

Actas de la Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance

Décima Jornada de la Música y la Musicología, 2013
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Actas de la Décima Semana de la Música y la Musicología [en línea]. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación : Investigación, creación, re-creación y performance, X, 4-6 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/actas-decima-semana-musica.pdf> [Fecha de consulta:]

**DÉCIMA SEMANA DE LA MÚSICA
Y LA MUSICOLOGÍA**

**JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS
DE INVESTIGACIÓN**

Subsidio FONCYT RC-2013 (en trámite)

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**

**CON EL AUSPICIO
DE LA SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN (en trámite)**

**INVESTIGACIÓN, CREACIÓN,
RE-CREACIÓN Y PERFORMANCE**

EJES:

La investigación musicológica previa a la performance

La investigación musicológica como base para la creación

La performance como punto de partida para la investigación

4, 5 y 6 de septiembre de 2013

**“SALA GINASTERA”
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 –
EDIFICIO SAN ALBERTO MAGNO - SUBSUELO**

COMITÉ CIENTÍFICO:

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo
Dr. Oscar Pablo Di Liscia - Dra. Olga Latourde Botas - Dr. Juan Ortiz de Zárate
Mag. Iván Marcos Pelicaric- Dra. Pola Suarez Urtubey - Lic. Nilda Vineis**

ÍNDICE

- 3 **EL ROL DEL INTÉRPRETE EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA – ESTADO DE LA CUESTIÓN**
Ensayo
DAMIÁN ANACHE
- 22 **“EL AIRE OYE, LA LUZ VE”**
Relato de experiencia
PEDRO SANTIAGO CHOTSOURIAN
- 30 **EL INTÉRPRETE DE LOS VILLANCICOS Y EL LECTOR MODELO DE LOS TEXTOS POÉTICOS DE CUSCO –SIGLOS XVII / XVIII**
Experiencia de investigación
ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ
- 33 **ANTECEDENTES DE LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA EN MENDOZA**
Informe de Investigación
MARÍA GABRIELA GUEMBE
- 40 **MAESTROS Y DISCÍPULAS. CUATRO SONATAS PARA PIANO PRODUCIDAS POR COMpositoras ARGENTINAS ENTRE 1931 Y 1937**
Informe de Investigación
SILVINA LUZ MANSILLA
- 50 **UNA APROXIMACIÓN A LA FORMA, CONTENIDO E HISTORIA DEL CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA, “CONCERT DE RIALP”, OP. 70, DE JAUME TORRENT**
Relato de Experiencia
PATRICIO MATTERI
- 61 **LA PARTICIPACIÓN DE LOS PROFESORES Y ASISTENTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS ORQUESTAS INFANTILES Y JUVENILES DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES COMO UN *ESPACIO DIFERENTE***
Informe de investigación
FLORENCIA PAGANO FILIPE / LAURA CERLETTI
- 74 **LÍRICA Y SOCIEDAD**
Ensayo
MARTÍN EUGENIO PÉREZ
- 87 **DE LA INVESTIGACIÓN FILOLÓGICO-MUSICOLÓGICA A LA PERFORMANCE: EL PROYECTO REIS TROBADORS**
Informe de investigación
MARÍA GIMENA DEL RÍO RIANDE / GERMÁN PABLO ROSSI

- 100 **ESTRUCTURAS MATERIALES BÁSICAS PARA LA COMPOSICIÓN SONORA**
Ensayo
LUCAS SAMARUGA
- 110 **EL CARNAVALITO JUJEÑO: DEL RITUAL PAGANO AL TEATRO COLÓN**
Informe de investigación
NANCY MARCELA SÁNCHEZ
- 119 **INTERACCIONES ENTRE MÚSICA Y MATEMÁTICA: DOS OBRAS DE IANNIS XENAKIS**
Informe de Investigación
FEDERICO SARUDIANSKY
- 139 **LA INVESTIGACIÓN MUSICAL INTEGRAL Y LA INVESTIGACIÓN INTERPRETATIVA EN LA ESCUELA RUSA**
Ensayo
TATIANA TCHIOVA
- 141 **LA OBRA DE GUSTAVO BEYTELMANN COMO REFERENCIA PARA NUEVAS CREACIONES EN LA ESCENA DEL TANGO ACTUAL**
Informe de investigación
BÁRBARA VARASSI PEGA
- 152 **APROXIMACIÓN AL ESTUDIO ESTILÍSTICO Y CIRCULACIÓN DE LA OBRA PIANÍSTICA DE JUAN BAUTISTA MASSA**
Informe de investigación
HERNÁN GABRIEL VÁZQUEZ
- 159 **Programa**

EL ROL DEL INTÉRPRETE EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA - ESTADO DE LA CUESTIÓN

DAMIÁN ANACHE

ENSAYO

Resumen

Desde sus inicios, la *interpretación* ha sido la pieza clave para que exista la música. No obstante, a partir de la implementación de los medios electroacústicos, ese lugar determinante de la instancia interpretativa dejó de ser indispensable y tanto el campo de acción de la interpretación, como sus posibilidades de ser abordado se han expandido. Durante décadas, esas nuevas condiciones estuvieron supeditadas a las limitaciones de la tecnología para operar sonido en tiempo real. Hoy en día, las limitaciones por parte de los medios electroacústicos quedaron distantes. Sin embargo, en el proceso, parece haberse perdido algo del grado de incidencia del intérprete en el resultado final musical.

En pos de potenciar el discurso y la expresividad de la música electrónica (principalmente la creada de manera exclusiva mediante técnicas de síntesis digital) es importante analizar el modo de interacción entre el intérprete y la generación del sonido. Se entienden como piezas claves en ese nexo a las interfaces de control y los algoritmos de síntesis; pero, por sobre todo, observando que el elemento determinante para esa potencialidad es la interrelación entre todas las partes de esa cadena *intérprete ↔ interface de control ↔ algoritmo de síntesis*.

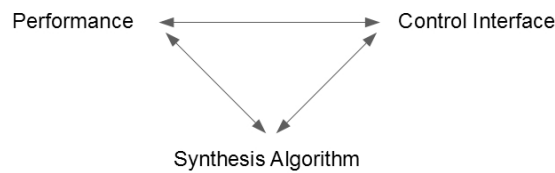


Palabras clave: música electrónica, performance, interpretación, síntesis, tiempo real

Abstract

From the beginning, the interpretation has been the key element for the existence of music. However, since the development of electroacoustic resources, the determinant role of the interpretative instance ceased to be necessary and the scope and possibilities of treatment of the interpretation were expanded. For decades, these new conditions were subject to the real time limitations of audio technology. Today, the limitations of the electroacoustic means remain distant, however, some part of the relevance of the performer's incidence on the final musical result has been lost during the process.

Pursuing the purpose of enhancing the language and expression of electronic music (mainly the created exclusively by digital synthesis techniques) it is important to analyze the interaction between performer and sound generation. The control interfaces and synthesis algorithms are regarded as key pieces in this interaction. It also must be specially stressed that the decisive factor for this potential is the interplay between all parts of the chain: performer ↔ control interface ↔ synthesis algorithm.



Key words: electronic music, performance, interpretation, synthesis, real time

* * *

Introducción

Este artículo aborda la relación entre la música electrónica digital y sus intérpretes, entendiendo esta música como la que emplea única y exclusivamente sonidos creados por síntesis. Según estudios realizados por el autor, la incidencia del intérprete dentro de esta estética musical aún no ha sido explorada completamente y en la actualidad se vé fuertemente potenciada por el grado de avance que alcanzaron las herramientas informáticas. Se observa que el área postergada es puntualmente la que involucra la huella del intérprete en la materia sonora *per se* y sus consecuencias estéticas en la música.

* * *

La interpretación

Desde sus inicios, la *interpretación* ha sido la pieza clave para que exista la música. No obstante, a partir de la implementación de los medios electroacústicos, ese lugar determinante de la instancia interpretativa dejó de ser indispensable y tanto el campo de acción de la interpretación, como sus posibilidades de ser abordado se han expandido.

Ante todo, se señala que el objeto de estudio de este trabajo considera a la interpretación tal como la define Olivier Messiaen: "*la labor de inferir el significado y el carácter de lo que está escrito en la partitura*"¹. Y con los mismos fines operativos se hace foco en el aspecto estrictamente sonoro de lo performático, evitando al menos en esta primera instancia, los aspectos de la percepción visual, los vinculados a la interacción con el público, y otros presentes en toda performance. Al mismo tiempo, se advierte que de ningún modo se plantean posturas tan radicales como la de Richard Maxfield, quien en 1963, frente a los primeros conciertos de parlantes escribía²:

"[...] Si miramos al solista mientras escuchamos la música que él realiza, estamos vivenciando una obra teatral en vez de una puramente musical"

Por lo que se destaca que solo a los fines operativos de este trabajo, se considerará a esos otros aspectos (el visual, la interacción con el público, etc.) como *consecuencias escénicas de la acción corporal* generadas a partir de una búsqueda del trabajo musical en términos estrictos y tradicionales, y no generados a partir de búsquedas de otra índole. Proponiendo tal jerarquía, no se pretende subestimar a ninguna propuesta artística, ni se desatiende que hasta músicos clásicos y conservadores han reparado en esos otros aspectos, tal como varias y diferentes

¹ Rink, John, "La interpretación Musical", Ed Alianza, 2002

² Maxfield, Richard, "Music, Electronic and Performed" (1963), publicado en "Contemporary Composers on Contemporary Music" Editado por Elliott Schawrt and Barney Childs, Holt, Rinehart and Winston Inc, 1967. Traducción del autor.

interpretaciones de la 6ª *Sinfonía* de Mahler, para las que se emplearon enormes martillos con relevante presencia escénica³.

Del trabajo de revisión bibliográfica sobre este tema, se destacan los siguientes dos libros que abordan tanto lo interpretativo como lo performático desde diferentes puntos de vista. Desde el vínculo con las nuevas tecnologías “Bodily Expression in Electronic Music – Perspectives on Reclaiming Performativity”, editado por Deniz Peters⁴, Gerhard Eckel y Andreas Dorschel (Routledge, 2012); y desde una mirada filosófica: “The Interpretation of Music – Philosophical Essays”, editado por Michael Krausz⁵ (Clarendon Press Oxford, 1993). Es en este segundo, en donde se indaga con profundidad filosófica en la acepción de la palabra *interpretación*, asociada al *entendimiento*. A partir de esto, varios autores del libro de Michael Krausz reflexionan sobre la diferencias entre este término y el concepto de performance, señalando que **una performance es una de las posibles realizaciones de una misma interpretación**.

En la introducción de ese mismo libro, también se señala una diferenciación que para los autores considerados es evidente: La partitura NO es la música, sino un conjunto de indicaciones hacia el intérprete para que él la genere. Y a partir de estas observaciones se plantean circuitos como el siguiente:

Compositor → Partitura → Intérprete → Performance → Música

Lo que se interpreta es la partitura, por lo que una *música*, obra o pieza musical, no es lo que está escrito, sino todas las posibles versiones de su ejecución (incluyendo las diferentes interpretaciones y performance para cada una de ellas).

Según Göran Hermerén⁶, la interpretación es una acción que se realiza sobre *un objeto* y es **abierto e indeterminado**; por lo que se puede decir que si el *objeto* no ofrece *apertura e indeterminación*, no permite una instancia de interpretación. En casos musicales aislados, como la partitura de *Estudio II* de K. Stockhausen⁷, no hay indeterminación alguna, el grado de precisión es superlativo por lo que carece de posibilidades de interpretación, convirtiéndose en una partitura de *recreación*, o *construcción*, más vinculada a la fabricación serial que a la producción artística. Esa primera partitura de una obra electrónica escrita por Stockhausen en 1954 es antagónica frente a la de *Klavierstück XI*⁸, del mismo compositor, donde *La Forma* de la obra debe ser definida por el intérprete, mostrando un claro ejemplo de creación **abierto e indeterminado**⁹. A partir de estos dos casos extremos, se puede evidenciar, que según una composición dada, el intérprete puede tener diferentes *grados de incidencia* sobre el resultado musical final según el ámbito de acción que la composición ofrezca.

³ Varios autores presentan este antecedente, entre ellos: Trueman, Dan, “Why a laptop orchestra?”, Organised Sound 12, Cambridge University Press, 2007.

⁴ Músico e Investigador del Instituto de Estética de la Música, Universidad de Música y Artes Dramáticas de Graz, Austria.

⁵ Director de orquesta y filósofo contemporáneo, nacido en 1942 en Suiza.

⁶ Krausz Michael, “The Interpretation of Music – Philosophical Essays”, Clarendon Press Oxford, 1993.

⁷ Stockhausen, Karlheinz, “Studie II / Study II” (Electronic Music), Stockhausen Verlag Edition Scores, 1954.

⁸ Stockhausen, Karlheinz, “Klavierstück XI” (Piano Piece XI), Universal Edition, 1956.

⁹ Otro ejemplo de obra destacada con gran grado de indeterminación es *Intersection 3* de Morton Feldman, ambos casos son tomados como referentes en el artículo *Indetermination* de John Cage (incluido en el libro “Silence: Lectures and Writings”, Wesleyan University Press 1961). Es Cage mismo quien la denomina como “indeterminadas con respecto a su interpretación”; la de Stockhausen, indeterminada en cuanto a la forma; mientras que la de Feldman en varios otros aspectos (dinámicas, alturas, etc), cada uno de ellos con cierto grado de ambigüedad. Otros ejemplos destacados son: *Intersection 2*, de M. Feldman; *In C*, de Terry Riley; y *Treatise*, de Cornelius Cardew.

Frente a los casos de obras *indeterminadas*, bien señala Göran Hermerén¹⁰ que, dependiendo de las características de las piezas o su grado de indeterminación, las diferentes *performances* pueden llegar a ser tan disímiles que hasta oyentes entrenados pueden encontrar difícil de reconocerlas como diferentes interpretaciones de un mismo trabajo. Por otro lado, él mismo cita al filósofo Nelson Goodman¹¹, quién estrictamente dice:

“[...] si una orquesta toca la Sinfonía en Do menor de Beethoven y comete un error, ya no se encontrará tocando esa sinfonía”

Y a continuación, agrega el punto de vista de un artista que ofrece una opinión no tan severa y más acertada:

“Aunque tenga errores (notas falsas, artefactos), cualquier versión de la sonata en la que se reconozca la guía de las instrucciones del compositor, será llamada una performance de esa sonata.”

En esas citas se pueden ver varios términos empleados para diferenciar sutilezas que suelen proponer ciertos obstáculos a la hora de realizar traducciones de un idioma a otro y viceversa. Dos de esas palabras claves son *performance* y *play*. Al respecto, es difícil encontrar un uso homogéneo de estos términos. Diferentes escritores (tanto teólogos como músicos) no siempre utilizan estos conceptos de manera clara y diferenciada, excepto por parte de quienes estén abordando el tema de manera específica. Al mismo tiempo, la ambigüedad en torno a estos términos, se potencia en el idioma español., ya que (según el contexto) suele ser difícil traducirlas con rigor sin alguna aclaración pertinente. Tomando la propuesta de Hermerén, una misma *interpretación* puede tener diferentes *performances*, noche tras noche, en un ciclo de conciertos (del mismo director y músicos). Si uno de esos conciertos se grabara, esa grabación podría ser *reproducida* (*played*) muchas veces. Para traducir al español la palabra *performances* en este contexto, se podría emplear la expresión *presentaciones en vivo*, o hasta simplemente con la palabra *presentaciones*. Otro alternativa podría ser *ejecuciones*, con la variante más específica, *ejecuciones en vivo*. Solo por citar una de otras tantas expresiones vinculadas a esta materia, se menciona que en español suele usarse “*en versión de*”, como por ejemplo *Sonata N°1 de Beethoven, versión de Claudio Arrau*. En este caso lo que se señala es la *interpretación particular* que ese pianista ofrece. Varias otras alternativas podrán encontrarse en las citas del presente texto, motivo por el cual en algunos casos se encuentran seguidas de las palabras originales en inglés.

