

# ACERCAMIENTO A LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS DE LA OBRA INSTRUMENTAL DE MARÍA TERESA LUENGO (1940-)

PATRICIO MÁTTERI

Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART, GCBA)

patricio.matteri@gmail.com

## RESUMEN

Este artículo propone un acercamiento a los principios estéticos sobre los cuales la compositora argentina María Teresa Luengo desarrolló su lenguaje musical instrumental. Si bien en su extensa carrera artística Luengo se concentró fuertemente en la música electrónica, electroacústica y los medios mixtos, en los años recientes volvió a revisar, recomponer y crear obras para instrumentos analógicos en formaciones solistas y conjuntos de cámara. Desde el 2014 comenzamos un trabajo en conjunto el cual nos ubicó en una relación personal y profesional privilegiada de profundo y mutuo afecto y respeto, gracias a la cual tuve la oportunidad de conocer de primera mano no sólo su forma de trabajo y proceso creativo, sino también los elementos que constituyen las bases de su estética musical.

**Palabras clave:** María Teresa Luengo, estética musical, música intrumental.

## AN APPROACH TO THE AESTHETIC PRINCIPLES OF THE INSTRUMENTAL WORKS BY MARÍA TERESA LUENGO (1940-)

54

### ABSTRACT

This article offers an approach to the aesthetic principles on which the Argentine composer María Teresa Luengo developed her instrumental musical language. While Luengo's extensive artistic career focused mainly on electronic and electroacoustic music, as well as music with mixed media, she has returned to revising, recomposing, and creating works for analog instruments in solo formations and chamber ensembles, in recent years. Since 2014 the composer and myself began working together, during which time we developed a profoundly personal and professional relationship of deep and mutual affection and respect. During that time I had the opportunity to get to know first-hand not only her work and creative process, but also understand the elements that constitute the bases of her musical aesthetics.

**Keywords:** María Teresa Luengo, musical aesthetic, instrumental music.

### Síntesis biográfica de María Teresa Luengo<sup>1</sup>

María Teresa Luengo nació en Quilmes, Provincia de Buenos Aires, el 25 de noviembre 1940. Se graduó de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina en 1969 en las especialidades de Musicología y Crítica, y Composición, donde estudió con los maestros Alberto Ginastera, Luis

---

<sup>1</sup> La información biográfica, salvo lo indicado expresamente, proviene principalmente de la bibliografía consultada, de un "Breve Currículum Vitae" escrito por la compositora y compartido conmigo el 4 de septiembre de 2020, y de una serie de comunicaciones personales conmigo durante los años de trabajo en conjunto 2014-2022. A su vez, los ejemplos musicales provienen de mis partituras personales de su obra, utilizadas en concierto a lo largo de nuestros años de trabajo, y son publicados en este artículo bajo expresa autorización de la compositora.

Gianneo, Juan Francisco Giacobbe, Roberto Caamaño, Gerardo Gandini, Carlos Vega y Lauro Ayestarán.<sup>2</sup>

Tras profundizar sus estudios particulares en composición gracias a dos becas obtenidas durante sus estudios en la UCA,<sup>3</sup> recibió la beca *Estudios Superiores e Investigación en Música Contemporánea* en 1973, otorgada por el Centro de Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, CICMAT, donde estudió música electroacústica bajo la tutela de los maestros Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Fernando von Reichenbach y José Maranzano, asistiendo además a clases especiales dictadas por Vinko Globokar y Peter Maxwell Davies. De acuerdo con Cassinelli de Arias, entre 1973 y 1980 Luengo experimentó con un lenguaje personal

55

“influenciado por música étnica (como en *Cuatro soles*, 1973 [por la que ganó el Premio Municipal de Composición]) que consolidó más tarde (en *Navegante*, 1983). Usando ‘regiones’ consonantes y disonantes, diferenciadas por agrupaciones particulares de intervalos pequeños, [Luengo] construye módulos de sonidos y silencio que poseen una sonoridad y atmósfera arcaicas, pero sin referencias a la música argentina o latinoamericana.” (2001)

Como educadora, María Teresa condujo el diseño del plan de estudios del Conservatorio “Astor Piazzolla” de la Ciudad de Buenos Aires en 2002, diseñó la carrera de música electroacústica de la Universidad Nacional de Quilmes en 1990 y la dirigió hasta 1998. En esa misma institución dictó Composición hasta 2004. En la FACM-UCA fue docente de las materias Práctica Auditiva I y II, Teoría de la Armonía II y Técnicas de la Música Contemporánea entre 1975 y 2009, año de su retiro de la docencia. A su vez, dictó las cátedras Caracterología de la Música I y II en la Escuela de Musicoterapia de la Universidad del Salvador, de Composición en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata —entre 1989 y 1990—, y fue vicedirectora del Departamento de Música de la Escuela Municipal de Bellas Artes “Carlos Morel” de la ciudad de Quilmes.<sup>4</sup>

Vive actualmente en la ciudad de Buenos Aires donde durante los últimos años se ha dedicado a revisar gran parte de su música instrumental y readaptarla a un ensamble instrumental, fundado por ella misma, para su reestreno en diversos conciertos realizados desde 2014.

---

<sup>2</sup> Estos dos últimos en musicología y etnomusicología respectivamente.

<sup>3</sup> Una beca de perfeccionamiento en composición musical otorgada por la Secretaría de la Municipalidad de Buenos Aires en 1965, y otra del Fondo Nacional de las Artes en 1968.

