuado: *tocando* - a partir de qualquer direção; *resvalando* - ao longo de qualquer direção da superfície do objeto; *transferindo o peso* - de cima do objeto; *carregando* - por debaixo do objeto que descansa sobre alguma parte do corpo; ou *segurando* - em qualquer lado do objeto, rodeando-o com várias partes do corpo” (Laban; Ullmann, 1978: 110), torna-se claro que, enquanto o polegar transfere seu peso sobre a corda, os dedos indicador, médio e anular resvalam energeticamente ao longo da corda.

Na segunda parte do compasso, é a vez do anular da mão direita “pressionar” a corda, abafando o som, “carregando-a por debaixo”, enquanto os outros dedos da mão direita, e o dedo 1 da mão esquerda, “pontuam” e “sacodem”, com movimentos em direções opostas (posto que o polegar move para baixo, e os dedos indicador e médio, para o centro da mão).

A mão esquerda, ao mesmo tempo, possui três “pontuações” nas cabeças de gestos (ligados de mão esquerda sola) e um “deslizamento” no *glissando* final. Quanto à

²⁰ Tais associações entre gestos, partes do corpo, relações espaciais, dinâmicas e suas expressões latentes foram propostos por Laban em esquemas simplificados, sumariamente citados na seção 5 deste artigo (Laban, 2003: 105).

²¹ Note-se que o movimento dos dedos feito por ambas as mãos do violonista, tanto para os gestos de excitação quanto para os de seleção, é praticamente sempre calcado na *flexão* dos mesmos, em direção à palma da mão, enquanto que o movimento contrário, dito *de extensão*, ocorre rara- e pontualmente em técnicas como a do *rasgueado* flamenco, e eventualmente, em invenções de técnicas estendidas.

resultante sonora, os gestos agudos e mais percutidos (flechas) da primeira parte dão lugar a uma sonoridade abafada mais macia na segunda, que se suaviza ainda mais com o *glissando*, o som vocal contínuo e a aparição de uma nota não abafada. A resultante cinético-sonora inclui um desenvolvimento, que iria de uma a outra das ações:



Ex. 14: chicotear—deslizar.

No Ex. 8, o *tremolo* “socado” (flechas, notas intermitentes, abafadas e agudas) dá lugar a um som distorcido, onde se puxa a corda energicamente com os dedos da mão esquerda, para que ela saia para fora do espelho. Deste “pressionar” enfático (cuja tradução sonora, violenta, se aparenta ao “soco”), passa-se a um gesto melódico em harmônicos, que caracteriza um verdadeiro hiato dinâmico, onde a mão esquerda resvala as cordas com suavidade, “deslizando”, a direita “pontua”, e o som “soca”. Ao final, com as percussões secas, os três atores (mãos esquerda e direita, som) se reúnem na ação de “socar”. Com relação à *dinamosfera* (e às correlações entre dinâmicas e direções espaciais²²), observa-se que o Ex. 8 promove uma certa extrapolação dos espaços-padrões do violão, tanto pela corda que é puxada para baixo (dinâmica da *força*, correlativa da tendência *descendente*), como pelo passeio em zigue-zague que a mão esquerda realiza com a sequência de harmônicos e a mão direita com relação aos golpes nos tampos superior e inferior (dinâmicas de *força* e de *leveza*, que traduzem uma propensão *para cima*).

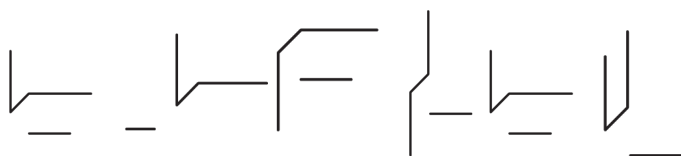
Na seção 6 evocamos a ideia de que o ex. 11 apresentava gestos instrumentais e vocais de peso firme e tempo súbito (*tappings*, *Pizzicato Bartók*, forte pressão com o polegar na sexta corda), sendo o *Pizz Bartók* o exemplo por excelência de um *peso firme* posto que, ao puxar a corda para cima, tensionando-a para depois largá-la contra o espelho, há um movimento anti-gravitacional. No exemplo aparecem também, através de mudanças bastante abruptas e repentinas na qualidade do movimento e do som produzidos, por exemplo um gesto de mão direita de peso firme e tempo sustentado (*rasgueado*), acompanhado de um gesto de mão esquerda (“gl. down”) igualmente firme e sustentado, mas que é sucedido por

²² Como referido acima, segundo Laban, “quando nos movemos nessas direções, uma espécie de tendência secundária aparece no corpo, incluindo uma qualidade dinâmica” (Laban 2003: 104).

um gesto em que a mão esquerda (glissando ascendente, “gl. up”) permanece firme e sustentada enquanto a direita (arpejos rápidos) passa a fazer movimentos suaves e iterativos (segundo a classificação de gestos instrumentais de Godøy).

Nesta mesma frase (ex. 11), dois estalos de língua (*click tongues*) e ações vocais (“ps”, “Tx”, “K”), juntamente com notas longas e agudas ou harmônicos artificiais (fim dos compassos 8 e 9), caracterizam gestos sonoros e visuais leves, ora sustentados, ora súbitos. Por fim, a leveza dos gestos vocais e instrumentais do fim do compasso 7, por seu caráter *staccato*, fazem pensar à ideia de *ressalto*, e da consequente retroalimentação energética.

No Ex. 12, o encadeamento de um gesto lento (o *arpejo* atrás da pestana, significando “alongamento”), em que há uma abertura corporal e um afastamento do membro superior esquerdo, significando uma “liberdade espacial” (LABAN 2003: 105), e gestos rápidos, frenéticos e tensos (“scratch sound”, tremolo) representariam uma mudança de direção (lentidão, para frente, tensão, para trás) na dinâmica do movimento (LABAN 2003: 105). A sequência e sobreposição de seus gestos vocais e instrumentais resultaria em algo como:



Ex. 15: Pontuar - Deslizar - Socar - Chicotear - Pontuar- Sacudir.

O exemplo 12 apresenta, ainda, a oposição entre qualidades firme e suave, a começar do fato de acionar o *centro de leveza* (parte superior do corpo) do violonista, graças à sucessão de diversos gestos vocais prolongados (“Tx”, “Ka”, “a”, em sons cochichados, *whispered*). A qualidade *aérea* que esta vocalidade traz à passagem se soma à *suavidade* no peso acarretada por gestos a favor da gravidade, dos quais o gesto único para além da pestana da mão esquerda sobre todas as cordas (acorde de cordas soltas representado por flechas sobrepostas) traduz de maneira precisa a ideia de *se largar à gravidade*. Ao mesmo tempo, a leveza é trazida sonora e visualmente, graças ao centro de leveza, pelos harmônicos do último pentagrama. Em contrapartida, a qualidade firme, fazendo os gestos descenderem para a base e

parte inferior do corpo e do instrumento, se relaciona aos gestos claramente percussivos (unhas no tampo, polegar nas cordas e no tampo, palma da mão nas cordas).

Da mesma forma que o gesto de *tremolo*, esfregando a palma da mão esquerda sobre as cordas no exemplo analisado acima (ex. 12), também na frase do ex. 16 abaixo os gestos de percussão de unha de mão direita no tampo (“Right Hand nail hit with tips on top of soundboard”), os gestos de unha de mão esquerda em arpejo sobre a lateral inferior do tampo (“Flick left-hand back of nails against low left side sound board -arpeggio-like”) e os pequeno *rasgueado* a-m-i sobre as cordas também constituem gestos produtores de som do tipo *iterativo* (Godøy, 2010: 111), pois partem de uma repetição rápida de pequenos movimentos que se fundem em um único gesto. O caráter *legato* característico de tais texturas granulosas dialoga com a fluência relativamente controlada, relativamente livre, dos gestos que as produzem.

The image shows two musical staves for guitar. The top staff, labeled '15', shows a sequence of notes with dynamic markings *pp*, *f*, and *sfz*. It includes a diagram of the left hand's back of the nail hitting the low left side of the soundboard. The bottom staff, labeled '17', shows notes with dynamic markings *amfz*, *sfz*, *p*, and *f*. It includes a diagram of the right hand's nail hitting the top of the soundboard. Both staves have fingering diagrams and articulation marks.

Ex. 16: *Micro-Study 3*, p. 3, c. 15-18: diferentes gestos de unhas das duas mãos, ora em movimento dos dedos para fora, em , ora para dentro.

Nesta mesma frase, são gestos produtores de som caracteristicamente *impulsivos*, aqueles em que a mão direita pinça uma corda abafada por outro dedo, pois o movimento mesmo de pinçar, com seu ataque fundamental (e que é a base da produção sonora-padrão ao violão) caracteriza um esforço descontínuo e pontual. Os gestos sustentados do ex. 16, enfim, estão presentes em dois gestos vocais (o “s” que se prolonga desde o compasso 14 e o “ks” do compasso 17), onde há um esforço contínuo na emissão do som aspirado.

8. Epílogo

A confrontação dos preceitos da Eucinéctica labaniana e do *Micro Study 3* de Arthur Kampela revela uma abertura epistemológica no campo da análise musical. Entender a técnica instrumental expandida do violão a partir de uma leitura gestual e como meio de se realizarem ações dinâmicas constitui, a meu ver, um passo rumo a novas modalidades de reflexão científica, estreitamente vinculadas aos problemas práticos relacionados à realização artística.

A partir da análise dinâmica, pudemos constatar que o *Micro Study 3* baseia a maior parte de seus gestos instrumentais em um emprego tônico e flexível de todas as articulações dos membros superiores, particularmente dos pulsos e dedos, favorecendo uma fluência livre. Ao propor gestos bastante virtuosísticos, ao mesmo tempo *elásticos*, ao mesmo tempo percussivos, a obra requer um contato visceral, do violonista com seu instrumento, entrando energeticamente na reatividade de seus materiais e em suas impedâncias.

A obra tem outra particularidade, que é a de levar o violonista a realizar *gestos de excitação* não apenas com a mão direita, mas também com a esquerda, particularmente nos gestos percussivos ou de pinçamento com a mesma, mas também nos ligados ascendentes ou descendentes (tanto de mão sola como não). Com isto, o fluxo energético transita de maneira fluida entre ambas as mãos e o instrumento.

Neste sentido, é pertinente a noção de *ressalto*, onde a energia empregada no impulso de um gesto instrumental é quase integralmente recuperada no gesto de *pós-ação*, retornando a um ponto neutro de saída, propício à configuração de uma nova *preparação* ao movimento (ou *pré-ação*). Reciprocamente, certos gestos instrumentais, tais como ligados, *tappings*, *vibratos* e *bends* de ambas as mãos, funcionam concomitantemente enquanto gestos de excitação e de seleção. A fluência em todos esses gestos efetores se relaciona à naturalidade com que ações de ambas as mãos se concluem preparando as seguintes.

Inscrevendo-se no tempo e no espaço, os gestos instrumentais de *MS3* compõem em ambas as dimensões “traços gestuais” mutantes, que variam constantemente em passagens contrastantes, promovendo também a alternância de movimentos em fluência *livre* e *controlada*. Eles compreendem, além de gestos efetores visando produções sonoras precisas, movimentos minúsculos e gestos de acompanhamento. Fazendo transitar permanentemente o fluxo energético entre os dedos de ambas as mãos e seu centro de

gravidade, a escrita estendida de Arthur Kampela promove a ampliação da cinesfera do violonista.

Face ao seu violão e aos gestos secos, “pontudos” e abafados que lhe propõe Arthur Kampela, o violonista se vale de seu peso, do centro de seu corpo, construindo um ancoradouro sólido. Trazendo, a partir dessa base sólida, aos movimentos de seus braços uma qualidade podendo transitar do leve e suave ao firme e forte, ele aprende a jogar com os gestos de *Micro Study 3* dentro de uma fluência que transita por uma rica paleta de nuances. A consciência corporal desperta-lhe a compreensão dinâmica do movimento que, em seguida, se irradia para a sua expressão musical.

É possível determinar e descrever qualquer ação corporal respondendo-se às quatro questões seguintes:

- (7) Qual é a parte do corpo que se move?
- (8) Em que direção ou direções do espaço o movimento se realiza?
- (9) Qual a velocidade em que se processa o movimento?
- (10) Que grau de energia muscular é gasto no movimento? (Laban; Ullmann, 1978: 55-56)

Em *Micro Study 3*, o violonista tendo refletido à dinâmica do seu movimento empreende um trabalho em que seu corpo e o espaço se ocupam um com o outro, e em que o grau de energia que circula é altíssimo; no entanto, não digo que esta energia seja gasta, mas que ela se renova em seus próprios esforços e impulsos criadores.

Referências

- Camurri, Antonio e Thomas B. Moeslund. 2010. *Visual Gesture Recognition: From Motion Tracking to expressive Gesture*. In: Godøy, R.I. e Marc Leman. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London. Routledge Taylor & Francis Group, pp. 238-263.
- Chalet-Haas, Jacqueline. 2011. *Grammaire de la notation Laban: cinétographie Laban*. v. 3. Pantin, França. Centre national de la Danse.
- Delalande, François. 2019. *La musique au-delà des notes*. Rennes, França. Presses Universitaires de Rennes.
- EXOSKELETON. 2009. Arthur Kampela (compositor). Pablo Marquez (intérprete, viola). s.l.s.n. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTC0SxWk>. Acesso em: 8 aug. 2019.
- Fernandes Weiss, Ledice. 2018. *Estudo do gesto instrumental sob o prisma da Labanotation: o exemplo da Tapping technique em Percussion Study I para violão solo de Arthur Kampela*. Opus, “Revista da Anppom”, v. 24 n.1 janeiro/abril 2018. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2410>.
- Fernandes Weiss, Ledice. 2019 -1. *As ações do violonista em Sonant, de Mauricio Kagel* (artigo de periódico). Revista Dramaturgias, Dossiê Composição, teatralidade, dramaturgia: a invenção de relações entre música e cena no teatro musical pós-1960, UNB.
- Fernandes Weiss, Ledice. 2019 -2. *Arthur Kampela e os Exoskeletons: o gesto e o violonista* (artigo de periódico) em vias de publicação.
- Godøy, Rolf I. 2010. *Gestural Affordances of Musical Sound*. In: Godøy, R.I. e Marc Leman (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London. Routledge Taylor & Francis Group. pp. 103-125.
- Halmrast, Tor, Guettler, Knut, Bader e Rol I., Godøy. 2010. *Gesture and Timbre*. In: Godøy, Rolf Inge, Leman, Marc (Org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group. pp. 183-211.
- Kampela, Arthur. 1995. *Danças Percussivas (Percussion Study I and II)*. s.l. Edição particular do compositor. Partitura.
- Kampela, Arthur. 2019. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 10/05/2019. Arquivo de áudio em formato mp3.
- Kampela, Arthur. 2003-1. *Guidelines for ‘Exoskeleton’ (Percussion Study IV) and Percussion Study V for viola ‘alla chitarra’*. s.l. Edição particular do compositor.
- Kampela, Arthur. 2003-2. *Percussion Study V (Exoskeleton) for viola alla chitarra and electroacoustic sounds*. s.l. Edição particular do compositor.

El cantable *In Memoriam* de Mario Kuri-Aldana: cultura musical entre dos riberas

Renier Garnier García

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Este artículo aborda el cantable *In Memoriam* (1971) de Mario Kuri-Aldana a partir de la teoría de la cultura musical enunciada por Gino Stefani (1997). Dicha noción semiótica requiere que en un primer momento se diluciden las experiencias musicales del compositor y luego estas sean conectadas con el corpus estudiado, mediante un examen minucioso de los códigos recurrentes. En tal sentido, se reconstruye el paso del compositor por la academia, su conexión con los estilos de la época, los nexos establecidos con músicos y repertorios académicos y populares de Latinoamérica, así como el papel de la reflexión estética del autor que determina sus presupuestos compositivos. Por otro lado, se sistematizan las principales estrategias de construcción simbólica que conforman la esfera semántica de la obra a partir de su relación con los códigos socioculturalmente construidos que el autor aplica de manera creativa. De este modo se persigue triangular las experiencias musicales de Kuri-Aldana y la exégesis de los códigos sistematizados en función de determinar la cultura musical que caracteriza esta composición.

Palabras clave: cantable *In Memoriam*, Mario Kuri-Aldana, música académica, México, Cuba, teoría de la cultura musical.

Abstract

This article approaches the cantabile *In Memoriam* (1971) by Mario Kuri-Aldana from the theory of musical culture enunciated by Gino Stefani (1997). This semiotic notion requires

that at first the musical experiences of the composer are elucidated and then these are connected to the corpus studied, through a thorough examination of the recurrent codes. In this sense, the composer's step is reconstructed by the academy, its connection with the styles of his time, the established links with musicians and musical cultures of Latin America, as well as the role of the author's aesthetic reflection that determines his compositional budgets. On the other hand, the main strategies of symbolic construction that make up the semantic sphere of the work are systematized from their relationship with the socioculturally constructed codes that the author applies in a creative manner. In this way, the aim is to triangulate the musical experiences of Kuri-Aldana, the exegesis of systematized codes in order to determine the musical culture that characterizes this composition.

Keywords: cantable *In Memoriam*, Mario Kuri-Aldana, academic music, Mexico, Cuba, theory of musical culture

Mario Kuri-Aldana¹ (Tampico, Tamaulipas, 15 de agosto de 1931- Ciudad de México, 15 de enero de 2013) es una de las personalidades relevantes de la historia de la música académica mexicana del siglo XX. Sin embargo, a pesar de haber generado un amplio catálogo y una fuerte impronta intelectual, más allá de la fama que alcanzara con canciones populares como *Página blanca*, sus aportes científicos, estéticos y musicales no se han

¹ Información biográfica sobre Mario Kuri-Aldana puede ser consultada en (Soto Millán, 1998); (Rodicio, 1999) y (Carredano, C., & Eli, V., Eds., 2015). Fue poseedor de una sólida formación académica, fundamentalmente en composición y dirección de orquesta, que le permitió interactuar con agrupaciones de renombre internacional y ser acreedor de importantes estímulos educativos como la beca del Instituto Torcuato di Tella del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Argentina. Dirigió formaciones orquestales en México, Brasil y Perú, así como también asumió, en México, la conducción titular de la Banda de la Secretaría de Educación Pública, de la Orquesta de Cámara del Centro Libanés y entre 1996 y 1999, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tampico. En el ámbito educativo, desde la juventud, se vinculó como docente a la Escuela Superior Normal, a la Escuela Nacional de Música (ENM) de la UNAM, y a la Escuela Superior de Música del INBA. Realizó investigaciones sobre folclor musical, no solo mexicano, sino de Sudamérica, Estados Unidos e Inglaterra, sobre los cuales dictó cátedra en varios centros docentes mexicanos y del extranjero. Fue merecedor de varios lauros, entre estos los primeros lugares en el concurso de composición de la ENM de la UNAM en 1958 y de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) en 1968. Así también, constan el reconocimiento de la Unión de Cronistas de Teatro y Música, en 1992, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1994 y el nombramiento como miembro del Sistema Nacional de Creadores del CNCA en 1995.

dimensionado en los estudios musicológicos latinoamericanos. El presente estudio, constituye un modesto esfuerzo con miras a poner en valor —mediante el análisis de una de sus composiciones— la personalidad y la creación musical académica del compositor.

El cantable *In Memoriam*² constituye un documento de música anotada exponente de un momento particular en la historia mexicana en el que los vínculos políticos y socioculturales de México y Cuba permanecieron estables a pesar del aislamiento regional en que se vio sumida la mayor Isla del Caribe desde la década del 60 del pasado siglo. El hecho de que el cantable esté escrito a partir del poema *Yo tuve un hermano* de Julio Cortázar, dedicado al Che Guevara —una figura icónica de las gestas de la izquierda regional— y que Kuri-Aldana identificara en su epistolario cruzado con intelectuales cubanos su interés de que se estrenara en Cuba, manifiesta el trasfondo latinoamericanista que sustenta la composición. Este escrito determina cómo las experiencias musicales de Mario Kuri-Aldana impactan las estrategias de construcción simbólica del cantable *In Memoriam*. Se persigue identificar qué estrategias de construcción simbólicas identifican la aludida obra del compositor mexicano.

Los textos biográficos y catalográficos estudiados (Soto Millán, 1998) & (Rodríguez V. E, 2000) concluyen con sendas relaciones del catálogo de Kuri-Aldana, en las cuales el cantable, con algunas imprecisiones se haya consignado. En el caso del primer texto, *In Memoriam* aparece en la sección *Coro e instrumento(s)* bajo el título *In Memoriam*, compuesto en el año 1971, con 15 minutos de duración, para el formato de barítono, coro mixto y banda. Se precisa que la letra es de Armando Kuri-Aldana, hermano del compositor, aunque como se verá, es una ampliación del poema *Yo tuve un hermano*, que Julio Cortázar escribiera poco después de la muerte del Che Guevara.

² Los documentos empleados en esta investigación fueron localizados como parte de un periplo por archivos tanto cubanos como mexicanos. En la Isla fue posible acceder a la copia manuscrita del cantable *In Memoriam*, que se encuentra resguardada en el repositorio de partituras de la Banda Nacional de Conciertos. Así también, gracias a la gentileza de la musicóloga María Elena Vinuesa, vicepresidenta de la Casa de las Américas, se consultó el acervo de partituras, publicaciones y otros legajos, atesorado en la Dirección de Música de esta institución. En México se indagó en el catálogo de la obra de Kuri-Aldana, realizado por el propio autor, que descansa en la sede de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) y para la aproximación a los escritos sobre el compositor fueron levantadas varias publicaciones periódicas salidas a la luz entre 1970 y 1995, halladas fundamentalmente en la Hemeroteca Nacional de México. El trabajo de titulación de Mario Kuri-Aldana, que ha sido vital en el establecimiento de sus primeros presupuestos composiciones, se encuentra en la biblioteca *Cuicamatini* de Facultad de Música de la UNAM (FaM).