En próximas instancias de esta investigación, este tema será tratado con mayor profundidad. A partir de estas primeras aproximaciones, se plantea que la huella del propio intérprete en el resultado final musical dependerá en gran medida al *grado de incidencia* que el objeto de interpretación ofrezca. No obstante, se considerará como marco lo *interpretativo* a partir de obras escritas, evitando instancias aún mas ambiguas como la *improvisación*, ya que no se pretende abordar discusiones sobre la disputa de autoría entre compositor e intérprete, entre otras problemáticas propias de esa práctica.

* * *

La interpretación y el vínculo con la música electrónica

Desde los comienzos de la música electrónica existieron intenciones de articular la instancia interpretativa/perfomática con los medios electroacústicos. Una de las experiencias más

¹⁰ Hermerén, Göran, “The Full Voic'd Quire”, publicado en “The Intepretation of Music – Philosophical Essays”, editado por Michael Krausz1, Clarendon Press Oxford, 1993.

¹¹ “Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols”. Indianapolis: Bobbs-Merrill Ed., 1968. Traducción del autor.

tempranas que registran ese interés, es la obra *Imaginary Lanscape No. 1*¹², de John Cage del año 1939. Durante aquellas primeras décadas, fue destacado el avance del potencial de las herramientas electroacústicas, pero solo pudo ser aprovechado de manera intensa en estudios especializados. Si bien con grandes limitaciones, se podían realizar algunos trabajos menores en tiempo real, pero aún mayores eran las limitaciones para trasladar esa práctica al escenario. Esas limitaciones dieron lugar al nacimiento de un nuevo modo de concebir la creación musical, sin la instancia performática, emergiendo denominaciones como *música electroacústica*, *música acusmática*¹³ y *tape music*.

En el texto “Some Random Remarks About Electronic Music”¹⁴, escrito por el reconocido compositor Otto Luenning, en 1964., se puede encontrar un detallado relevamiento de los primeros instrumentos electroacústicos pensados en términos tradiciones y no como equipamiento de estudio.

Luego de la aparición de aquellos primeros instrumentos electroacústicos, Herbert Eimert en 1957 opinaba¹⁵:

“He aquí un error de concepto muy común: la idea de que uno puede hacer música electrónica de manera tradicional. Por supuesto que uno 'puede', aunque de este modo los conciertos de instrumentos electrónicos siempre permanecerán como un sustituto sintético.

El hecho de que prácticamente no se haya escrito música que pueda ser considerada seriamente para conciertos de instrumentos electrónicos, se debe precisamente al hecho de que tanto su uso con solistas o ensambles no logra trascender las viejas concepciones de la performance. Nuevas formas de generar sonido determinan nuevas ideas compositivas, estas solo deben ser derivadas del sonido en sí mismo [...].”

En el contexto de su artículo, Eimert hacía hincapié en que la música electrónica no era para ser tocada en vivo, no era performática. Sino que, como se señaló en el párrafo anterior, mientras que el modo de crear música tradicionalmente sí era performático, las nuevas herramientas generaban un nuevo modo de abordar la creación musical. En su artículo, Eimert, continúa, dejando en evidencia las limitaciones de la época para concebir tan solo la posibilidad de poder controlar de algún modo la gran cantidad de parámetros involucrados en la generación de música electroacústica.

“La música electrónica existe solo en cinta (o en disco) y solo puede ser transformada en sonido a través de un sistema de parlantes. El hecho de que la música electrónica no puede ser ejecutada mediante instrumentos, se debe a que la cantidad de elementos sonoros individuales es tan grande que cualquier intento de encontrar medios de realización instrumental está condenada al fracaso.”

Como un ejemplo de la cantidad de esos parámetros a los que se refería Eimert, en el libro “Stockhausen on Music”¹⁶ se pueden encontrar detalles de como eran realizadas las primeras obras electroacústicas (hasta con detalle del tiempo que algunas requerían para ser realizadas). Se documenta allí cómo los procesos electrónicos se lograban con varias personas a la vez, cada

¹² Escrita para cuatro instrumentistas que ejecutan dos tocadiscos de velocidad variable, un piano "muteado" y un platillo. Partitura publicada por Edition Peters (PE.P06716), 1939 y Grabación publicada en "John Cage - Imaginary Landscapes", Hat Hut Records, hat ART CD 6179 , 1995.

¹³ Schaeffer, Pierre, “Traité des objets musicaux”, 1966.

¹⁴ Incluido en “Contemporary Composers on Contemporary Music” Editado por Elliot Schwartz y Barney Childs, Holt Rinehart Winston Inc, 1967

¹⁵ Eimert , Herbert, “What is Electronic Music ?”, 1957, publicado en Die Reihe Vol. 1, Theodore Presser Co. Pp 1-10. Traducción del autor.

¹⁶ Stockhausen, Kh, “Stockhausen on Music” editado por Robin Maconie, Marion Boyers Inc, 1989

una manejando una perilla diferente, para obtener un único sonido. En el mismo libro, Stockhausen defendía su modo de trabajo frente a las acusaciones que lo menospreciaban o atacaban de la siguiente manera:

"Había muchos reclamos por parte de los 'dilettantes' por el elemento de la producción musical espontánea que consideraban perdido en la música electrónica, estos caballeros olvidan convenientemente que mucho de lo que es importante en la literatura musical, desde Bach hasta Schoenberg, permanecerá siempre ajeno a los alcances de su producción musical espontánea."¹⁷

De ese modo, proponía una analogía entre la creación de música en soporte fijo como el equivalente contemporáneo a escribir una partitura. Esa nueva forma de arte no performativo, fue abordada por muchos con gran entusiasmo, como dejan en evidencia los testimonios de compositores como Edgar Varese¹⁸:

"Si a usted le interesa, trataré de explicarle brevemente como una máquina puede hacer lo que no logra realizar una orquesta con instrumentos de tracción a sangre: Cualquier cosa que yo escriba, cualquiera sea mi mensaje, el mismo llegará al oyente sin ser adulterado por "la interpretación". La cosa funciona más o menos así: Luego de que un compositor ha plasmado su partitura en un papel, a partir de un nuevo sistema de notación gráfica, él podrá transferir esa partitura directamente a la máquina electrónica, con la colaboración de un ingeniero de sonido. Luego de eso, cualquiera podrá presionar un botón para ejecutar la música exactamente del modo en que el compositor la escribió, de la misma manera que cuando se abre un libro."

Otro testimonio, es el de Richard Maxfield quien también valoraban la nueva y posible independencia del intérprete¹⁹:

"[...] el compositor tiene la posibilidad de producir la propia ejecución de su música, sin depender de nadie más para su interpretación ni ejecución."

"Los artistas no publican indicaciones para pintar sus cuadros, ni para esculpir sus esculturas"

Y hasta John Cage, en su famoso texto *Credo*²⁰, destacaba:

"Para los compositores, ahora es posible hacer música directamente, sin la asistencia de intérpretes intermediarios."

Estas observaciones coinciden en algún punto con la opinión de Aaron Copland, un compositor contemporáneo a esa primer etapa de la música electroacústica, pero con evidentes tendencias estéticas basadas en otros intereses y completamente alejados esos nuevos medios.

¹⁷ Traducción del autor.

¹⁸ Edgar Varese, en "The Liberation of Sound", 1936 , publicado en "Contemporary Composers on Contemporary Music" Editado por Elliott Schawrt and Barney Childs, 1967 , primera edición, Holt, Rinehart and Winston Inc. Traducción del autor.

¹⁹ Maxfield, Richard, "Composers, Performance and Publication", 1963, publicado en "Contemporary Composers on Contemporary Music" Editado por Elliott Schawrt and Barney Childs, 1967 , primera edición, Holt, Rinehart and Winston Inc. Traducción del autor.

²⁰ Cage, John, "Silence - Lectures and Writings by John Cage", Wesleyan University Press, 1961. Traducción del autor.

No obstante, también reflexionaba sobre la relación entre el intérprete y el compositor de la siguiente manera²¹:

“En la época de Beethoven, estas dos funciones (creación e interpretación) eran usualmente realizadas por una única persona. El compositor era su propio intérprete o, como frecuentemente sucedía, los intérpretes escribían música para sus propios instrumentos. Pero como es sabido, es común encontrar esas funciones de manera separada hoy en día. Y es el compositor quien ocupa el lugar de alguien que perdió su facultad de hablar, relegando sus pensamientos por escrito a una audiencia que no sabe leer [...]”.

Claramente, Copland (a pesar de sus diferentes búsquedas) reparaba sobre la mediación entre el compositor y la audiencia señalando el antecedente de un período donde el rol del intérprete era personalizado por la misma figura del compositor. Que era precisamente lo mismo que anhelaron recuperar, y lograron alcanzar, varios compositores a través de los medios electroacústicos. Justamente, otro compositor que no se vinculó con los nuevos medios, pero que también recordaba el doble papel intérprete-compositor de Beethoven, fue Morton Feldman²², quien además, con cierto tono poético, asociaba esa dualidad al vanguardista Edgard Vàrese:

“Es interesante el hecho de que los compositores del pasado son usualmente también recordados como intérpretes legendarios. Quizá haya sido esto lo que le otorgó un cierto halo de realidad, físico, a la música que componían. Las osadas aventuras armónicas emprendidas por Beethoven en algunas de sus sonatas tardías contienen la presencia de sus dedos y de su oído. Lo mismo puede decirse de algunos pasajes de Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy. Varèse fue uno de esos legendarios intérpretes. Su instrumento era la sonoridad.”²³

Dejando de lado estas reflexiones y a pesar del entusiasmo generado a partir de las novedosas herramientas de aquellos años, pocos fueron los compositores que se abocaron de manera exclusiva a la producción de la *tape music*²⁴. En cambio, la gran mayoría abordaron los medios sin abandonar la producción de obras interpretativas y en muchos casos articularon ambos campos con *medios mixtos*, tanto con instrumentos acústicos como electroacústicos (procesos en tiempo real) o simplemente para acústicos y electrónica en soporte fijo²⁵.

La obra *Fontana Mix*, de John Cage, es un claro ejemplo de las experiencias que pretendían sostener en vigencia el aporte del intérprete en aquel período inicial. Más adelante se retomarán las siguientes palabras de Richard Maxfield²⁶ sobre la obra, en el análisis sobre el modo de interacción ente el intérprete y los dispositivos de control:

²¹ Copland, Aaron, “The Creative Mind and the Interpretative Mind” (1952), publicado en “Contemporary Composers on Contemporary Music” Editado por Elliot Schwartz y Barney Childs, Holt Rinehart Winston Inc, 1967. Traducción del autor.

²² Feldman, Morton, “Predeterminado/Indeterminado”, 1965, publicado en “Pensamientos Verticales”, Caja Negra Editora, 2012.

²³ Destacado en *negrita* por el autor del presente texto.

²⁴ Pierre Schaeffer y Pierre Henry como excepciones más destacadas.

²⁵ Completos relevamientos de obras se pueden encontrar en los siguientes libros, entre otros: - Holmes, Thom, “Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture”, Routledge, 2008.

- Chadabe, Joel, “Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music”, Pearson, 1996.

²⁶ Maxfield, Richard, “Music, Electronic and Performed” (1963), publicado en “Contemporary Composers on Contemporary Music” Editado por Elliott Schawrt and Barney Childs, 1967, primera edición, Holt, Rinehart and Winston Inc. Traducción del autor.

“Para Fontana Mix, John Cage ofrece cuatro cintas para ser reproducidas en cuatro máquinas simultáneamente. Él sugiere (opcionalmente) que durante su ejecución, la velocidad de reproducción, el volumen y los controles de tono pueden ser alterados libremente y que las máquinas pueden ser detenidas y activadas entre cada evento sonoro.

Entre los silencios de cada cinta se adosa papel blanco para indicar los lugares donde se pueden realizar esos cambios. Si los performers en escena utilizan la máquinas con imaginación, alterando los detalles estructurales a partir de la interpretación de las instrucciones del compositor, entonces tendremos una **forma híbrida**”²⁷

* * *

Lo corporal y el *gesto físico*²⁸

Tanto en el libro de Salomé Voegelin, “Listening to Noise and Silence”²⁹ como el editado por Deniz Peters, “Bodily Expression in Electronic Music”³⁰ se cita en reiteradas ocasiones al filósofo francés de mediados de siglo pasado, Merleau-Ponty. Si bien sus reflexiones y escritos estuvieron centrados en la fenomenología de la percepción y el arte, escasamente profundizó sobre la música y el sonido, sin embargo trató en profundidad la percepción del cuerpo. Motivo por el cual se lo tomó como referente ineludible en ambos casos mencionados, trasladando esos conceptos al ámbito sonoro/musical. El único texto donde Merleau-Ponty trata lo sonoro, es el último capítulo de “The Visible and the Invisible”³¹, “The interwinning - The Chiasm”. Por otro lado, en uno de sus textos más destacados, “The World of Perception” (escrito en 1948 y traducido al inglés recién en año 2008), es en donde se desarrolla la idea de que *el cuerpo del artista está presente en su obra de arte*. Voegelin, por su parte, apunta que el cuerpo de una persona se puede escuchar en su propia voz, argumentándolo, inclusive con la propia de Merleau-Ponty.

En el caso del segundo libro mencionado, “Bodily Expression in Electronic Music”, no solo la referencia al filósofo francés es reiterada por varios de los autores que participan en él, sino que también es fuerte su influencia en carácter general. Más allá de las alusiones específicas, muchas aseveraciones y razonamientos se basan en ese antecedente, entre las que se destacan, las propias del mismo Deniz Peters:

"La música permite la expresión corporal. Es el resultado de lo corporal en acción". "Es con el propio cuerpo, a veces con un artefacto adicional, que uno hace música".

“Uno puede escuchar algo del humano creando el sonido en el sonido [...] Uno puede escuchar el cuerpo del músico en la música”³².

Estas últimas palabras, Peters, las sustenta en el concepto de 'grain' (grano/fibra) desarrollado por el francés Roland Barthes en el texto “The Grain of the Voice”³³. Según él, el grano es la

²⁷ Destacado en *negrita* por el autor del presente texto.

²⁸ *gesto físico* cómo diferente a *gesto musical*

²⁹ Voegelin, Salomé, “Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art”, Continuum, 2010.

³⁰ Peters, Deniz; Eckel, Gerhard y Dorschel, Andreas, “Bodily Expression in Electronic Music: Perspectives on Reclaiming Performativity” Routledge, 2012.

³¹ Merleau-Ponty, Maurice, “The Visible and the Invisible (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy)”, Northwestern University Press, 1969

³² Traducciones del autor.

³³ Barthes, Roland, “Le grain de la voix”, incluido en “The Responsibility of Forms” (L'obvie et l'obtus), traducido al inglés por Richard Howard, University of California Press, 1991.

presencia del cuerpo del performer, percibida por el oyente a través de la escucha. Señalando también que a través de la voz, el cuerpo del cantante queda expuesto no solo como un modo de expresión del lenguaje, sino de una manera sensorial (*sensually*)³⁴

Una consideración interesante que se ofrece también en el mismo libro es que, sin necesidad de profundizar sobre la técnica de los “marionetistas”, es notorio observar como el titiritero mismo queda evidenciado en el movimiento del muñeco... a partir de, entre otros aspectos motrices, la velocidad y fluidez del movimiento. Por otro lado, Alva Noë, otro de los autores del libro editado por Peters, postula³⁵:

“No soy músico. Cuando escucho a un pianista, realmente no puedo imaginarme a mí mismo moviendo los dedos como él hace (refiriendo a Deniz Peters, músico). Sin embargo es claro, creo que mi entendimiento sobre lo que escucho está informado por mi apreciación de que eso es un repertorio creado por delicados y medidos movimientos, y lo que es más, movimientos realizados por una persona cuyo cuerpo es como el mío.”