<sup>4</sup> María Teresa es, además, descendiente directa de Carlos Morel, pintor argentino que vivió entre 1813 y 1894 que fue el primer responsable en retratar en varias series de litografías escenas costumbristas del gaucho y el indio, reconocido además como el primer pintor verdaderamente argentino.

## Principios estéticos de su obra instrumental

En su breve estudio biográfico de 1988 titulado simplemente *María Teresa Luengo*, Ana María Mórdolo propone “tres etapas bien marcadas” en la producción musical de la compositora (1988: 138): una que titula como “académica”, que ocupa los años entre 1962 y 1969 y reconoce como “aquella que los compositores atraviesan en su período de formación”;<sup>5</sup> una segunda que identifica como “intuitiva” entre los años 1970 y 1980 y la describe como “una etapa de experimentación y de búsqueda de un lenguaje personal o ‘americano’”<sup>6</sup> donde Luengo produjo obras “en las cuales se comienzan a vislumbrar los elementos característicos que definen actualmente [en 1988] su obra”; y una tercera etapa denominada por la propia María Teresa como “de decantación”, la cual Mórdolo describe como

“una etapa rigurosa en la cual hay un empleo consciente y premeditado de regiones consonantes y disonantes según una especial disposición interválica. La estructura formal está dada por módulos que surgen naturalmente del sonido organizado en ritmos.<sup>7</sup> La obra de este período tiene una fuerte carga de reminiscencias nacionales y latinoamericanas dadas por el especial manejo de las intensidades y del timbre a través de la utilización de instrumentos autóctonos, americanos o de los instrumentos tradicionales europeos pero trabajados de forma tal que produzcan sonoridades que evoquen la tradición que nos es propia. No hay recurrencias a citas de motivos folklóricos o populares argentinos y extranjeros, ni de autores del pasado.” (1988: 138)

Si bien Luengo admite que estas etapas pueden responder a sus primeros 25 años de carrera como compositora, reconoce que hay yerros para nada intencionales en lo

<sup>5</sup> Sobre esta etapa la compositora comenta: “es una etapa *inicial* porque es la búsqueda de todos los elementos, imágenes y sonidos, que después me fueron conformando y dando forma” (Comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022).

<sup>6</sup> Sobre la noción de “lo ‘americano’” la compositora comenta: “se desvanece lo ‘americano’ dentro de mi lenguaje. Una vez Ginastera me invitó [...] porque iba estrenar en el [Teatro Coliseo] su *Cantata para América mágica*. Eso tuvo importancia en mí. ¿En qué tuvo importancia? Que entre los instrumentos de percusión había instrumentos americanos. Y yo siempre le agradecí a Ginastera (que no sé si llegué a decirselo alguna vez) [...] que ese tinte que de pronto tenían mis obras, que de pronto podía aparecer algún instrumento de percusión, yo siempre lo refería a... y se va a ver escrito en alguna obra mía [como puede ser *4 Soles* de 1973, *El libro de los espejos* y *Seis imágenes mágicas* de 1978, o bien *Navegante* de 1983] que no pongo instrumentos [de percusión] tradicionales. Trato de reemplazar eso por algún instrumento argentino o americano. Pero lo que busco de ellos es solamente algún timbre, un perfume, una gota”. (Comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022).

<sup>7</sup> En comunicación personal (26 de septiembre de 2022), la compositora me comentó que no estaba de acuerdo con la palabra “ritmos” y que prefería que se entendiera que “armo los distintos módulos a través de la organización de diversas células. Son células, con más o menos sonidos, con más o menos velocidades, con paréntesis metidos adentro de esa cosa. Porque uno escucha eso y se entiende más [mi lenguaje]”.

expuesto por la investigadora: por un lado, que estas tres etapas no incluyen los años posteriores donde se concentró en las músicas electrónica y electroacústica; y por el otro, que omiten una característica fundamental de su lenguaje musical y su procedimiento compositivo derivado de sus principios estéticos personales, que es la noción de que la escritura musical en sí es parte del proceso compositivo, y su adaptación puesta al servicio de decir lo que ella quiere decir, “las idas y venidas, los giros; retrocesos, adelantos, progresos” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 31 de agosto y 26 de septiembre de 2022).

Con respecto a su atracción hacia la electroacústica<sup>8</sup>, la misma compositora aclara que su búsqueda por “liberar el ritmo de la atadura del compás tradicional para concluir con la flexibilización de las alturas” fue la que finalmente, la acercó a “la [música] electroacústica y su relación con los instrumentos tradicionales (medios mixtos)” (Luengo, 2015: 71).

Para Luengo la “grafía analógica”, nombre que da a aquella que es propia y derivada de la “tradicional”, es parte fundamental de su búsqueda “de una mayor libertad tanto en lo que hace a la composición como en lo relativo a la interpretación musical” (2015: 71). La escritura le es el camino de creación y de recreación e interpretación mediante el desarrollo de una grafía propia. Su búsqueda la acompañó a lo largo de toda su vida creativa:

“En mis primeras obras [...] respeté puntualmente la grafía que me había sido enseñada. No obstante, pronto comprendí que el paso del tiempo y el conocimiento de las nuevas tendencias compositivas, unidas a *mi continua necesidad de lograr una expresión más libre y espontánea* [énfasis mío], me imponían una necesaria reconsideración de la manera de escribir la música que escuchaba en mi interior. [...]