La versión para orquesta sinfónica, titulada *Canto Latinoamericano*, consta en el apartado Orquesta sinfónica, pero no aparece su fecha de instrumentación. La adaptación para piano del *Canto Latinoamericano* se comprueba bajo el subtítulo *Solos*, con fecha 1989 y 6 minutos de duración, realizada en coautoría con Armando Kuri-Aldana. En la discografía, bajo el sello *Spartacus*, se cita el disco *Clásicos Mexicanos: Compositores Mexicanos del siglo XX*, con el registro DDD 21006, disco en el que aparece el *Canto Latinoamericano*, ejecutado por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, dirigida por Luis Herrera de la Fuente.

Parte de esta información se comprueba al consultar el catálogo que realizara el propio compositor para la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). En este documento el cantable aparece registrado en el año 1971 bajo la denominación *Canto Latinoamericano*, con el título original de *In Memoriam*, dedicado al Che Guevara, con la formación tímbrica de barítono, coro y banda, con letra de Armando Kuri-Aldana. Está referida su duración entorno a los 15 minutos, pero no se consigna grabación ni representación alguna. La propia fuente reseña que en 1977 realiza la transcripción para orquesta de la misma obra, con el título de *Canto Latinoamericano*, con la formación de timbales, cuatro percusiones y cuerdas, también dedicada al Che. Esta fue estrenada el 9 de junio de 1980 en el Polyforum Cultural Siquieros de la Ciudad de México a cargo de la Orquesta Sinfónica *Vida y Movimiento*, dirigida por Evelyn Groesch. Se consigna además la grabación antes mencionada por Soto Millán (1998). La versión para piano coincide con la ficha catalográfica antes vista sobre su fecha de instrumentación —1989—, se observa además la duración de 6 minutos.

Esta información revela que no existen investigaciones musicológicas sobre la obra abordada, máxime si se tiene en cuenta que no se han detectado estudios en general sobre la creación y la figura de Mario Kuri-Aldana. Tal acción cobra especial relevancia si se tiene en cuenta que la obra es el resultado de las conexiones personales que estableció el compositor con la cultura musical cubana como parte de sus postulados estéticos y políticos, que lo llevó a visitar en 1972 la Isla, ocasión en la cual deposita personalmente el cantable en el archivo de la Banda Nacional de Conciertos de Cuba.

Así pues se propone dilucidar las estrategias de construcción simbólica implicadas en la composición del cantable *In Memoriam*. Para ello se apela a la teoría de la cultura musical propuesta por Gino Stefani (1997), ampliada por Rubén López-Cano (2000) y reinterpretada operativamente para los fines del presente trabajo. Stefani comprende la cultura musical como “el saber, el saber hacer y el saber comunicar” con y mediante códigos; proceso que se actualiza cuando se viven experiencias musicales. Es la “capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música” (Stefani, 1997: 95) como concreción de procesos cognitivos en los que se acumulan, refuncionalizan y resignifican los códigos que el sujeto ha incorporado como parte de su universo sonoro.

Experiencias musicales de Mario Kuri-Aldana entorno al cantable *In Memoriam*

Una parte significativa de las experiencias musicales están mediadas por el ambiente auditivo que rodea al sujeto creador. Aunque no ha sido posible localizar testimonios de Kuri-Aldana sobre la música que le llegara en su niñez y adolescencia, si se tiene en cuenta el empleo de sonoridades relativas al entorno cubano-caribeño en la obra analizada, es dable suponer que el autor estuvo relacionado con tales códigos desde temprana edad, sobre todo a partir del gran éxito experimentado por géneros y músicos de la Isla en México. Pulido Llano (2017) sostiene que tanto el son, la rumba, el danzón como el mambo se insertaron profundamente en el ámbito musical mexicano durante la primera mitad del siglo XX, flujo favorecido por la época de oro del cine mexicano, que configuró una suerte de glosario popular denominado por la autora como afrocubano. Así se presume que años más tarde, cuando Kuri-Aldana decide significar la música antillana, por una parte recurre a códigos incorporados como parte de la cultura musical que le rodeaba, hecho también sustentado por su acercamiento empírico a las músicas afro-latinoamericanas.

Para un compositor académico son vitales las experiencias que adquiere como parte de sus estudios escolarizados o de superación. En una entrevista (Delgado, 2001), cuenta el propio Kuri-Aldana que aunque su familia es originaria de Tampico, Tamaulipas, a los tres años se trasladan a El Oro, en el Estado de México y luego al entonces Distrito Federal, donde comienza a la par de sus estudios de Derecho, en 1952, su carrera en la Escuela Nacional de

Música.³ Durante un tiempo combina las leyes con la música hasta que se decide por la segunda. Allí se encamina hacia la composición y a la dirección de orquesta de la mano de Manuel Vázquez.

Tras diez años en esta institución se gradúa con la tesis *Concepto mejicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. Este trabajo constituye un texto monográfico y apologético sobre el nacionalismo en México. Por una parte se centra en determinar el sustento sociocultural e histórico de los recursos nacionalistas, clasifica las principales orientaciones de los compositores apegados a esta corriente y defiende el empleo de tales recursos en un momento en el que se cuestionaba la oportunidad de continuar con esta tradición o asumir lenguajes más experimentales. De este trabajo resultaría un concepto que años más tarde refleja en sus escritos y en su producción musical, el de nacionalismo popular, cuya esencia radica en hacer dialogar el “arte indígena puro y el arte mestizo en constante evolución”. (Kuri-Aldana, 1979)

Mientras se encuentra escribiendo este documento es seleccionado como becario del Instituto Torcuato di Tella del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, dirigido por Alberto Ginastera en Buenos Aires. Durante ese periodo recibe lecciones de relevantes compositores del siglo XX entre estos, además de Ginastera, Ricardo Malipiero, Aaron Copland, Oliver Messiaen, Luigi Dallapiccola y Luigi Nono. A pesar de que el centro académico argentino estaba enfocado hacia la formación de compositores adscritos al lenguaje contemporáneo, la postura nacionalista del joven compositor apenas se modifica.

En su lugar emplea la ubicación geográfica como plataforma para viajar por Suramérica y conocer las músicas populares y académicas de la región. Así visita la Patagonia, va a Montevideo y luego pasa por varias ciudades brasileñas, como São Paulo, Porto Alegre y Rio de Janeiro, con cuyos carnavales confiesa queda favorablemente impresionado. Esta oportunidad la aprovecha para estudiar concienzudamente la música popular brasileña, con cuyos músicos e instrumentos de percusión pudo establecer cercanos vínculos (Kuri-Aldana, 1962). Así también en su viaje de regreso a México pasa algún tiempo en Santiago de Chile, en Perú, donde presenta algunas de sus obras, imparte conferencias y participa de

³ Había iniciado antes sus estudios de piano en el marco hogareño con su abuela, continuados en la capitalina Academia Bach.

acaloradas discusiones entre nacionalistas y vanguardistas, en las que se posiciona siempre a favor de la primera tendencia. Al respecto de la relevancia personal que significó su periplo por la región afirma el compositor: “Ya aquí en México, y a través de todo lo experimentado en estos dos años creo que el acercamiento y el trato con otros pueblos nos hace comprenderlos, quererlos, y siento que, para mí, ya no existen las fronteras con esos pueblos” (Kuri-Aldana, 1963: 144).

Aunque de momento se desconocen los hechos exactos por cuales Kuri-Aldana crea esta obra, se infiere que su orientación latinoamericanista propicia el empleo del poema que Julio Cortázar escribiera poco después del deceso del Che en Bolivia, ocurrido el 8 de octubre de 1967. Cuando se conoce de la muerte de Ernesto Guevara, a pedido de Roberto Fernández Retamar, entonces presidente de la Casa de las Américas, Lisandro Otero, le pide en un cable a Julio Cortázar, que se halla en Argel, ciento cincuenta palabras para Cuba en honor del Che. Desde la Casa de las Américas el poema circula entonces por toda América Latina y se constituye en una suerte de canto común a la figura del guerrillero argentino. El poema completo es el siguiente:

Yo tuve un hermano

No nos vimos nunca
pero no importaba.
Yo tuve un hermano
que iba por los montes
mientras yo dormía.

Lo quise a mi modo,
le tomé su voz
libre como el agua,
caminé de a ratos
cerca de su sombra.

No nos vimos nunca
pero no importaba,
mi hermano despierto
mientras yo dormía,
mi hermano mostrándome
detrás de la noche
su estrella elegida.

Mario y su hermano Armando Kuri se permitieron modificar el poema de Cortázar, al añadir algunos versos, cambiar palabras y repetir las estrofas de acuerdo a la estructura ternaria compuesta y la tripartita interna de la parte B (o sea a-a-a'), en la cual se enmarca el canto tanto del solista como del coro (véase tabla 1, infra). Se estima que dicho proceder responde directamente a la concepción de una forma musical que surge de la interacción creativa entre el texto literario y el musical, por lo que tales cambios se justifican a partir de la idea general de la obra. Los documentos consultados no aclaran las razones exactas y el proceso mediante el cual tales cambios se llevaron a cabo, si estos fueron concebidos antes o durante el proceso compositivo, pero dada la orientación musical de los versos es dable inclinarse hacia la segunda posibilidad.

Así pues, una vez concluida la composición de la pieza en 1971, se produce el primer acercamiento entre el compositor y personalidades de la institución cubana. Visita la Isla en 1972, y deposita una copia manuscrita del cantable en la Banda Nacional de Conciertos de Cuba, a la atención expresa de Manuel Duchesne Cuzán, su director. Este hecho unido a los datos que emanan de una carta enviada por el compositor a Mariano Rodríguez (Kuri-Aldana, 1973) —entonces al frente de la Dirección de Música de la Casa— evidencia la intención del compositor de que la obra fuera estrenada en Cuba.⁴

⁴ Tras su paso por la oriental ciudad de Santiago de Cuba, compone la Sonata en Do, que en 1973 orquestaría para flauta solista, orquesta de cuerdas y percusiones, con el título de *Concierto de Santiago*.

1 *Al che'* 2 **ANDANTE** 3 **IN MEMORIAM** 2

4 *quasi lento* 4 *Flutes a 2* 4 *Mario Kuri-*

1 Concert Flute (& Piccolo) **I** **II**

2 Eb Clarinet

3 Oboe (*Cantante*)

4 Solo Eb Clarinet (*CORO*)

5 1st. Bb Clarinet (*Soprano*) *(for Soprano)*

6 2nd. Bb Clarinet *y 3^{ra}*

7 *Bass* Bb Clarinet

8 Eb Alto Saxophone

9 Eb Tenor Saxophone

10 Bassoon **I**

11 1st. & 2nd. Horns (F) *y 3^{ra}*

12 1st. Eb Cornet *y 2^{da}*

13 3rd. Eb Cornet *y bugles*

14 1st. Tenor Trombone

15 2nd. Tenor Trombone *y 3^{ra}*

16 Bass Trombone

17 ** (Bari tono y)* ~~Euphonium~~ *Baja chico en Do*

18 Basses

19 Percussion

Imagen 1. Primera página de la copia manuscrita del cantable *In Memoriam*, resguardada en el archivo de la Banda Nacional de Conciertos de Cuba. De dominio público.

Estrategias de construcción simbólica en el cantable *In Memoriam*

A continuación se determinan las estrategias de construcción simbólica empleadas en la composición del cantable *In Memoriam*. Tras una indagación preliminar morfosintáctica, metrorrítmica, melódica y armónica omitida por razones operativas, en esta etapa analítica se aplican la tercera y cuarta fase propuestas por Padilla (2000) en función de dilucidar los procedimientos compositivos afines que conducen a su lectura semiótica. Como primer paso para facilitar la familiarización con la obra analizada, a continuación se presenta un modelo de la estructura formal general donde se observan las secciones, las subsecciones, el devenir temático y la relación de cada uno de estos elementos con el plan tonal y la distribución de los versos.

Tabla 1. Esquema formal y armónico del cantable *In Memoriam*

Secciones	A				B				A'	
Función	Introductoria Expositiva				Expositiva Desarrollo				Conclusiva Reexpositiva	
Períodos	a	b	a	b	a'	a	b	a'	a	b
Tonalidad	Do lídio	Do mayor	Do mayor	Fa menor	Do mayor	Do mayor	Fa menor	Do mayor	Do Mayor	Do lídio
Texto			Yo tuve un hermano	Lo quise a mi modo,	Yo tuve un hermano	Yo tuve un hermano	Lo quise a mi modo,	Yo tuve un hermano		
			lo quise a mi modo	le tomé su voz limpia como el agua,	No nos vimos nunca	lo quise a mi modo	le tomé su voz limpia como el agua,	No nos vimos nunca		
			y él me quiso al suyo		pero no importaba,	y él me quiso al suyo		pero no importaba,		
				caminé de a ratos			caminé de a ratos			
			Yo tuve un hermano		mi hermano despierto	Yo tuve un hermano		mi hermano despierto		
				cerca de su sombra.			cerca de su sombra			

que iba por los montes	mientras yo dormía,	que iba por los montes	mientras yo dormía,
mientras yo dormía.	mi hermano mostrándome	mientras yo dormía.	mi hermano mostrándome
	por sobre la noche		por sobre la noche
	su		su
	estrella elegida.		estrella elegida.

La estructura del cantable *In Memoriam* evidencia la subordinación de sus partes a la naturaleza de los versos de Cortázar. Se resaltan en amarillo los versos que fueron añadidos por Mario y su hermano Armando Kuri-Aldana.

El análisis desarrollado recurre a la presentación de extractos orquestales y reducciones a cuatro partes cuando el ejemplo lo amerite. Lo concerniente a los parámetros metrorrítimicos se trata también a partir de modelizaciones que expresan varias dimensiones extraíbles de los ejemplos seleccionados⁵. Se identifican los siguientes marcos de construcción de significado con códigos musicales:

- **Medio sonoro**
- **Tematismo y armonía**
- **Metrorritmo**
- **Factura de tumbao**

Medio sonoro

Llama la atención que el cantable *In Memoriam* fue escrito inicialmente para barítono, coro y banda de concierto, un formato poco habitual en la música académica occidental, por cuanto es más común que las composiciones vocal-instrumentales —cercanas a la cantata⁶— se escriban para orquesta, ya sea sinfónica de cámara o de cuerdas. Se considera que este hecho se debe al desempeño de Kuri-Aldana como director de varias bandas de la Ciudad de México, conjuntos que perfectamente pudieron haber estrenado la obra, dato no documentado hasta el presente. A la vez, en la elección de este formato se encuentra una

⁵ Todos los ejemplos musicales, tanto las reducciones como los esquemas rítmicos fueron realizados por este investigador, empleando el software Finale, en su versión 2012.

⁶ En las cartas cruzadas entre Kuri-Aldana y directivos de la Casa de las Américas se refiere a esta obra como cantata *In Memoriam*.

clave significativa, pues por una parte, bandas existen en cualquier contexto —lo cual habla de su sentido democrático— por otra, la propia sonoridad de este conjunto evoca lo marcial y fúnebre, esfera estrechamente relacionada con el sentido de los versos de Cortázar. El autor explota toda la gama de sonoridades de la banda⁷ y concentra su atención en la flauta, el *piccolo* y los oboes —que doblan al solista y al coro—, en la sección de los clarinetes —que reproducen el coro y participan activamente en el *ripieno* armónico— y el fliscorno, al que se le confía la melodía introductoria. El barítono desarrolla su intervención en su tesitura media, en estilo silábico, el cual es reproducido por el conjunto instrumental a la octava, tercera y sexta. El coro por su parte, no está escrito a la manera académica de cuatro voces, sino a la tradicional popular, donde la melodía es doblada a la tercera. Asimismo, la línea principal, enunciada en la tesitura de las sopranos y contraltos, se indica sea ejecutada una octava baja en el rango de los tenores y bajos. Todos estos recursos evidencian el guiño por una parte y distanciamiento por otra, de los grandes géneros y estilos vocal-instrumentales occidentales. En su lugar se denota la intención de lograr la conexión con las técnicas compositivas de la música popular latinoamericana.

En esta misma dirección, varios recursos sonoros marcan el cantable *In Memoriam*, máxime si se tiene en cuenta que es una obra compuesta por un compositor mexicano. Destaca el empleo a partir del segundo periodo de la sección A, en el compás 31, de un grupo instrumental que remite directamente a la música cubana, integrado por el güiro, las claves y las maracas, todos instrumentos cuya génesis y empleo se halla en la Isla (Neira Betancourt, 2005). Dichos idiófonos ejecutan patrones rítmicos característicos de la música popular cubana y generan mediante su ejecución simultánea una nutrida polirritmia, que será tratada más adelante.

En el compás 39 se incorporan los timbales por periodos alternantes. Este instrumento, cuyo antecedente más lejano es el redoblante militar europeo, también está indisolublemente unido al devenir de géneros cubanos, como el danzón, que en México alcanzaron gran aceptación. En la aparición del segundo periodo de la sección B, en función de lograr una marcada sonoridad cubana, consta el señalamiento de que los contrabajos interpreten en la técnica del *pizzicato*. De modo tal que de conjunto con el

⁷ Sobre la banda de concierto, se refiere aquella que también puede incluir contrabajos.

diseño de tumbao general, genera una franca sonoridad alusiva a lo sonero, conjunto de géneros que justamente se identifican por emplear el contrabajo punteado, por lo que asume así una marcada función rítmica, además de la armónica que define a este instrumento.

Tematismo y armonía

El presente apartado se centra en identificar los principales núcleos temáticos y su relación con los códigos armónicos en el cantable *In Memoriam*. Se opta por vincular ambos rubros pues funcionan de manera interdependiente y separarlos dificultaría la comprensión de los procesos formales y dramáticos en los que participan. Se recurre a la ejemplificación mediante extractos de la partitura orquestal o reducciones de la misma en dependencia de la factura del pasaje estudiado, de modo tal que en ambos casos puedan percibirse los procesos temáticos y armónicos estudiados.

Según Lucía Rodríguez Esplugas (1995) el tematismo estudia “[...] el desarrollo temático de la obra y su comportamiento dentro de la misma” y se basa en el análisis de sus elementos constituyentes, el tema, el material temático y el material no temático (Rodríguez Esplugas, 1995: 5). No obstante el presente epígrafe estudia el devenir del tema o los temas, del material temático y su relación con otros aspectos, como la textura, pero especialmente con los procesos armónicos. Por su parte la armonía ha sido definida como el medio expresivo que se encarga de las reglas que rigen las relaciones verticales entre los sonidos de una obra, pero algunos teóricos también conceden relevancia al estudio de la diacronía de los procesos armónicos, pues las estructuras acordales solo significan coherentemente a partir de su lugar en un proceso formal (García, 2012). Por tanto, no solo se estudia la estructura propia de las formaciones acordales, sino también su funcionalidad diacrónica, aspecto vital si se tiene en cuenta el semblante popular moderno de ambas obras.

El primer núcleo temático es enunciado por la trompeta, acompañado por el fagot, los clarinetes y la flauta, cuya reducción queda reflejada en el siguiente ejemplo:

Reducción

legato

Reducción

C/G C7+ G9 7+ C7+ D/E C9 7+ G6 Am9 7 F#m5b/B D7/C

C7+/D G9 6 Am9 7 C7+ F#o7 G7+ 6 Am9 7 C7+

Imagen 2. Reducción a cuatro voces y análisis armónico del primer núcleo temático, correspondiente a la introducción del cantable *In Memoriam*, del compás 1 al 21.

El tema se halla comprendido en la escala menor natural de Mi, a diferencia del fondo que expresa un ámbito tonal de Do mayor, cuya sonoridad está enriquecida por formaciones de séptimas mayores, novenas y cuartas añadidas. Esta dualidad entre relieve en Mi menor y acompañamiento en un Do mayor enriquecido, genera ambivalencia armónica que aunque no puede tomarse como bitonalidad, produce en una sonoridad resultante de Do lidio. El análisis acordal refleja la alusión a las técnicas compositivas típicas de la armonía popular moderna, cercanas al jazz (Díaz González, 2003), género con el cual Kuri-Aldana se identifica en varias entrevistas.

La sección B, que aparece en el compás 39, presenta el tema principal de la obra. Por construirse sobre la tónica, la medianta y la dominante de la escala de Do mayor, que guarda relación con la música popular, aspecto reforzado por la modificación tonal que se produce entre sus tres periodos. En este sentido, desde el punto de vista armónico el primer y último periodo —es decir, a y a'— se encuentran en Do mayor y el b en Fa menor (véase tabla 1, supra). A efectos auditivos el cambio tonal más significativo es el menor-mayor,

por cuanto la llegada de este último coincide con el regreso al tema que reza: *yo tuve un hermano*. Tal procedimiento tonal –aunque si bien es cierto que es más común la relación tonalidad menor-relativa mayor– se presenta en varios géneros populares, especialmente cancionísticos. (Gómez García & Eli Rodríguez, 1995: 258, 261, 272).

A partir de la aparición del tema, en el compás 39 –que corresponde a la sección B, período a– cantado por el barítono y luego repetido por el coro, la armonía tiende a simplificarse considerablemente, pues explota las funciones básicas de tónica (Do mayor), subdominante (Fa mayor) y dominante (Sol mayor). Una reducción de este fragmento puede apreciarse en el siguiente ejemplo que comprende la repetición del tema por el coro, con doblaje colorístico a la tercera inferior, correspondiente a los compases 83 al 94:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (Cantante y coro) and a piano reduction (Reducción). The vocal line features a melody with triplets and lyrics. The piano reduction shows the harmonic accompaniment with chords indicated below the staff.

System 1:

- Vocal line: *Yo tu-ve un her-ma-no - Lo qui-se-a mi mo-do - Y el me qui-so al su-yo*
- Chords: C6, F, C/G, A/E, F, Am7

System 2:

- Vocal line: *yo tu-ve un her-ma-no que i-ba por los mon-tes mien-tras yo dor-mí-a*
- Chords: Em/G, Am/C, F, C/G, G, F7+, C/G, F5b

Imagen 3. Reducción del primer período de la sección B del cantable *In Memoriam*. La melodía es doblada a la tercera baja en la parte del coro. Nótese la recurrencia de la dominante (sol), que genera un pedal sobre este sonido.