Sin ningún vínculo con el reciente trabajo de investigación de Deniz Peters, y sin haber profundizado en trabajos teóricos de investigación, pero sí tomando como modelo la ejecución del piano, en 1967 Aaron Copland decía³⁶

“Según mi parecer, al interpretar la interpretación, nunca debemos perder de vista el preponderante rol de la personalidad única del intérprete. Me gusta pensar que si yo fuera a escuchar sucesivamente tres pianistas no identificados, detrás de una pantalla, podría confeccionar un breve bosquejo de la personalidad de cada uno de ellos y serían muy acertados. Por supuesto que esto sería una fantasía mía, pero eso no importa, ya que indica lo que quiero transmitir con el concepto sobre los rasgos de la personalidad del intérprete”

Seguramente, tanto el planteo de Alva Noë como el de Copland, proponían a los pianistas ejecutando el instrumento en un marco musical; ya que, en un instrumento con las características mecánicas del piano, es difícil extraer esa información acerca de la corporalidad del músico, tan solo presionando una tecla u otras acciones aisladas que no involucren una continuidad o flujo temporal dentro de un contexto de expresión musical. A partir de esta consideración sobre la continuidad de la actividad del músico y la importancia de la relación temporal de sus acciones, se debe también reparar en otros instrumentos. Ya que si bien aún no se han encontrado estudios o testimonios que lo sustenten, se advierte que con los instrumentos de viento, donde el sonido producido nace del propio aire del músico, el rastro de corporalidad estará presente en el sonido mismo. Aún más que en el caso de un sistema mecánico complejo como ser el del piano (donde la generación del sonido y la interacción con el ejecutante es mediada por el mecanismo mismo). Y en este caso, ya sin la condición del contexto musical. Inclusive, un instrumento de viento estaría en un punto intermedio entre el piano y la voz, en la que, según sostiene Voegelin, se puede escuchar el cuerpo del emisor.

En las reflexiones de Stockhausen del año 1971³⁷, se puede encontrar un vínculo con la importancia de la relación temporal entre las acciones del intérprete dentro de un contexto musical y nuestro sistema perceptivo.

³⁴ Ofreciendo más ejemplos y antecedentes de investigación, referenciando a Rodgers, Tara, “On the Process and Aesthetics of Sampling in Electronic Music Production”, Organised Sound 8/3, 2003, y Croft, John, “Theses on Liveness”, Organised Sound 12/1, 2007.

³⁵ Traducción del autor.

³⁶ Copland, Aaron, “The Creative Mind and the Interpretative Mind” (1952), publicado en “Contemporary Composers on Contemporary Music” Editado por Elliot Schwartz y Barney Childs, Holt Rinehart Winston Inc, 1967. Traducción del autor.

³⁷ Stockhausen, Kh, “Four criteria of Electronic Music” (1971), publicado en “Stockhausen on Music” editado por Robin Maconie, Marion Boyers Inc, 1989.

(Aclaración: el texto a continuación es una transcripción de las palabras del compositor alemán durante una conferencia ofrecida en inglés)

“El ritmo y el metro son tradicionalmente organizados en medidas de una periodicidad o tempo fijos para un movimiento dado, sea rápido, medio o lento, porque todo fue basado en el baile y las acciones de cuerpo, y es allí de donde nace la música. Un período de ocho segundos es percibido como muy lento, allí estaremos alcanzando la región donde comienza La Forma. Subdivide ocho segundos y tendrás 8, 4, 2, 1, un medio, un cuarto, un octavo, un dieciseisavo. Un octavo, ocho ataques por segundo, está cerca de ser lo más rápido que podemos tocar con nuestros dedos, es un límite determinado por nuestros músculos y la estructura del cuerpo. Yo podría alcanzar velocidades más rápidas quizás, hasta doce o catorce, deslizando mis manos de una manera especial, pero no mucho más que eso. Entonces allí encontramos que el rango es de siete octavos (8-4-2-1-1/2-1/4-1/8-1/16), eso es algo muy interesante.

Con dieciséis ataques por segundo, alcanzaremos lo que llamamos altura; entre ocho y dieciséis hay otra región de transición, donde es difícil reconocer lo que realmente es el sonido. Y como sabemos a partir del teclado de un piano, existen siete octavas y media en el rango de alturas fundamentales: desde 16 hasta cerca de 4000 ciclos por segundo. Por arriba de ese límite solo percibimos brillo.

Los rangos de la percepción son rangos de tiempo, y el tiempo esta subdividido por nosotros a partir de la construcción de nuestros cuerpos y por los órganos involucrados en la percepción.”

* * *

Instrumentos de la música electroacústica / medios de interacción.

Retomando la cita anterior sobre *Fontana Mix* de John Cage, el tipo de interacción propuesta en esa obra, se realizaba mediante el uso de dispositivos de control diseñados con fines meramente utilitarios, sin reparar con profundidad en las limitaciones del aporte expresivo del intérprete sobre el control de la materia sonora.

En la amplia mayoría de los casos, los instrumentos electrónicos fueron y son diseñados por empresas dedicadas al equipamiento técnico en general. Al respecto, John Cage decía³⁸ :

"La mayoría de los inventores de instrumentos eléctricos han intentado imitar instrumentos del siglo dieciocho y diecinueve, del mismo modo que los primeros diseñadores de autos copiaban a los carruajes. El Novacord y el Solovox son ejemplos de ese deseo por imitar el pasado en vez de construir el futuro. Cuando Theremin brinda un instrumento con nuevas y genuinas posibilidades, los thereministas hacen todo lo posible para que el instrumento suene como un instrumento viejo, poniéndole asquerosamente un dulce vibrato, y tocando, con dificultad, obras maestras del pasado... Los thereministas se comportan como dictadores, dándole al público aquellos sonidos que ellos creen que al público le gustará."

Inclusive, luthiers más modernos que los que construyeron los instrumentos citados por Cage, priorizaban orgullosamente sus intereses económicos para satisfacer las curiosidades del mercado antes que la de los compositores de vanguardia. Tal fue el caso de Robert Moog, quien destacaba cómo en una era temprana, los músicos que se inclinaba por sus instrumentos no tenían interés en la afinación (*tuning*), sino que solo buscaban nuevas sonoridades. No

³⁸ Cage, John, "Silence - Lectures and Writings by John Cage", Wesleyan University Press, 1961. Traducción del autor.

obstante, para alcanzar a una mayor cantidad de consumidores, incorporó el teclado temperado para controlarlos, ofreciendo una interacción que facilitaba el control de la altura y la ejecución del instrumento, rescatando la técnica pianística. Pero al mismo tiempo estaba evitando desarrollar una interacción más propicia para el tipo de material sonoro que sus técnicas de síntesis ofrecían. Aquí un extracto de un diálogo³⁹ entre Moog y Herb Deutsch (luthier electrónico y socio de Moog)

"[...] Hay diferentes maneras de modificar la altura del sonido. El teclado es solo una.

[...] Se pueden cambiar mucho otros parámetros...

[...] El teclado no es necesario para cambiar el pitch... el teclado no tenía sentido.

Vladimir Ussachevsky decía que el teclado no era una buena idea porque forzaría a la gente a pensar de una manera muy tradicional. De algún modo, él (Ussachevsky) tenía miedo de cómo la gente emplearía la técnica del teclado para manejar una materia que realmente no necesitaba ser organizada según la altura"

Inicialmente, esos desarrollos pretendían ofrecer mayor accesibilidad para el empleo de técnicas de síntesis, no obstante, no permitían un control individual de intensidad; a diferencia de cualquier instrumento acústico, no importaba cuanta presión o fuerza se empleaba para presionar una tecla por lo que en algún punto seguían siendo máquinas, con un control más accesible pero aún con muchas limitaciones expresivas.

A continuación, una cita de Stockhausen⁴⁰, quien por aquellos años reflexionaba sobre la interacción entre el intérprete, la interfaz de control y la técnica de síntesis, según sus búsquedas compositivas:

[...] Un nuevo instrumento debería ser construido, en el que por ejemplo, diferentes presiones en una banda continua produjeran oscilaciones con fases más o menos constantes. La localización de la presión determinaría la altura. Si uno presiona muy suavemente, la oscilación mantiene una fase constante (la altura es la misma). Cuanto más presión, más irregulares se tornan las relaciones de fase y más indeterminada la altura. Esto significa, de hecho, que este tipo de modulación de fase continua transforma gradualmente un sonido en un ruido. La intensidad de la presión correspondería, entonces, al ancho espectral (la magnitud del campo) del ruido. La presión máxima, finalmente, anula la percepción de altura, y se produce el "ruido blanco". La presión mínima produce un sonido sinusoidal. Esto haría posible la regulación de campos de fases fundamentales.

[...] La mínima presión en la banda no solamente produce una oscilación pura con una longitud de fase constante, sino también un continuum de timbre en el mismo sonido. Esto es fácil de imaginar. Oscilaciones secundarias serían adicionadas a la fundamental presionando cerca del frente o cerca del fondo (del teclado-banda continuo), y cuando el sonido tiene varios formantes, estos son controlados por el número y la separación de los dedos que ejercen presión simultáneamente. Finalmente, la intensidad de las oscilaciones puede ser alterada continuamente por medio de un pedal.

(...) No se puede esperar que los fabricantes de instrumentos tengan la menor idea de qué tipo de instrumento necesitan los músicos; ellos deben decírselo. Es imposible decir cuánto tiempo tendremos que esperar, pero uno cree que alguna vez pueda existir un instrumento semejante.

³⁹ Fjellestad, Hans, "Moog", video documental, 2004. Traducción del autor.

⁴⁰ Stockhausen, Kh, "... How Time Passes ..." ("... wie die Zeit vergeht ..."), revista Die Reihe Vol.III, 1957. Traducido al español por Pablo Di Liscia y Pablo Cetta. "...Cómo transcurre el tiempo..."

La propuesta de Stockhausen, plantea un trabajo de lo que hoy se denomina como *mapeo* (de inglés *mapping*). Que es, justamente, el modo de articulación entre la acción de control y los parámetros de la técnica de síntesis que la misma afecte. Es el trabajo de mediación, que traza el *mapa* de asignación de los datos obtenidos de las acciones físicas con las variables de transformación del sonido dentro de los algorítmicos de síntesis. Esta es una de las piezas claves en busca de un manejo expresivo de la materia sonora, no por nada Stockhausen reflexionaba puntualmente sobre este tema ya en aquellos tempranos años de la electrónica. Sin duda en ese trazado también participa de manera protagónica el sensor o dispositivo de conversión de la acción física/motriz en información eléctrica/digital.

Complementando el anteriormente citado relevamiento de 1964 realizado por Otto Luenning, otra buena referencia (quizás no tan exhaustiva) de instrumentos electrónicos o dispositivos empleados para controlar sonidos, es la que presenta Simmon Emerson en su libro “Living Electronic Music”⁴¹, publicado varias décadas después, en el año 2004, e incluyendo así dispositivos mas modernos.

Entre las opciones de dispositivos diseñados específicamente para el manejo de sonido que se ofrece en el mercado actual, una de las más versátiles es la de los teclados que codifican tres parámetros en vez de los dos estandarizados: altura o número de tecla; presión o intensidad de toque, el nuevo y tercer parámetro es la posición de acción sobre cada tecla individual. Uno de los dispositivos que operan con esos tres parámetros es el teclado continuo de la empresa “Haken Audio”. Similar a un teclado tradicional pero con la particularidad de que su superficie es continua. No fragmentada en teclas individuales, sino que es una superficie entera de un material textil elástico (propicia para la detección de presión), en la que está señalizada visualmente los diferentes zonas equivalentes a las teclas de un teclado temperado.

Otro de los dispositivos destacados, pero ya no diseñado específicamente para audio, es la *Tablet*⁴². Utilizado popularmente como instrumento digital o en gran cantidad de casos como interfaz de control para computadoras de mayor potencial, por su versátil configuración. Mediante aplicaciones de libre distribución como el *TouchOSC*⁴³, es posible diseñar interfaces que se correspondan visualmente con los intereses específicos de cada trabajo. Al mismo tiempo, a partir de la implementación del protocolo OSC, también se ofrece la posibilidad de que el aspecto visual del diseño interactúe con las mismas acciones de control. Es decir, que los gráficos de control se pueden alterar según la interacción con la misma Tablet. Existen aplicaciones basadas en este último principio que fueron desarrolladas específicamente con ese fin, como el caso de *Konkret Performer*⁴⁴ para iPad.

Paralelamente al desarrollo de interfaces industrializadas, siempre ha existido un gran número de dispositivos creados con fines específicos, según la necesidad o el intereses de una obra, compositor o performer en particular. Entre ellos se destaca el denominado *The Hands*⁴⁵ del holandés Michel Waisvisz. Más adelante se tratará con más detalle su gran efectividad, que permite evidenciar lo corporal del performer en el control de sonidos por síntesis. Ese desarrollo involucra botones y sensores sobre dos pequeños teclados que el ejecutante debe sostener en sus manos. Los sensores están combinados de manera tal que permiten detectar los movimientos entre ambas manos, además del de los dedos y brazos. Todos esos datos son codificados en datos MIDI. Este desarrollo es una de las piedras fundamentales e íconos referenciales del

⁴¹ Emmerson, Simon, “Living Electronic Music”, Ashgate, 2007. Relevamiento incluido en el capítulo “To input the live”, a partir de la sección “Combination and Integration”, Pag 138, hasta el final del capítulo.

⁴² Computadora diseñada para ser portátil (liviana y de dimensiones pequeñas) y con la particularidad de tener una pantalla táctil, suprimiendo otros periféricos como el teclado y el mouse (o touch pad).

⁴³ <http://hexler.net/>

⁴⁴ <http://konkreetlabs.com/>

⁴⁵ Detalles sobre el dispositivo en <http://www.crackle.org/TheHands.htm>

centro STEIM (STudio for Electro Instrumental Music⁴⁶). Otros de los centros orientados a este tipo de búsquedas, es el MIT Media Lab (Massachusetts Institute of Technology, Estados Unidos), en donde el compositor Tod Machover lidera el grupo de investigación que desarrolló los denominados *Hyper Instruments*⁴⁷. Estos son dispositivos que buscan capturar los movimientos de los instrumentistas tradicionales y, a partir de la información obtenida, controlar procesos electroacústicos. Por estar intrínsecamente relacionados con los instrumentos acústicos tradicionales se los ha empleado principalmente para obras con medios mixtos y no se ha centrado su uso en obras que trabajen la síntesis de manera exclusiva. Un tercer centro de investigación que también ha realizado varios trabajos sobre esta problemática, es el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique⁴⁸). Esta institución abordó sus estudios de manera similar al MIT Media Lab, trabajando principalmente con obras para medios mixtos, pero en este caso quizás no haya un desarrollo tan significativo como los citados de los otros centros.

Más allá de la gran cantidad de interfaces desarrolladas durante años para controlar audio, varios artistas se han apropiado de dispositivos creados con otros fines. Entre ellos, los más recientes son los controles para la consola de video juegos Nintendo Wii⁴⁹ (2006). Esta herramienta despertó el interés de muchos por su simpleza y potencial de captura de movimiento en tres dimensiones, mediante un comando a distancia. Posteriormente, el interés se orientó hacia *Kinect*, otra interfaz desarrollada para consolas de video juegos, esta fabricada por Microsoft⁵⁰ para su consola XBOX 360 (desde 2010 y también para PCs a partir del 2012). Este dispositivo permite capturar la posición y el movimiento de un cuerpo entero en 3D (a diferencia de una cámara común en 2D, este sistema también registra la profundidad de campo). Lamentablemente, no se han rastreado obras relevantes que empleen ninguno de estos dos sistemas, pero en cambio sí se ha detectado mucho interés por ellos en trabajos que vinculan la música con la danza contemporánea.