En la década del 70 sentí que la vanguardia en la que yo creía estar era ya un absoluto pasado<sup>9</sup> y que la manera de seguir adelante era mediante una escritura que me permitiera manejar libremente los ritmos y las alturas. La necesidad de liberar a los instrumentos tradicionales de la grafía a la que estaban circunscriptos y poder incursionar en la aleatoriedad se vio satisfecha [por primera vez] mediante una beca de la Secretaría de Cultura

---

<sup>8</sup> Que no tendré en cuenta para incluir en este acercamiento a sus principios estéticos (ya que me concentro exclusivamente en la música instrumental), pero no puedo evitar mencionar.

<sup>9</sup> Y sobre esto, Luengo agrega: “me recibí [de la carrera de composición de la UCA] al pasado. Yo pensé que egresábamos al futuro [pero] no sabíamos cómo caminar. Fue muy particular esa época en la que nosotros egresamos porque en Italia ya habían empezado varios músicos a retornar a cierta tonalidad y era impresionante. Y tampoco me gustaba eso, ese *retorno fotográfico y cómodo*, porque de ahí se siguió retornando y se quedó con gente que componía cosas al estilo de Mozart o hacia la etapa de las citas [musicales]. [...] Después de un cúmulo de disonancias poner una cita quedaba precioso, pero eso también yo pensaba que era una cosa que se parecía más a un truco que a un descubrimiento compositivo”. (Comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022. Énfasis en itálicas mío).

de la Municipalidad de Buenos Aires [el Premio Municipal de Composición, otorgado en 1973 por su obra *Cuatro soles* para flauta, oboe, violoncello, piano y cuatro grupos de percusión].” (Luengo, 2015: 71-72)

58

Con la escritura como eje analítico y punto de partida para recorrer su obra, he podido identificar varias características que resultan constitutivas de la estética musical de María Teresa Luengo. Si bien es cierto que, como dice la compositora, la forma que encontró de “seguir adelante” en explorar mayores libertades que le permitieran desarrollar sus ideales estéticos fue la de crear una grafía propia, en tiempos recientes se encontró con la necesidad de volver a la grafía tradicional por dos razones fundamentales: primero, por el uso del software de escritura musical<sup>10</sup> que le ofrece no sólo mayor rapidez en la escritura en sí, sino que le permite escuchar inmediatamente lo escrito y concentrarse sólo en el sonido y en cómo interactúan las diferentes sonoridades de los instrumentos; y segundo, por haber entendido que la grafía tradicional no le restringe la búsqueda creativa sino que, por ser justamente *tradicional*, le resulta un medio eficaz para que los intérpretes comprendan su búsqueda estética y la reproduzcan lo más fielmente posible.

“Por más que [hoy en día] uso grafía tradicional, la uso de una manera absolutamente libre. Porque en realidad todo lo que aprendí con la grafía analógica se puede aplicar perfectamente a la grafía tradicional. [La grafía tradicional no me limita,] además por ahí hay segmentos o compases que aparecen muchos sonidos más allá de los que puede dar [tocar] el instrumentista, y está hecho a propósito. Y todos escritos tradicionalmente.

En sí no es un ‘regreso’ sino que es una toma de figuras tradicionales encaradas libremente o sujetas por alguna necesidad a un determinado pasaje rítmico que debe ser irreconocible”. (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022)

Esta interacción entre grafía tradicional y analógica representa, en parte, un aspecto fundacional de su estética que va más allá de la partitura como transmisión de una idea y considera al “objeto partitura” como representación pictórica. En Luengo lo pictórico tiene dos sentidos: el visual, donde la escritura musical se dispone a modo de “imágenes parecidas a un cuadro, que bien podría llamarlas ‘imágenes plásticas’” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022), y el poético, donde cada pequeño trozo de música —que ella llama “módulos”— cada sección, cada movimiento, cada pieza misma, responde a una frase, tiene una representación literaria, es inspirada por un suceso histórico personal o universal, o bien proviene de una mitología. Así, lo “pictórico” y lo “poético” son dos puntos de partida estética fundamentales en su música.

---

<sup>10</sup> Principalmente el software Finale.

Lo primero es evidente en varias de sus obras de escritura analógica, aquello que se percibe en la escritura musical como un “cuadro” o “imagen plástica” —para usar sus palabras— que la compositora pinta con notas. Uno de los casos que la propia compositora señala (Luengo, 2015: 79) es el de su obra *Nave radiante (Viaje al poniente)* escrita en 1996 “a mi amada madre” para violín y piano (figura 1).<sup>11</sup> Concebida como un tema con variaciones, la sección central de la variación más extensa de la obra — la tercera, titulada *Líneas de oro en el acantilado*— está compuesta por tres módulos<sup>12</sup> que la compositora dispuso teniendo en cuenta no sólo la representatividad individual, sino la composición visual general de toda la página.

“En esta obra hay que señalar [...] la presencia de un fuerte contacto con imágenes visuales a través de una elaboración no comparativa y otros elementos discursivos con semejanzas de perfiles de alturas de mesetas y deslizamientos [figuras 1 y 2]”. (Luengo, 2015: 79)

Para Luengo un elemento discursivo puede estar representado por una “meseta”, un “deslizamiento”, una “llanura”, una “caída”, un “aleteo”, un “puente”, una “red”, etc., de notas que se disponen de forma tal de representar una acción, un espacio arquitectónico, una imagen geográfica, entre otras, pero que a su vez tienen un sentido musical específico.