La aludida simplificación armónica así como la recurrencia sobre el sonido de la dominante (Sol) constituyen recursos empleados para conectar con la sonoridad vernácula cubana a partir de la incorporación de los instrumentos y patrones rítmicos de aquel país. Desde el punto de vista armónico el período que le sucede plantea ciertas singularidades. Entre estos periodos se produce una modulación de segundo grado de vecindad, en la cual el primer grado de Do mayor, quinto de Fa menor, funciona como acorde acelerador del proceso del cambio tonal (García, 2012: 298). Este periodo se construye sobre la subdominante menor y plantea una dinamización de las funciones armónicas, aunque se mantienen en la esfera de fa menor. Así también se simula una cadencia frigia, cuya dominante armónica es justamente el acelerador para retornar a la tonalidad principal. Todos estos rasgos evidencian la intención popular de la segunda sección del cantable, en tanto lenguaje trabajado extensamente por Kuri-Aldana en sus canciones. A continuación se presenta el fragmento aludido, que corresponde a la reducción de los compases 95 al 105:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (Cantante) and a piano reduction (Reducción). The vocal line is in 4/4 time and the piano reduction is in 4/4 time. The piano reduction includes chord symbols and fingering numbers.

System 1 (Measures 95-100):

- Cantante:** Lo qui-se a mi mo-do, le to-me su voz, lim-pia co-mo el
- Reducción:** Chords: Fm, C9b, Db7, Bb, Eb7. Fingering: 3, 7, 6.

System 2 (Measures 101-105):

- Cantante:** a-gu-a, ca-mi-né de-ra-tos cer-ca de su som-bra.
- Reducción:** Chords: Db/F, G7/F, Db6, G9b/B, C, G. Fingering: 3, 5b, 7.

Imagen 4. Reducción del segundo periodo (b) de la sección B. Adviértase el semblante cancionístico del fragmento.

En el antepenúltimo compás de la imagen 4 aparece la función de dobledominante disminuida o de introducción que antecede la función de dominante. Una vez presentada el último compás aparece el intervalo armónico Sol-Re que sugiere la sonoridad de doble dominante de Fa menor, a la vez quinto grado de Do mayor. Como se puede apreciar en la tabla 1, la sección B muestra la relación tonal repetida Do mayor-Fa menor-Do mayor. Desde el punto de vista auditivo resultante, este cambio de modo, mediado por el uso de acordes aceleradores, puede interpretarse como un guiño a la tradicional relación menor-mayor típica de la canción trovadoresca tradicional cubano-mexicana.

Metrorritmo

El metrorritmo es una unidad de análisis que integra los parámetros métricos (relativos al compás) y los elementos propios del ritmo, así como los rasgos distintivos de las construcciones rítmicas (patrones) y la combinación de estos (polirritmia). Si bien desde el siglo XVII hasta finales del XIX el metrorritmo tiende a ser un medio expresivo estable durante toda la pieza o movimiento, y por tanto no marcador –salvo en ciertos hitos del Romanticismo– en la música del siglo XX muchas creaciones construyen su originalidad a partir de la variedad en su manejo. El cantable *In Memoriam* no es ajeno a esta tendencia, pues se suceden variaciones de compás y de los componentes rítmicos.

En este sentido, el primer periodo de dieciocho compases con tres frases de aproximadamente seis compases cada una, en las cuales las ideas se hayan concatenadas, presentan una sucesión de compases de 2/4 y de 3/4 (véase imagen 2, supra) que se estabiliza como relaciones 3+3+2 tiempos y otorga fluidez al devenir del tema. El componente binario de dicha construcción métrica es aprovechado para introducir, del compás 21 al 22, un motivo conector que conduce hacia el segundo periodo de carácter cuaternario:



Imagen 5. Compases 21 y 22 del cantable *In Memoriam*. Motivo conector que enuncia el trombón bajo. Nótese que conduce hacia el compás de 4/4.

De acuerdo con los criterios de Rolando Pérez (1986) se considera dicha orientación hacia la binarización métrica como una estrategia para la significación de la sonoridad influida por el factor afroamericano, pues la mayor parte de las músicas criollas con este antecedente se construyen en compases de dos tiempos o en su lugar de cuatro. Este contenido es reforzado por la adición del güiro, las claves y las maracas, que de conjunto con las voces superiores –clarinetes y saxofones– y el acompañamiento –fagotes, bajos y trombones– generan el siguiente diseño rítmico, correspondiente a los compases 33 y 34.

The image displays a musical score for five instruments: Voces superiores, Acompañamiento, Güiro, Claves, and Maracas, all in 4/4 time. The score consists of two measures. The Maracas part is a steady eighth-note pattern. The Claves part has a dotted quarter note followed by an eighth note, with yellow highlights under the eighth notes in both measures. The Güiro part has a dotted quarter note followed by an eighth note, with yellow highlights under the eighth notes in both measures. The Acompañamiento part has a dotted quarter note followed by an eighth note, with yellow highlights under the eighth notes in both measures. The Voces superiores part has a dotted quarter note followed by an eighth note, with a yellow highlight under the eighth note in the second measure.

Imagen 6. Esquema rítmico de los compases 33 y 34 del cantable *In Memoriam*. Resaltadas en amarillo las síncopas que se presentan a similares intervalos métricos, conocidas como síncopas isócronas (Alegría, 2005: 98).

En la literatura musicológica, fundamentalmente cubana, existe consenso sobre la centralidad de la polirritmia como código que caracteriza variados cancioneros latinoamericanos en los cuales el componente afroestilizado es fundamental (León, 1974 & Leymarie, 2005). En esta misma órbita el manejo de síncopas isócronas –marcadas en amarillo– es un factor que acentúa la mencionada esfera significativa (Alegría, 2005). Otro ejemplo significativo de este proceder, con mayor de complejidad rítmica, puede ser observado en la siguiente modelización correspondiente al pasaje comprendido entre los compases 129 al 132:

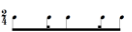
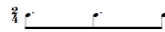
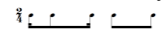

The image displays a musical score for a passage from measures 129 to 132. The score is organized into two systems. The first system (measures 129-132) includes parts for Voces superiores, Voces inferiores, Timbales, Tarola, Claves, and Maracas. The second system (measures 131-132) includes parts for Vcs. sup., Vcs. inf., Timb., TI., Clv., and Mrcs. Yellow circles highlight specific syncopated notes in the vocal and percussion parts. The score shows a change in time signature from 4/4 to 2/4 between measures 131 and 132.

Imagen 7. Esquema rítmico del pasaje comprendido entre los compases 129 al 132 de la sección A'. Nótese la complejización de la polirritmia así como la recurrencia de la síncopa isócrona del segundo al tercer tiempo de cada compás, en la que convergen varios instrumentos.

El empleo recurrente de síncopas isócronas denota el conocimiento que posee el autor sobre su importancia para significar las músicas caribeñas. En tal sentido, el investigador cubano Danilo Orozco (2014), explica este componente de la música cubana y su área de influencia como resultado de relaciones microgestuales de acentuación que se establecen entre los patrones recíprocos,⁸ núcleos rítmico-entonativos de origen bantú-dahomeyano combinables e intercambiables entre sí. En los ejemplos ofrecidos se puede comprobar que las síncopas resultantes se construyen precisamente entre la última semicorchea del primer tiempo y la primera del segundo tiempo. Se infiere que dicho comportamiento es deudor de la segunda acentuación común en los patrones recíprocos.

Factura de *tumbao*

El *tumbao* es un recurso ampliamente utilizado o sugerido en múltiples músicas entre estas la académica, dado su carácter significativo de la sonoridad sonera, estrechamente vinculada a los rasgos identitarios cubanos. Aunque en el caso del cantable *In Memoriam*, no es posible considerar de una factura ortodoxa de *tumbao*, sí se reconoce su semblante en varios momentos, de hecho es un factor directamente relacionado con el desarrollo de la forma, ya que como se ha mencionado, los medios expresivos analizados tienden a significar lo cubano-caribeño hacia sección la sección B, específicamente en su segundo periodo, proceso que concluye en la re exposición de los materiales temáticos de la sección A'.

⁸ Según Orozco, los patrones recíprocos son cinquillo, tresillo, anfibraco/tanguillo y habaneroso, cuyas representaciones respectivas son las siguientes:  |  |  |  (Orozco, 2014: 45).

Reducción

mf

C F6 G C F G9/7 C F6 G9/7 C F G9/7 G6

Imagen 8. Reducción de la segunda frase de la sección principal del cantable *In Memoriam* en la cual se observa un patrón rítmico-armónico-melódico que abarca tanto el bajo como las voces superiores. Nótese las funciones de tónica, subdominante y dominante.

Entre los dos últimos tiempos de los compases presentados en este ejemplo aparece el patrón identificado como *cinquillo* por Orozco. Ello evidencia que es más que un recurso armónico tradicional, está inspirado en la música caribeña.

El siguiente evidencia una factura de tumbao, aunque es menester acotar que las tradicionales funciones armónicas estables, casi siempre las tres fundamentales, se hallan conectadas con otros acordes significativos para la tonalidad de Fa menor.

Reducción

Fm C7 Db Bbm Eb7

Imagen 9. Factura de tumbao perteneciente al segundo periodo de la sección B del cantable *In Memoriam*. Nótese que a dos tiempos, el diseño rítmico resultante coincide con el patrón de tresillo señalado por Orozco (2014).

Conclusiones

Las experiencias musicales de Mario Kuri-Aldana comienzan con un temprano acercamiento al piano en el marco hogareño. Su formación académica básica concluye en 1963 en la Escuela Nacional de Música y se complementa como en el Instituto Torcuato di Tella del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Argentina. Allí perfecciona sus herramientas compositivas de la mano de Alberto Ginastera, Ricardo Malipiero, Aaron Copland, Oliver Messiaen, Luigi Dallapiccola y Luigi Nono. Sin embargo, a pesar de que el autor manifiesta que se vio fuertemente tentado por algunas técnicas vanguardistas no se afilia a ellas y opta por sostener un lenguaje afín al nacionalismo y a una suerte de latinoamericanismo que forja como parte de su periplo por la región.

Con esta orientación estética llega Mario Kuri-Aldana a Cuba en 1972 y surge una estrecha relación entre el compositor y Cuba, que se expresa en la obra estudiada, en la publicación de tres artículos en el *Boletín Música de la Casa de la Américas*, en el epistolario cruzado entre el compositor y directivos cubanos, así como en el envío desde México de materiales para su inclusión en la sección noticiosa de la publicación. La conexión entre el compositor y la Isla caribeña, mediada por la Casa de las Américas, irradia las particularidades formales, técnicas, expresivas y semánticas de la obra estudiada.

Los resultados analíticos antes referidos permiten sistematizar algunos comportamientos recurrentes en el cantable, los cuales desde la perspectiva semiótica se erigen cual códigos, cuyo significado se reconstruye a partir de los propios criterios del compositor, las referencias bibliográficas y la inducción empírica del investigador. Se identifica en esta pieza las siguientes estrategias de construcción simbólica a partir del uso de los códigos significantes:

- Equilibrio en el empleo de medios sonoros académicos (coro y voz de barítono) con otras sonoridades menos ortodoxas como la banda de concierto, la percusión popular, fundamentalmente cubana, a lo que se suma la ejecución en *pizzicato* del contrabajo. Se evidencia por una parte la alta competencia de compositor para manejar formatos académicos, adquirida como parte de su exhaustiva formación profesional, así como otros

de raigambre vernácula a los cuales se vincula como parte de sus viajes por Latinoamérica y especialmente por Cuba.

- Hibridación entre comportamientos temáticos y armónicos cultos, populares y jazzísticos, que dan como resultado esquemas formales que revelan cierta libertad estructural. Aquí destacan procedimientos de elaboración temática marcadas por el significado interno del fragmento de la obra, elementos melódico-armónicos relativos a géneros caribeños y al jazz. Ello evidencia la flexibilidad del lenguaje del compositor debido a su profundo conocimiento de las técnicas composicionales académicas y las estructuras marcadoras de géneros de raigambre popular y jazzística.
- En cuanto a la métrica se identifica como comportamiento reiterativo el cambio de compás, desde simples hasta compuestos, comportamiento habitual en las músicas contemporáneas, que en el caso de la relación 3+3+2 se acerca a relaciones rítmicas de la música cubano-caribeña, especialmente al patrón recíproco identificado por Orozco como tresillo (2014).
- El ritmo suele emplear un gran arsenal de estructuras de cimiento popular, en especial procedentes de géneros populares cubanos, conectables con los patrones recíprocos identificados por Orozco. Se explota en ambas obras, así como en las versiones para piano, la combinación simultánea de los patrones señalados, lo que genera resultados polirrítmicos de gran riqueza.
- Alto empleo de la síncopa isócrona que tiende hacia su simultaneidad entre los medios sonoros. Ello remite a comportamientos relacionados con las músicas de raigambre mestiza en las que el componente africano es determinante (son y rumba), formas que pasan al arsenal de Kuri-Aldana como parte de su periplo por la región y presumiblemente debido a la cultura musical que le rodeó en su temprana edad, en la cual la música cubana jugaba un papel primordial.
- Uso de patrones rítmico-armónico-melódicos interpretables como tumbaos, los cuales por la incorporación de la síncopa isócrona se relacionan con recursos de sonos cubanos orientales, específicamente del *changüí*. La flexibilidad significativa del tumbao genera conexiones con otras músicas afroestilizadas.

De todo lo anterior se concluye que la cultura musical relacionada con la composición del cantable *In memoriam* responde a un ideal estético latinoamericanista, que presenta un

lenguaje a mitad de camino entre lo experimental y lo tradicional, con alta relevancia de las estrategias simbólicas que remiten a la música popular cubana, en las que el componente africano y transcultural es central. La investigación presentada, además de proponer el rescate de la pieza analizada, se orienta como un pequeño esfuerzo por recordar, desde su obra, la figura de un compositor que como Mario Kuri-Aldana fue protagonista del acontecer musical mexicano durante la segunda mitad del siglo XX.

Bibliografía

- Alegría, Daymí. 2005. *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*. Tesis de grado, Universidad de las Artes (ISA), La Habana.
- Alén Rodríguez, Olavo. 1981. *Géneros de la música cubana*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Blackaller, Eduardo. R. 1976. *La música en México*. Revista de la Universidad de México, nro. 29-46.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (Eds.). 2015. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Cortés Ruíz, Arturo. 2008. *Nexos Nacionalistas, el impulso creador....* Tesis de grado, Escuela de Música de Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.
- Delgado Herbert, R. 2001. *Mario Kuri Aldana: un compositor sin frac*. “Unidad Tamaulipeca”, nro. 10-13, enero-febrero.
- Díaz González, Ignacio. 2003. *Técnicas de la armonía popular moderna*. La Habana: Editorial Andante.
- Díaz González, Ignacio. 2004. *La Armonía Vanguardista sistemas, análisis y creación*. La Habana: Pueblo y Educación.
- García, Iliana. 2012. *Claves de Armonía*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez 1995. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Gómez, Zoila. 1984. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Arte y Literatura.
- Hernández Hernández, Mariana. 2018. *Archivo Lavalle-Kuri: informe a un academia...desde una página blanca*. Tesis de grado Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Kuri-Aldana, Mario. 1963. *Concepto mejicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. Tesis recepcional para obtener el título de Maestro en Composición, Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música, México D.F.
- Kuri-Aldana, Mario. 1965. *Mi beca en Argentina*. “Carnet Musical”, XX, nro. 241, marzo, PP. 142-143

- Kuri-Aldana, Mario. 1973. *Carta a Mariano Rodríguez*. México D.F, 31 de mayo.
- Kuri-Aldana, Mario. 1979. *Dos opciones para el compositor mexicano: Nacionalismo Popular o Espejismo Universalista*. “Boletín Música de la Casa de las Américas”, nro. 79, noviembre-diciembre, PP. 14-20.
- León, Argeliers. 1974. *Del Canto y el Tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Leymarie, Isabelle. 2005. *Cuban Fire*. París: Ediciones Akal.
- Moreno Rivas, Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. México D.F.: CNCA/INBA, Serie Cultura Contemporánea de México.
- Orozco, Danilo. 2014. *Nexos globales de la música cubana con rejuegos de son y no son*. “Boletín Música de la Casa de de las Américas”, nro. 38, PP. 17-94.
- Padilla, A. 2000. *El análisis musical dialéctico*. “Música e investigación”, nro. 6, PP. 11-115.
- Pareyón, Gabriel. 2007. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. Ciudad de México: Universidad Panamericana.
- Pérez, Rolando. 1986. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- Pulido Llano, Gabriela. 2019. *Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950*. “Desacatos”, nro. 53, pp. 56-73.
- Rodríguez Esplugas, Lucía. 1995. *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*. La Habana: Banco de Ideas Zeta.
- Soto Millán, Eduardo. 1998. *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. México, D. F.: Sociedad de Autores y Compositores de Música.
- Stefani, Gino. 1997. *Una teoría de la cultura musical*. “Cuadernos Prometeo”, nro.7, tercera época, pp. 93-109.
- Tello, Aurelio. 2010. *La creación musical en México durante el siglo XX*. (A. Tello, Ed.) México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Tello, Aurelio. 2011. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* (Mercedes Vega ed., Vol. 4). México D.F.: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Ataque, cuerpo y *decay* del Doble Cuarteto

Federico Barabino

Resumen

Ataque, cuerpo y decay del Doble Cuarteto materializa en texto una serie de presentaciones del grupo conformado por cuatro guitarras eléctricas y cuatro saxos en la escena experimental de Bs. As. Nombres propios que supieron diluirse en acciones colectivas que fluctúan entre la intervención site specific, la resonorización de material fílmico y la performance. Modos de producción que establecieron continuidades y rupturas con una comunidad oscilante desde un territorio latinoamericano situado.

Palabras Claves: Experimental – Improvisación – Comunidad.

Abstract

Ataque, cuerpo y decay del Doble Cuarteto materializes on text a series of presentations of the Doble Cuarteto, a group which consisted of four electric guitars and four saxes, active in the Buenos Aires experimental scene for several years. Individual names were diluted in collective actions that fluctuated between performance, site specific interventions and the resound of movies. The group set production strategies that established continuities and ruptures with an oscillating community from a located Latin American territory.

Keywords: Experimental – Improvisation – Community.



Figura 1 Primera presentación del Doble Cuarteto - una.casa Bs. As. 2010

El Doble Cuarteto¹ fue una formación completamente atípica que operó sobre la escena experimental de Buenos Aires en el breve período que va del 2010 al 2012. Encuentro de cuatro saxos y cuatro guitarras eléctricas cuyas formas de abordar los instrumentos oscilaba entre la intervención y la resignificación para instalarse en lo que se denominan técnicas extendidas accionadas desde un borde disciplinar que no dilucida sus límites. Indagando sobre las propiedades acústicas y electrónicas de los instrumentos desde un dislocamiento con su forma industrial de producir sonoridades. Primordialmente a través de la manipulación física sobre el cuerpo de los mismos; donde, saxos y guitarras, extienden sus posibilidades sonoras más allá de los límites premoldeados convirtiéndose en dispositivos que, sujetos a la inventiva de los intérpretes, promueven la construcción de un lenguaje que sienten como propio. Los rasgos que definen la estética sonora del grupo son justamente la aproximación heterodoxa a los instrumentos exponentado por una formación singular en octeto cuyos procesos de construcción colectiva son sustancia.

¹ A modo de bitácora puede consultarse el blog donde imágenes, audios y textos registraron algunas de las actividades del grupo con el agregado de las páginas individuales de sus integrantes: <http://doblecuarteto.blogspot.com/>

En las primeras páginas de *El autor como productor*, Walter Benjamin, postula la necesidad de problematizar el aparato de producción en relación a su época. “¿cómo está una obra respecto de las relaciones de producción de la época; si está de acuerdo con ellas; si es reaccionaria o si aspira a transformaciones; si es revolucionaria?” (Benjamin, 1934: 4). Hay una decisión política lejos de toda ingenuidad al utilizar ciertas sonoridades. Una toma de posición concreta, un pronunciamiento en relación a los modos de producción, un cuestionamiento al exceso fomentado por la hiperproducción tecnológica y una experimentación constante lejos de toda certeza. En principio se pone en duda todo fetichismo tecnológico dentro o fuera del amplio espectro que son hoy en día los espacios donde suceden conciertos de este tipo. Su uso no debiera estar fundado en un cliché de época sino en una mutación de los perceptos, afectos y conceptos que devienen en nuevas relaciones y construyen categorías. Las tecnologías por las tecnologías mismas nos llevarían a una relación ciega con las políticas de mercantilización de la cultura. El desafío seguirá siendo aprender a moverse en zonas inestables de procesos acelerados, logrando un pensamiento crítico sobre el uso de los dispositivos analógicos - digitales, lejos de todo deslumbramiento por lo nuevo desde un espacio y territorio situado. Aquello que parece ser externo a nosotros mismos, lo que permanece aparentemente afuera, al atravesarnos nos constituye. Por lo cual, analizar la relación que establecemos con los medios de producción es también analizarnos a nosotros mismos. De allí que los conocimientos acerca de su incumbencia resulten vitales a la hora de pensar una formación artística integral.

Los integrantes iniciales del Doble Cuarteto fueron Luis Conde, Sergio Merce, Sam Nacht y Dario Dolci en saxos, Fernando Perales, Guilherme Darisbo, Subh y Federico Barabino en guitarras. Pasaron también por el mismo en diversas situaciones Ada Rave, Lulo Vitale, Charly Zaragoza, Jorge Espinal y Guillermo Méndez. Conjunto de nombres propios que supieron diluirse en acciones colectivas que excedían sus individualidades. Así como no hay un arte en singular sino un Lenguaje de las Artes dentro de la pluralidad de los mundos, de la misma manera no nos identificamos como genio y figura del artista creador individual sino desde una trama compleja de relaciones, estructuras y prácticas colectivas que lo potencien todo en el ardor de su andar.

Una de sus claves como grupo es la clara conciencia de que improvisación libre y atonal no es sinónimo de libre albedrío; y que es, más bien, la búsqueda del control de una creación dada en tiempo real frente a las corporeidades de los oyentes en situaciones performáticas, donde los ocho músicos procuran un diálogo sonoro y un acuerdo sin palabras previas, donde la improvisación se presenta como una forma de respetuosa convivencia entre sujetos soberanos de su libertad creadora. En *Breve excursio sobre “el tiempista”* Fernando Perales desarrolla la idea de aquel que espera el momento justo para tocar desde una acción no pasiva, cuya decisión de hacerlo se basa en un aniquilamiento del ego personal en función de algo más grande que edifica.