Una interface más novedosa aún es la reciente *Leap*⁵¹, que se lanzó al mercado en Julio del 2013. Este dispositivo está diseñado para ser utilizado con PCs, vía conexión USB y permite detectar con precisión milimétrica el movimiento independiente de los 10 dedos de las manos. Este desarrollo aprovecha experiencias de los citados anteriormente, y ya existen aplicaciones que facilitan la codificación de gestos y su asignación para la interacción con protocolos utilizados en software de audio digital. Las diferencias principales entre *Kinect* y *Leap* es que si bien la segunda tiene mayor precisión, su campo de captación es reducido; al mismo tiempo, *Kinect* que sí ofrece un gran campo de captación, necesita una distancia mínima para operar. Sin lugar a dudas, esta última herramienta ofrece un potencial enorme en vistas de la búsqueda de este trabajo de investigación.

* * *

Síntesis digital

Esta investigación encuentra en las técnicas de síntesis en tiempo real, el medio más propicio para poder profundizar en la problemática que enuncia desde su título, *el rol del intérprete en la música electrónica*. Teniendo presente las observaciones que analizan el modo en que la huella del intérprete queda implícita en la interpretación musical, se considera que es imprescindible operar directamente sobre la generación del sonido desde su esencia, dejando así de lado el trabajo con materiales sonoros previamente registrados o las técnicas de síntesis en tiempo diferido. En segunda instancia, el sesgo digital nace en el simple hecho de que en la actualidad

⁴⁶ Centro de investigación independiente radicado en Holanda, especializado exclusivamente en la relación humano-máquina en función de la performance.

⁴⁷ <http://opera.media.mit.edu/projects/hyperinstruments.html>

⁴⁸ Radicado en el Centre Pompidou, Francia. <http://www.ircam.fr/>

⁴⁹ <http://wii.com/>

⁵⁰ <http://www.microsoft.com/en-us/kinectforwindows/>

⁵¹ <https://www.leapmotion.com/>

los medios utilizados en el audio digital cubren todas las posibilidades que ofrecen sus antecesores analógicos.

Hoy en día, la herramienta por excelencia para el trabajo en profundidad con las técnicas de síntesis digital es la PC. En vistas del trabajo en escena, la amplia mayoría de músicos que utilizan computadoras lo hacen mediante su opción portátil. Entrando, entonces en la “era de las laptops”⁵², nos encontramos con que en los últimos 15 años han surgido gran cantidad de músicos involucrados con la música electrónica digital y performática. Entre ellos, dos destacados son Alva Noto⁵³ y Ryoji Ikeda⁵⁴ quienes ofrecen propuestas escénicas fuertemente vinculadas con las artes visuales y multimediales, además de tener una tendencia estética orientada hacia la música popular y/o minimalista.

Analizando las presentaciones públicas del primero, Alva Noto, se puede ver que no siempre su propuesta está planteada en los mismos términos, pero sí siempre hay presencia escénica de al menos una pantalla con un profuso trabajo visual. Particularmente en la presentación realizada en el Museo Marini de Firenze⁵⁵ (2012), se puede notar que el artista está oculto, detrás de la pantalla, en un segundo plano escénico pero siempre presente físicamente. Esto deja expuesto el interés del autor en realizar una obra multimedial que a la vez sea performática y no una para ser distribuida en un soporte físico, ni tampoco como una instalación. Es importante señalar que a pesar de sus características audiovisuales, sus trabajos no están editados en formato DVD (ni otros de video), excepto como registros de presentaciones performáticas y hasta hay algunas que lo muestran en escena, tocando con instrumentistas acústicos (junto el Ensemble Modern, Ryuichi Sakamoto, etc). Esta producción, difiere de la de Ikeda, para quien una misma obra sí puede ser publicada en diferentes formatos (instalación, performance, Video en DVD, etc). Al respecto, se destaca su presentación de la obra *datamatics [ver.2.0]* en Buenos Aires⁵⁶ (2012). La misma fue anunciada como un *audiovisual concert* y sobre el escenario del teatro se expuso una proyección audiovisual sobre pantalla gigante y sistema de audio estéreo. Varios de los presentes nunca vieron al artista ni otra persona en escena, sin embargo, algunos pocos cuentan que él estaba en la zona detrás de las butacas del público, en una clase de *cabina de control*, aparentemente controlando o interactuando con su obra. Lamentablemente, dado que ambos músicos son ajenos a las prácticas académicas, no existe gran documentación pública acerca de la elaboración de sus ideas y trabajos.

Al mismo tiempo que ambos realizan presentaciones de obras performáticas, también publican sus creaciones en formatos de distribución propios de la música (Discos de Vinilo, CDs y otros medios digitales vigentes). A pesar de esas publicaciones, se admite que no es lo mismo solo escuchar esas obras que vivenciarlas sin el componente escénico/visual que forma parte de las mismas. Pero esa particularidad, no las convierte necesariamente en obras *interpretativas* (tomando como referencia los conceptos sobre la *interpretación* previamente abordados en el presente texto), sin por eso cuestionar su condición de obras multimediales y performáticas. Se advierte que estas obras exceden la concepción de lo que exclusiva y tradicionalmente se considera musical. Por su parte, el alemán Alva Noto utiliza ese seudónimo para diferenciar su producción entre lo que él propone como creaciones sonoras y lo que propone como arte visual con su verdadero nombre: Carsten Nicolai. El japonés Ryoji Ikeda, también tiene producción de obra que excede los límites de lo convencionalmente definido

⁵² Entendiendo a esta era como el período en vigencia, iniciado a partir del año 1995, cuando de la mano del popular sistema operativo Microsoft Windows 95 y por el potencial alcanzado en computadoras portátiles (equivalente a las de escritorio) se comenzó a masificar su uso; alcanzando superar las ventas de ordenadores de escritorio ya en el año 2008. (fuente: iSuppli Corp, resultados publicados en The Wall Street Journal, 24 de abril de 2009). La vigencia de esta era es cuestionada a partir de la reciente popularidad y masividad de las tablets, pero a diferencia de la competencia entre ordenadores de escritorio y portátiles, las nuevas tablets solo satisfacen las necesidades de cierto tipo de usuarios, condición hoy dada por las limitaciones de potencial frente a sus antecesores.

⁵³ <http://www.alvanoto.com/>

⁵⁴ <http://www.ryojiikeda.com/>

⁵⁵ Alva Noto, Evento: International Feel, Lugar: Museo Marini, Firenze, Fecha: 27/01/12, video: <http://youtu.be/y8Sr7NVHcBY>

⁵⁶ Ikeda, Ryoji, Buenos Aires, Teatro 25 de Mayo, 24 de Mayo de 2012.

como música y varios de sus trabajos son publicados como instalaciones. Inclusive, revelando proximidad en sus intereses, ambos han trabajado juntos en el año 2001 y publicaron un trabajo discográfico bajo el nombre de *Cyclo*. Sin ningún lugar a dudas el tránsito de ambos por diferentes disciplinas deja en claro sus búsquedas e inclinaciones artísticas y, lamentablemente, a pesar de ser de las pocas aproximaciones al uso de la síntesis digital en instancia performática, no sirven como sólidos referentes para los fines de este trabajo de investigación centrado en la *interpretación*, ya que su modo de abordar la ejecución musical repara también en otros intereses que justamente condicionan sustancialmente esa aproximación. No obstante, se los ha incluido en este relevamiento por considerar que constituyen antecedentes valiosos de la cuestión.

Por otro lado, cabe mencionar que durante los últimos años se han realizado gran cantidad de experiencias en varios centros de investigación e instituciones de diferentes países que han empleado varias unidades de computadoras portátiles, una por cada instrumentista, en ensambles denominados *Orquestas de Laptops*. En su mayoría, estas orquestas suelen trabajar bajo la conducción de un director según las características de cada obra. Por otro lado, algunas emplean un único sistema de amplificación estéreo general, mientras que las propuestas más interesantes lo hacen mediante sistemas locales e individuales, uno por cada músico y su *laptop*. Una de las orquestas que abordan ese modo de amplificación es la pionera *PLOrk: The Princeton Laptop Orchestra*⁵⁷, para la que Paul Lansky compuso *A Guy Walks into a Modal Bar*⁵⁸. Más allá de no encontrarse documentación escrita sobre esta obra, desde la escucha no evidencia un trabajo especial sobre interfaces de control o dispositivos que aborden las problemáticas corporales tratadas en esta investigación. Sin embargo, se destaca el trabajo de la síntesis digital aprovechando de manera significativa el escénico sistema de espacialización del sonido⁵⁹.

Algunos de estos grupos han ofrecido instancias de interpretación interesantes, explorando también un aspecto especial de esta práctica que es la interrelación entre los instrumentistas electrónicos. En ese lugar, se puede nombrar como gran antecedente al grupo *The Hub*⁶⁰, activo en una era mucho anterior a la de las laptops. Este grupo abordaba una propuesta interpretativa muy similar, pero en vez de utilizar computadoras portátiles lo hacía con diferentes tipos de ordenadores de escritorio y otros dispositivos electrónicos. Este grupo pionero, trabajaba la interrelación entre los músicos no solo través del contacto escénico, sino también a través de la conexión en red de las computadoras y códigos de interacción desarrollados para inferir el resultado musical a partir de las acciones realizadas en vivo. Ese modo de interacción también fue adoptado por algunas de las modernas orquestas de laptops.

Entre los grandes referentes de la música académica, los antecedentes no abundan en los últimos años, y no han emergido destacados trabajos que aborden la síntesis de manera exclusiva. Al mismo tiempo, la mayoría de los trabajos realizados de esa manera fueron pensados como obras *acusmáticas* y no conciben una instancia interpretativa (en cambio sí los hay con medios mixtos). Esta imposibilidad de rastrear producciones recientes (que se correspondan con estas características) es motivada en parte por las diferencias de publicación y difusión de obras entre el ámbito académico y el resto. Es una práctica común que la obras circulen en eventos exclusivos como festivales y concursos durante algún tiempo previo a que

⁵⁷ Vinculada a la Universidad de Princeton, Estados Unidos y creada por Dan Trueman y Perry Cook. Más información en <http://plork.cs.princeton.edu/>

⁵⁸ Interpretada el 04/06/2006 en el auditorio *Richardson* de la Universidad de Princeton.

⁵⁹ Detalles sobre el sistema de amplificación en: Scott Smallwood, Dan Trueman, Perry R. Cook, y Ge Wang, "Composing for Laptop Orchestra", publicado en *Computer Music Journal*, Spring 2008, Vol. 32, No. 1, Pag 9-25

⁶⁰ Integrado por John Bischoff, Tim Perkis, Chris Brown, Scot Gresham-Lancaster, Mark Trayle y Phil Stone.

las obras sean ofrecidas abiertamente a la comunidad. Al mismo tiempo, el público es reducido, por lo que la circulación de obras es más lenta e indirecta. Por poner un ejemplo, es sabido que recientemente Fernando López-Lezcano⁶¹ estrenó una obra realizada solo con técnicas de síntesis mediante sintetizadores desarrollados por él mismo⁶² pero es muy probable que un tiempo considerable transcurra antes de que su acceso sea abierto al público en general; inclusive, es difícil acceder a sus anteriores obras editadas en CD.

A continuación se citan cuatro obras académicas destacadas, para las que no se repara en la diferenciación entre síntesis digital y analógica (ya que, como se señaló, es solo una particularidad circunstancial).

- 1990, "Ritual Melodies" de Jonathan Harvey, publicada en "Tombeau De Messiaen", Sargasso, SCD 28029⁶³
- 1991, "Gendy3" de Iannis Xenakis, publicada en "Aïs - Gendy3 ..." , Neuma Records 450-86
- 2005, "Point Line Cloud" de Curtis Roads, publicada por Asphodel ASP 3000⁶⁴
- 2007, "Cosmic Pulses" de Karlheinz Stockhausen, publicada por su sello como "Stockhausen Ed no. 91" ⁶⁵

Estas obras, son ejemplos de trabajos destacados realizados solamente con técnicas de síntesis, pero ninguna de ellas está concebida como *performática* o *interpretativa*. Más allá de que podría ser visto como algo desacertado realizar versiones performáticas de obras concebidas de otro modo, cabe señalar que a la fecha en la que se publica la obra *Cosmic Pulses*, no existía ningún impedimento tecnológico para concretar una obra de esas características mediante una orquesta de instrumentistas electrónicos. Para encontrar ejemplos destacados de obras académicas que sean realizadas mediante síntesis y de manera performática, hay que remitirse al año 1984, a la obra "The Hands", de Waisvisz, realizada con el dispositivo homónimo citado anteriormente. Esta obra es un ejemplo claro en el que se deja en evidencia de manera explícita la presencia humana detrás de la creación de la materia sonora y no solo a través de la construcción del discurso musical. El gesto corporal para la manipulación del sonido queda evidenciado en la impronta del sonido *per se*. El gesto corporal no es solo una acción de control sino que forma parte del sonido, impregnándose en él. Esta relación entre acción física y generación de síntesis está condicionada por las características individuales de cada cuerpo que emplee el sistema, como ser la velocidad y la fluidez del movimiento de brazos, el ancho de apertura de los brazos, etc. Luego de aquellas primeras experiencias con ese dispositivo, tanto el

⁶¹ Compositor e investigador argentino que en la actualidad desarrolla sus actividades en CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) dependiente de la Universidad de Stanford, Estados Unidos.

⁶² Lopez-Lezcano , Fernando, "Knock, Knock...anybody there?", estrenada en el evento "12th Annual Outsound New Music", 25 de Julio de 2013, San Francisco, Estados Unidos

⁶³ Esta obra fue finalizada en 1990, en el IRCAM, luego de un período de investigación que comenzó en el año 1985. Según las notas de la publicación, es una pieza para cinta sola (for tape alone) y consiste solo de sonidos generados artificialmente mediante el uso de computadoras, sin utilizar ningún tipo de grabación. Posteriormente, se publicó otra obra del mismo compositor llamada "Mythic Figures" (July 2001, IRCAM, Paris) que también fue publicada como una obra "for tape", pero de su escucha se evidencia su creación como obra para medios mixtos, por más de que no haya sido concebida como performática.

⁶⁴ "Point Line Cloud" no es específicamente una obra, sino una publicación en CD que compila los trabajos de Curtis Roads sobre síntesis granular realizados durante el período 1999 – 2003.

⁶⁵ Esta obra es aquí considerada como *musical*, a pesar que el compositor mismo no la haya considerado como tal, sino como una obra de *arte sonoro*. Collins, Nick. "Karlheinz Stockhausen: Cosmic Pulses", MIT Computer Music Journal, Vol. 32, No. 1, "Pattern Discovery and the Laptop Orchestra", 2008), p. 90.

sistema de sensores como el motor de síntesis asociado, ha sufrido varias modificaciones, al mismo tiempo que fue cambiando el foco de intereses estéticos de Waisvisz (su desarrollador, intérprete y compositor). En experiencias posteriores se ha articulado el dispositivo con el control de materiales sonoros creados a partir de otras técnicas diferentes a la pura síntesis, como ser el manejo de grabaciones y la articulación con medios mixtos (varios trabajos con técnicas de grabación y procesamiento de voces en tiempo real).