---

<sup>11</sup> El fallecimiento de su madre fue el impulso que llevó a María Teresa a escribir la pieza.

<sup>12</sup> La pieza contiene 40 módulos dispuestos a modo de sistemas, que según la compositora “cada uno de los cuales contiene una idea absoluta, una idea parcial y una mixta” (Luengo, 2015: 79). En el caso de *Nave radiante* el concepto de módulo comprende una unidad musical completa que ubica el espacio visual de un sistema completo, mientras que en otras piezas un módulo puede tener otro significado o ser una unidad musical más pequeña.

The image displays a handwritten musical score for piano and violin, organized into three main sections labeled 17, 18, and 19. Each section consists of two staves: the upper staff is for the violin and the lower staff is for the piano. The notation is dense and expressive, featuring various dynamic markings such as *f*, *mf*, *fz*, *ff*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions like *trattando* and *o(+)* *p* (*ba*). The score includes slurs, accents, and other musical symbols. A large, sweeping line is drawn across the piano staves in section 18, indicating a melodic passage. The overall layout is designed to be visually appealing, reflecting the composer's intention of creating a 'plastic image' from a pictorial perspective.

Figura 1. Luengo, *Nave radiante*. Módulos 17 a 19 pertenecientes a la tercera variación, “Líneas de oro en el acantilado”, escritos en conjunto como una página pensada desde una perspectiva pictórica, la escritura musical como “imagen plástica”. Nótese también el violín en el módulo 18 realizando un pasaje melódico en lo que la compositora llama “meseta” y los “deslizamientos” del piano hacia el agudo en sus intervenciones de los módulos 18 y 19



Un ejemplo puntual de esto puede verse en las figuras 3 y 4, pertenecientes a la tercera parte de la obra *Presencias III*, versión de 2019 para quinteto de flauta, clarinete/clarinete bajo, violín, violoncello y piano, de su obra *Presencias I* escrita para trío de flauta, violín y piano en 1980.<sup>13</sup>

Figura 2. Luengo, *Nave radiante*. Módulos 21 y 22 pertenecientes a la tercera variación, donde puede observarse lo que la compositora llama “mesetas” (o a veces también “llanuras”) en los trémolos y trinos de violín y piano respectivamente, y el “deslizamiento” del piano hacia el agudo al final del módulo 22

<sup>13</sup> En ambos casos, como también en *Presencias II* (para trío de flauta, clarinete y piano, de 2015), la obra está seccionada en tres partes: “La palabra olvidada”, “Madrigal para el Señor de los pasos” y “Presencias” (puede verse nuevamente las nociones poéticas que disparan la creación musical de cada sección). Sólo *Presencias I* está escrita en grafía analógica, mientras que *II* y *III* son reescrituras de la misma obra. En estos dos últimos casos, la única sección “libre”, es decir, que busca reproducir la escritura analógica desde una escritura tradicional, se encuentra al principio de la tercera sección.

Allí las tres primeras partes del número están compuestas por escritura libre — usando la grafía tradicional— de la flauta y el clarinete que despliegan su interacción representativa de un repiqueteo de ave mientras que el piano las interpela con lo que Luengo llama “un aleteo veloz”, tipo de gesto pianístico presente en otras de sus obras. Aquí la música tiene una representatividad específica: dos acciones que la compositora utiliza para explicar la gestualidad musical que ubica en la pieza. Si bien puede comprenderse que una descripción poética puede ser solamente eso, en Luengo significa un punto de partida estilístico que se convierte en un objeto estético. Sus piezas instrumentales están plagadas de repiqueteos y aleteos, y ejemplos de ellos pueden encontrarse en obras para piano solo o dúo de pianos como *Salto transparentes I* de 1990 o *El alucinado viaje de la Dama Lunar* de 2014. Siendo esos aleteos y repiqueteos típicos de su escritura pianística, hay breves ejemplos de ello también en las obras *Tan diverso y tan uno* de 1998, escrita para flauta, clarinete bajo, violín, violoncello y piano y estructurada en una sola parte de 37 sistemas/módulos (figura 5) y *Vi un mar de cristal y fuego*, compuesta en 1997 para dos flautas, clarinete bajo, violín, violoncello y piano y dividida en cinco *visiones*: “Un prodigio admirable”, “Cuatro ángeles y las copas”, “Vi un mar de cristal y fuego”, “Cítaras eternas” y “Vuelos abismales” (figura 6).<sup>14</sup> Además, estos aleteos y repiqueteos, como puede verse debajo —o bien las mesetas retratadas en la figura 2— tienen la intención de “proyectar los sonidos”.

---

<sup>14</sup> Una versión de *Salto transparentes I* está disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=IE21OC-8bm4>. En el caso de *Tan diverso y tan uno* hay una grabación disponible en posesión de la compositora, mientras que de *Vi un mar de cristal y fuego* hay un registro del concierto del 11 de septiembre de 2015 donde estoy frente al ensamble que fundamos con Teresa para interpretar su obra, primera presentación de la agrupación, disponible en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=ukRS-0ngvCw>.