Manufactura colectiva, creación políglota y estructura polifónica, el cuerpo de la improvisación se construye sobre el olvido del sujeto, considerado como el único responsable de la creación, el cual, como en este caso, se esfuma rindiéndose ante la evidencia física de un producto cuyo destino está solo parcialmente determinado por su participación. Es la estructura sonora, cambiante y siempre relativa, la que determina la intervención del sujeto improvisador, (sujeto en retirada frente a la estructura) estableciendo no sólo los materiales sonoros, sino y sobre todo, la función o el rol, también siempre variable, que debe ocupar respecto del resto de los improvisadores. (Perales, 2010) ²

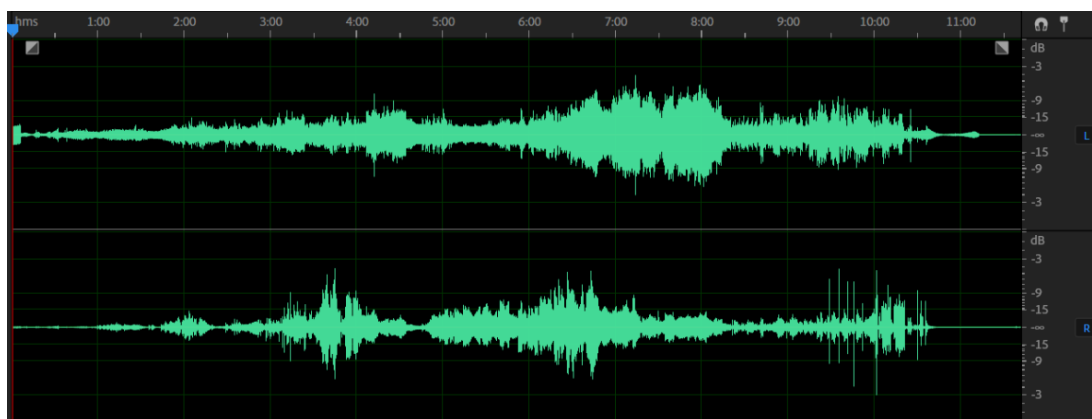


Figura 2 Track 1 del disco del Doble Cuarteto³

Podríamos citar algunos ejemplos puntuales que dan cuenta de la experimentación de estas prácticas ligadas a lo que se conoce como música improvisada no ideomática ni

²<https://fernandoperales.wordpress.com/ensayos/breve-excurso-sobre-%E2%80%9Ccel-tiempista%E2%80%9D/>

³ Si bien son numerosos los registros audiovisuales de las presentaciones del Doble Cuarteto, grabaron exclusivamente un único disco de estudio a 48hs de su concierto fundacional. <https://soundcloud.com/doblecuarteto/01-doblecuarteto-25julio2010>

narrativa en el ámbito de las artes y especialmente en el territorio que nos (pre)ocupa para pensar variables y continuidades de una acción sostenida, donde cada grupo genera ictus en el tiempo-espacio siempre inabarcable por una sola vida. Conjunto de momentos bisagras de una comunidad oscilante.

Movimiento Música Más a principios de los 70' generaba obras conceptuales en sitios-específicos como *Música para colectivo línea 7* (1971) donde realizaban percusión con distintas partes del colectivo mezclados con quienes simplemente se trasladaban en el mismo o *Plaza para una siesta de domingo* (1970) una mega coreografía con un recorrido sincronizado entre músicos y público con silbatos de diversas frecuencias. En la presentación de sus obras aparte de sus fundadores (Norberto Chavarri, Roque de Pedro y Guillermo Gregorio) diseñaban lenguajes gráficos para que otros ejecutantes considerados músicos no profesionales y/o amateurs participaran. El grupo Avión Negro (Sergio Merce, Lucio Capece, Martín Cucurulo, Cristian Merce, Adrián Fanello y Gerardo Velikovsky) trabajó desde sus inicios en 1995 en el espacio de interacción entre la composición y la música improvisada. En sus primeros trabajos las ideas del grupo giraban en torno al desarrollo contemporáneo de un lenguaje basado en el jazz. Paulatinamente, una visión textural y matérica de su música fue encontrando un marco en recursos compositivos cercanos a la escritura contemporánea y la improvisación libre con tendencia hacia lo abstracto. Andrea Fasani / Jorge Mancini trabajaron desde principios de los 90 en lo que denominaban *Desconciertos*, colaboraciones que nacían de un cruce entre el lenguaje plástico y el sonoro, si es que es posible hoy en día establecer una clara distinción entre ambos. Encuentros que posibilitaron otras agrupaciones como Buque Factoría que tiene como propuesta la investigación y experimentación sonora accionando y manipulando LPs de material cerámico sobre viejos tocadiscos con los que crean desarrollos sonoros en tiempo real. El grupo E° (Cristian Carracedo, José de Diego y Leandro Barzabal) desde 2004 desarrollan presentaciones que oscilan entre el ruidismo, la libre improvisación y la performance. Sus miembros interactúan tanto con instrumentos tradicionales, no tradicionales y casuales. Las colaboraciones con artistas que eventualmente visitaban el país tanto en situaciones en vivo como en grabaciones en formatos muy diversos son interminable y dan cuenta de la importancia local e internacional de todos los grupos mencionados. La lista podría seguir expandiéndose hacia ciclos influyentes como

Experimenta, Músicactualba, Instantes Sonoros, Sesiones 5 piso, Conciertos en el LIMbO, Fuga Industrial, lugares como Archibrazo, una.casa y un largo etc. cuya intensa labor forjó un sinfín de actividades que podemos reconstruir desde sus vestigios perdurables.

Los ejemplos resonantes a lo largo de la historia son múltiples, por lo cual, no debería entenderse la propuesta del Doble Cuarteto como una radicalidad extrema desconectada completamente de un escenario global, sino más bien como una continuidad histórica con ciertos artistas que fueron abriendo el camino hacia otra cosa. Una comunidad que se produce, una comunidad que se genera, una comunidad que se inventa en términos spinozistas. Es decir, no una esencia sino una eventualidad; no una coacción sino una libertad. Un deseo. Entrar en comunidad como una composición intrínseca que afecta de manera decisiva a las singularidades que se implican de ese modo entre sí.

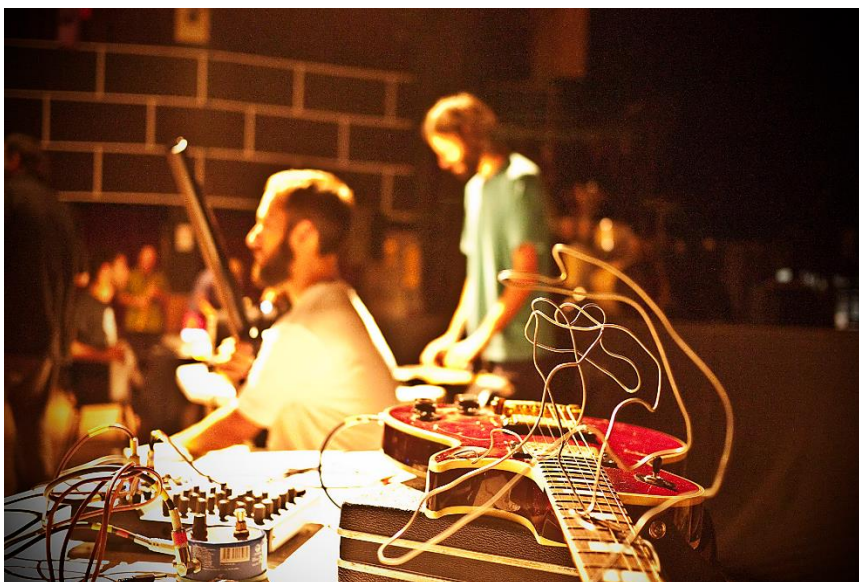


Figura 3 Sección de cuatro guitarras intervenidas

Percutir, frotar, rozar, sopar, agitar, mover, acariciar, raspar, vaciar, llenar, estirar desde su grado de imperceptibilidad hasta el umbral de resistencia física de los materiales, indagando sobre el concepto de bajo materialismo de Bataille que reivindica lo que es por sobre la mirada moral, que genera resistencia políticamente y el ruido en tanto mugre no deseada son posibilidades latentes desde las cuales relacionarse con los instrumentos en situaciones performáticas que supieron ser una constante en su abordaje grupal. Elogio de

lo (sub)terráneo – (sub)suelo – (sub)yacente son esencia en los procesos y formas de producción sonora de sus integrantes.

Y para destruir la impresión favorable, haría falta nada menos que la visión fantástica e imposible de las raíces que hormigean bajo la superficie, repugnantes y desnudas como lombrices.

En efecto, las raíces representan la contrapartida perfecta de las partes visibles de la planta. Mientras que éstas se elevan noblemente, aquéllas, innobles y viscosas, se revuelcan en el interior del suelo, enamoradas de la podredumbre como las hojas de la luz. (Bataille, 2003: 27)

Aquello que se denomina como *materia baja* no corresponde necesariamente al orden de lo antagónico desde un pensamiento dicotómico, no se opone a lo elevado ni a lo ideal, sino que introduce un desplazamiento que permite abrir un espacio para reconceptualizar la materia misma. Un entre-lugar que opera a fuerza de hacer palanca para volver visible otra cosa. Abordando el silencio luego de cien años del nacimiento de John Cage, el ruido luego de cien años del manifiesto *El Arte de los Ruidos* de Luigi Russolo y el sonido luego de millones de años de vibración en el mundo, incluso fuera de lo humano. Sería imposible pensar al Doble Cuarteto como algo aislado, sino más bien conectado a puntos cercanos y lejísimos con los cuales desarrolla un diálogo anacrónico. En su ensayo *Apuntes de memoria post-Musicactualba* Luis Conde escribe:

La improvisación contemporánea no tiene nada de épico (o, si lo tiene es completamente fútil y anecdótico) si lo observamos desde la perspectiva arcaica, pre-logos occidental, y, sin embargo creo misteriosamente que tienen más puntos en común con ese lejano pensamiento que los que podemos encontrar actualmente comparándola con cualesquiera músicas o prácticas dispersas, archivadas, tutorializadas o en reproducción aquí y ahora. (Conde, 2017) ⁴

El primer concierto del Doble Cuarteto se da en la oscuridad del sótano de una casa⁵ en San Telmo para un público numeroso. Espacio desde el cual hemos configurado nuestras

⁴ <https://revistacomadamus.wordpress.com/2017/04/25/apuntes-de-memoria-post-musicactualba-l-conde/>

⁵ Lugar mítico de Buenos Aires donde ocurren buena parte de los eventos ligados a las músicas experimentales con visitas de músicos de todas partes del mundo durante el año.

prácticas experimentales, fuerzas creadoras que supieron trascender los registros fonográficos que pudieran existir, vestigios que podemos reconstruir desde el uso de la palabra escrita y cuerpos resonantes que sostienen el impulso que alguna vez los vibró. En tanto resultado performático podríamos decir que su gestación superó la experiencia sonora inicial del grupo donde algo se puso en marcha para estallar luego.

Las Musas deben su nombre a una raíz que se refiere al ardor, la tensión viva que se consume en la impaciencia, el deseo o la ira y se abrasa por llegar a saber y hacer. En una versión mitigada se dice: «los movimientos del espíritu» (*mens* es de la misma familia). La Musa anima levanta excita, pone en marcha. Vela menos sobre la forma que sobre la fuerza. O, más exactamente: vela con fuerza sobre la forma. (Nancy, 2008: 11)

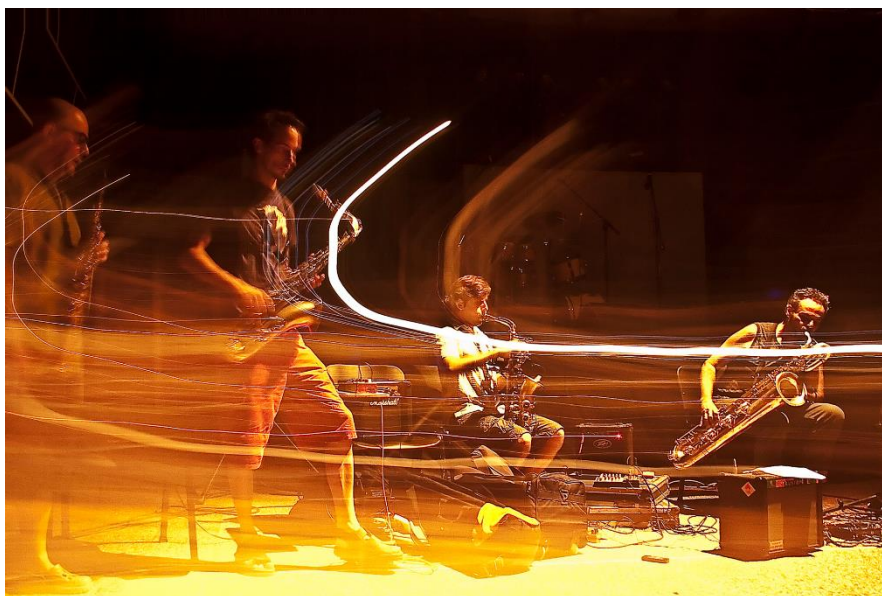


Figura 4 Sección de cuatro saxos intervenidos

Desarrollando un método de trabajo propio, no menos riguroso que un método científico, pero nunca ligado a la búsqueda de certezas, podemos enumerar entre algunas de sus presentaciones las siguientes que incluían material fílmico: *Arquitecturas de la tragedia*, *presencia y no lugar* resonorización sobre tres cortos de Jan Svankmajer y Conferencia de prensa histórica aeropuerto de Trelew (1972), *Radio-on* (Chris Petit, 1979) - resonorización de un oculto clásico del género road movie y homenaje a su banda sonora

original. Ambas llevadas a cabo en el sótano de una casa durante el 2010. Performance en el Galpón de encomiendas y equipajes de la grieta en La Plata, en el Centro Nacional de la Música y la Danza, en el Espacio ECuNHí y la grabación de su disco homónimo 48hs después de su primer presentación con resultados mucho más intensos en tanto materiales sonoros.

A lo largo de líneas diversas y bajo diferentes nombres como: música experimental, contemporánea, música improvisada, de vanguardia, nuevas músicas, etc. una constante se ha percibido. Oscuridad. Trazando una analogía con el cubo blanco propio de las artes visuales, estaríamos frente a un cubo negro. Por ejemplo en el Teatro Colón por nombrar un referente del circuito artístico mainstream en Buenos Aires con todos los problemas que trae aparejado semejante declaración sus prácticas experimentales se programaban en el Centro de Experimentación del Teatro Colón ubicado en el sótano. Es decir, por debajo de toda la espectacularidad de su arquitectura, pero también en sus entrañas. En palabras de su sitio web oficial “El CETC es la vía ideal para que el Teatro contribuya a la formación de un circuito de encargos e interpretaciones que les permita a los compositores trabajar, al público entrar en contacto con obras nuevas de forma constante y a los instrumentistas y cantantes encarar el desafío que nunca deja de representar un estreno.” *Oscuridad no hipotética* en términos de Agamben que siempre es pensada en relación a la luz desde un diálogo interminable e innegable.

Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad. Con esto, sin embargo, aún no hemos respondido a nuestra pregunta. ¿Por qué debería interesarnos poder percibir las tinieblas que provienen de la época? ¿Acaso la oscuridad no es una experiencia anónima y por definición impenetrable, algo que no está dirigido a nosotros y no puede, por lo tanto, incumbirnos? Por el contrario, contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo. (Agamben, 2011: 22)

El último evento del Doble Cuarteto fue en el Hospital Nacional Dr. Baldomero Sommer, único leproario que funciona actualmente en Argentina. Ubicado en General Rodríguez, en la provincia de Buenos Aires, les da atención, techo y comida a los enfermos que perdieron todo a causa de la lepra, enfermedad que creo estigma y aislamiento. Su fundación en 1941 tiene como principal objetivo aislar a los enfermos de la sociedad, encubierto con su tratamiento médico específico. En sus 270 hectáreas hay casas bajas, calles asfaltadas, una Iglesia, un cementerio, garitas en donde paran los colectivos y un teatro. Pueblo fundado como desplazado. Para llegar hay que atravesar un camino de varios kilómetros que solo conducen a su interior internado. Tocamos y ya no fuimos los mismos.

¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.

[...] Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí. (Deleuze y Guattari, 2003: 164)

Este ensayo nace de la excusa de revisar la producción, desarrollo y extinción de un colectivo de trabajo en la distancia que permite la imprecisión del tiempo cronométrico. Palabras que esperan por uno(s) y que deviene al descalzarse de toda la información que penetró en los cuerpos. Un texto polifónico donde el nombre propio se diluya por factores que lo modulan, conformado incluso por las voces de quienes desean mantenerse en silencio.

El origen del grupo parte de una convocatoria extranjera, sin embargo el texto es pretencioso en sus citas ya que de alguna manera instala ejemplos no solo latinoamericanos, sino la voz escrita de algunos de sus integrantes, el silencio de otros y un recorte de otros grupos que no suelen ser citados públicamente. Dejando fuera a los grandes referentes, no por no reconocer su impronta, sino para equiparar el diálogo con otros autores que también pusieron su cuerpo y deseo para construir algo que siempre los excede. Y es ahí donde se produce el entre-lugar del montaje y transformaciones entre la tradición europea y la

americana, entre norte(s) y sur(es) para comprender la singularidad de nuestro régimen sensible.

Deseo un texto que sea una cosa que está pensando, que proponga categorías gestadas como propias y las lleve hasta el extremo para seguir activando líneas no-paralelas de pensamiento. Me pregunto si es posible apropiarse de la palabra escrita para pensar desde nuestro lugar de producción funciones que nos sean propias. Un lenguaje que se nos salga de control donde sea posible experimentar el hueco de las palabras, pero no desde el agujero de lo indecible, sino desde otro lugar. Siempre desde otra cosa. Gestamos eventos de todo tipo hace muchos años, pero hay algo en esa vorágine que se nos escapa. Ya no.

Algunas presentaciones del Doble Cuarteto

2011

17 12 Hospital Nacional Dr. Baldomero Sommer.

13 11 Centro Nacional de la Música y la Danza.

11 09 Instantes Sonoros 2011.

12 03 Ciclo Nuevas Músicas para la Memoria - espacio ECuNH*i* (ex-ESMA).

2010

11 12 PULSO UNTreF Festival de Música, Arte y Medios Electrónicos.

10 12 *Radio-on* de Chris Petit - resonorización de un oculto clásico del género road movie y homenaje a su banda sonora original - una.casa. San Telmo, Bs. As.

09 10 *Arquitecturas de la tragedia, presencia y no lugar*. Resonorización sobre tres cortos de Jan Svankmajer y Conferencia de prensa histórica aeropuerto de Trelew (1972) - una.casa. San Telmo, Bs. As.

28 08 Galpón de encomiendas y equipajes de la grieta. La Plata, Bs. As.

25 07 Grabación del único disco de estudio. Poteitos. Bs. As.

23 07 Primera presentación. una.casa. San Telmo, Bs. As.

Bibliografía

Agamben, G. 2011. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Bataille, G. 2003. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Benjamin, W. 1973. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. 2015. *El autor como productor*. Editorial Casimiro. Madrid.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix 1993. *Percepto, afecto y concepto*, en “¿Qué es la filosofía?”, Barcelona, Anagrama.

Deleuze, Gilles, *¿Qué es el acto de creación?*, 2007. En “Dos regímenes de locos” (1975-1995), Valencia, Pre-Textos.

Nancy, Jean-Luc 2008. *Por qué hay varias artes y no una sola*. En “Las Musas”. Buenos Aires, Amorrotu.

Tatián, Diego 1999. *Spinoza, impolítico y político*. Revista Nombres del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Fotografías

Todas las fotografías corresponden a Andrea Assanelli.

Glosario para Partituras Digitales Dinámicas

Patricio Calatayud

Universidad Nacional Autónoma de México -
Facultad de Música

María Teresa Campos Alcaraz

Universidad Nacional Autónoma de México -
Facultad de Música

Resumen

En este trabajo se plantea la necesidad de desarrollar un *punto de partida* que permita a compositores musicales actuales apropiarse de nuevas formas de escritura musical por computadora. Para esto se creó un glosario, enmarcado en la tradición musical occidental y que concluye con una bibliografía sugerida, en el caso de necesitar un marco teórico más amplio.

Palabras clave: Partituras digitales, escritura musical, realidad virtual.

Abstract

In this text we present the need of developing a *starting point* that allows the appropriation of new forms of musical writing in computers by contemporary music composers. For this purpose we created a glossary, theoretically framed in western music tradition, and concluded with a suggested bibliography –in case that there is the need for a wider framework.

Keywords: Digital Scores, Musical Writing, Virtual Reality.

1 Introducción

La notación musical escrita es una herramienta que permite traducir sonidos en símbolos visuales (o táctiles), que serán interpretados después. Las partituras convencionales indican el gesto necesario para la producción de un sonido; existen en ella indicaciones gestuales que muchas veces reflejan el sonido resultante. La notación permite a un músico interpretar la música escrita, aunque jamás la haya oído y también conduce su análisis o enseñanza musical. Más allá de la teorización o discusión acerca de objetos musicales específicos y además de la información histórica sobre una pieza musical, las partituras moldean la

manera en la que pensamos en la música.

La notación musical occidental es resultado de:

- a. Innumerables esfuerzos académicos, convenciones e influencias cruzadas a lo largo de siglos de historia artística.
- b. Factores externos a las ideas musicales en sí, que influyen tanto en la notación, como la interpretación de ella.
- c. Los materiales e ideas disponibles en la época (la tecnología, la economía, la política, etc).

Se escribe música desde hace por lo menos 4.000 años y, por alguna razón, desde hace apenas 1.000 se la denomina partitura. La estandarización de la notación no ha tenido un camino sencillo, por lo que estudiarla y analizarla requiere de terminología específica.