* * *

Observaciones y Conclusiones:

- Es una actividad pendiente de esta etapa de relevamiento, realizar una entrevista al compositor e investigador argentino Nicolás Varchausky, quien ha abordado esta área de investigación sobre la performance en la música electrónica desde hace varios años, en obras como “La Biblioteca Ciega”, recientemente premiada por el jurado del Prix Ars Electronica 2013, además del trabajo realizado con su sistema “Speaker Performing Kiosk”, publicado recientemente en un disco virtual que reúne grabaciones realizadas desde el año 2006 (más información en <http://www.inkilinorecords.net/>)
- Del mismo modo que en el mundo real, cada objeto genera un sonido al moverlo, cada objeto, a la vez, ofrece una resistencia diferente al movimiento impuesto que está fuertemente vinculada a la cualidad del sonido que genera. Los instrumentos de cuerdas, por poner un ejemplo, no ofrecen la misma resistencia o respuesta de tensión para todas las alturas que los mismos pueden generar. Otro ejemplo podría ser la interacción con una membrana de un instrumento de percusión que frente a un golpe aislado no reacciona de la misma manera que ante varios golpes consecutivos. En cambio, en la mayoría de los instrumentos electrónicos (o dispositivos de control) ese vínculo de resistencia o reacción física no suele estar condicionada por las cualidades tímbricas que los mismos articulan, sino que tienen un comportamiento plano, sin importar las cualidades de las materias sonoras que controlen. Sin duda, un avance en ese aspecto permitiría un considerable enriquecimiento en la interacción humano-máquina con eficientes consecuencias expresivas.
- Recordando la cita de Herbert Eimert donde apunta a la *gran cantidad de elementos sonoros individuales* que intervienen en la generación de sonidos por medios electroacústicos⁶⁶, se puede reparar en que esa cantidad no dista mucho de la que se compromete cuando intervienen en la generación de los sonidos instrumentos u objetos físicos en un medio ambiente acústico real. No obstante, estos no presentan un problema para los instrumentistas, ya que los luthiers tradicionales diseñan sus instrumentos de modo tal que ofrece un control total, en su conjunto y de manera accesible. De esto se desprende que más allá de las limitaciones que los medios electroacústicos hayan ofrecido en cuanto a su potencial tecnológico, quizás la joven escuela de luthería digital aún no haya alcanzado la destreza que sus pares acústicos. Un aspecto clave en las diferencias entre los instrumentos acústicos y los electroacústicos, consiste en que los primeros permiten al ejecutante afectar todas las características del sonido (altura, duración, intensidad y cualidad tímbrica y hasta otros más⁶⁷) , todas juntas y al mismo tiempo en una única acción. Mientras que los instrumentos electrónicos, no siempre logran integrar e interrelacionar todos los parámetros posibles de control de las técnicas de síntesis asociadas.

⁶⁶ Ver página 3

⁶⁷ Podría también considerarse la direccionalidad de la propagación del sonido como una cualidad de espacialización controlable en muchos instrumentos acústicos.

- Lo corporal está ausente en muchas obras electrónicas pero no en todas, y en muchos casos eso está determinado por una búsqueda estética. La *música electrónica*, por ser *música*, tiene su lenguaje definido a partir de su historia, la cual siempre había sido concebida a partir de instrumentos acústicos, ejecutados por intérpretes y sus cuerpos en movimiento. El lenguaje musical está consolidado a partir del cuerpo de manera implícita. No obstante cabe reparar en que tanto la aparición de los medios electrónicos y el interés de algunos compositores permitieron expandir el lenguaje musical y hasta inclusive generar nuevos lenguajes y nuevas concepciones artísticas como el *arte sonoro*. Por su parte, la música electrónica, inicialmente *hereda* lo corporal del lenguaje musical, sin embargo esto no garantiza que el cuerpo quede involucrado en toda esta música.

Es el interés de este trabajo de investigación convertir ese lugar *implícito* que tiene el cuerpo en la música electrónica, en algo *explícito*, buscando potenciar el lenguaje de la música electroacústica. Para recuperar ese espacio del cuerpo dentro de la música electrónica, es importante resaltar el rol del intérprete y ofrecerle los canales para poder inscribir su impronta corporal. La gran cantidad y variedad de interfaces, técnicas de síntesis y experiencias compositivas, aún no han saciado esas posibilidades expresivas. Por todos estos motivos, se sostiene que el trabajo debe ser abordado con profundidad desde la interrelación entre todas las partes de la nombrada cadena: *intérprete* ↔ *interface de control* ↔ *algoritmo de síntesis*.

En próximas instancias de esta investigación, en las que se abordará el desarrollo de algoritmos de síntesis, se trabajará especialmente sobre la posibilidad de alterar el comportamiento de la técnica de síntesis según el modo de interacción del usuario. Esto se realizará a partir del análisis estadístico de datos de la acción del intérprete como, por ejemplo, la velocidad de repetición de una misma acción, la velocidad de cambio y otros parámetros de relaciones temporales. Habrá luego que articular estos datos con el vigente concepto de gesto, tal como se lo utiliza en interfaces simples como el *touchpad* ('gestos del ratón') o sistemas más avanzados como el sensor *Kinect* y otros. Se considera que este modo de interacción proveerá un gran aporte para la incidencia expresiva del intérprete y el consecuente enriquecimiento del lenguaje sonoro asociado a la electroacústica.

* * *

REFERENCIASS BIBLIOGRÁFICAS

CAGE, John

1961 *Silence - Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press.

CHADABE, Joel

1996 *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*, Pearson.

COLLINS Nick, y D'ESCRIVÁN, Julio

2007 *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge University Press.

EIMERT, Herbert,

1957 *What is Electronic Music ?*, publicado en Die Reihe vol 1, Theodore Presser.

EMMERSON, Simon

2007 *Living Electronic Music*, Ashgate.

SCHAWRT, Elliot y CHILDS, Barney

1967 *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Holt, Rinehart and Winston Inc.

FELDMAN, Morton

2012 *Pensamientos Verticales*, Caja Negra Editora.

HOLMES Thom

2008 *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, Routledge.

KRAUSZ, Michael

1993 *The Interpretation of Music – Philosophical Essays*, editado por, Clarendon Press
Oxford.

PETERS Deniz; ECKEL Gerhard y DORSCHER Andreas

2012, *Bodily Expression in Electronic Music: Perspectives on Reclaiming Performativity*
Routledge.

STOCKHAUSEN Karlheinz

1957. "... How Time Passes ..." ("... wie die Zeit vergeht ..."), revista *Die Reihe* Vol.III,
1957. Traducido al español por Pablo Di Liscia y Pablo Cetta. "...Cómo transcurre el
tiempo..."

1989 *Stockhausen on Music* editado por Robin Maconie, Marion Boyers Inc.

TRUEMAN Dan

2007 *Why a laptop orchestra?*, Organised Sound 12, Cambridge University Press.

VOEGELIN Salome

2010 *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum.

* * *

Damian Anache es *Técnico Electrónico*, *Licenciado* en Composición con Medios Electroacústicos,
Doctorando en Ciencias Sociales y Humanas UNQ, Universidad Nacional de Quilmes (Nombre de la
Tesis "El Rol del Intérprete en la Música Electrónica". Director: Dr. Pablo Di Liscia). Becario de la
Secretaría de Investigación y Posgrado del IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte.

Formó parte del programa de investigación "Teatro Acústico" (UNQ, 2007 - 2011), participando en
carácter de intérprete invitado en varias presentaciones del grupo Buenos Aires Sonora (BAS), al mismo
tiempo de ser asistente de Oscar Edelstein (director del programa) y participar como intérprete y jefe
técnico del Ensamble Nacional del Sur (ENS); y también siendo becario de la Secretaría de Investigación
(UNQ) durante el período 2009-2010 (director: Lic. Mariano Cura). Durante el período 2011-2013
participó del proyecto de investigación "Aplicaciones musicales de conjuntos y matrices combinatorias de
grados cromáticos" de la UNQ, dirigido por Dr. Pablo Di Liscia. Como compositor, sus obras han
participado de eventos en: "Conservatorio Santa Cecilia" (Roma, Italy), "Universidad Nacional de
Córdoba" (Arg), "Museo de Arte Moderno de Ecuador" (Ecuador), "Centro Cultural de España en
Buenos Aires" (Arg) y "Centro Cultural Recoleta" (Arg), entre otros.

* * *

'EL AIRE OYE, LA LUZ VE''

PEDRO SANTIAGO CHOTSOURIAN

RELATO DE EXPERIENCIA

Resumen

Se intentará aquí el relato de una experiencia artística que buscó recrear, mediante el uso de la voz cantada y la actuación, una literatura y una cinematografía pre-existentes (de los siglos XX y XIX retrospectivamente) en un espacio escénico habitado y atravesado de luz y sonido. Composición escénica y coral concebida inicialmente por Santiago Chotsourian en el contexto de la Diplomatura en Usos de la Voz, Canto y Coralidad, de la Unidad Académica de las Artes de la Universidad Nacional de San Martín, y por pedido de la Fundación Cinemateca Argentina, con la intención de apuntalar la proyección del film mudo de Enrique García Velloso realizado en 1914 a partir de la novela "Amalia" escrita por José Mármol hacia 1852. Dicho encargo resultó en un primer borrador con amplios márgenes para la improvisación vocal que fue así presentado en noviembre de 2010 en el marco del Festival de Cine y Música de San Isidro, con el grupo vocal *Erlebnis* y participación actoral de Cristina Banegas. Sobre este primer croquis procedió luego el compositor a la escritura de una partitura coral (veinte cuatro motetes) y un libreto depurado con vistas a la ocasión que resulta en la experiencia aquí relatada, que tuvo lugar los días 15 y 22 de mayo de 2013 en el Centro Cultural Haroldo Conti, en el marco del Plan Federal de Ópera y Danza, con participación del Coro Nacional de Jóvenes.

"En Buenos Aires **el aire oye, la luz ve**, y las piedras o el polvo repiten luego nuestras palabras a los verdugos de nuestra libertad ...".

Este extracto del texto original de José Mármol sintetiza poéticamente el sentido de lo que se intentará relatar respecto de esta experiencia performática que explora las posibilidades de apertura y reapertura en el proceso interno de una obra añeja ya varias veces recapada con la esperanza de recuperar (mediante un nuevo relato encarnado con la voz) algún atisbo de vida entre los escombros de unos materiales que acaso, la han perdido.

Palabras clave: experiencia, materialidad, voz, palabra, mudo, aire, luz

Abstract

We will here attempt to recount an artistic experience which aimed to recreate, with the use of singing voice and acting, a pre-existing literature and cinematography (from the XX and XIX centuries retrospectively) in an inhabited scenic space crossed by light and sound. A stage and choral composition initially conceived by Santiago Chotsourian in the context of the Diploma Course on Uses of Voice, Singing and Chorality, of the Academic Arts Unit of the UNSAM, upon request of the Fundación Cinemateca Argentina (Argentine Cinematheque Foundation), in order to underpin the projection of the silent film by Enrique García Velloso (1914) based on the novel "Amalia", written by José Mármol towards 1852. This request resulted in a first draft with ample margins for vocal improvisation that was thus presented in December 2010 in the framework of the Film and Music Festival of San Isidro, with the vocal group *Erlebnis* and the participation of the actress Cristina Banegas. With this first draft, the composer then proceeded to write a choral score (twenty-four motets) and a refined script for the occasion which resulted in the experience here described, that took place on May 15th and 22nd, 2013 at the Haroldo Conti Cultural Centre, within the framework of the Federal Plan for Opera and Dance, with the participation of the National Youth Choir.

“In Buenos Aires **air hears, light sees**, and the stones or the dust later repeat our words to the executioners of our freedom ...”.

This extract from the original text by José Mármol poetically synthesizes the sense of what we will attempt to recount about this performance experience that explores the opening and reopening possibilities in the internal process of an aged work, several times retreaded with the hope of recovering (by means of the tale embodied with voice) some trace of life among the debris of some materials which, perhaps, have lost them.

Key words: experience, materiality, voice, word, silent, air, light

* * *

Objetivos de la comunicación

Pensar las sucesivas y ocasionales aperturas del cofre de un contenido artístico determinado, su despliegue y repliegue cada vez que se hace necesario reconsiderar su sentido deconstruyéndolo mediante una nueva combustión de los elementos que lo componen, considerando las dimensiones que se despliegan a partir de ese desmembramiento que a la vez retrotrae y proyecta, relee, y reescribe, recupera y repone; disponiendo de un nuevo espacio presenciado por unos nuevos ojos y oídos, y trazado en una escritura nuevamente originada, contorneada ahora por una nueva voz que inventa y mastica un vocabulario nuevo con vistas a una lectura actualizada de las realidades allí representadas.

* * *

“El aire oye, la luz ve”

“**La boca no es más que un oído que se mueve y contesta**”. Esto escribe Novalis en los alrededores del año 1800 al tiempo que clava bandera proclamando su célebre “**hundámonos en lo romántico**”¹.

Que la historia Argentina, política y literaria, de los siglos XIX ¿y XX? hunde sus raíces en lo romántico es un hecho de bastante clara comprobación. Lo que da para pensar es esta referencia entrecruzada de los órganos sensoriales que confunde oído y boca, escucha y habla; y el entendimiento de que este intercambio aurículobucal aspira a ser, en cierto sentido, metáfora de la naturaleza dialogal e integradora del ser humano que el romanticismo insiste en formular (“desde que somos un diálogo”, dice Hölderlin), habida cuenta de las dificultades que hemos tenido para eso mismo (dialogar y expresarnos libremente) los argentinos; dificultades que se ponen de manifiesto acabadamente en esta novela de José Mármol donde se susurra que “**En Buenos Aires el aire oye, la luz ve, y las piedras o el polvo repiten luego nuestras palabras a los verdugos de nuestra libertad [...]**”; presentando así el autor, en una fórmula de muy acabada síntesis, una cierta materialidad o textura sensible que viene a personificar un estado de ausencia y trémula inquietud en el contexto de una situación de clandestinidad, desconfianza y temor en la que se imponen finalmente el silencio y el exilio. Exilio del cuerpo y auxilio de la voz que emigra y se refugia y guarda como una hoja seca entre las páginas de un libro que le da asilo.

La experiencia de Amalia en el Centro Cultural Haroldo Conti presentó como punto (o escollo) de partida, justamente, el enfrentar un silencio de fuerte connotación opresiva, el enmudecimiento que supone el mismo espacio arquitectónico, y la resonancia que delatan los sordos ruidos de una película muda y de un texto llevado a la boca de un coro de jóvenes por un compositor de edad intermedia y una actriz cuya generación padeció en carne propia lo que el propio Mármol se adelanta a definir como “las inmundicias de la dictadura”, puñado de palabras que constituye uno de los veinticuatro motetes que emergen y/o se sumergen

¹ Enrique de Ofterdingen (Novalis)

distribuidos de un modo más o menos equidistante durante una representación que se extiende por algo más de una hora.

Si pudiésemos “medir” en términos de acústica musical la resonancia por simpatía (ánímica o psicológica) de la novela de José Mármol, por una parte, y del film de García Velloso, por otro; respecto de las profundas vibraciones que aletean sobre la prehistoria del Centro Cultural Haroldo Conti, encontraríamos seguramente una muy mayor empatía en el texto literario que en la película. Esto debido, entre otras razones, a la mayor resistencia que el lenguaje literario tiene por naturaleza respecto del lenguaje teatral-cinematográfico, lo que hace que hoy nos resulte poco más que una historieta de Billiken esta dramaturgia *naïve* aplicada en el film de 1914, pero no así la escritura de José Mármol. Hay, claro está, una diferencia de estatura artística entre Mármol y García Belloso; pero más allá de esto es interesante observar (como resultado de esta experiencia) esta diferencia constitutiva de los lenguajes en lo que se refiere a su capacidad de resistir el paso del tiempo sin necesidad de tener que ser levantados del polvo mediante un artilugio o justificación intelectual.

De modo que advertimos una cierta acomodación o encaje de la novela en cuanto a la habitabilidad del espacio físico de la otrora Escuela de Mecánica de la Armada transformado ahora en espacio de la memoria, y al mismo tiempo una cierta incomodidad o disgusto del film en ese mismo lugar.

En otro plano de cosas, vamos a decir que la voz de Cristina Banegas sí habitó, y fue habitada, por el elemento literario de un cierto modo, en diálogo y en el contexto de un discurso pianístico improvisado (al modo de una *ballade* del siglo XIX), pero de tanto en tanto el piano y la voz se vieron obligados a interrumpir la fluida intimidad de su juego para hacer espacio a la masa coral constituida por el Coro Nacional de Jóvenes que se desempeñó con absoluta y milimétrica solvencia aunque, a pesar suyo, fuera de juego (*off side*), por razones que más adelante se expondrán que quedan a cargo y a la cuenta del compositor.