III. Presencias 10

I. Libre (a tempo)

Flauta

Clarinete en Sib\*

Violín

Cello

Piano

*p* *p* *mf* *mf*

(vibrato amplio) (vibrato amplio)

Figura 3. Luengo, *Presencias III*. El “aleteo” del piano que abre la tercera sección de la obra. Este gesto se repetirá de esta misma manera y de forma espejada a modo de intervención sonora que interpela el solo libre de la flauta y posteriormente el clarinete. Si bien la grafía es tradicional, puede verse por la numeración de sucesos en lápiz rojo y por la ausencia de barras de compás la intención de libertad en la escritura melódica de la flauta

IV. Animado, Leve

Fl.

Cl. (Sib)

Vin.

Vlc.

Pno.

*f* *ff* *f* *mf* *p* *mf*

*f* *ff* *f* *f* *mf* *f* *mf*

en 4

Figura 4. Luengo, *Presencias III*. “Aleteo” del piano que cierra la tercera parte del tercer número y actúa como objeto seccional que da pie a la cuarta sección, marcada como “IV. Animado. Leve” y de escritura menos libre (ya pautada entre compases, y con la indicación de marca de dirección “en 4” en lápiz)

\* \* \*

64

Lo que llamo “lo poético” es todo aquello a lo cual Luengo le da nombre, tanto posteriormente como, y principalmente, génesis constructiva, “la genética de esa obra” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022). Para ella un aleteo tiene un significado poético y una representación musical clara: un gesto ascendente hacia una meseta sonora que se sostiene por varias notas veloces repetidas en el registro agudo usualmente en *staccato* o notas cortas, sea sobre un mismo sonido o un conjunto de ellos. Los aleteos son diversos y los presenta sobre diversas notas de variadas duraciones. En este caso lo que importa es el gesto: tiene que ser la sensación de algo que se mueve muy velozmente y se presenta como un sonido prolongado y a su vez detenido indefinidamente en el tiempo. Una “meseta” o “llanura” es la idealización pictórica de un gesto musical prototípico de su escritura que es a su vez representación y realidad: un espacio plano donde el sonido se mantiene dentro del mismo conjunto de notas, mediante la repetición de uno o bien un conjunto de sonidos a modo de gesto recurrente que visualmente se observa como una meseta plana. Un “repiqueteo” es eso, imaginar un cantar entrecortado de algún ave o un grito *staccato* de un animal que el instrumento copia y convierte en propio.

Y en el origen primigenio de estos conceptos pictóricos y poéticos está una sola cosa: la concepción que la compositora tiene del sonido.

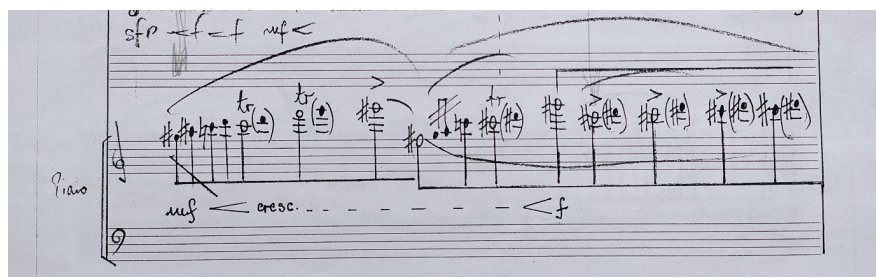


Figura 5. Luengo, *Vi un mar de cristal y fuego*. Otro ejemplo de “aleteo” del piano, en este caso ubicado en el sistema/módulo 21 como último gesto musical de la cuarta sección de la obra, “Cítaras eternas”, que no casualmente da pie a la sección final titulada “Vuelos abismales. Un aleteo premonitorio”

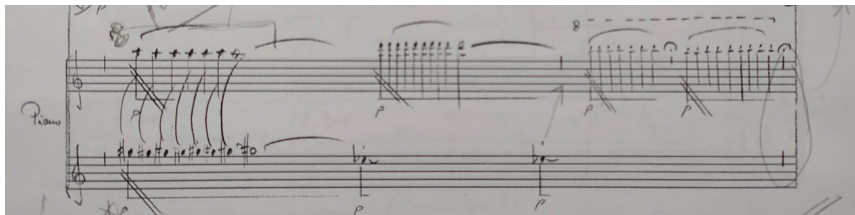


Figura 6. Luengo, *Tan diverso y tan uno*. Un ejemplo más de “aleteo” pianístico en el sistema/módulo 10, en este caso de nota aguda repetida velozmente

\* \* \*

En la obra instrumental de Luengo tanto el sonido como el silencio tienen el mismo peso. Ambos son puros y deben tener permanencia. Es tan importante la repetición de un gesto —sea medida o sea libre— como lo es respetar la espera en absoluta detención sonora. Merece la misma atención tanto el orden de los módulos musicales sucesivos entre una y otra voz instrumental, como los calderones disruptivos del gesto, “disruptivo en el sentido de un silencio abrumador que corta y que para todo sonido” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022).

Pero así como la dupla sonido/ silencio comparte el mismo nivel de importancia, la disposición de los sonidos, o bien la “proyección de los sonidos en el tiempo”, es la que construye el discurso musical de la obra de María Teresa Luengo en todas sus dimensiones.