Más allá de los ataques que ha recibido, producto de su función autoritaria (indicaciones unilaterales de interpretación) o totalitaria (la concreción de la escritura como *obra* musical), su diseño ha ido modificándose, enmarcado en los cambios estéticos y tecnológicos inaugurados por sus distintos escritores. Actualmente, la escritura musical, sea el producto de un trazo moderado por una notación o rediseñado para un objetivo específico, se ha vuelto cada vez más compleja y tiende a la aglomeración acumulada de indicaciones gesticulares.

Por otro lado, la utilización continua y normalizada de las computadoras personales también ha permeado la forma de escribir la nueva música. Desde la transcripción manual de partituras y la digitalización óptica de las mismas, los compositores se han encontrado con atajos de escritura que les evita trabajo de legibilidad o construcción de *particellas*, por nombrar dos ejemplos. Podemos decir que el trabajo musical con las computadoras, no sólo mediante su potencial sonoro, sino también por el mediático o el virtual ha expandido las capacidades semióticas de la música; aún en campos inexplorados por la academia. Por ejemplo, estamos ante un conjunto de compositores que, en vez de digitalizar partituras escritas *fuera* de la computadora, están aprovechando el potencial de cálculo, programación y generación de realidades virtuales que proveen las computadoras, con el objetivo de producir partituras que se generan *dentro* la computadora. Y aunque están directamente

influidas por la tradición de trazo manuscrito, el trazo musical mecanografiado ha permitido el movimiento de caracteres y la mutación del espacio donde están dispuestos. Incluso estas cualidades ya no son exclusivas de las computadoras y están influyendo a artistas que trabajan con lo que podríamos llamar *musicografía dinámica*, fuera del medio virtual.

Este glosario, entonces, cumple la función de esclarecer algo de la complejidad computacional involucrada en la escritura musical y la puesta en escena de estas partituras digitales dinámicas.

Para concluir, la denominación Partituras Digitales Dinámicas [*Dynamic Digital Scores*] es resultado de una investigación que intenta hibridar las distintas denominaciones que sus autores les han dado (y que por cierto veremos desplegadas en el glosario).¹

2 Justificación

¿Cuál es la necesidad de un glosario como este? Aun siendo que un género de composición nuevo es razón suficiente, lo que definitivamente marca esta necesidad es la transformación de la lectura que la notación musical ha sufrido con la introducción de las computadoras para su generación. En concreto, todavía no existe una sistematización de la lectura que responda a caracteres móviles. Hasta el día de hoy, las partituras (y casi toda la literatura, salvo por ejemplo aquella destinada a la venta de productos o marketing) se leen de forma estática, en un soporte fijo y, por cierto, normado por siglos de lenta configuración.

En este sentido, el mero trabajo de investigación realizado hasta ahora en mi tesis (Calatayud 2018), resulta insuficiente y es necesario ampliarlo. Este glosario es, como decíamos, un punto de partida para continuar con aquella labor. Dar a conocer los términos relacionados con el tema permite tener un lenguaje común para analizar este ámbito nuevo y también nos lleva a un nuevo campo de reflexión que, en principio y por lo pronto, pueda generar nuevas herramientas ortográficas.² A medida que el trabajo avance, se estará más

¹ La denominación más común para estas partituras es “partituras animadas” [*Animated Scores*]. Pero podríamos insistir en “musicografía dinámica” como lo propusimos antes, con el objetivo de integrar todas las partituras que mueven su notación o el espacio donde está dispuesta.

² Habría que reflexionar si estas herramientas tienen un destino normalizador, como el construido por d’Arezzo o pudieren formar parte de las decisiones estéticas del escritor.

cerca del objetivo de obtener lecturas, prosodia, interpretación o nuevas estrategias instrumentales asertivas y musicales que tanto el compositor, el músico, el investigador o el pedagogo queden conformes.

Para concluir, las partituras digitales dinámicas están destinadas a renovar las ortografías y los modelos de lectura asociados a ellas. Es por esto que este glosario y otros productos comenzarán a producirse con el tiempo y, si este tipo de partituras genera algún interés en Latinoamérica, veremos más material de investigación relacionado a este.

3 Antecedentes

Las partituras digitales dinámicas devienen de un trabajo compositivo, bastante reciente en Europa (aunque hay antecedentes en la década de 1990, existe un aumento considerable a partir del año 2010) y que en Latinoamérica no ha tenido aún un auge (aparte del trabajo de Azzigoti en Argentina o Morales-Manzanares y Rodríguez en México).

En este sentido e inspirado por el trabajo de Ross-Smith

(<http://www.animatednotation.com>, 07-03-2019), se decidió realizar un pequeño glosario que esclareciera, en lengua hispana, este nuevo acontecimiento en las partituras que se realizan por computadora.

Si bien existe una considerable bibliografía y continúa el desarrollo de la misma, tenemos pocas publicaciones que hagan referencia a estas nuevas formas de escribir música en español y aún menos que estén disponibles al público musical.³ Este glosario, sumado a un trabajo extenso de investigación de maestría en tecnología musical ya referido (Calatayud 2018), significa un paso hacia la difusión de estas herramientas en países de habla hispana y hace una invitación a la creación de música con nuevas tecnologías, que no se enfoque tanto en la parte sonora, sino que se oriente a la interacción con otros músicos en tiempo real. Estas nuevas formas de escritura proponen, por ejemplo, la simplificación de algunos asuntos rítmicos que, siendo animados en una pantalla, reducen la complejidad en su

³ Entre las tantas dispersas, podemos encontrar este artículo que, aunque no hace hincapié en las partituras por computadora, sí da un contexto filosófico para su creación. (<http://www.sulponticello.com/la-partitura-desbordada-otras-materialidades-de-la-notacion-musical/>, 01-01-2016).

escritura y, por supuesto, la lectura e interpretación.⁴

En resumen, estas ideas composicionales proponen retos interesantes como la lectura de partituras en un escenario (algo que un instrumentista profesional procura evitar) u otros retos de índole cognitiva, como por ejemplo resolver cómo es que se lee o reacciona un músico a una notación que muta. Por consiguiente, estos y otros retos serán parte de las nuevas generaciones de músicos que quieran investigar estas nuevas formas de hacer música.

4 Criterio

El estilo de este glosario cumple una función meramente descriptiva. No está de más aclarar que las entradas listadas, lejos de agotar el entendimiento de las mismas, reducen su contenido con la intención de orientarlas hacia el eje principal del glosario.

Además del glosario incluiremos una serie de recopilaciones (realizadas antes del 01-01-2018):

- Un pequeño repositorio de sitios de Internet.
- Una lista de software diseñado especialmente para el diseño y operación de partituras digitales dinámicas.
- Un video (<https://www.youtube.com/watch?v=gLoh06hhnvA>, 08-03-2019) que hace un pequeño recuento histórico de estas escrituras⁵ y;
- Bibliografía sugerida, relacionada con la investigación que se ha realizado en Europa y Estados Unidos al respecto.

⁴ Ver, <https://bit.ly/303vwRy> (01-01-2018) <https://bit.ly/2ZaKhoF> (01-01-2018)

⁵ Como diría Santo Tomás, «ver para creer».

Glosario

A

analógico

(Entrada complementada con digital)

Goodman (2010) dice que tanto lo analógico como lo digital son sistemas de medición. Si medir es comparar, entonces nada se compara exactamente con lo analógico (esta característica aproximativa es la que lo une a la “analogía”). Lo analógico sirve para medir lo inconmensurable, aquello donde entre dos elementos siempre hay un tercero. Sirve para medir la presión atmosférica o los años luz; para medir sonido o su escucha. El trazo manuscrito es analógico, pero lo es tanto en un papel como en una pantalla táctil. Analógica también es la lectura, sin importar dónde esté plasmada.

C

comportamiento

(Entrada complementada con performatividad)

Para comprender cabalmente el potencial de las partituras digitales dinámicas, necesitamos entender que exhiben comportamiento y esto quiere decir que su gesticulación o su simple movimiento expresan algo. Si decimos que lo anterior es comportamiento, es para unirnos con esta línea proyectiva que tienen las nuevas capacidades computacionales como la escucha, el aprendizaje, la asistencia, etc. Es importante precisar que el comportamiento, su proyectividad, su empatía y su lectura se dan en el tiempo; esta característica le da a la partitura una cualidad musical.

D

digital

(Entrada complementada con analógico)

Lo digital constituye la forma en la que se comenzó a medir: Con el cuerpo. Es decir, los

primeros científicos se acercaron a la medición con las manos y los dedos (los dígitos), pero también con los codos, los brazos, los pulgares, etc. Lo digital está comúnmente asociado a las computadoras y la razón de esto es la capacidad científica de aquellos aparatos. En las partituras lo digital está asociado a los dígitos o a los dedos, cuestión que marca su cualidad inicial de diseño; es decir, todas las partituras, como todas las escrituras, están hechas con los dedos. Aún si se transcribe mi voz, el mecanismo que produce trazos y caracteres legibles en una pantalla tienen un origen manual.

dinámica

Más allá de la curiosa referencia notacional a la intensidad del sonido, la utilizamos en referencia a cómo las partituras expresan su condición de “animada”. Aunque también pudimos haber utilizado la palabra “cinéticas”, la condición dinámica de las partituras digitales expresa claramente el movimiento, la animación, la presencia, las cualidades intrínsecas o extrínsecas de la notación musical en su entorno espacial, etc. En este punto es pertinente aclarar que la notación puede continuar estática, mientras que su soporte pueda moverse, como en el caso de *Calder's piece* de Earl Brown (1963–1966).

M

MIDI

Musical Instrument Digital Interface.

N

notación

Si la escritura nace a orillas del Nilo, entonces la notación surge en el mismo momento. El dar constancia, de forma codificada, de que una información fue entendida, sirve para ahorrar trazo. En música, en vez de pedirle a un guitarrista que apoye sus dos manos en el instrumento y que apriete con una intensidad suficiente la tercera cuerda en el segundo traste, etc. sólo ponemos un rombo entre dos líneas de un pentagrama, que simbolice un “la”.

P

partitura

En su etimología describe el resultado de partir. Los instrumentistas son los primeros en utilizar esta palabra para definir el *insieme di parti* [conjunto de partes], por ejemplo, para el órgano o las escrituras polifónicas. Es notable que la palabra no ha cambiado desde su uso primigenio hasta ahora, lo que condiciona mucho su entendimiento; hay que pensar la partitura como un concepto “viajero” (Cfr. Bal 2009), que nunca ha significado lo mismo pero que siempre ha estado condicionada por ciertas reglas de escritura. Por ejemplo, esta es parecida a un ejercicio de laboratorio científico, el cual debe poder reproducirse en cualquier circunstancia y dar el “mismo” resultado. Por último, hay que recordar que, como las ciencias antes mencionadas, para leer música, debemos aprender su notación.

partitura digital

Una partitura digital, que puede muy bien denominarse “partitura computacional”, es precisamente aquella que se realiza con el potencial de las nuevas tecnologías. Aquí software como *Finale*, *Sibelius*, *MuseScore* o *NoteAbilityPro* son los encargados de diseñarlas. Es preciso notar que el motivo inicial del software mencionado es imitar a las partituras impresas, mejorar su punto, almacenarlas, etc. Esto es importante ya que, a pesar de haber partituras experimentales realizadas en *Lilypond* u otro software, el aspecto estático y su objetivo impreso, marcan sus limitantes.

partitura digital dinámica

El objetivo de este texto se centra en reiterar qué son estas partituras. Más allá de las definiciones que se encuentran en la tesis del autor (Calatayud 2018), las Partituras Digitales Dinámicas son escrituras que sólo pueden existir dentro de las computadoras. Tal vez se podría hacer una “transcripción” a papel impreso flexible, pero esto nos queda por delante. Las partituras de este tipo exhiben comportamiento y cambian su performatividad, son formas de escribir que no cualquier músico quiere enfrentar por las razones ya descritas

pero que podemos resumir en su cualidad ilegible.⁶

partituras algorítmicas

Estas partituras, como se diseñan desde la computadora, necesitan un conocimiento considerable de programación (o acceso a la ayuda de un programador) para ser concluidas. Este tipo particular de partituras se genera mediante complejos algoritmos computacionales que no solo están diseñados para emitir cierta información, sino que también deben “verse bien” para su correcta interpretación.

Ejemplo: *Calder's violin* de Richard Hoadley (<https://rhoadley.net/comp/calder/>, 07-03-2019).

partituras animadas

La definición más utilizada en países de habla inglesa es precisamente *Animated Scores* o partituras animadas, que hacen referencia a la mutación en el tiempo, tanto de la notación o del espacio donde está la notación (mediante esquemas de realidad virtual). Ejemplo: *Chasing visuals* de Nick Collins (<https://composerprogrammer.com/scores/chasingvisuals/chasingvisuals.html>, 08-03-2019).

partituras cinemáticas

Son aquellas donde un puntero va guiando el despliegue de información notacional al intérprete. Se ve una línea sobre algo que parece un pliego de papel o un papiro, más que una partitura.

Ejemplo: *Cruel and usual* de Cat Hope. (<http://www.cathope.com/cruel-and-usual-2012.html>, 08-03-2019).

partituras circulares

Inspirados por la publicación de Corral (2014), podemos encontrar un número significativo de partituras digitales dinámicas que utilizan el círculo (también con la ayuda de la

⁶ 3Cuestión que no pareciera ser un problema en el movimiento americano de la Indeterminación que generara partituras que son recreadas y su lectura diseñada.

metáfora de un reloj) para la realización de las mismas.

Ejemplo: Los *Study* de Ryan Ross-Smith (<http://ryanrosssmith.com/scores.html>, 07-03-2019).

partituras generativas

Son partituras que aprovechan las capacidades computacionales de emitir información mediante “semillas”, que puede ir desde un algoritmo de tipo biológico hasta la retroalimentación por parte del sonido alrededor de la computadora.

Ejemplo: *Hyperions* de Paul Turowski. (<http://paulturowski.com/>, 08-03-2019).

partituras rizomáticas

Partituras que, partiendo de las ideas de Deleuze y Guattari (2004) sobre el “rizoma”, los experimentos cartográficos de John Cage (*Fontana mix*, 1958) y otros compositores son desarrolladas sobre una complejidad computacional, que se apoya sobre una complejidad considerable, resultado de la expansión de la realidad virtual hacia la disposición rizomática de la información musical.

Ejemplo: *Ubahn c. 1985: the Rosenberg Variations*. de Lindsay Vickery (<https://www.lindsayvickery.com/music-2012.html>, 08-03-2019).

partituras situacionales

Partituras enfocadas en la reacción con el entorno. También las podemos encontrar como “locativas” o “relacionales”.

Ejemplo: *:body:suit:score* de Sandeep Bhagwati. (<http://matralab.hexagram.ca/research/body-suit-score/>, 08-03-2019).

performatividad

(Entrada complementada con comportamiento)

Taylor y Fuentes (2011) y Fischer-Lichte (2011) describen el performance como aquel enfoque en los cambios de rol y de escenificación (enmarcada desde la teatralización) que sufren los objetos. En las partituras que estamos estudiando, el cambio de rol es

fundamental ya que la misma ya no será un espacio privado, tanto del intérprete como del director de la orquesta, sino que será proyectada hacia el público. Si esta proyección significa un simple acompañamiento a la música o un mecanismo de evaluación, queda a la casualidad.

S

score

La única razón de incluir el término homólogo de partitura en inglés es por su definición operativa: Score, más que partir es “separar”. La palabra se utilizaba para “llevar la cuenta” mediante una línea que separaba el contador. La etimología de esta palabra viene de *skor* que, en español, también nos da “escribir”. Ahora, ¿por qué los anglosajones (menos los alemanes) utilizan un término distinto al latino para hacer referencia a la escritura musical? A primera vista pareciera que los ingleses utilizaron el término proveniente de las primeras ediciones impresas, allá por el siglo XIV. Una hipótesis podría ser que lo que llaman score hizo referencia, en un inicio, a lo que nosotros llamamos “tablatura”.

T

trazo

Este sustantivo nos permite unificar los distintos estilos en los que se plasma información en un soporte. Es decir, sin importar si es trazo manuscrito, mecanografiado, automatizado, robotizado o sonificado (por nombrar algunos), lo que se mantiene es el trazo y por ende, el trabajo manual de descarga y operación de información; que en nuestro caso es musical.

Sitios de Internet

- <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/picturesofmusic/index2.html>– *Pictures of Music*
- <https://blog.zhdk.ch/ssmn/>– *Spatialization Symbolic Music Notation*
- <http://www.centerforvisualmusic.org/>– *Center for Visual Music*
- <http://www.see-this-sound.at/>– *See this Sound*

- <http://animatednotation.x-projekte.de/>– *Animated Notation Online Symposium*
- <http://dabbledoomusic.com/>– *Dabbledoo Music*
- <http://www.animatednotation.com/>– *Animated Notation*
- <http://www.gtcmt.gatech.edu/computational-music-for-all-projects>– *Center for Music Technology - Computational Music for All Projects*

Software especializado

ABCNotation: Walshaw, C. (2016), *Constructing Proximity Graphs to Explore Similarities in Large-Scale Melodic Datasets*, 6th International Workshop on Folk Music Analysis, Dublin, 15–17 Junio.

Abjad: Baca, T., Oberholtzer, J. W., y Adán, V. (2015), *Abjad: An Open-source Software System for Formalized Score Control*, En Proceedings of *TENOR 2015*.

Acousmographe: Geslin, Yann y Lefevre, Adrien (2004), *Sound and musical representation: the Acousmographe software*, Proceedings of *ICMC*, Miami.

AlgoScore: Phillips, Dave (2009). *AlgoScore. Music by the numbers*.

Antescofo: Cont A., Echeveste J., Jacquemard F., Giavitto JL. (2012), *Correct automatic accompaniment despite machine listening or human errors in antescofo*, en *Non-Cochlear Sound*, Proceedings of *ICMC*, 194–199.

Asannotation: Bogaards, N., Burred, JJ., y Yeh, C. *Introducing Asannotation: a Tool for sound Analysis and Annotation*. *ICMC*, 2008.

AscoGraph: Coffy T., Cont A. y Giavitto JL. (2014), *AscoGraph: A user interface for sequencing and score following for interactive music*, Proceedings - 40th *ICMC 2014*, and 11th *Sound and Music Computing Conference, SMC 2014 - Music Technology Meets Philosophy: From Digital Echos to Virtual Ethos*. 600-604.

Bach automated composer’s helper: Agostini, A., y Ghisi, D. (2012), *Bach: an Environment for Computer-Aided Composition in Max*, *ICMC*.

Belle, Bonne, Sage: Burnson, W. A. (2010), *Introducing Belle, Bonne, Sage*, en *ICMC*, Stony Brook, NY.

Chordii: Schroder, Carla (2011). “*Projects on the move*”

Denemo: Cormier, Eugene (2015), *Lilypond, A Guide To Open Source Music Notation*. *Lilypond. A Guide To Open Source Music Notation*, Acadia University, February 14.

dfScore: En Tesis doctoral de Constanzo, Rodrigo.

DIPS: Matsuda, S., y Rai, T. (2000) *DIPS: the real-time digital image processing objects for Max environment*, en ICMC.

EAnalysis. Couprie, P. (2016), *EAnalysis: developing a sound-based music analytical tool*, en Emmerson, S. and Landy, L. (eds.) *Expanding the Horizon of Electro-acoustic Music Analysis* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 148–169

FOMUS: Psenicka, D. (2009), *Automatic Score Generation with FOMUS*, ICMC.

Forester: Downie, Marc; Eshkar, Shelley; y Kaiser Paul (2010). *Choreographic language agent*.

GEMnotes: Kelly, Edward (2011), *Gemnotes: a realtime music notation system for pure data*, Proceedings of IV International Conference of Pure data- Weimar.

GraffitiAnalysis: Roth, Evan (2004). *Graffiti Analysis*. P. 63.

Gregorio: *Gregorio Website–History*, Gregorio Project team (2016-05-23).

Hyperscore: Farbood, M.M., Jennings, K., y Kaufman, H. op. cit.

i-score: Baltazar, P., Desainte-Catherine, M. y Hogue, T.D. (2014), *i-score, an Interactive Sequencer for the Intermedia Arts*, ICMC.

iAnalyse: Couprie, Pierre (2008), *Analyser la musique électroacoustique avec le logiciel iAnalyse*, EMS08.

IanniX: Cyrill Duneau et al. (2006) *IanniX*. (También en Fober *et al.* 2015, 3)

Improcess: Aaron, S., Blackwell, A. F., Hoadley, R., y Regan, T. (2011), *A Principled Approach to Developing New Languages for Live Coding*, In NIME (pp. 381-386).

INScore: D. Fober y Y. Orlarey and S. Letz (2011), *INScore An Environment for the Design of Live Music Scores*, Audiographic Modeling and Interaction Workshop at NIME.

Interlude: D. Fober and C. Daudin y Y. Orlarey and S. Letz (2010), *Interlude - A Framework for Augmented Music Scores*, Proceedings of the Sound and Music Computing conference–SMC'10., pp. 233–240

Karlheinz score scanner: Sin documentar.

KIMI: (Azzigotti 2010).

KLANGPilot: Sin documentar.

Lilypond: Schroder, Carla (2011). “*Projects on the move*”.

MAXSCORE: Didkovsky, N. y Hajdu, G. (2008), *Maxscore: music notation in max/msp*, En Proceedings of ICMC, ICMA, SARC, Belfast.

ManuScore: Maxwell, J. B., Eigenfeldt, A., y Pasquier, P. (2012), *ManuScore: Music Notation-Based Computer Assisted Composition*, ICMC.

Mouse Gesture Composer: Zajga, François (2010), *Mouse gesture Composer, QPSR of the numediart research program*, Vol. 3, No. 4, Diciembre.

MuseScore: Cogliati, A., Duan, Z., y Temperley, D. (2016), *Transcribing Human Piano Performances into Music Notation*, ISMIR.

Music SPD: Sobre el proyecto.

Note~: Video explicativo.

NoteAbility PRO. Hamel, K. (1994), *NoteAbility: A Music Notation System that Combines Musical Intelligence with Graphical Flexibility*, ICMC.