Dice Bachelard que “las palabras son como casas”², y es sin duda algo de esto lo que pensamos cuando nos referimos a esta habitabilidad de un texto en un ámbito determinado. Podemos decir que las realidades que originan “Amalia” son unos hechos históricos y políticos en primera instancia leídos de la actualidad que le toca vivir a José Mármol y alojados o puestos al resguardo de un libro envuelto, o encubierto en un relato novelado de tinte amoroso que se publica empero con finalidad propagandística, siendo el recurso narrativo y el elemento sentimentalista herramienta a esos fines, más allá de la valoración que en sí mismo se le pueda dar a este lenguaje y su poeticidad.

Es interesante que, ya entrado el siglo XX, se haya constituido la vocación de realizar a partir de esta literatura y/o de aquellos hechos históricos un film, con las limitaciones que implicaba en aquellos tiempos una cinematografía afónica y que, por otra parte, no había desarrollado los recursos ni el vocabulario narrativo en imágenes que hoy en día nos es posible concebir.

Diríamos entonces que es una rara empresa la de García Belloso, aunque seguramente no tanto como la desopilante versión muda de la zarzuela “La Revoltosa”, de Ruperto Chapí, que alguna vez nos tocó en gracia recrear en vivo acompañando la proyección del film con un ensamble compuesto de trompeta, percusión, soprano, tenor y piano.

Como se ve (y se oye) el empeño en recuperar mediante la voz algo de lo que el cine mudo se ve forzado a intercalar por escrito, o simplemente, callar; ha sido una búsqueda recurrente del compositor en los últimos años.

En esta misma línea le ha tocado realizar con el grupo *Erlebnis* una improvisación pautada para la película “El último malón” que luego se materializó en la encomienda de una partitura sinfónico coral estrenada en septiembre de 2012 en el marco del Festival de Biarritz, con

² Poética del espacio (Gaston Bachelard)

dirección del mismo compositor al frente de la Orquesta y Coro del Conservatorio Ravel, de Bayonne / Costa Basca, al tiempo que se presentaba en la Argentina, en el marco del 1er. Festival de Cine Latinoamericano de la UNSAM, con interpretación de la Orquesta de la Municipalidad de San Martín y un grupo vocal preparado ad hoc.

En añadidura a esto, se ofreció este año la posibilidad de producir una suerte de post-partitura para "El último malón", cuya preparación coincide con la redacción de este relato, y tendrá lugar el 25 de agosto, en el teatro Municipal de Bahía Blanca, en ocasión del 2do. Festival de Cine Latinoamericano de esa ciudad, con integrantes de la orquesta local (doble cuarteto de cuerdas, contrabajo y dos percusionistas) y una "reducción" de lo vocal y coral mediante el uso de un sintetizador Vocoder, lo que constituye un intento de profundizar performáticamente el planteo mediante un elemento electrónico que despliega una nueva dimensión sobre las realizaciones anteriores, a la vez que procura mantener a la vista y a corazón abierto el proceso de la obra.

Es así que el compositor aborda el material arqueologizado con la ilusión de quien acude al santuario ese determinado día que se licua la sangre del órgano incorrupto del santo patrono del lugar, esperanzado de tener alguna participación en el acontecimiento ciertamente eucarístico que se habrá de producir allí. Solo que lo que se licua en este caso es la tinta seca de los manuscritos de Mármol en los ojos de quienes nos disponemos a leer de nuevo ese relato con viva inteligencia y con la voz del cuerpo vivo que tenemos.

De modo que tenemos en mente un procedimiento que consiste en re-encarrilar la "mera cosa" que cayó del tiempo³ hacia un relato, que implica por empezar descolgar la cosa o desclavarla de la pared del museo a los efectos de que sea llevada a escena nuevamente para completar, acaso, o extender el efecto de su epifanía o, simplemente, continuarlo en tanto y en cuanto sus fuerzas intrínsecas todavía contengan alguna voluntad de hacerlo respecto de los oídos o los ojos que ahora habrán de prestarle (o no) su atención.

Y aquí vamos llegando al punto de lo que se quiere expresar a propósito de este relato de experiencia escrito por el compositor a cargo de este intento de reposición que, siendo así, no puede ser sino una suerte de confesión o autoanálisis ("escribo para saber lo que pienso", dice Beatriz Sarlo). Y lo que viene a saber y confesarles este compositor sería, en principio, su necesidad de ver abierta (y en progreso) la herida de la obra, en lo cual advierte el valioso servicio que materiales como el de "Amalia" rinden a sus necesidades; un material o, mejor dicho, una historia, o quizá todavía mejor expresado, una "causa" como la de "Amalia" cuyo expediente ha precisamente causado y merecido la lectura, y el visto y considerando de variados actores e interventores, testigos y magistrados a través del tiempo.

Así es que el proceso de la vida de la obra deja latente, a partir de un hecho histórico inicialmente moldeado en una literatura, la posibilidad de un exceso, o derramamiento (de sangre) que es asimismo la posibilidad de un acceso a los orígenes de su fuente en cualquier tiempo que sea que alguien se proponga y se permita una nueva autopsia.

Podemos decir entonces que el cuerpo de la obra se constituye a partir de una multiplicidad de pliegues y articulaciones que los diferentes volúmenes de la representación escurren y concurren en el espacio presente, que es espacio de confluencia, y tiempo de confluencia de lenguajes y de seres, fotográficos y de carne y hueso, mudos y parlantes, escritos y vociferantes, impresos y lumínicos, corales y solos.

Digamos entonces una palabra respecto de cómo se dispuso, precisamente, el espacio escénico; y a partir de qué premisas, y con cuáles actores (sujetos) e instrumentos (objetos);

³ Arte y Poesía (Martin Heidegger)

comenzando por el coro. Y no es arbitrario comenzar por ahí, ya que en la palabra “coro” se explica lo afluente y lo difluente del planteo. Pero sucede que aquí el coro no funciona como ese semicírculo que completa el mediomundo que conforma el público en un auditorio común y corriente.

Se buscó en este caso incluir, en una cierta medida, al espectador como partícipe necesario de la experiencia tomando como modelo la asamblea litúrgica arcaica cuando el sacerdote oficiaba de espaldas, lo que en rigor de verdad debería decirse “en el mismo sentido” que la asamblea; y “de cara” a la alteridad (que representa lo divino) que aquí se constituye en una sola imagen distribuida en tres pantallas (“uno y trino”) ubicadas trapezoidalmente de modo tal que esta “imagen de Dios invisible” que es la pantalla abraza y acoga en cierto sentido a la multitud vociferante y oyente (fonoaudiófila, refluyente) allí reunida.

La asamblea se oye a sí misma lo que canta y dice, de cara a la pantalla, de modo que quienes cantan y quienes no lo hacen son todos ellos en medio de eso que ahí suena de modo tal que su “pensamiento está envuelto por el ser”⁴.

La alteridad es fuera del conjunto que ellos mismos componen, ahí adelante, distractiva (en principio), iluminada, legible, muda. Los ojos van delante de los oídos en la cabeza de todos nosotros, de modo que son los ojos los que reconocen lo otro primero que nada, frontalmente, y es en los oídos donde sentimos (sin ver, porque es un hecho que se escucha siempre de atrás, por detrás de la línea de los ojos) la propia presencia y donde nos constituimos inmediatamente en comunión con quienes nos rodean.

Escuchando, y no mirando, es como tenemos experiencia de la omnilateralidad de un espacio que (en tanto que es sonoro) no reconoce frente, ni fronteras, ni límite en cuanto a nuestra capacidad de obstruir un acceso a este campo (dado que no podemos cerrar los oídos con la misma facilidad que podemos cerrar los ojos).

En el sonido se sumerge el ser (“hundámonos en lo romántico”), el sonido es siempre (como la experiencia de la vida que se tiene); en tanto que constituimos límite y alteridad en la frontalidad de la mirada o, en todo caso, con una voz dirigida por los ojos, conducida en el ducto estereofonológico de la mirada, voz que se canta mirando a los ojos a alguien, o esa voz que proyecta intencionalidad a los ojos de alguien; como lo hace en este caso la actriz protagonista a quien se confió la pronunciación de los textos de José Mármol seleccionados oportunamente y coincidentemente con el devenir del relato cinematográfico. Hay que decir que no hubo en esta selección de textos una intencionalidad estética, modificadora o distorsiva, sino que se procuró una adecuada y más o menos lógica correspondencia del relato cinematográfico impuesto (inalterable) y los pasajes de la novela aludidos en función de su realización melodramática. Se privilegió de este modo cierta linealidad o paralelismo de los relatos en virtud de la legibilidad del compuesto.

La actriz, Cristina Banegas, se ubicó de cara al público, sentada, en medio de la escena; constituyendo una presencia volumétrica y un punto de convergencia de las miradas, fonando una palabra que era esparcida con actitud sugerente al compósito de coro y público allí reunido.

Su relato era en cierto modo la voz del escritor, o de la escritura, si se quiere; una literatura, unas letras desalojadas de su molde impreso, masculladas con una voz venida a ser recurso primordial de la interpretación dramática que Cristina Banegas cultiva siguiendo la tradición de las grandes actrices de la palabra que fueron María Casares o Bertha Singerman; y la tradición que ella misma ya ha trazado, por cierto, en la práctica de una declamación lindante con el *sprechgesang* y un sentido de lo sonoro que abstrae y enjuaga el contenido semántico de las palabras.

El relieve de su presencia física implicó asimismo un testimonio vivo respecto de todo lo que allí se experimentaba; ella fue Amalia Sáenz de Olabarrieta, fue también la literatura de José

⁴ Aproximación al Misterio del Ser (Gabriel Marcel)

Mármol, y la literatura misma, fue el sonido de las letras, de cada letra, fue articulación, fue sacerdote (mediación) respecto de la película que se proyectó a sus espaldas, contracara y confron­te de todos los presentes, y confidente del pianista-compositor-director que, entre todos los presentes, fue el único que parecía llevar cuenta y control del devenir de la experiencia lúdica en curso que todos convinimos en jugar aquellas dos noches.

El director del coro, en menor medida compartió con el pianista la supervisión del juego equilibrando el espacio y acabó por constituirse así un triángulo de personas en correspondencia con el retablo de pantallas allí instalado.

Pianista y director de coro funcionaron como dos engranajes posibilitadores (en penumbras) del organismo escénico en función. No se ocultaron estos elementos, ni el atril de Cristina Banegas, el piano también estuvo ahí obviamente, y los coreutas leyendo en sus carpetas, y todos leyendo manchas negras sobre papeles blancos (parafraseando a Daniel Barenboim), de modo que el dispositivo podría definirse como un dispositivo de lectura lo que implicaría reconocer que lo que hemos hecho es, entre otras cosas, un “teatro de lectura”.

Pianista y actriz, entonces, fueron enhebrando un discurso cuyo tono resultó de la mayor o menor inventiva que se provocaron mutuamente a partir de lo que el relato cinematográfico y las letras venían a proponerles al paso de su masticación.

Cuando decimos “las letras” hablamos tanto del libreto extraído por el compositor de la novela así como de los intertítulos de la película que, es interesante observar, no son letras impresas, sino letras lucientes, carteles luminosos.

Hay unos actores luminosos y una actriz de carne y hueso, hay unas letras de tinta y papel y unas letras luminosas. Hay unos seres materiales y hay otros seres vibrantes; unos y otros conviven en el enjuague mental que cada uno de los allí presentes nos hacemos.

Y se va trazando así una suerte de invención o sinfonía (en términos bachianos) signada por la inquietud anímica que suscitan las escrituras en curso y la materia o sustancia sonora misma que se va como desprendiendo hermenéuticamente de la literalidad del texto que parafrasea el hecho histórico original en cotejo con las opiniones políticas más o menos formadas de cada uno de los allí presentes.

Pero es lo rítmico y sonoro del texto (su poesía) lo que constituye la esencia del encuentro de la actriz y el pianista cuyo juego se desarrolla placenteramente y sin dificultad en ese registro, en tanto y en cuanto no se interponga en su camino alguno de los veinte cuatro motetes concienzudamente escritos (en tiempo diferido) para el Coro Nacional de Jóvenes cuya real entidad resultó un agradable a la vez que complicado imprevisto al compositor. Agradable toda vez que tuvo la posibilidad de escuchar estos coros magníficamente cantados por uno de los conjuntos de mayor solvencia preparados y dirigidos por un maestro de comprobada destreza, como lo es Néstor Zadoff, lo que significó la materialización de una experiencia coral previa ya disuelta en el olvido que había tenido lugar en 2010 con el grupo *Erlebnis*.

Llevar a una escritura una memoria de estos borradores era una de las motivaciones de esta nueva apertura del expediente de la causa “Amalia”. Pero en el cumplimiento de este propósito no se logró una bien articulada cohabitación del elemento lúdico, expresado entre el pianista y la actriz, respecto de los edificios corales que, aun habiendo sido aplicados y dispuestos en momentos precisos de la película quedaron fuera de la lógica del juego imperante, como antes decíamos, en *off side*.

Sucede que los borradores originales de 2010 habían sido realizados con el grupo *Erlebnis* en el contexto de un laboratorio para la exploración coral y vocal que el mismo grupo desarrolló en experiencias anteriores con Oscar Araiz (“Las Troyanas”, de Eurípides) y Cristina Banegas (“Cántico Espiritual”, de San Juan de la Cruz) con una lógica intuicionista en el tratamiento de la integración de la textura coral, que no es tan fácilmente trasladable a una partitura y a un coro oficial de gran tamaño, con escasa cantidad de ensayos disponibles.

De todos modos podría pensarse que no se trató tanto del organismo coral cuanto de la intermediación de la partitura y lo que en ella se cierra como posibilidad, para bien y para mal.

Se comprueba esto por las diferentes experiencias corales abiertas que el compositor ha tenido con otros grupos vocales (más y menos experimentados) además del grupo *Erlebnis* que, dicho sea de paso, se dispone para estos días a realizar una fantasía coral en progreso del “Prólogo de Las Moradas”, de Teresa de Jesús, en el marco de las jornadas de Literatura, Estética y Teología; que esta misma universidad convoca periódicamente.

Lo que se intenta decir, en términos lisa y llanamente autocríticos, es que no se logró articular fluidamente en esta experiencia una presencia coral establecida y pautada por escrito respecto de una lógica improvisada, lúdica, inventiva, performática, poética y dialógica; y que en todo caso, por separado, una y otra posibilidad podrían tener lugar en el futuro.

Podría componerse por ejemplo una entera cantata para coro *a capella* considerando incluso la posibilidad de pautar recitativos o textos hablados a cargo de integrantes del mismo coro. Del mismo modo que podría tener lugar una experiencia de actuación / canto (solístico, o incluso coral) y piano, más abierta a la improvisación incluso que lo habilitado en esta oportunidad, que resultaría seguramente en una más aguda, libre y honda exploración.

Hilando un poco más fino en las razones de esta imposibilidad podría aventurarse que el compositor no logra todavía resolver internamente el dilema que plantea la escritura en términos generales a su expresión, en el sentido de la distancia que toda escritura implica respecto de la vivencia misma que solicita (al tiempo que se resiste a) ser expresada.

No por casualidad es el grupo “*Erlebnis*” (nombre que podría traducirse como “vivencia” o “experiencia”) el organismo en medio y en torno del cual el compositor concibe todas estas cosas, y decimos “organismo” y no “instrumento”, y el compositor dice que “concibe” y dice “en medio” de este organismo.