\* \* \*

La duración de un sonido, un gesto o un pequeño módulo musical en la obra de Luengo no reviste tanta importancia como su ubicación con respecto al proceder de la obra o el orden dentro del ensamble. Su exploración de la grafía analógica fue una manera de proveer mayor libertad a la duración sonora, buscando diversas formas de liberar al discurso musical. Lo “libre” está plenamente presente en toda su obra. En las figuras 3 y 4 observamos dos ejemplos de la tercera parte de *Presencias III* donde la flauta, aunque escrita en notación más cercana a la tradicional, está expresamente indicada como libre —al igual que el clarinete que entra previo a la sección indicada

como “IV. Animado. Leve” en la figura 4—. <sup>15</sup> El pasaje de *Vi un mar de cristal y fuego* ejemplificado en la figura 5 muestra una característica fundamental de la escritura libre de Luengo: figuras de cabeza negra deben durar menos o ser más ágiles que las figuras de cabeza blanca. ¿Cuánto menos o cuánto más ágiles? Depende de la interpretación. En la misma *Vi un mar de cristal y fuego* incorpora pasajes que tienen indicado el orden de los sucesos musicales (figura 7) pero no su duración, como también módulos completos que incorporan la duración en segundos de una interacción entre los instrumentos junto con la expresa indicación de que el ejecutante puede interpretar libremente el movimiento sonoro que desee sea ascendente, descendente o combinado (figura 8).

Este tipo de alturas irrestrictas, donde el ejecutante tiene la libertad y responsabilidad de jugar melódicamente, podría considerarse algo poco frecuente. Si bien en *Las aguas de la luz*, quinteto para dos flautas, clarinete bajo, violín y violoncello escrito en 1989, hay un claro ejemplo de “libertad en la parte melódica” (Luengo, 2015: 78), <sup>16</sup> como también lo hay en un breve pasaje de piano que dura 4 módulos en *Tan diverso y tan uno* (figura 9), no he encontrado más casos en la música instrumental de la compositora que permita al ejecutante ser libre explícitamente, dado que “cada sonido en su ubicación del registro es importante por sí mismo y pinta la imagen que quiero transmitir. No es aleatorio, no es sin sentido, no es impersonal” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 5 de agosto de 2022).

\* \* \*

Como puede verse en las figuras 7 y 8, en la escritura analógica empleada por Luengo los sucesos le son fácilmente ordenables tanto por su ubicación horizontal como por el empleo de líneas partidas que explicitan la sucesividad de acontecimientos musicales.

Sin embargo, en la grafía tradicional, tipo de notación a la que Luengo volvió durante los últimos años, emplea todas las posibilidades rítmicas a su alcance para ordenar, dentro de un sistema medido, los sucesos musicales, tomándose la libertad además de incorporar breves gestos indicados “libres” en este ordenamiento.

En la figura 10 incluyo un pasaje de la obra *Heptafón II: Gravitaciones* de 2017 — original de 1970— marcado *Presto* ♩=100 en tres tiempos, donde la interacción entre

---

<sup>15</sup> Recordemos que esta obra es una reescritura de aquella que fuera terminada en 1980, con “grafía mixta” (Luengo, 2015: 75), donde el mismo pasaje marcado “libre” abre la tercera parte.

<sup>16</sup> En ese mismo documento, Luengo incorpora el ejemplo del pasaje.

las notas de ambas flautas, clarinete bajo y piano se acomodaron utilizando las figuraciones rítmicas tradicionales.<sup>17</sup>

Figura 7. Luengo, *Vi un mar de cristal y fuego*. Orden de los sucesos musicales en el módulo 8 de la segunda visión, "Cuatro ángeles y las copas". Aquí puede notarse no sólo la disposición espacial de los eventos, sino el empleo de líneas partidas que ordenan la sucesión musical

<sup>17</sup> A modo de anécdota personal puedo contar que, habiendo asistido a María Teresa en la composición de esta obra (previa transcripción de la versión original de 1970 en grafía analógica a grafía tradicional en el software Finale), su procedimiento para ordenar los sucesos correspondía en pedirme que desplazara los ataques de las notas "una corchea o una semicorchea" para que no hubiera superposición, o bien pidiéndome que escribiera "un quintillo de semicorcheas con dos silencios al principio y uno al final". Las indicaciones de "libre" responden a que esos pasajes son muy difíciles de ejecutar y que, para apaciguar los temores del ejecutante, se le permitió que tuviera la libertad de tocar el gesto "como pudiera" (en palabras de la propia Luengo).



The image shows a handwritten musical score for two interludes, Inter. A and Inter. B. The score is written on six staves, labeled from top to bottom as Fl. I, Fl. II, C.B. (Clarinet Bass), Vn (Violin), Vo (Viola), and Piano. Inter. A is marked with a duration of 0.8" and Inter. B with 0.15". The score is heavily annotated with performance directions, including dynamic markings (f, mf, ff) and numerous arrows indicating specific directions or movements for the instruments. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 8. Luengo, *Vi un mar de cristal y fuego*. Antúltimo módulo donde Luengo pide ejecución libre de los instrumentos indicando direccionalidad con flechas desde y hacia notas específicas, o bien movimientos ondulatorios libres (piano), como también ascensos a agudos posibles (violoncello)



## ACERCAMIENTO A LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS...

Revista del IIMCV Vol 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

The image shows a handwritten musical score for Module 29. It consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet B-flat (Cl. Bb), the third for Violin (Vn.), the fourth for Viola (Va.), and the fifth for Piano (P.). The piano part is characterized by long, horizontal lines connecting notes, indicating a free or ad libitum style. The flute part has more defined notes and rests. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, mf), articulation (trills, accents), and performance instructions like 'rápido' and 'mf'.