Open Music: Agon, Carlos; Assayag, Gérard, Bresson, Jean, and Puckette, Miller (2006). *The OM Composer’s Book. Volume One*. Paris: Ircam, Centre Pompidou.

OScore: Graham Wakefield, Oct–Dec 2004. Sin documentar.

Polissonos: Penha, R. (2008), *Narrativas Sonoras / Polissonos / Digitopia. EASI*, Revista Anual de Som e Imagem, Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, número 1, 84–85

Strasheela: Anders, T. y Miranda, E. (2011), *A Survey of Constraint Programming Systems for Modeling Music Theories and Composition*, ACM Computing Surveys. 43(4).

Proba Painter: Sin documentar.

PTL: D. Henry (2004), *PTL, a new sequencer dedicated to graphical scores*, En Proceedings of ICMC, 738–41. (Cambiéel nombre a OTL)

PWGL: Kuuskankare, M y Laurson, M. (2009). *PWGL Book*. Sibelius Academy: Helsinki.

Quintet: Referencia en Wikipedia (Para el portal quintet.net).

Score following HMM: Jordanous, Anna y Smaill, Alan (2009) *Investigating the Role of Score Following*. En *Automatic Musical Accompaniment*, Journal of New Music Research, 38:2, 197–209.

SDIF: Rioux, Vincent y Poletti, Manuel, *An experimental SDIF-sampler in Max/MSP*, en

ICMC, Göteborg, Sweden, Septiembre.

Speech Analyzer: Simões, Carla (2007). *Speech analysis and transcription software*. Portugal: Microsoft Development Center.

Transcribe~: Didkovsky, N. y L. Crawford. op. cit.

Turntablist Transcription Method: Miyakawa, F. M. (2007), *Turntablature: Notation, legitimization, and the art of the hip-hop DJ*, *American Music*, 81-105.

VizScore: Shafer, Seth (2015), *VizScore: An On-Screen Notation Delivery System for Live Performance*, en ICMC.

WIDI recognition system: Sobre el proyecto.

Referencias

Azzigotti, L. (2010). *Kimi, lenguaje de partituras musicales dinámicas*. Fondo Nacional de las Artes, 1.

Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. España: Cendeac.

Calatayud, P. (2018). *La partitura digital y el compositor tecnológico*. Tesis de maestría, México: Facultad de Música, UNAM, México. <https://bit.ly/2XIhNyV>, 09-03-2019.

Corral, M. B. (2014). *Partituras gráficas circulares: Entre tiempo y espacio*. BRAC: Barcelona, *Recerca, Art, Creació*, 2(3):277–300.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. España: Pre-textos.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. España: Abada.

Fober, D., Bresson, J., Couprie, P., y Geslin, Y. (2015). *Les nouveaux espaces de la notation musicale*. Journées d'informatique musicale (JIM 2015).

Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte*. España: Paidós.

Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía sugerida

- Agostini, A. (2012). *Bach: An environment for computer-aided composition in max*. USA: Ann Arbor; MI: Michigan Publishing, University of Michigan Library.
- Alden, J. (2007). *From neume to folio: Mediaeval influences on earle brown's graphic notation*. *Contemporary Music Review*, 26(3-4):315–332.
- Allombert, A., Desainte-Catherine, M., y Assayag, G. (2008). *A system of interactive scores based on qualitative and quantitative temporal constraints*. En 4th International Conference on Digital Arts, pp. 1–8.
- Assayag, G., Rueda, C., Laurson, M., Agon, C., y Delerue, O. (1999). *Computer-assisted composition at ircam: From patchwork to openmusic*. *Computer Music Journal*, 23(3):59–72.
- Balachandran, S. y Wyse, L. (2011). *Computer mediated visual communication in live musical performance: What's the score?* En International Conference on Arts and Technology, pp. 54–62. USA: Springer.
- Baltazar, P., de la Hogue, T., y Desainte-Catherine, M. (2014). *i-score, an interactive sequencer for the intermedia arts*. En ICMC 2014.
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. México: Kairós.
- Bello, J. P., Monti, G., y Sandler, M. (2000). *Techniques for automatic music transcription*. En ISMIR 2000.
- Bhagwati, S., Cossette, I., Berzowska, J., Basanta, A., Stein, J., Browne, J., Bachmayer, A., Del Tre- dici, F., Albu, S., y Giordano, M. (2016). *Musicking the body electric*. En TENOR 2016.
- Blades, H. (2015). *Scoring choreography: Process and bodies in digital forms*. *Mōtiō: Postgraduate Journal for Dance Practice and Research*, 1:1–15.
- Born, G. (2005). *On musical mediation: Ontology, technology and creativity*. *Twentieth-century music*, 2(01):7–36.
- Briggs, A. y Burke, P. (2002). *De Gutenberg a Internet: una historia social de los medios de comunicación*. España: Taurus.
- Burnson, W., Kaper, H. G., y Tipei, S. (2010). *Automatic notation of computer-generated scores for instruments, voices and electro-acoustic sounds*. En ICMC 2010.
- Byrd, D. (2001). *Music-notation searching and digital libraries*. En 1st ACM/IEEE-CS joint conference on Digital libraries, pp. 239–246.

- Caeiro, M. R. (2009). *La plasticidad del fonón: Matrices polifónicas y poliédricas*. El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas, 1(6):5–22.
- Camps, P. (1983). *Nuevas Propuestas Sonoras: La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Buenos Aires: Ricordi.
- Carvalho, A. (2014). *The use of visual scores in live audiovisual performance*. AVANCA CINEMA 2014, pp. 501–505.
- Castan, G. (2001). *Musical notation codes*. <http://www.music-notation.info/>. Acceso: 2017-01-13.
- Cemgil, A. T., Kappen, H. J., y Barber, D. (2006). *A generative model for music transcription*. IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing, 14(2):679–694.
- Choensawat, W., Nakamura, M., y Hachimura, K. (2015). *Genlaban: A tool for generating labanotation from motion capture data*. Multimedia Tools and Applications, 74(23):823–846.
- Coffy, T., Giavitto, J.-L., y Cont, A. (2014). *Ascograph: A user interface for sequencing and score following for interactive music*. En ICMC(40th.) 2014.
- Cooke, R. (2013). *Graphical scores*. <http://rcooke.free.fr>. Acceso: 2017-02-25.
- Corral, M. B. (2013). *Grafismos en la música: Origen y desarrollo de las partituras gráficas*. <https://bit.ly/2X8LO9G>. Acceso: 2017-01-08.
- Cunningham, S., Gebert, N., Picking, R., y Grout, V. (2006). *Web-based music notation editing*. En IADIS-International. Conference on WWW/Internet. España, Murcia.
- Dannenberg, R. (1986). *A structure for representing, displaying, and editing music*. En ICMC 1986.
- de Assis, P. (2009). *Beyond urtext: a dynamic conception of musical editing. Dynamics of Constraints: Essays on Notation, Editing and Performance*, pp. 7–19.
- de Assis, P. y Coessens, K. (2013). *Sound and Score: Essays on Sound, Score and Notation*. Bélgica: Leuven University Press.
- de Benedictis, Angela Ida y Scaldaferrì, N. (2009). *Le nuove testualit`a musicali*. La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici, 3:71–116.
- Dean, R. (2009). *The Oxford Handbook of Computer Music*. USA: OUP.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Douglas, A. (2013). *Drawing and the score*. En de Assis. Sound and Score: Essays on Sound, Score and Notation.

- Enns, M. (2015). *Game Scoring: Towards a Broader Theory*. Tesis doctoral, Canada: University of Western Ontario.
- Evans, B. (2005). *The graphic design of musical structure*. Alabama Üniversitesi, Amerika Birleşik Devletleri.
- Fischer, C. (2015). *Understanding animated notation*. En TENOR 2015.
- Fox, M. (2016). *Autonomy, control, and notation in interactive music*. En TENOR 2016.
- Freeman, J. y Godfrey, M. (2008). *Technology, real-time notation, and audience participation in flock*. En ICMC 2016.
- Gariépy, L. y Décarie, J. (1984). *A system of notation for electro-acoustic music: A proposition*. *Journal of New Music Research*, 13(1):1–74.
- George, S. E. (2005). *Visual Perception of Music Notation: On-line and Off-line Recognition*. USA: IGI Global.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music: An Essay in the Philosophy of Music*. UK: Clarendon Press.
- González Aktories, S. (2008). *Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis*. *Acta poética*, 29(2):375–392.
- Grimshaw, M. (2012). *Sound and player immersion in digital games*. En UK: The Oxford handbook of sound studies.
- Gutkin, D. (2015). *Notation games: On autonomy and play in avant-garde musical scores*.
- Haas, C. (2013). *Writing technology: Studies on the materiality of literacy*. UK: Routledge.
- Hainsworth, S., Macleod, M., y Wolfe, P. J. (2001). *Analysis of reassigned spectrograms for musical transcription*. En *Applications of Signal Processing to Audio and Acoustics, 2001*. IEEE Workshop on the, pp. 23–26.
- Hajdu, G. (2008). *Real-time composition and notation in network music environments*. En ICMC 2008.
- Hoadley, R. (2012). *Calder's violin: Real-time notation and performance through musically expressive algorithms*. En ICMC 2012.
- Hoos, H. H., Hamel, K. A., Renz, K., y Kilian, J. (1998). *The guido notation format—a novel approach for adequately representing score-level music*. ICMC 1998.
- Hope, C. (2013). *Drawn from sound*. <https://bit.ly/2xhy7ug>. Acceso: 2017-10-10.
- Hope, C. y Vickery, L. (2011). *Screen scores: New media music manuscripts*. En ICMC. ECU Publications. Murdoch University, Faculty of Education and Arts.

- Hurtado, E. y Magnusson, T. (2016). *Notating the non-notateable: digital notation of txalaparta practice*. En TENOR 2016. Anglia Ruskin University.
- i Bas, A. B. (2009). *Mil años de virtualidad: origen y evolución de un concepto contemporáneo*. CONSEJO DE REDACCIÓN, p. 1.
- I Fradera, J. J. (2003). *El lenguaje musical: claves para comprender y utilizar la ortografía y la gramática de la música*. España: Ma non troppo.
- Karman, G. G. (2013). *Closing the gap between sound and score in the performance of electro-acoustic music*. En de Assis, P. (2013) *Sound and Score. Essays on Sound, Score and Notation*, pp. 143–164.
- Lassfolk, K. (2004). *Music notation as objects*. Tesis doctoral, Finlandia: University of Helsinki.
- Lee, S. W., Freeman, J., y Colella, A. (2012). *Real-time music notation, collaborative improvisation, and laptop ensembles*. En NIME, volumen 12, pp. 21–23.
- Levin, G. (2006). *The table is the score: An augmented-reality interface for real-time, tangible, spectrographic performance*. En ICMC 2006.
- Locatelli, M. (1973). *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi.
- Lochhead, J. (2006). *Visualizing the musical object*. *Postphenomenology: A critical companion to Ihde*, pp. 67–86.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios*. España: Paidós.
- McClelland, C. y Alcorn, M. (2008). *Exploring new composer/performer interactions using real-time notation*. En ICMC 2008.
- McLuhan, M., Fiore, Q., y Agel, J. (1987). *El medio es el mensaje*. España: Paidós.
- Melendez, D. J. F., Bauer, A., y Duchnowski, P. H. C. (2014). *Computer game piece: Exploring video games as means for controlled improvisation*. En ICMC and SMS, pp. 88–92.
- Morales-Manzanares, R., Morales, E. F., Dannenberg, R., y Berger, J. (2001). *Sicib: An interactive music composition system using body movements*. *Computer Music Journal*, 25(2):25–36.
- Morris, R. (2002). *How does using music notation software affect your music*.
- Novotny, J. y Pokorny, J. (2015). *Introduction to optical music recognition: Overview and practical challenges*. En DATESO, pp. 65–76.
- O’Kane, J. (2014). *Automated music transcription*. En ias493—Senior Seminar, Taylor University, volumen 14.

- Patteson, T. (2015). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. USA: University of California Press.
- Prieberg, F. (1964). *Música y máquina: música concreta, electrónica y futurista: nuevos instrumentos, robots, discografía*. España: Zeus.
- Prusinkiewicz, P. (1986). *Score generation with l-systems*. En ICMC 1986.
- Puckette, M. y Lippe, C. (1992). *Score following in practice*. En ICMC 1992, pp. 182–182. ICMC.
- Riccó, D. (1992). *Progettare per i sensi*. Linea Grafica, 1(2):10–19.
- Roads, C. (1996). *The computer music tutorial*. USA: MIT press.
- Rutz, H. H. (2014). *Tracing the Compositional Process. Sound art that rewrites its own past: formation, praxis and a computer framework*. Tesis doctoral.
- Schroeder, J. H. (2010). *Graphic notation and musical graphics: Between music notation and visual art*. Audiovisuology Compendium: An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture.
- Seeger, C. (1958). *Prescriptive and descriptive music-writing*. The Musical Quarterly, 44(2):184–195.
- Shafer, S. (2016). *Performance practice of real-time notation*. En TENOR 2016.
- Smith, R. R. (2015). *An atomic approach to animated music notation*. En TENOR. Paris, France: Institut de Recherche en Musicologie, pp. 39–47.
- Sterian, A., Simoni, M., y Wakefield, G. H. (1999). *Model-based musical transcription*. En ICMC 1999.
- Suárez, J. I. (2010). *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual*. España: Fundamentos.
- Subirats, E. (2003). *Culturas virtuales*. España: El reino de la belleza; México: FCE.
- Tejada, J. (2009). *Hearing music notation through music score software: Effects on students' music reading and writing*. International Journal of Learning, 16(6).
- Turowski, P. (2016). *Digital Game as Musical Notation*. Tesis doctoral, University of Virginia Library.
- Vickery, L. (2012). *The evolution of notational innovations from the mobile score to the screen score*. Organised Sound, 17(02):128 – 136.
- Vickery, L. (2014). *Exploring a visual/sonic representational continuum*. En ICMC 2014.

- Vickery, L. (2015). *An approach to the generation of real-time notation via audio analysis: The semantics of redaction*. En ICMC 2015.
- Vickery, L. (2016). *Rhizomatic approaches to screen-based music notation*. Submitted for publication. Vickery, L. y Goh, T. (2015). Music screen-reading: indicative results from two pilot studies. En Australasian Computer Music Conference. Australia: University of Technology, Sydney.
- Vincent, E., & Rodet, X. (2004, September). *Music transcription with ISA and HMM*. En International Conference on Independent Component Analysis and Signal Separation (pp. 1197-1204). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Watson, C. (2006). *The Effects of Music Notation Software on Compositional Practices and Outcomes*. Tesis doctoral, Nueva Zelanda: Victoria University of Wellington.
- Winkler, G. E. (2004). *The realtime-score: A missing link in computer-music performance*. Sound and Music Computing, 4.
- Winkler, G. E. (2010). *The real-time-score: Nucleus and fluid opus*. Contemporary Music Review, 29(1):89–100.
- Wulfson, H., Barrett, G. D., y Winter, M. (2007). *Automatic notation generators*. En 7th International Conference on New Interfaces for Musical Expression, pp. 346–351. ACM.
- Wyse, L. y Yew, J. (2014). *A real-time score for collaborative just-in-time composition*. Organised Sound, 19(03):260–267.
- Zavagna, P. (2011). *Trascrivere documenti sonori*. Musica, Tecnologia, 6:13–133.

Objetos sonoros de múltiples componentes y escalas con un comportamiento no-lineal

Pablo Araya

Resumen

El escrito que acá se presenta, ha intentado alcanzar un entendimiento respecto a ciertos objetos musicales actuales (obras de Julio Estrada y Pablo Araya primordialmente); es decir, comprender su naturaleza ontológica. La conclusión a la que se llegó, es que estos poseen una estructura de múltiples componentes y escalas además de un comportamiento dinámico altamente irregular e inestable (no-linealidad). Tal cosa otorga una gran complejidad tímbrica. No obstante, esto tiene repercusiones en los modos en que los compositores piensan y razonan sus músicas, cuestión que deriva en una problemática de índole semiótica y cognitiva.

Palabras claves: multidimensionalidad, multiescala, no-linealidad, semiótica, cognición.

Abstract

The writing presented here has attempted to reach an understanding regarding certain current musical objects (works by Julio Estrada and Pablo Araya primarily); that is, to understand its ontological nature. The conclusion reached is that they have a multi-component structure and scales in addition to a highly irregular and unstable dynamic behavior (non-linearity). Such a thing gives great timbral complexity. However, this has repercussions on the ways in which composers think and reason their music, an issue that entails a semiotic and cognitive problem.

Key words: multidimensionality - multiscales - non-linearity - semiotic - cognition.

1. Problemática ontológica¹ de la música

En trabajos anteriores (Araya, 2018) se ha procurado dilucidar la naturaleza ontológica de las obras musicales. Asimismo, es nuestro propósito revisitarse y replantear tal problema (con énfasis en obras solistas y de cámara de factura reciente que contemplan una notación estratificada). Para ello podrían establecerse dos perspectivas. Se detalla a continuación.

1.1. Ontología y sonido:

Resulta claro que la sustancia de cualquier obra musical es el sonido. Sin embargo, ¿Qué es el sonido? La respuesta a este interrogante exige, según se entiende en este trabajo, un abordaje científico (física): la física acústica clásica nos dice que el sonido es energía (onda mecánica) que se propaga a través de la materia.² Mientras que desde el punto de vista de la física cuántica, el sustrato real y último de la materia es la energía.³ Así, entre ambos andamiajes (que miran la realidad a diferentes escalas) se observa una suerte de contradicción: en lo primero tanto el sonido como la materia están separados; en lo segundo, y lo mismo sucede en la física relativista,⁴ materia y energía deberían entenderse como equivalentes (al menos así lo sugieren algunos físicos teóricos). Por lo tanto, si se

¹ “Muchos problemas clásicos de la filosofía son problemas ontológicos [...] Pero tenemos al menos dos cuestiones importantes para el proyecto total de la ontología: primero, decir qué hay, o qué cosa existe, y de qué sustancia está hecha la cosa en sí; y segundo, explicar cuáles son las relaciones y características generales de las cosas.” (Hofweber, 2014).

² “El movimiento de la onda es la propagación de un estado de perturbación de la materia y no la propagación de la materia misma [...] el asunto esencialmente nuevo aquí es que por primera vez estamos considerando el movimiento de algo que no es materia, sino energía que se propaga a través de la materia [...] toda teoría que se vale del concepto de onda puede en general considerarse como una teoría mecánica” (Einstein e Infeld, 1993: 80-81).

³ “La materia ha sido y será siempre uno de los principales objetos de la ciencia [...] En esta etapa del desarrollo de los conceptos generales de la física nos encontramos con la vieja cuestión de si existe o no un límite a la divisibilidad de la materia, o, en otras palabras, si la materia es continua o discontinua [...] Teniendo en cuenta la existencia de todas estas transmutaciones, ¿qué es lo que queda de las viejas ideas de materia y de sustancia? La respuesta es: energía. Esta es la auténtica sustancia, la que se conserva; solamente cambia la forma en que se manifiesta” (Pauli, 1996: 28, 31-32).

⁴ “Otra consecuencia de la teoría (especial) de la relatividad es la relación entre masa y energía. La masa es energía y la energía tiene masa. Los dos principios de conservación de masa y energía son combinados por la teoría de la relatividad en un solo principio, el de conservación de la masa-energía” (Einstein e Infeld, 1993, *op. cit.*: 197-198).

adopta el enfoque de la física cuántica, pues entonces el sonido, que es energía, podría ser comprendido, al menos tentativamente, como materia. Desde luego este es un problema de difícil solución ya que también debería desarrollarse el concepto de materia.⁵ Sin embargo, lo recién expresado es un problema referido a la física y no a la música.

1.2. Ontología y música:

Continuar indagando respecto al sonido, como ya fue señalado, nos sumergiría en el campo de la física. No obstante, nuestro propósito no es dar respuestas o soluciones sobre problemas físicos o científicos. Por el contrario, en este trabajo se apunta a lo musical-compositivo. En tal sentido, entonces, cabría la pregunta: ¿Qué es la música? Pues bien, la música es una estructura altamente organizada (Bohm, 2002; Beran, 2004). O sea, la música podría comprenderse como un devenir de configuraciones y estructuras sonoras en el tiempo (Araya, 2018). En definitiva, la música es una entidad que presenta diferentes clases de estructuras o configuraciones evolucionando y cambiando en el tiempo. Así pues, esto último llevaría a suponer que la música también podría concebirse como un sistema dinámico.

⁵ En tal dirección, el físico teórico Paul Davies (2010: 1-3) nos aporta: “Durante siglos, la idea de Isaac Newton de que la materia consistía en “partículas sólidas, macizas, duras, impenetrables y móviles”, reinó [...] Los sistemas complejos como los organismos vivos, las sociedades y las personas podrían, en última instancia, explicarse en términos de componentes materiales y sus interacciones químicas [...] Sin embargo, la aparición de la termodinámica alrededor de 1850 ya comenzó a poner en duda el alcance universal del determinismo [...] ¿Qué pasó, entonces, con la noción de materia o de lo material? En una primera fase, el término “materia” perdió gradualmente su uso en la ciencia para ser reemplazado por conceptos más robustos y mensurables como el de masa (inercial, gravitacional, etc.) [...] El primer golpe provino de las teorías de la relatividad especial y general de Einstein (1905 y 1915). Al establecer el principio de una equivalencia de masa y energía, el carácter de campo de la materia cobró importancia, y los filósofos de la ciencia comenzaron a discutir hasta qué punto la teoría de la relatividad implicaba una “desmaterialización” del concepto de materia. Sin embargo [...] a pesar de que las partículas y sus interacciones comenzaron a verse como manifestaciones parciales de campos subyacentes de masa y energía, en la teoría de la relatividad todavía se las consideraba como una especie de entidades espacio-temporales. El segundo golpe al materialismo clásico y el mecanicismo vino con la teoría cuántica que describe un nivel fundamental de la realidad, y, por lo tanto, se le debe otorgar un estatus primario cuando se discute la naturaleza científica y filosófica actual de la materia [...] Paul Davies, Seth Lloyd y Henry Pierce Stapp desafían algunas suposiciones ampliamente aceptadas sobre la realidad física. Davies se pregunta ¿qué sucede si no asumimos que las relaciones matemáticas de las llamadas leyes de la naturaleza son el nivel básico de descripción, y en cambio optamos por tomar a la información como el fundamento sobre el que se construye la realidad física?”