Pero el acto mismo de poner por escrito el relato de esta experiencia establece ya una distancia respecto de la vivencia misma que no es sino el cerrojo que posiblemente permita clausurar esta instancia acontecida los días 15 y 22 de junio del corriente año que, no por casualidad, admitió (en esta oportunidad) el hecho de ser registrada audiovisualmente, lo que era en anteriores ocasiones resistido por el compositor. En este mismo sentido este compositor se vino resistiendo, por ejemplo, a tener una página web propia, y no ha sido afecto a la grabación o edición de CDs. Dice incluso, a veces, que no le interesa constituir un catálogo de obras terminadas, y que le interesa menos un resultado acabado que el ensayo de una nueva posibilidad. La de este compositor sería entonces menos una obra que una expresión, o experiencia de expresión que busca una escritura, un alfabeto o vocabulario que arme el molde de una letra que todavía le es esquiva respecto de una mirada frontal porque no quiere quedar ahí al alcance de la mano del raptor que la paralice dominándola con los ojos.

Ante esta amenaza paralizante se escabulle el compositor hacia el interior del proceso inventivo de la obra (propia o ajena) y en ese lugar hace lo suyo a ciegas husmeando con su hocico.

En línea con esto, a este compositor le interesa asimismo la escena litúrgica (que no es escena de espectáculo, sino de experiencia) donde se pone estéticamente de manifiesto la vida que es en el interior de un pan que se parte y reparte en infinitas bocas; y en la textura de un vino que es representación de una sangre que se derrama. Una liturgia que conmemora y renueva diariamente su dicción y su relato proclamando toda vez y cada vez siempre nuevamente, siempre desde siempre y siempre para siempre, el “canto nuevo” que constituye el modo de celebrar el Ser de una realidad que se afirma y se confirma con la Voz que, en el más abierto siempre de los tiempos, le dio forma.

Este compositor dice que le interesa, entonces, el canto siempre nuevo que bulle en el corazón del necesitado de vida. El canto que endereza y “levanta del polvo al desvalido”, el canto que es producto de presencia y de experiencia. El canto en sí. El canto que es composición de la experiencia de una realidad enteramente fabricada y sostenida con la Voz en la Palabra encarnada, porque la música discurre con soltura en las palabras, se viste de ellas (“se viste de

hermosura y luz no usadas’’), y acomoda allí sus inflexiones sin mayor dificultad; pero confronta duramente respecto de la imagen planimétrica que no ofrece resquicio ni relieve. La música es contorneante. Y el contorno que es el canto es así en el adentro a la vez que en el espacio entorno del ser que lo encarna y expresa. El canto es alrededor. Pero la pantalla es ahí (como el ‘‘Dasein’’ heideggeriano).

Chorrea la pantalla cinematográfica como una pared que filtra humedad.

Por el contrario el canto erupla como un manantial o una fuente desbordándose.

La pantalla o se muestra o es mirada.

El canto se escucha y se siente a sí mismo en sí mismo y por sí mismo.

Lo que se oye, lo que se ve. La luz, el aire. Esto último, el aire que oye, que imagina Mármol (apellido frío y duro), atravesado de luz; ese es el espacio material confluyente de esta ‘‘Amalia’’, esa porción de aire sobre la cabeza de todos nosotros iluminada por el haz de luz del proyector; ese espacio cónico donde se forma la nubecilla de sonido aleteante que hace un pequeñísimo pesebre para cada pequeñísima palabra que sale de la pequeñísima boca de todos los reunidos allí abajo.

Cristina, yo mismo (el compositor), los integrantes del coro con sus carpetas iluminadas con una pequeñísima luz de broche azulada, el sonidista y su asistente, todos nosotros ahí abajo jugando a lo que jugamos, con las caras serias; creyendo que estamos pisando un espacio escénico que en verdad no tiene piso, que es aquí arriba, en el cielo de la cabeza de cada uno de los aquí conscientes, mentales, pensantes, imaginables, sonantes; instalados en el detrás y arriba de los ojos y en el detrás y arriba de los oídos donde se configura la idea que se enjuaga en la sensación que atraviesa el cuerpo y, en el mejor de los casos, se viabiliza en una terminación nerviosa que nos mueve a empuñar un lápiz y a escribir un relato de la experiencia que ponga término a todo esto, mediante un escritura que codifique esto antes de guardarlo para poder dejarlo ahí antes de irnos ‘‘con la música a otra parte’’.

* * *

Santiago Chotsourian es Licenciado Composición, Dirección Orquestal y Dirección Coral; por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Se perfeccionó en Chile y Padova, Italia.

Fue becario de la Fundación Antorchas en diversas oportunidades. Recibió el premio Konex.

Fue Director de Música y Danza de la Nación (2001), Director de Estudios Musicales del teatro Colón (2002 a 2004); Director de Radio (FM 97.5) y Revista Clásica; Director de radio Clásica Nacional (FM 87.9); y Director de Radio Amadeus (FM 103.7). Tuvo a su cargo el Centro de Experimentación y Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Entre otras actividades, se especializó en la composición de música en vivo para películas mudas, interpretando sus propias obras en festivales nacionales e internacionales.

Actualmente es director artístico de la primera señal televisiva dedicada por entero a la música clásica, la ópera, la danza y las artes performáticas, ARPEGGIO (TDA 24.04) así como de la radio ARPEGGIO (FM 89.5), que se emiten en Argentina y en Quito, Ecuador (UHF 21 y AM 1110). Es además compositor residente del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, maestro de capilla en el Centro Misional Santa Rafaela e investigador invitado del IIMCV.

* * *

EL INTÉRPRETE DE LOS VILLANCICOS Y EL LECTOR MODELO DE LOS TEXTOS POÉTICOS DE CUSCO –SIGLOS XVII /XVIII

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN

Resumen

La ejecución vocálica de un texto poético supone –en el eje de la comunicación- un complejísimo itinerario que se inicia en la lectura, en la comprensión/interpretación del lenguaje.

Si bien los textos de poesía mélica son, para el intérprete, un entrecruzamiento de simbolizaciones gráficas de sonidos, los poéticos de los villancicos de Cusco expresan los nodos semánticos del humanismo teológico. El conjunto de estrategias formales funcionan como instrucciones que orienta modélicamente hacia la comprensión/ interpretación –y posterior expresión de esos nodos semánticos. Nuestro estudio sondea los recursos que insisten en potencialidades sonoras marcadas semánticamente.

Palabras clave: villancicos, Cusco, texto, poesía, comprensión, interpretación

Abstract

The vocalic execution of a poetic text represents a complex schedule that starts with reading, understanding and interpreting its language.

Despite the fact that melic poetry texts are a crossover of graphic sounds symbolisms, Cusco's Christmas Carols state the theological humanism semantic nodes. The set of formal strategies work as instructions which guide us towards the comprehension, interpreting, and later on, the phrasing of those semantic nodes. This study fathoms the resources that insist in semantically marked audible potentialities.

Key words: carols, Cusco, text, poetry, comprehension, interpreting

* * *

Resumen ampliado

I. Prolegómenos

La poesía mélica de Cusco -siglos XVII/XVIII, letras compuestas para ser cantadas-, se concreta, sin duda, en la entonación vocálica, en la expresión de la voz. Con acierto, enfoques onto-fenomenológicos señalan que es la entonación la que hace actual el texto ante un auditorio que se vuelve sensible y próximo por ese acto y en esa circunstancia. Por otra parte, desde enfoques hermenéuticos se ha señalado que aunque el intérprete intencionalmente propusiera su expresión vocálica como si fuera un puro ejercicio lingüístico sobre posibilidades gramaticales, aún así, ese juego de destreza vocal estaría atravesado por elementos axiológicos que delimitan lo semántico y lo estético, es decir valoraciones desde una normativa en cuya tradición está incluido el intérprete.

Entonces, desde ese enfoque hermenéutico, acentuado por reflexiones de una pragmática socio-cultural, la voz –elemento físico- no constituye por sí un material artístico. Toda la materialidad del sonido se vuelve comunicación artística por las evaluaciones de determinado

contexto. El arte es comunicable si es posible como medio de cierto acontecimiento cultural o social. Así, la entonación sonora –coloración axiológica de un material verbal – significa la elección de sonidos, la distribución de los mismos en articulaciones que reflejan una particular percepción de grafos. Pero es erróneo creer que la expresión de una poesía mélica es un fenómeno puramente sonoro. El fenómeno estético juega sobre la categoría de las posibilidades sonoras y la interiorización de esas posibilidades que se eligen y realizan en el dinamismo de una pronunciación orientada contextualmente a la semántica. Así los valores que caracterizan una circunstancia histórica- cultural determinada se concretan en la elección de algunos factores de la composición. Entonces, sobre la entonación sintáctica –propuesta en el lenguaje-se articula una entonación expresiva que expone claramente evaluaciones normadas sobre el tema y la forma.

De este modo el intérprete orienta su voz hacia los sonidos y los determina- jerarquizando la ubicación de cada sonido en cada palabra y en cada frase según las expresividades que están marcadas como valiosas en el ámbito cultural en que se ha formado. Con ese saber entornal, en el contexto de esa normativa heredada, delinea la actualización vocálica expresiva de esos textos, e intuimos que desde allí modeliza también a su receptor contemporáneo.

II. Planteo: la posibilidad comunicativa de la interpretación.

Nuestro estudio asedia el planteo, posible dilema de un intérprete al actualizarla poesía mélica de Cusco – siglos XVII/XVIII. Una poesía creada en el ámbito religioso-cultural, desde preceptivas de esos siglos y con el espíritu místico postridentino, para ser entonada en celebraciones litúrgicas y por quienes se habían formado en y compartían el contexto musical catedralicio. La comunicación estética, se delinea allí, en el itinerario desde el conmovere, al delectare, para el docere: la comprensión de núcleos semánticos precisos.

Intuimos que interpretar estas composiciones supone, al cantor del siglo XXI, resolver un dilema enfrentando una dialéctica: o expresa su voz y las destrezas interpretativas valoradas en el contexto cultural de este siglo delineando desde allí el núcleo semántico, o tiende un puente comunicativo haciendo surgir en el lenguaje de los Siglos XVII/XVIII, el texto-el trasfondo semántico del léxico. Esto implica leer comprensivamente, desde los preceptos y el contexto que orienta la interpretación comunicativa.

Entonces nuestro estudio asedia el enfrentamiento ineludible de dos horizontes: el literario interno que surge del texto- expresión de un contexto axiológico de campos semánticos y normativas precisas y el horizonte del intérprete vocálico inserto en otro contexto axiológico. ¿Qué relación puede establecerse entre los dos horizontes para que la expresión vocálica actualice la dimensión semántica del texto poético? ¿De qué modo la exteriorización sonora podría comunicar el texto, el entretejido semántico propuesto?

III. Propuesta teórica y metodológica: la comunicación textual.

En el marco de teorizaciones fenomenológico-hermenéuticas la comprensión comunicativa de un texto escrito se describe en el itinerario de una lectura que traduzca los grafos a sonidos que orienten hacia nodos semánticos. Los textos mélicos de Cusco- Siglos XVII/XVIII exponen el conceptismo místico-doctrinal de la literatura barroca. Es decir proponen, a través de las formas, los nodos conceptuales de la celebración litúrgica (Annuntiatio B. Mariae, Conceptio Immaculata B. Mariae). La aisthesis o apropiación del entramado textual se inicia en el delectare, pero el conmovere se da en la comprensión comunicativa que actualiza para el docere el mundo simbólico-cristiano.

Desde el marco teórico de nuestra investigación, el texto es una propuesta virtual a un lector o a determinada competencia cognoscitiva del lector. Si según el enfoque onto-fenomenológico (Heidegger, Gadamer) “la comprensión hace al ser de lo que se comprende”, la visión hermenéutica sondea en el horizonte de experiencia del lector, en la tradicionalidad histórica que aporta (Gadamer, Jauss) esa posibilidad de ser según la comprensión. Así se determina el acto de lectura como experimental. Otras reflexiones desde la pragmática y desde la sociología de la comunicación (van Dijk, Habermas, Jauss) señalan, con acierto, que esa lectura/compreensión debe considerar el acto de emisión del texto, el contexto y la circunstancia, asediando como planteo la pregunta a la que el texto dio respuesta. La ubicación, al leer, en la

dialéctica texto y contexto histórico, supone en el lector un distanciarse de su entorno y un ensimismamiento en el horizonte axiológico de la creación.

Los textos de esta poesía mélica de Cusco surgen en el contexto de la oratoria sagrada del Siglo XVII. Una oratoria que como aspecto de las celebraciones de la liturgia adquiere notas particulares en el sentimiento religioso pos-tridentino. Así, la oratoria del Siglo XVII sigue los preceptos de la retórica clásica (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano) disponiendo las operaciones intrínsecas: inventio, dispositio, elocutio y las extrínsecas: memoria y actio (pronuntiatio) con los recursos retóricos genuinos: los tropos y otras figuras de estilo. Así fray Luis de Granada al considerar en su *Retórica Eclesiástica* (recopilación de tratados clásicos y matriz incuestionable de las artes de predicar del Siglo de Oro) el uso de figuras coincide con la valoración de San Agustín: “la elegancia del discurso, precisamente porque deleita a los oyentes, puede ser muy útil a la predicación...” No se excluye el delectare si conduce al docere, pero no es admisible el juego formal por sí mismo. En 1589 el padre jesuita Juan Bonifacio en *De sapiente fructuoso* expone ese límite: “es vergonzoso que un predicador ande buscando florecillas y ponga en eso su cuidado. La verdadera elocuencia no necesita postizos (...) No es la voz suave del predicador ni su lenguaje florido lo que cautiva al auditorio, sino la grandeza y hermosura de las cosas que dice.” Los primeros años del Siglo XVII se caracterizan por el surgimiento de esta oratoria florida. Es la época y el espacio cultural de formación de Hortensio Paravecino, el orador de mayor influencia en la vida cultural del Perú. Su texto: “La descripción de la muerte de Absalón” sirvió de modelo al orador peruano Espinosa Medrano para su “Sermón del primer domingo de adviento de 1689”. Los sermones de este predicador limeño –apodado El Lunarejo– exponen en su estilo la influencia de Góngora a quien dedica la *Apologética* en favor de Góngora. La oratoria de El Lunarejo, como la de Hortensio Paravecino, reúne culteranismo a conceptismo y constituye el contexto de creación de la poesía mélica de Cusco.

Los textos de poesía mélica de los villancicos de Cusco exponen en el entrecruzamiento de simbolizaciones gráficas de sonidos, los campos semánticos de la doctrina cristiana, expresan los nodos semánticos del humanismo teológico. El conjunto de estrategias formales funciona como un haz de instrucciones que orientan modélicamente hacia la comprensión/interpretación –y posterior expresión de esos nodos semánticos. Nuestro estudio sondea los recursos que insisten en las potencialidades sonoras marcadas semánticamente.

Intuimos que el intérprete al leer desde las instrucciones propias del lector modelo, puede interiorizar la percepción de los sonidos y articular el mundo simbólico que proponen los textos. Consideramos que a través de estas estrategias modélicas, en la interiorización de los grafos y la percepción de sonidos se articulan las imágenes conceptuales. Asediamos cómo en la lectura el oír con los ojos se transfiere a un escuchar con los ojos, asediamos ese itinerario desde la percepción de los sonidos a partir de la morfo- sintaxis, al ensimismamiento que integra los sonidos al horizonte axiológico del trasfondo. Sondeamos la apropiación de esos núcleos semánticos: nodos que deben desplegarse comunicativamente en la interpretación propia del horizonte teológico del Barroco.

* * *

Roxana Gardes de Fernández es Doctora en Letras Modernas, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Es Profesora en letras, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad nacional de La Plata. Inició su formación de investigadora como becaria de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata. Ha desarrollado tareas docentes en la Universidad Nacional de La Plata, en la Universidad Nacional de Misiones - como Profesora Titular por concurso - y, actualmente, en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina como Profesora Titular de Metodología de la Investigación Literaria.