Figura 9. Luengo, Tan diverso y tan uno. Módulo 29 donde el piano tiene escritas notas de partida y de llegada, unidas por líneas que otorgan al ejecutante la libertad de moverse entre esas notas a gusto. Nótese la superposición con pasajes de menor libertad (salvo las primeras notas de la flauta) de los demás instrumentos

The image shows a musical score for the piece "Heptafón II: Gravitaciones" by María Teresa Luengo. The score is for measures 13 through 16, marked "Presto" with a tempo of 100. The instruments are Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Clarinet in B-flat (Cl. B. (Sib)), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute parts enter in measure 13 with a forte (ff) dynamic. The clarinet part has a complex rhythmic pattern with slurs and accents, marked with dynamics like mf and ff. The violin I part has a melodic line with slurs and dynamics like sfz and p. The piano part has a rhythmic accompaniment with dynamics from ppp to fff. The score is numbered 13, 14, 15, and 16 at the top of each measure.

Figura 10. Luengo, *Heptafón II: Gravitaciones*. Sucesividad de elementos musicales en grafía tradicional empleada en la obra de 2017

\* \* \*

Otra particularidad del procedimiento compositivo de María Teresa que pude conocer durante nuestros años de trabajo juntos es su búsqueda de abarcar todos los sonidos existentes dentro del sistema de doce sonidos temperados, pero no a la manera de procedimientos seriales o técnicas dodecafónicas. Es común que me pregunte “¿tengo un do natural en esa altura?”, “¿qué nota me falta?”, “¿qué notas tiene ese gesto en ese registro?”, buscando que su discurso se nutra de todos los sonidos posibles para su construcción. El registro es tan importante como lo es el sonido en sí, donde para ella un do natural en registro central es incomparable con un do natural una octava más aguda o más grave.

\* \* \*

María Teresa no utiliza técnicas extendidas en su música instrumental. Si bien experimentó extensamente en su obra electrónica, electroacústica y para medios mixtos con diversas generaciones de sonido musical, procesamiento, filtrado, etc., su concepción del sonido acústico se basa en la pureza del instrumento en cuanto a sus capacidades naturales —o mejor dicho, tradicionales— de generación sonora. Así lo más “extendido” que puede solicitarle a un ejecutante es que realice un *vibrato* muy amplio —casi hasta la deformación de la nota original— o que incorpore mucho aire en su soplo. No usa toques en el puente del instrumento de arco, ni con el *legno*, ni tampoco *pizzicati*. Rara vez pide un *glissando*, no explora toques dentro del piano, y en contadas ocasiones pide armónicos.

71

Prevalecen los sonidos “puros” que se valen por sí mismos en cada uno de sus registros, o bien en las diversas mixturas que pueden ocurrir de las superposiciones instrumentales.

Abundan los intervalos de segundas mayores y menores, los más mínimos y cercanos que pueden darse en la música, pero no por buscar disonancias o tensiones, sino por crear un sonido nuevo como conjunto de dos. También pueden encontrarse enormes saltos de registro, cambios repentinos de una nota a su par de dos o más octavas en cualquier dirección, apoyando su concepción de la particularidad de cada registro.

En cuanto a su concepción de las consonancias y las disonancias, la compositora observa que en la etapa donde más desarrolló su estética instrumental —aquella que Mórdolo titula como de “decantación” y que se da desde 1980 en adelante, aproximadamente—, trabajó con la disonancia pero, especialmente, con la consonancia como reemplazo de aquella:

MTL: “Yo busco la consonancia, la consonancia atrasada. Porque todo es agrio, todo es disonancia. Hay obras que ya uno de escucharlas sabe que va a ser ese conjunto de disonancias que puede tener [alguien] interés por alguna cosa que el compositor logre, pero que es eso. Entonces yo dije «no». Es interesante siempre, todo acorde que pongo a partir de esa época, tiene metido adentro un intervalo consonante”.

PM: “Sí, me acuerdo que había una acorde mayor, ¿era en *Presencias*?”.

MTL: “El colmo de eso fue poner acordes perfectos mayores”.

PM: “De repente aparecían acordes mayores de la nada...”

MTL: “...y quedaban como una disonancia tremenda *en el medio de un campo disonante*”.

(Comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022. Énfasis en itálicas mío)

\* \* \*

**72** Un aspecto de libertad interpretativa incorporado en la noción estética de la obra de María Teresa corresponde a “lo inesperado”. Si bien he ejemplificado más arriba algunos casos donde la compositora explícitamente deja libre al ejecutante, mediante el empleo de una grafía específica —figuras 8 y 9—, el desarrollo de un gesto melódico o un recorrido entre notas extremas, o bien indicando sucesos musicales o pasajes completos como libres —figuras 3 y 10— existe en su concepción de la obra un componente de libertad que depende expresamente de la ejecución del gesto escrito.

Para ella, la escritura misma de un módulo o pasaje instrumental puede partir desde la expectativa de que la propia ejecución lo proveerá de cierto grado, más o menos profundo, de personalidad expresiva de acuerdo con las capacidades del ejecutante. Gestos veloces de muchas notas en un registro agudo para las cuerdas son escritos con plena consciencia de su dificultad. Una nota de gran extensión tenida en los instrumentos de viento, a veces plana o con amplias modificaciones de *vibrato*, *frullato* o caudal de aire, la compositora espera que varíe, decaiga, se corte y vuelva a retomar impulso a lo largo del tiempo casi inhumano que solicita. Incluso el esfuerzo físico que puede demandar un trémolo *fff* en el violoncello sostenido durante espacios prolongados juegan un rol importante en su percepción estética de la libertad, lo inesperado, lo capaz.