2. Constitución estructural y comportamiento dinámico en obras musicales actuales

Si la música es una entidad organizada o un sistema en continua evolución y cambio, esto significa que posee una estructura y un comportamiento dinámico particular. Explicamos.

2.1. Constitución estructural:

Las obras a las que se hace referencia (obras de Julio Estrada y Pablo Araya) poseen una estructura de tipo multidimensional (o de múltiples componentes) y multiescala.⁶ Así pues:

- Lo multidimensional alude a la cantidad de componentes musicales (los llamados parámetros) en juego. Esto quiere decir que en una obra existen numerosas técnicas instrumentales (que generan sonoridades particulares) conviviendo de manera casi simultánea. Por ejemplo, si se trata de una obra para cuerdas, significa que podrían tenerse en cuenta las siguientes dimensiones (técnicas instrumentales): ritmo del arco (mano derecha), ritmo de las alturas, las alturas, las intensidades, los efectos o color sobre el instrumento (*sul ponticello*, *sul tasto*, etc.), los efectos o color con el arco (ordinario, *col legno*, *½ legno tratt.*), etc.
- Lo multiescala se vincula al nivel de resolución o refinamiento con que se desarrolla a cada uno de los componentes o dimensiones. Asimismo, en este trabajo se establecieron tres niveles o escalas: *macro* (implica a la totalidad de la obra); *media* (representa un refinamiento estándar; lo que generalmente se ha observado en la tradición); *micro* (propone mayor elaboración y detalle en cada una de las dimensiones). Por ello, las alturas pueden trabajarse del siguiente modo: nivel medio sería el temperamento igualitario mientras que la microtonalidad tiene que

⁶ Ha sido el creador e investigador mexicano Julio Estrada el primero en trabajar de forma conciente sobre esta clase de estructura en la música (*yuunohui'yei* -1983- para violonchelo solo). Así pues, todas nuestras interpretaciones en torno a esta temática están basadas en los trabajos teóricos y musicales de Estrada.

ver con el nivel micro. Lo mismo se aplica, por ejemplo, a los efectos o color sobre el instrumento: *sul ponticello*, *ordinario* y *sul tasto* accionan en el nivel medio, y *extremo sul ponticello*, *molto sul ponticello*, *poco sul ponticello*, etc. se desarrollan en el nivel micro.

Para entender lo que explicamos arriba tomemos como referencia a *yuunohui´nahui* (1985) para contrabajo solo de Julio Estrada. Así pues, las diferentes dimensiones y escalas quedarían organizadas de la siguiente manera:

	ESCALA MACRO	ESCALA MEDIA	ESCALA MICRO
A. EFECTOS o COLOR CON EL ARCO:		Modo ordinario (solo crine).	Refina o amplía: - Col Legno. - ½ Legno Tratt. (crine+legno).
B. EFECTOS o COLOR EN EL INSTRUMENTO:		Ordinario (entre el puente y el tasto).	Refina o amplía: - x.s.p. (extremo sul pont.). - s.p. (sul pont.). - p.s.p. (poco sul pont.). - p.s.t. (poco sul tasto). - s.t. (sul tasto). - x.s.t. (extremo sul tasto).
C. RITMO DEL ARCO:		Realiza ritmos independientes de la mano izquierda a diferentes velocidades.	
D. ALTURAS + DURACIONES:		Temperamento musical (división de la 8va en doce partes iguales).	Refina o amplía: Microtonalidad: - ¼ de tonos. - ¾ de tonos.
E. PRESIÓN DE LOS DEDOS DE LA MANO		Presión ordinaria.	Refina o amplía: - Presión mínima

IZQUIERDA:			(armónicos).
F. INTENSIDADES:		Desde un <i>ppp</i> hasta un <i>ff</i> .	Refina o amplía: - <i>pppp</i> , <i>fff</i> y <i>ffff</i> .
G. VIBRATO:		Vibrato ordinario.	Refina o amplía: Poco vibrato. Mucho vibrato. También agrega vibratos cuantificados: cantidad de vibraciones por segundo: 1/4"; 1/6"; 1/8"; 1/10"; 1/12", etc.

Y así quedaría plasmado en el plano notacional:

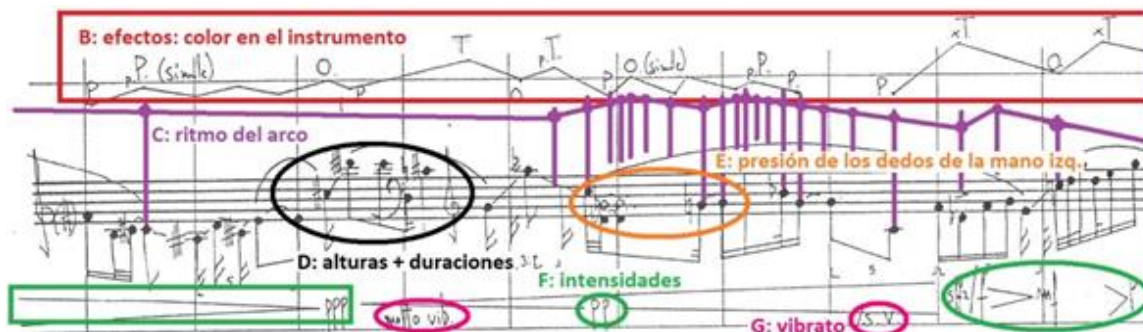


Ilustración 1. Fragmento de *yuunohui´nahui* (1985) -contrabajo solo- de Julio Estrada

2.2. Comportamiento dinámico:

Como ya se señaló, la música es una estructura o un sistema que evoluciona en el tiempo (sistema dinámico).⁷ Al ser esto así, se entiende que dicha estructura está moviéndose de alguna forma. En las obras de los autores que se mencionó más arriba, existen características singulares en relación a lo dinámico: inestabilidad, turbulencia e irregularidad (o aperiodicidad). Pero ¿Cuán seguros podemos estar de que esto es así? O sino ¿De dónde proviene tal inestabilidad, turbulencia o irregularidad? La respuesta: debido

⁷ “La teoría de los sistemas dinámicos concierne con los cambios del sistema en el tiempo” (Von Bertalanffy, 1972: 417).

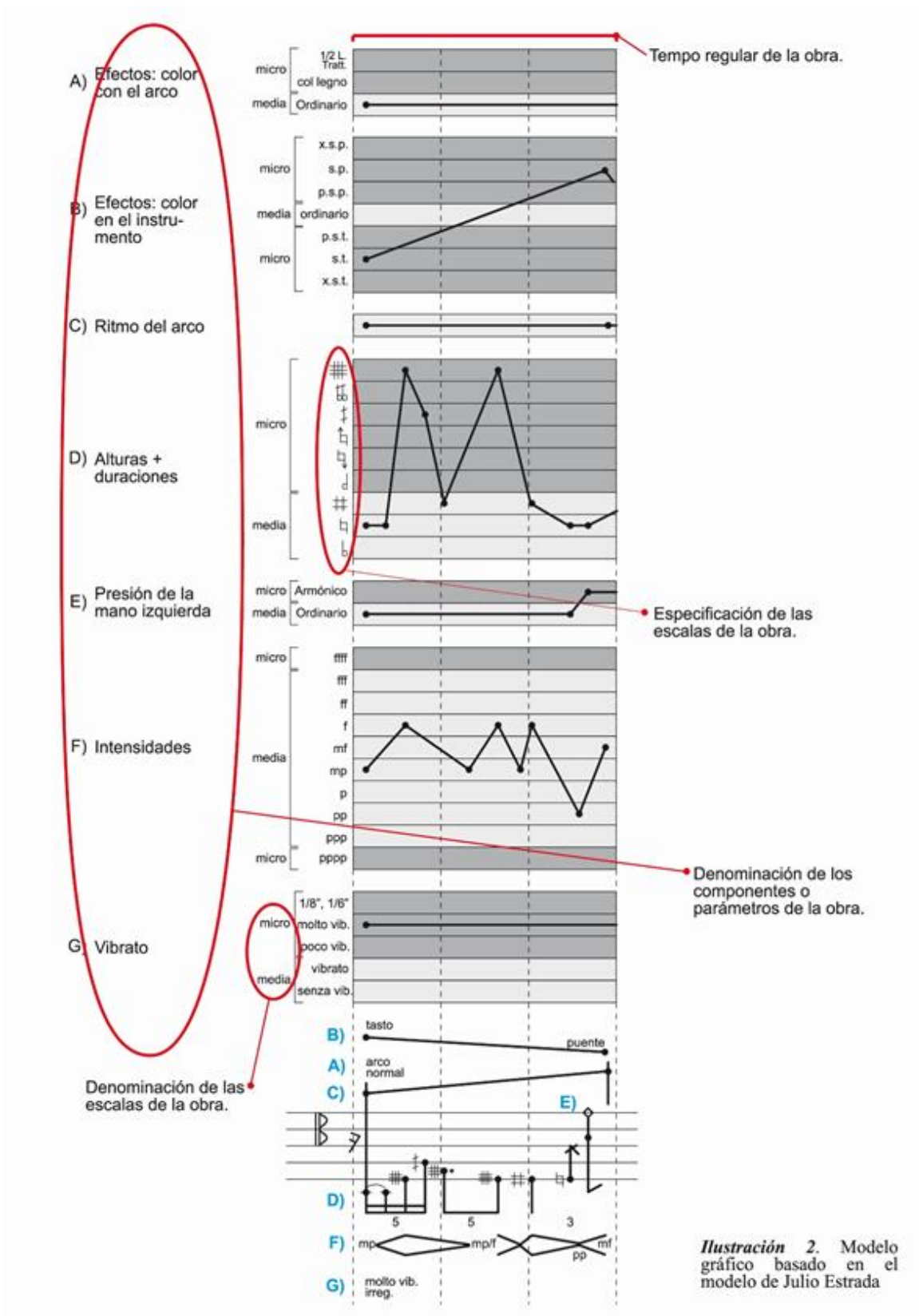
a las interacciones no-lineales entre los diferentes componentes y escalas. Asimismo ¿Cuál es el significado de lo no-lineal? Este es un término propio de la matemática y la física actuales:

[...] la mayoría de los sistemas no-lineales son imposibles de resolver analíticamente. ¿Por qué será que los sistemas no-lineales son mucho más difíciles de analizar que los lineales? La diferencia esencial es que los sistemas lineales pueden descomponerse en partes. En consecuencia, cada parte puede ser resuelta separadamente para finalmente volver a ser recombinada y así encontrar la respuesta. Esta idea permite una fantástica simplificación de problemas muy complejos [...] En este sentido, un sistema lineal es igual a la suma de sus partes. No obstante, muchas cosas en la naturaleza no funcionan de esta manera. Cuando las partes de un sistema se interfieren, o cooperan, o compiten, esto quiere decir que hay interacciones no-lineales en juego. La mayoría de lo que sucede en la vida es no-lineal [...] la no-linealidad es vital en las operaciones de un láser, la formación de turbulencias en un fluido [...]. (Strogatz, 1994: 8-9).

También otro especialista apunta:

Las interacciones de un sistema en sí mismas tienen una serie de importantes características. Primeramente, las interacciones son no-lineales [...] La no-linealidad garantiza que pequeñas causas puedan tener grandes efectos y resultados, y viceversa. Esto es una condición necesaria para la complejidad. (Cilliers, 1998: 4)

Entonces, lo no-lineal es un comportamiento muy complejo que se da en ciertos sistemas en los que sus múltiples componentes interactúan permanentemente, y, como dice Strogatz (1994), tales componentes a veces cooperan, compiten o se interfieren entre sí. Ahora bien, si ya se tiene el concepto de no-linealidad a mano, se podría preguntar si tal cosa se observa en el ámbito de lo musical: desde la perspectiva de este escrito la respuesta es sí. En consecuencia, para poder observar que esta no-linealidad proviene de la interacción de los distintos componentes y escalas del sistema (= obra), se generó el siguiente modelo gráfico:



Como puede observarse en el gráfico anterior, lo que se tiene es una permanente interacción entre componentes o dimensiones a distintas escalas que generan una no-linealidad. Por consiguiente, lo no-lineal viene del hecho de que los componentes o dimensiones se mueven incesantemente generando un movimiento irregular e inestable, con consecuencias inmediatas sobre el plano tímbrico. Así pues, y, en definitiva, lo que se obtiene es una estructura (musical) dinámica bastante compleja debido a que cada componente o parámetro siempre es perturbado, cuestión que no permite establecer comportamientos recurrentes o fijos. En este sentido, obsérvese el siguiente fragmento de *Kéramos* (2015-2016) para dos violines:

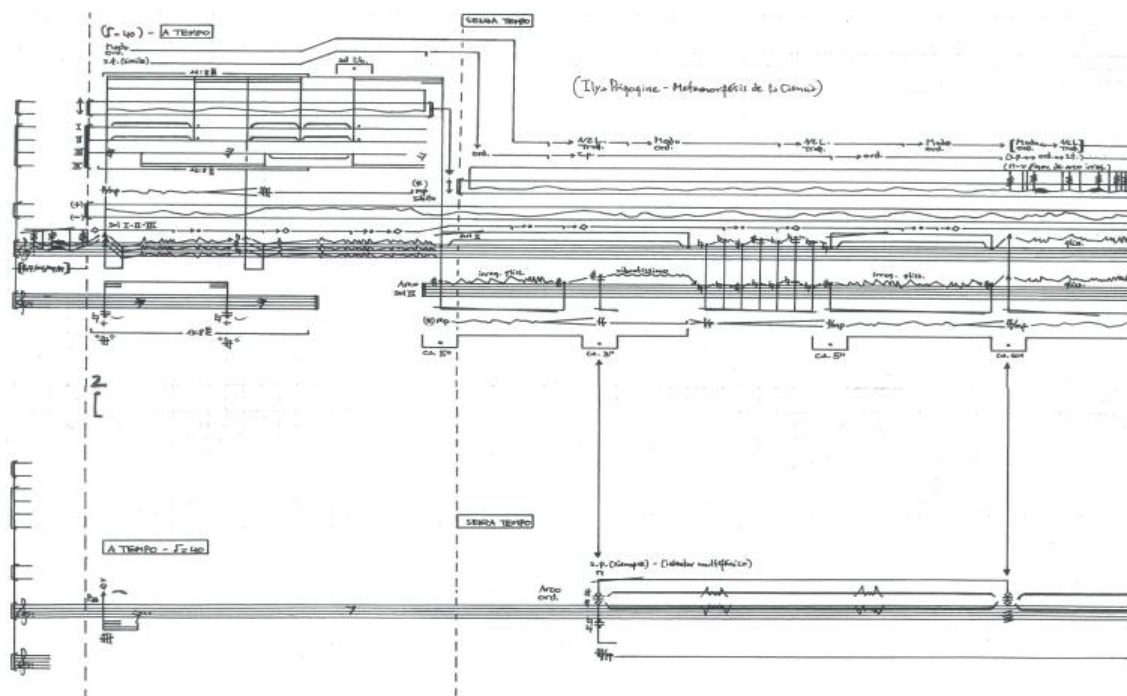


Ilustración 3. Fragmento de *Kéramos* (2015-2016) -dúo de violines- de Pablo Araya

3. Algunas consideraciones en torno a la problemática planteada en las secciones precedentes

Lo trabajado en las secciones anteriores podría entenderse del siguiente modo: lo ontológico en relación a lo musical propone entender con cierta precisión qué tipo de entidad es la música (en nuestro caso hubo un foco especial en obras solistas y de cámara

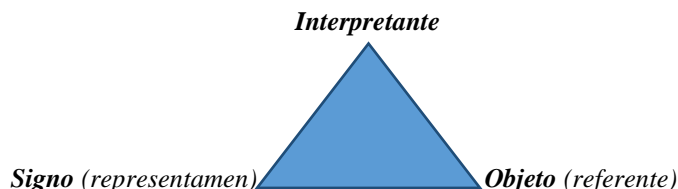
de Julio Estrada y Pablo Araya). Por lo tanto, para el caso de las obras (u entidades) de los dos compositores recién mencionados, puede decirse que estas poseen una estructura multidimensional (numerosos componentes y escalas) con un comportamiento dinámico (en el tiempo) tendiente a la inestabilidad, la turbulencia y la irregularidad (tales cualidades se han visto reflejadas en el modelo gráfico desarrollado en la sección precedente que puede entenderse como una clarificación de la notación; a su vez, téngase en cuenta que la notación no es más que una representación de lo que acontece en el plano físico-acústico). Entonces, hasta acá parece bastante claro que clases de entidades musicales se estuvo observando.

Ahora bien, lo que resulta extraño en toda esta descripción o caracterización que se ha realizado desde el inicio, es que en ella se apela a términos y conceptos provenientes de la ciencia moderna (física y matemática), a saber: inestabilidad, turbulencia, no-linealidad, multidimensionalidad, multiescala, etc. Esto genera una contradicción con una de las premisas y metas principales de este escrito: se buscaba echar luz sobre cuestiones vinculadas a la música y no respecto a la física; es decir, dijimos que hablaríamos de música y no de ciencia. Pero recurrir a un lenguaje no musical no es un hecho fortuito (especialmente para el tipo de objetos musicales como los que mostramos más arriba): la razón de esto es que numerosos términos y conceptos provenientes de la tradición musical occidental pasada (melodía, contrapunto, armonía, motivo, etc.), ya no sirven para describir ni explicar a lo que sucede con las experimentaciones sonoro-musicales más recientes⁸ y, según nuestra perspectiva, tal cosa representa un problema de índole semiótico y cognitivo a la vez. Lo explicamos a continuación.

⁸ Esto es algo que ya habían notado importantes compositores del siglo XX como Edgar Varèse (1966: 11, 14-15): “Ya no estará vigente la vieja concepción de melodía o la interacción de melodías [...] o usar la vieja palabra ‘contrapuntísticamente’ [...] Ritmo y Forma son, aún, los más importantes problemas y los dos elementos generalmente menos entendidos”. Y también James Tenney (1988: 4, 23) apuntará lo siguiente: “El tiempo nos ha dado algún grado de familiaridad con algunos de los logros musicales más avanzados de principios del siglo XX y, todavía, nuestras descripciones o aproximaciones analíticas están elaboradas con expresiones negativas -‘atonal’, ‘atemático’, etc.-, que nos dicen lo que la música *no* es, más que lo que realmente *es*. Esta estrechez de los conceptos musicales tradicionales se manifiesta claramente en este negativismo; y también se observa que muchas piezas musicales significativas de este período reciente comúnmente son entendidas como ‘excepciones’, ‘desviaciones’ o ‘experimentos interesantes’. Y la disparidad entre los conceptos tradicionales y el actual ‘objeto musical’ se vuelve mayor con los avances más recientes (no-instrumentales) de la música electrónica [...] [Entonces] no se trata de una falta de familiaridad con las experiencias musicales actuales, sino de un completo hiato entre la teoría y la práctica musical [...] y está claro que la estructura conceptual está necesitando ser expandida [...] Palabras tales como ‘frase’, ‘tema’, ‘acorde’ y ‘progresión armónica’, e incluso ‘melodía’ y ‘armonía’, tendrían que ser reinterpretadas [...]”.