“Tengo una especie de necesidad de ver a los intérpretes también vibrantes. [...] A mí me encanta verlos así, es parte de la obra misma.” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022)

En la figura 10 puede observarse un ejemplo claro de esto para el clarinete bajo: esos quintillos de semicorchea en el registro grave a una velocidad de  $\text{♩}=100$  con la interpelación de unas breves notas en el registro agudo, están escritos —y de allí, también, la indicación de “libre”— con la plena consciencia de su dificultad y puestos expresamente en ese pasaje con la expectativa de que sea una interacción instrumental inesperada.

Adicionalmente, el módulo 29 de *Tan diverso y tan uno*, ejemplificado en la figura 9, es otro ejemplo claro, donde se conjugan varios elementos libres: la indicación expresa en el piano de interpretar el recorrido entre una nota y otra como lo desee, el

tremolo agudo de violoncello que le pide que alterne indiscriminadamente entre esa nota y su octava superior, las *acciature* de salto de octava en violín y flauta,<sup>18</sup> o bien los vibratos amplios pedidos en las notas sol natural del registro hiperagudo del clarinete bajo. Todos ejemplos de distintas formas de liberar a la música de la grafía misma, de proveer al intérprete de cierto grado de determinación sobre el resultado, y de responder a las búsquedas estéticas de la compositora.

\* \* \*

73

### Observaciones finales

Tomar la grafía musical de la compositora como eje desde el cual entender la estética musical de su obra no sólo responde a lo que ella misma propuso en su exposición durante la *XII Semana de la música y la musicología* —evento en el cual, además, junto al ensamble interpretamos las obras *Vi un mar de cristal y fuego* y *Tan diverso y tan uno*—, sino también a la importancia que esa búsqueda de una escritura analógica propia tuvo en el desarrollo de su idiomática musical.

Cuando habla de su obra *El libro de los espejos* de 1978,<sup>19</sup> Luengo menciona que allí “subyacen instrumentos atados a notación tradicional pero el resto del instrumental se mueve libremente. La alusión es clara: representa una lucha entre la organización y el caos” (2015: 74). Si bien ella sugería en la década de 1970 que “tradicional” significaba organización y “analógica” representaba caos, a lo largo de su continua exploración musical encontró una muy satisfactoria representación del caos como libertad expresiva, interpretativa y expectativa, en la grafía tradicional a la que volvió desde los últimos casi diez años. Esa lucha propia, quizás interna, bien personal, y puramente estilística, parece responder a su concepción de —o quizás decepción con— las “vanguardias”, que como ella reconoce, “sentí que la vanguardia en la que yo creía estar era ya un absoluto pasado”. Para María Teresa la vanguardia compositiva murió antes de nacer. Encontrarse con modernidades que ella sintió vetustas, lejanas, antiguas y anticuadas ya en la década de 1970, parece haber sido impulso creador para formar internamente una estética personal alejada a consciencia de toda influencia o punto comparativo con otros compositores.

Fuera por necesidad o madurez, los resultados de su búsqueda fueron únicos: la síntesis de una estética basada en la nota como unidad personalizable en su altura, duración, complementariedad y constitución en módulos que pueden sucederse,

---

<sup>18</sup> Muy difíciles de interpretar, especialmente en el violín, físicamente hablando, y a la velocidad que requiere todo este módulo.

<sup>19</sup> Para flauta, clarinete, violoncello, piano e instrumentos de percusión.

superponerse, priorizarse o interrumpirse para construir un discurso musical basado en lo espontáneo, lo colorístico, lo puro, lo pictórico y lo poético. Su estética se arraiga fuertemente en que ese sonido es un fenómeno en sí mismo, cristalino y virgen que permite ser representante de una idea, una imagen —o lo que ella llama “imágenes plásticas”—, una historia, un pasado o un futuro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cassinelli de Arias, R. (2001). “Luengo, María Teresa (Eduarda)”. *Grove Music Online*.  
Accedido el 6 de septiembre de 2022.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45165>
- Donozo, L. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)* (1ra ed.). Gourmet Musical.
- Luengo, M. T. (28-30 de octubre de 2015). “De la grafía tradicional a la analógica: un relato de experiencia” [en línea]. *Actas de la Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas*, XII, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires.  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/grafia-tradicional-analogica-relato-luengo.pdf>
- Móndolo, A.M. (1988). “María Teresa Luengo”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 9(9), 137-147.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/928>
- (1989). “Premios de música otorgados por la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 10(10), 295-312. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1193>
- Roldán, W.A. (1996). *Diccionario de música y músicos* (1ra ed.). El Ateneo.





## PATRICIO MÁTTERI

Licenciado en Dirección Orquestal graduado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina con medalla de oro y mención de honor por mejor promedio. Fue miembro investigador junior del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM, UCA) y es docente investigador del Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART, GCBA) donde es editor responsable de su Espacio de ediciones digitales, dedicado principalmente a la publicación de ediciones críticas de partituras de música argentina. Ha trabajado junto a las orquestas Sinfónica Municipal de Avellaneda, Sinfónica y Banda Sinfónica de San Martín, Académica del Teatro Colón, Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, Filarmónica de Mendoza y Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Música, área Musicología (FACM, UCA).