3.1. Problema de índole semiótico:

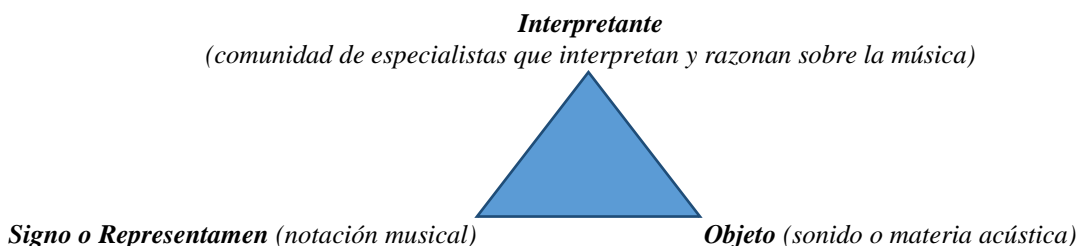
Para entender de qué estamos hablando cuando hacemos referencia a una disciplina como la semiótica, conviene repasar brevemente el proceso de *semiosis* trídico de C.S. Peirce:



Paso seguido, obsérvese lo que los especialistas dicen respecto a cada uno de los elementos o componentes de la tríada:

Según este esquema, la semiosis se desarrolla cuando un *Representamen* (tal como Peirce llamaba al signo) representa un *Objeto* (valga decir, un estado o una cosa del mundo) ante alguien (un intérprete o lector) en cuya mente se crea un *Interpretante*, es decir, una idea, la idea de la cosa representada. (Fraenza, 2001: 343)

Al trasladar lo de Peirce al terreno de la música, la tríada quedaría así:



Si se piensa detenidamente acerca de la tríada peirceana expuesta recién, queda en evidencia que, en lo que a la música perteneciente a la tradición occidental respecta, tanto los fenómenos acústicos (sonido), como así también los conceptos musicales que se correspondían con dichos fenómenos, y ni que hablar de los modos de representar y expresar a estos dos últimos (notación), se encontraban bastante armonizados y sintonizados entre sí. Es decir, se observa que existe una correspondencia unívoca entre el

fenómeno acústico (sonido), la conceptualización musical sobre ellos y la posterior manera de representarlos (notación). Entonces, si el compositor pensaba en la confección de un *tema* para su sonata, este estaba seguro de que tal cosa involucraría a una sucesión de sonidos particular, con ciertas duraciones específicas (esto es lo que constituye aquello que llamamos melodía). Al mismo tiempo, también sabía que dicha sucesión de sonidos (melodía) podía ser acompañada por acordes. Por lo tanto, quedaba perfectamente claro que un orden sucesivo de sonidos se correspondía con la noción de melodía, e igualmente, una superposición o simultaneidad de sonidos se vinculaba con la noción de acorde. Y en el mismo sentido, el compositor sabía que la materia acústica no presentaba demasiadas dificultades (tonos compuestos).⁹ Sin embargo, y mejor aún: el compositor contaba (y todavía lo hace) con una herramienta poderosa para representar y modelar las sonoridades que se imaginaba (por supuesto, como fue estudiado, siempre dentro de un contexto acústico específico). Así pues, estos tres factores o aspectos de la música (materia acústica, conceptos musicales y notación), no presentaban demasiadas ambigüedades en su manera de interrelacionarse, cosa que no sucede en la actualidad. Por consiguiente, el razonamiento creativo del compositor perteneciente al pasado siempre parecía transitar por tierra firme y segura. En conclusión, por más que se incorporaran cromatismos o disonancias, y por más que se haya tenido cierta conciencia del timbre, lo cierto es que la materia acústica, en esencia, se mantuvo casi inalterada. Por lo tanto, desde la perspectiva de la música de la tradición, podría decirse que el proceso de semiosis de la tríada peirceana funciona con bastante normalidad. Sin embargo, desde la mirada de buena parte de la música actual, esta tríada se nos presenta como disfuncional. ¿Qué queremos decir con esto? La materia acústica o sonoridades más complejas vendrían a ser el objeto que los compositores intentan modelar; esto lo hacen por medio de un sistema de notación que sería el signo o *representamen* que reemplaza (en alguna medida) al objeto; y por último, un compositor, para poder hacer su música y estar seguro respecto a lo que pretende experimentar con el sonido, buscará otorgarle algún tipo de sentido o significado musical a lo que sucede en las dos instancias previas, lo cual lo lleva a constituirse en el interpretante. Pero, el músico o

⁹ “La música está formada por tonos compuestos, cada uno de los cuales consiste de una superposición de tonos puros, los cuales, debido a sus relaciones de frecuencia, aparecen como un único ente perceptual [...] Esta es la llamada frecuencia fundamental [...] Obsérvese [...] que la frecuencia de cualquier otra vibración posible es un múltiplo entero de la frecuencia fundamental. Estos son los llamados armónicos superiores de fl [...] Los armónicos superiores son llamados también tonos parciales” (Roederer, 1997: 120, 122-123).

compositor posee una formación musical que de alguna manera lo determina. Por ende, cuando se enfrenta con sonoridades desconocidas, es decir, cuando se enfrenta con un objeto extraño o anómalo, sus modos de representación (notación) y de interpretación conceptual entran en crisis. Claro está, y como convenientemente fue explicado en trabajos anteriores (Araya, 2018), los compositores buscaron alternativas en los modos de representación (innovaciones en la notación). Y lo mismo sucedió en el plano de la conceptualización musical (son destacables los razonamientos metafórico-analógicos de Varèse, Xenakis y Estrada, por ejemplo). No obstante, y más allá de estos aportes, cuando algún compositor en el siglo XX y XXI recurre a una metáfora o una analogía para describir algún aspecto o cualidad de su música, lo que se está observando es una falencia en el lenguaje o forma de conceptualizar de la tradición musical del pasado. Es decir, si el compositor tiene que echar mano a una metáfora o una analogía, esto es un indicador de que existe algún sector o porción de la realidad sonoro-musical que no está pudiendo ser caracterizada con claridad o certeza. Por lo tanto, el lenguaje y la conceptualización de la música de la tradición, al momento de tener que lidiar con las músicas de la actualidad, se torna insuficiente e inadecuada. Así pues, y ya fue señalado anteriormente, tal cosa generaría una suerte de tensión y falta de coordinación entre la *materia acústica* -sonido-, la *conceptualización musical* y las formas de *representación* -notación- de las dos anteriores - al menos esto es lo que puede creerse en lo inmediato-.

De todas formas, si se escudriña más fondo en la tríada de Peirce, y si además se acepta que la metáfora y la analogía están sugiriendo que existen entidades o fenómenos sonoro-musicales distintos a los que había en la tradición (que ciertamente exigen mecanismos cognitivos distintos para su caracterización o comprensión), terminaremos dándonos cuenta que en realidad no hay tal funcionamiento tenso o confuso entre los tres factores ya citados (materia acústica, conceptualización musical y representación). Más bien, lo que podría decirse es que se tiene un funcionamiento mucho más complejo (aunque este que resulta imposible de abordarse en este texto).

3.2. Problema de índole cognitivo:

La referencia a la semiótica desemboca, inevitablemente, en un problema de índole cognitivo. ¿Por qué esto? Todo lo que se explicó en relación a la semiótica (el funcionamiento anómalo y más complejo de la tríada en un contexto musical), más la mención breve y casi disimulada que se hizo de lo metafórico-analógico, ponen en evidencia que lo que mutó drásticamente en la música actual (particularmente en obras de Estrada, Azzigotti, Araya y otros) no solo tiene que ver con la notación o la utilización de sonidos diferentes, por el contrario, *lo que ha cambiado es la forma de pensar, razonar e imaginar la música*. ¿Qué queremos decir con esto? Pues bien, al usar términos como inestabilidad dinámica, no-linealidad, etc. (que pertenecen al ámbito de la ciencia moderna -física y matemática-) para describir el comportamiento de algunos objetos musicales actuales (*Yuunohui´nahui* o *Kéramos*), se están estableciendo parecidos (metáforas y analogías) entre dos dominios de la realidad que son distantes. Pero ¿Cuál es el motivo de que esto sea así? O sea ¿Cuál es la razón para tomar categorías y conceptualizaciones provenientes de una disciplina como la ciencia para explicar lo que sucede en la música de factura reciente? Como ya se dijo, los conceptos de armonía, contrapunto, tema, motivo, ritmo, etc. han perdido su capacidad de otorgar sentido a mucha de la música de hoy. En consecuencia, y al no disponer de un lenguaje o una terminología adecuada a las sonoridades de estos tiempos, resulta factible recurrir al uso de metáforas o analogías con conceptos que provienen del campo científico; conceptos que se aplican para el estudio de los sistemas complejos.¹⁰ Así pues, y de este modo, las obras que citamos bien podrían entenderse, en términos metafórico-analógicos, como “sistemas complejos”. Ahora bien, y esto es algo que debe tenerse muy en cuenta, algunos lingüistas y filósofos han señalado que tanto la metáfora como la analogía son mecanismos cognitivos de máxima relevancia para el ser humano. Observemos lo que dicen los especialistas:

¹⁰ Resulta imposible realizar una descripción acabada de los sistemas complejos en el campo de las ciencias exactas, pero algunos de sus rasgos más importantes son la no-linealidad, la inestabilidad dinámica, a veces el caos, etc. (Prigogine y Stengers, 1990, 1994; Cilliers, 1998, 2001).

Como científico cognitivo y lingüista, uno se pregunta: ¿Cuáles son las leyes generales que gobiernan las expresiones lingüísticas referidas clásicamente como metáforas poéticas? Cuando esta pregunta es respondida rigurosamente, la teoría clásica termina siendo falsa. Las leyes generales que gobiernan las expresiones metafóricas en la poesía no están en el lenguaje, sino que en el pensamiento: son mapeos conceptuales que cruzan diferentes dominios [...] En definitiva, el lugar de la metáfora no está del todo en el lenguaje, más bien se encuentra en la manera en que conceptualizamos un dominio mental del pensamiento, en términos de otro [...] Reddy ha mostrado [...] que el lugar de la metáfora es el pensamiento, no el lenguaje; y que la metáfora es una parte indispensable de nuestra ordinaria y convencional manera de conceptualizar el mundo [...]. (Lakoff, 1993: 202-204)

Y en relación a la analogía:

Una analogía es una comparación entre dos objetos, o dos sistemas de objetos, que destaca los aspectos que se piensan que son similares entre ambos. Asimismo, el razonamiento analógico es cualquier tipo de pensamiento que se basa en una analogía [...] El razonamiento analógico resulta fundamental para el pensamiento de los seres humanos [...] el razonamiento analógico ha jugado un importante rol en un amplia gama y variedad de problemas. El uso explícito de los argumentos analógicos, desde la antigüedad hasta hoy, ha sido una característica distintiva del razonamiento científico, filosófico y legal. (Bartha, 2013: 1)

E igualmente otro experto apuntará lo siguiente en torno al razonamiento analógico:

[...] las analogías consisten en juntar o acercar dos sistemas abstractos, en el que uno que ya es bien conocido, nos sirve y ayuda para entender y formular mejor al otro que es poco conocido. En esto no hay nada que pueda sorprender o molestar a los lógicos más rigurosos [...] Consideremos el siguiente ejemplo: cuando Christiaan Huygens (1629-1695) propuso su teoría de la luz, lo hizo en base a una analogía con la teoría ondulatoria del sonido: las relaciones entre los varios atributos y características de la luz, son similares a aquellos formulados en la teoría acústica [...] Entendido así, la analogía se vuelve un instrumento legítimo para conocer y explorar aspectos de un dominio sobre la base de otro. (Gelfert, 2016: 6).

4. Conclusiones

El objetivo del presente artículo ha sido el de intentar dilucidar cuál es la naturaleza de ciertos objetos musicales que no pueden caracterizarse mediante términos y conceptos musicales del pasado que han perdido fuerza y vigencia. Como ya se estudió, dichos objetos poseen una estructura de múltiples componentes y escalas cuyo comportamiento es no-lineal. Esto último genera una gran inestabilidad en el movimiento dinámico (turbulencia), además de una gran complejidad tímbrica. Ahora bien, lo llamativo en torno a esta descripción que acabamos de hacer, es que se están utilizando categorías y conceptos provenientes del campo científico (física y matemática) para echar luz sobre cuestiones y aspectos musicales. De todas maneras, y a pesar de esta situación, esto quiere decir que ha habido cambios importantes no solo en lo técnico-musical (notación, técnicas instrumentales, etc.), sino que hubo una modificación en las formas de imaginar y razonar a la música (por ello la utilización de lo metafórico y lo analógico se ha vuelto tan frecuente - más de lo habitual- en la música actual). En definitiva, podría decirse que este texto se encuadra (e intenta realizar un aporte) dentro de lo que se conoce como musicología cognitiva, aunque el aspecto creativo/compositivo no debe ser excluido.¹¹

¹¹ “La musicología cognitiva es una subdisciplina de la musicología que sugiere abreviar en disciplinas que se encuentran fuera de la musicología [tradicional] para estudiar y explicar los fenómenos musicales [...] En la Musicología Cognitiva la teoría principal es que la música puede ser entendida como un tipo de información que los humanos procesamos. Para estudiar cómo es que los humanos procesamos cualquier información del mundo en el que vivimos, las Ciencias Cognitivas combinan teorías y métodos de investigación de las humanidades y las ciencias naturales tales como la psicología, la semiótica, la computación y las neurociencias. La Musicología Cognitiva busca responder preguntas referidas a entender cómo es que la música es procesada [...] De acuerdo con Huron, la Musicología Cognitiva entiende que la información musical son representaciones mentales que provienen de las impresiones sensibles del sonido y los procesos del pensamiento [...] Personalmente sugiero que la Musicología Cognitiva busca responder a [...] preguntas generales que tienen que ver con las representaciones mentales de la música [entre otras]: [...] ¿Cómo es que los músicos y los compositores ejecutan e imaginan la música? [...]” (Haumann, 2015: 11, 13-14).

5. Bibliografía

Araya, Pablo (2018). *Objetos sonoros y configuraciones texturales dinámicas del sonido en la música instrumental contemporánea*, Pilacremus (perspectiva interdisciplinaria del laboratorio de creación musical UNAM), vol. 2(2), pp. 97-137.

Bartha, Paul (2013). *Analogy and Analogical Reasoning*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (spring 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Recuperado de: URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/reasoning-analogy/>> [consultado por última vez el 11/04/19].

Beran, Jean (2004). *Interdisciplinary statistics: statistics in musicology*, Boca Raton, London, New York, Washington DC: Chapman & Hall/CRC Press Company.

Bohm, David (1988). *La totalidad y el orden implicado*, Barcelona, España: Kairós (4ta edición 2002).

Cilliers, Paul (1998). *Complexity and Postmodernism*, London-New York: Routledge (Taylor & Francis Group).

_____ (2001). *Boundaries, Hierarchies and Networks in Complex Systems*. International Journal of Innovation Management, Vol. 5, No. 2 (June), pp. 135–147.

Davies, P. y Gregersen, N.H. (eds.) (2010). *Information and the Nature of Reality: from Physics to Metaphysics*, UK-EEUU: Cambridge University Press.

Einstein, Albert e Infeld, Leopold (1993). *La evolución de la física*, Barcelona, España: Editorial Salvat, 1993.

Fraenza, Fernando (2001). *Arte y comunicación en el mundo administrado*. Tesis Doctoral. “Apéndice 1: Elementos primarios de teoría de los signos. Sassure, Hjemlev, Barthes y Peirce”, pp. 339-346.

Gelfert, Axel (2016). *How to do science with models: a philosophical primer*, Switzerland: Springer.

Haumann, Niels Trusbak (2015). An Introduction to Cognitive Musicology. *DMO Danish Musicology Online Special Edition*, ISSN 1904-237X, pp. 11-45.

Hofweber, Thomas (2014). *Logic and Ontology*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/logicontology/> [02 de septiembre de 2017]

Lakoff, George (1993). *The contemporary theory of metaphor. En Metaphor and Thought*, Cambridge, UK: Cambridge University Press (Andrew Ortony ed.).

Pauli, Wolfgang (1996). *Escritos sobre física y filosofía*, Madrid, España: Editorial Debate S.A.

Prigogine, Ilya y Stengers, Isabelle (1990). *La Nueva Alianza - Metamorfosis de la Ciencia*, Madrid, España: Alianza Editorial S.A. (2da edición).

_____ (1994). *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, España: Alianza Editorial S.A. (2da reimpresión).

Roederer, Juan G. (1997). *Acústica y psicoacústica de la música*, Bs. As., Argentina: Editorial Ricordi Americana.

Strogatz, Steven H. (1994). *Nonlinear dynamic and chaos*, EEUU-Canadá: Addison Wesley Publishing Company.

Tenney, James (1988). *META-HODOS A Phenomenology of 20th Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form and META Meta-Hodos*, Baltimore, EEUU: Frog Peak Music (2nd edition).

Varèse, Edgar y Wen-Chung, Chou (1966). *The liberation of sound*. Perspectives of New Music, Vol. 5, No. 1, New York, (Autumn - Winter, 1966), pp. 11-19.

Von Bertalanffy, Ludwig (1972). *The History and Status of General Systems Theory*. The Academy of Management Journal, Vol. 15, N° 4, pp. 407-426.

6. Obras musicales consultadas

Yuunohui´nahui (contrabajo solo, 1985) de Julio Estrada

<https://www.youtube.com/watch?v=fcgevJ4pHgU>

Kéramos (duó de violines, 2015-16) de Pablo Araya <https://soundcloud.com/pablo-araya/keramos-duo-de-violines>

Colaboradores del presente número

Silvia Restrepo

Magister en Música de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela con Énfasis en Dirección de Orquesta. Maestra en Piano Universidad de Antioquia Medellín Colombia. Directora Artística Orquesta Sinfónica Universidad de Antioquia y Directora de la Banda Sinfónica de Estudiantes de la Universidad de Antioquia. Profesora Asistente y fundadora del pregrado en Dirección en la Universidad de Antioquia Medellín Colombia. Línea de investigación “Música Viva, Músicos Vivos”.

Mariantonia Palacios

Músico caraqueña. Licenciada en Artes y Magíster Scientiarum en Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Magíster Artium de la Universidad de Costa Rica. Profesora titular de la Universidad Central de Venezuela y de la Universidad Simón Bolívar. Especializada en el estudio e interpretación de la música latinoamericana y venezolana como pianista, directora e investigadora. Ex directora del Coro del Teatro Teresa Carreño, de la Escuela de Artes (UCV), y de la Compañía Nacional de Opera de Costa Rica. Actualmente es coordinadora del Centro Digital de Arte y de la Biblioteca Virtual Musicológica “Juan Meserón” de la UCV, y Coordinadora Académica Nacional de las Escuelas Yamaha de Colombia. Sus publicaciones y trabajos de investigación han merecido reconocimientos y premios nacionales e internacionales. Como pianista ha grabado varios discos dedicados al repertorio venezolano de los siglos XIX y XX.

Andrés Mauricio Gaona Ovalle

Compositor, arreglista, guitarrista e investigador. En 2013 inicia el Pregrado en Composición y Arreglos en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá, con Rodolfo Acosta, Daniel Leguizamón, y Luis Sánchez. En 2018 realiza estudios finales de Pregrado en Chile, en la Universidad de Chile, con Pablo Aranda y Jorge Martínez. Cursó talleres de composición con Víctor Agudelo (Colombia), Marcos Franciosi (Argentina), y Sergei Popov (Rusia). Su música se ha interpretado en Colombia, Rusia, España, Chile y Argentina, por el Dúo Wapiti (Canadá), Ensemble CG (Colombia), Eva Zöllner (Acordeón, Alemania), Iryna

Angelova y Lyubava Angelova (Guitarras, Rusia), Jorge Cárcamo y Víctor Castillo (Guitarras, Chile), Camilo Irizo (Clarinete, España), Griselda Giannini (Clarinete, Argentina).

Ledice Fernandes

É pós-doutoranda financiado pela FAPESP na Universidade de São Paulo. Ela estudou violão no Brasil, seu país natal, na Alemanha e na França, com Pablo Marquez, Paul Galbraith, Franz Halasz, David Russell, Edelton Gloeden e Turibio Santos, obtendo diplomas diversos, com destaque para o Meisterklasse da Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Bacharel em artes cênicas pela Universidade de São Paulo e mestre em música e musicologia pela Universidade do Rio de Janeiro, possui Master II pela Universidade de Lyon e doutorado pela Université de Bourgogne. Participou a congressos como coordenadora e conferencista (ABRAPEM, ANPPOM, Journées d'études em Nice, EITAM), e publicou artigos em revistas de música (Vortex, Soundboard, Opus, Debates).

Garnier García, Renier

Villa Clara, Cuba, 1989. Licenciado en Música, en el perfil de Musicología por la Universidad de las Artes (ISA), Cuba (2016); Maestro en Artes por la Universidad de Guanajuato, México (2019); estudiante del Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (desde 2019). Sus trabajos forman parte de revistas cubanas y mexicanas. Ha participado en varios congresos de Latinoamérica y Estados Unidos. Se ha desempeñado como profesor en varias academias musicales cubanas y mexicanas. Ha sido investigador y analista del Gabinete de Patrimonio Musical *Estaban Salas* (Cuba). Ha desarrollado investigaciones sobre el jazz de la Isla y entorno a la producción musical académica mexicana en la mayor de la Antillas. Actualmente indaga sobre las relaciones sonoras y visuales en el videoclip cubano desde la sociología y la semiótica de la música.

Federico Barabino

Licenciado en Artes Multimediales (UNA) y cursando la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV) con una beca del Fondo Nacional de las Artes. Utiliza el error, la re-significación de los objetos, lo expansivo e híbrido como punto de partida para sus trabajos aplicados a diferentes soportes y

nutriéndose de estos para su experimentación. Investiga la presencia física del sonido desde lo intangible al universo material en relación a un espacio público/privado. Ha editado más de treinta discos solo y en colaboración con otros artistas en Argentina, Perú, México, Venezuela, Estados Unidos, Alemania, España, Portugal, Grecia, Croacia, Eslovaquia, Rusia, Japón y Australia. Músico activo permanente realiza más de treinta conciertos anuales en los festivales y salas más importantes del género así como en el circuito underground.

Patricio Calatayud

Licenciado en Composición musical y Maestro en Tecnología musical, artista indisciplinado e investigador independiente. Tiene una maestría en Tecnología musical con la cual se especializó en partituras digitales dinámicas. Desde el 2000 se ha dedicado a la pedagogía, investigación, producción y creación musical. Además ha participado en proyectos interdisciplinarios y de investigación en todas las áreas del arte. Desde 2011 se ha dedicado a la elaboración de partituras digitales dinámicas y actualmente realiza una investigación en legibilidad de musicografía dinámica.

María Teresa Campos Alcaraz

Nació en la Ciudad de México en 1982. Estudió Física en la Facultad de Ciencias y la Maestría en Tecnología Musical en la Facultad de Música. Actualmente es profesora de asignatura de Acústica y Psicoacústica en la Facultad de Música de la UNAM. Es acordeonista en el ensamble del proyecto Konzert de Alejandro Preisser, con presentaciones en el Foro Cultural Coyoacanense, el Espacio X del Centro Cultural España, El Foro del Tejedor de El Péndulo, en el Foro de las Artes en el Centro Nacional de las Artes y en el programa de radio Horizonte Jazz 107.9 FM. Tuvo una participación en el disco Rostro y Corazón de Hans Baumann y en el disco Música de nuestro mundo del grupo SousFans de la colección SAA XTINU NUESTRA MÚSICA de CONACULTA. Ha tenido participaciones también con grupos como Armando Cuentos y Canciones, Nocturno Tango, Línea Negra y Triciclo Circus Band, y con el actor de cabaret César Enríquez en el teatro “El Vicio”.

Pablo Federico Araya

Actualmente finaliza el Doctorado en Artes en la UNC bajo la dirección del Dr. Andrés Barrea (UNC-FAMAF) y el Dr. Julio Estrada (UNAM) (tesis entregada en proceso de evaluación). Ha sido becario del CONICET, del CELFI (Centro de Estudios Latinoamericanos de Formación Interdisciplinaria), de la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Artes UNC (2014-2019) y del Fondo Nacional de las Artes (FNA). Obtuvo la Licenciatura en Composición en la UNC y ha tomado numerosos cursos de composición en Argentina, México y Alemania con Julio Estrada, Pierluigi Billone, Georges Aperghis, C.S. Mahnkopf, Dai Fujikura, Brian Ferneyhuoguh, Mark André, Gabriel Valverde, Michael Maierhof, etc. Trabajó con diversos solistas y ensambles: David Núñez, Beatrix Wagner, Dúo de flautas MEI, Cuarteto de Cuerdas de la UNTREF, Ensemble Reflexion K (Alemania), Orquesta Sinfónica de la UNC, etc.