* * *

ANTECEDENTES DE LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA EN MENDOZA

MARÍA GABRIELA GUEMBE

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

Este trabajo comunica los aportes del proyecto de investigación homónimo de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo iniciado 2012. El proyecto se propuso el objetivo de reunir y ordenar información en relación a la música antigua en Mendoza, centrándose en experiencias llevadas a cabo a partir de la década del '70 aproximadamente por músicos de Mendoza y/o residentes. A partir de búsqueda de archivos, sistematización de la información, entrevistas, análisis de los documentos y estadísticas, se obtuvo un mapa de músicos, instrumentos, repertorios, espacios, estrategias de especialización y actividades asociadas a esta práctica interpretativa. Asimismo, se intenta caracterizar el campo (en términos de P. Bourdieu) constituido por estos intérpretes, delimitando aspectos como estructura, *illusio*, *enjeu*, autonomía, estrategias de legitimación, relación de dominantes y dominados, capital y posición de los agentes.

Palabras clave: Mendoza, historia, música, interpretación, '70, '80, campo, Bourdieu.

Abstract

This work talks about the results of the contributions of a research project of the same name, started in 2012 at the Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado of the Universidad Nacional de Cuyo. Its goal was to gather information related to early music in Mendoza, and order it, focusing in experiences held from the 70's by musicians who were born or lived in Mendoza. A map of musicians, instruments, repertoires, places, specialization strategies and activities associated to this performing practice was created after seeking archives, systematizing information, making interviews and analyzing documents and statistics. Likewise is intended a characterization of a field (in terms of P. Bourdieu) made of these performers, defining aspects as structure, *illusio*, *enjeu*, autonomy, legitimation strategies, relations between dominants and dominated, capital and position of the agents.

Key words: Mendoza, history, music, interpretation, '70, '80, field, Bourdieu

* * *

Antecedentes de la interpretación históricamente informada en Mendoza

En la provincia de Mendoza existen actualmente varios conjuntos de cámara dedicados a la interpretación históricamente informada, con reconocimiento en el ámbito local y aún en el nacional. Algunos intérpretes son además asiduamente convocados a participar en conjuntos de relieve nacional e internacional. Esta realidad tiene sus raíces en un movimiento iniciado alrededor de los años '70, cuando el historicismo interpretativo comenzó a generar interés en los intérpretes locales. Existieron en Mendoza varios conjuntos que abordaron los repertorios preclásicos, y que realizaron también labores pedagógicas que alcanzaron a los hoy especialistas reconocidos de nuestro medio. La musicología local no ha compilado la labor de estos músicos,

como así tampoco se ha ocupado de estudiar la recepción que tenían estas actividades, qué instrumentos se utilizaban, cuáles eran las gestiones de perfeccionamiento, los repertorios y los espacios de concierto.

Este vacío teórico motivó al equipo interdisciplinario de trabajo bajo la dirección de Gabriela Guembe a proponer un proyecto de investigación a la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, centrando su interés específicamente en los “Antecedentes de la interpretación históricamente informada en Mendoza”. El mismo fue aprobado en el año 2011 y que llegará a su término en setiembre del presente año. El grupo de investigación está integrado por los profesores de música Ramiro Albino y Natacha Sánchez, la estudiante de música Magdalena De Vittorio, y la estudiante de Sociología, Flavia Alejandra Mercado. Los objetivos propuestos para el desarrollo del estudio fueron:

- reunir y ordenar información en relación a los primeros intérpretes dedicados a la música antigua en Mendoza, centrándose en experiencias llevadas a cabo a partir de la década del '70 aproximadamente por músicos mendocinos y/o residentes.
- plantear la existencia de un campo artístico (en términos de Pierre Bourdieu) conformado por los músicos especializados en música antigua, cuyo particular modo de abordar la interpretación configuró en sus inicios una posición artística vanguardista, entendida ésta como una manera nueva de acercarse al objeto sonoro.
- incorporar a los intérpretes al discurso de la historia de la música local.

A través de la concreción de tales objetivos el equipo se propuso obtener un mapa de actividades, músicos, instrumentos, repertorios, espacios de concierto, estrategias de especialización y actividades relacionadas con esta práctica en la provincia de Mendoza durante los años mencionados. Este mapa contribuirá a definir y visualizar un campo que se gesta hace aproximadamente cuarenta años y que a su vez puede esclarecer vinculaciones con actuales intérpretes.

La determinación misma del título del proyecto provocó discusiones, ya que categorías como “música antigua” o “interpretación históricamente informada” son categorías endebles, como han señalado autores como Leonardo Waisman y Todd McComb. Aún con reservas, se decidió adoptarlo con el fin de dejar entrever cuál era el objeto escogido.

El presente estudio tuvo como primera actividad indagar acerca de la existencia de antecedentes similares en la Argentina, lo que evidenció que existen estudios científicos sobre la temática. Entre ellos se destacan los trabajos de Myriam Kitroser, Juliana Guerrero, Marcela Abad y Victoria Preciado Patiño, en directa relación con este trabajo. En igual sentido podemos mencionar la labor del conjunto referencial Pro Música de Rosario, del cual se obtuvo un listado completo de las actividades desde hasta 1962 hasta el 2011.

Posteriormente se realizaron entrevistas en profundidad a dos músicos profesionales que lideraron conjuntos y/o actividades en Mendoza: Rosa Fader de Guiñazú y Antonieta Sacchi de Ceriotto. Rosa Fader de Guiñazú dirigió el conjunto *Cappella Iuvenillis*, entre 1976 y 1987. Formaron parte de él, con un núcleo estable pero también con integrantes sucesivos, una veintena de jóvenes, muchos de los cuales son hoy músicos profesionales. Antonieta Sacchi llevó adelante entre 1973 y 1985 un proyecto de Extensión en la entonces Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, con la realización de conciertos junto a profesores de la escuela. Participaron junto a Sacchi como clavecinista, profesores tales como Lars Nilsson (flauta travesa), Fenicia de Cangemi (soprano), Roque Russo (fagot), Jorge González (oboe), Narciso Benacot (violín), entre muchos otros.

Las entrevistadas Fader y Sacchi proveyeron al equipo de documentación (fotos, programas de concierto, gacetillas de prensa, antecedentes personales y de los conjuntos, cartas, folletos, entre otros materiales), documentación que fue íntegramente escaneada y fichada siguiendo la normativa ISAD-G. De la entrevista a Antonieta Sacchi surgieron nuevos datos: por una parte, la existencia de otro grupo llamado *Musicadia* (en actividad entre 1981 y 1984), liderado por la profesora Fanny Muñoz, fallecida contemporáneamente con los inicios esta investigación, y por otra, la impronta que Jorge Fontenla había dado a la actividad con la compra de una clave

durante su gestión en la dirección de la Escuela Superior de Música. Se decidió entonces entrevistar a integrantes del conjunto liderado por Muñoz (los profesores Mónica Pacheco y Ricardo Bujaldón, integrantes de *Musicadia*), y también al maestro Fontenla.

Un primer encuentro con Bujaldón arrojó otro dato: la existencia de un conjunto en la ciudad de San Rafael (sur de Mendoza), liderado por la profesora Teresita Codó en los '80. La profesora Codó fue entrevistada, y algunos materiales y datos sobre esa actividad fueron provistos por Bujaldón, quien reside actualmente en Catamarca, en una entrevista realizada este año. Asimismo se conocieron datos sobre otros músicos intérpretes, pero debido a que no tuvieron una acción sostenida en el tiempo, el equipo decidió a abocarse a los cuatro casos citados.

A partir de la sistematización de la información, el análisis de las entrevistas y documentos y la confección de estadísticas, se inició la realización del mapa de músicos, instrumentos, repertorios, espacios, estrategias de especialización y actividades asociadas a esta práctica interpretativa. Por otra parte, y persiguiendo uno de los objetivos propuestos, se comenzó a delimitar y caracterizar el campo que constituyen estos intérpretes (en términos de P. Bourdieu) que constituyen estos intérpretes, especificando aspectos estructura, *illusio*, *enjeu*, autonomía, estrategias de legitimación, relación de dominantes y pretendientes, capital y posición de los agentes, que ampliaremos seguidamente.

Caracterización del campo

Nuestro equipo se propuso, además del trabajo de búsqueda, fichaje y reconstrucción de actividades, observar este conjunto de músicos y prácticas como un campo, en el sentido de Pierre Bourdieu: como un espacio de juego, en el que participan agentes, dotados de *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes de lo que está en juego.

Nuestro objeto de estudio desde esta perspectiva podría entonces llamarse “La estructura del campo artístico de interpretación históricamente informada en Mendoza, entre mediados de los '70 y fines de los '80”, y estuvo conformado por diversos agentes, liderados por los Rosa Fader de Guiñazú, Fanny Muñoz, Antonieta Sacchi de Ceriotto y Teresita Codó¹. Como hemos mencionado, algunos conformaron grupos estables, y otros, como en el caso de los músicos que tocaron junto a Sacchi participaron del proyecto de manera esporádica. Cada agrupación dentro de este campo tuvo posiciones de dominantes y dominados claramente establecidos (directores y/o líderes de conjuntos vs. integrantes de conjuntos), conformado una estructura que responde básicamente a la distribución asimétrica del capital de sus integrantes. Escapa a esta situación el caso de las actividades surgidas en la Escuela de Música, de relaciones más borrosas y estructura más horizontal, pero en donde la preeminencia de Antonieta Sacchi es evidente.

Este conjunto de agentes, por las características que pasaremos a enumerar, se sitúa a su vez como un campo dominado frente al campo dominante de la academia. Las razones de esta ubicación son:

- Los agentes realizaron actividades por fuera de las instituciones, y/o por fuera de la currícula institucional
- Estas actividades eran generalmente no rentadas
- Los repertorios escogidos se enfocan por fuera del canon centroeuropeo de los siglos XVIII y XIX que vertebraron en esos años los programas de estudio académicos: los programas de concierto están conformados por música antigua exclusivamente

¹ Un hecho que saltó a la vista durante este estudio fue que quienes lideraron las actividades en Mendoza en esos años fueron mujeres, todas formadas inicialmente como pianistas. Posibles lecturas de esto podrían profundizarse con otros marcos teóricos que exceden este trabajo.

(Sacchi), música antigua sumado a música contemporánea (Fader y Muñoz), y por música antigua junto a música folclórica (Codó).

A pesar de lo dicho podríamos decir que la autonomía de este campo es porosa: sus agentes conformaban en muchos casos otros campos que integraban el espacio social, por lo que quizá las relaciones de fuerza con otros campos no fuesen pronunciadas. Sí se destaca que en los cuatro casos las directoras/líderes se autoconsideraron o fueron consideradas por otros agentes en las entrevistas realizadas, como dominadas (y no dominantes) en esos otros campos. Por ejemplo. Codó no era una pianista destacada en San Rafael, sino que este lugar estaba ocupado por la Sra. de Ueltschi; Fader, Muñoz y Sacchi, que realizaron las carreras de piano, no ejercieron como profesoras de ese instrumento en la Escuela de Música, sino que dictaron asignaturas complementarias.

1. Illusio

Los intereses comunes que unen este campo y que lo diferencian de otros se relacionan directamente con el repertorio escogido (repertorio excluido de la academia), y con el uso de réplicas de instrumentos no considerado por la academia. Las razones de esta exclusión no son discutidas en nuestro trabajo, pero a modo de simple enumeración se puede mencionar tres prejuicios básicos de la academia hacia la supuesta simplicidad del repertorio, la inferior calidad de los instrumentos, y el supuesto déficit técnico de los ejecutantes (prejuicios de exclusión que son, por otra parte, aprovechados por el campo excluido, de modo que explicaremos más adelante).

En los cuatro casos estudiados se infiere un interés común por estar alineados a las prácticas musicales de los centros (Buenos Aires como centro referencial, y aún Estados Unidos y Europa), por lo que podría considerarse este interés por el repertorio e instrumentos de época como una posición vanguardista en la interpretación. Los *habitus* de los agentes se lograban mediante una relación directa con músicos de Buenos Aires (Mario Videla, Gustavo Samela, Sergio Siminovich y Mónica Cosachov), y es relevante en este sentido observar que no hubo ninguna conexión con el movimiento en el país vecino de Chile, mucho más próximo a Mendoza geográficamente que Buenos Aires. Por otra parte el repertorio o específicamente los instrumentos para ejecutarlo constituyeron una atracción por su utilización como herramienta pedagógica. El aspecto pedagógico de los conjuntos resulta evidente en tres de ellos (Teresita Codó, Fader y Muñoz), y sus alcances pueden comprobarse al rastrear la actividad que hoy tienen muchos de los ex integrantes de los conjuntos, dedicados o bien profesionalmente a la música, o bien a alguna otra arte.

El interés no es en ninguno de los casos un interés económico, sino un interés simbólico: lograr una diferenciación, en la que repertorio-instrumentos-edad de los ejecutantes (esto último, en tres de los casos observados) son las claves para lograrlo. De este modo, las agrupaciones y actividades en torno a la ejecución de la música antigua construyeron un campo específico inexistente hasta el momento en Mendoza.

2. Enjeu

Las reglas de juego y desafíos específicos de este campo tienen que ver con la manutención en el tiempo de las agrupaciones, enfrentadas a la movilidad de los participantes y a la falta de rentabilidad —esto último, en los grupos conformados por niños y/o adolescentes no significaba un problema para los integrantes, pero sí quizá para los líderes, en tanto merma la posibilidad de proyección y crecimiento. La permanente actividad (ensayos y presentaciones) de los agentes del campo es lo que otorga poder motivador al juego, y mantiene el interés en que el campo exista. Patricia Gutiérrez menciona dos tipos de intereses: interés genérico e interés específico. Los agentes dominados (integrantes) tendrían un interés genérico: el de integrar tales agrupaciones, mientras que los agentes dominantes (directores/líderes), lograrían una posición social de prestigio en tanto tuvieran la actividad a su cargo.

Lo que se pone en juego (*enjeu*) en nuestro campo es variable. La recuperación de un sonido de época a través de réplicas de instrumentos originales es la constante en las actividades propuestas por las cuatro productoras (y aquí cabría coincidir con lo que señala Leonardo Waisman, y es que esta recuperación es siempre una hipótesis desde el presente sobre el pasado). Si bien esta recuperación distó de ser realmente sustentada por una cabal formación teórica sobre interpretación históricamente informada de las productoras, sí hubo ambiciones de lograr un *aggiornamento* en la forma de abordar el repertorio preclásico a través, en primera instancia, de la utilización de instrumentos como clave, flautas dulces, viola da gamba y laúd, y por el intento de recuperar técnicas y convenciones estilísticas. Si tenemos en cuenta que el conocimiento al que entonces podía accederse en Mendoza sobre esta corriente interpretativa era nulo, estas actividades resultaban entonces como una novedad. Y en tanto novedad, eran o bien ensalzadas o bien rechazadas de plano.

Todo lo señalado contribuye a pensar que quizá el aspecto más abarcador en juego fue diferenciarse con respecto a la academia, situarse en una posición de marginalidad, de *outsiders*, en palabras de Howard Becket, con respecto a las instituciones de mayor prestigio. Esto podría establecer nuevas hipótesis, en las que conceptos como música antigua – minorías - distinción puedan enlazarse en novedosas relaciones. Mencionamos además la palabra distinción porque otro hecho que emergió de este trabajo fue detectar que las cuatro productoras provenían de familias o bien con un importante capital cultural, o de relevante capital económico, o ambos: las productoras de esta actividad en Mendoza se caracterizan por una importante formación académica, y provienen de familias con acceso y gusto por los bienes culturales (no sólo musical, sino también por la literatura, las artes plásticas, la arquitectura, el cine). Podría sostenerse que, de acuerdo a su socialización primaria y secundaria, estos agentes tienen un *habitus* que hace que lleguen a conformar el campo “interpretación históricamente informada”.

Resultó llamativo corroborar la simpatía política de tres de las productoras. Muñoz y Fader son radicales (en el caso de Fader, hasta con participación en la gestión provincial), y Codó, demócrata (partido provincial, de orientación conservadora). Quizá, y como ha señalado Silvina Luz Mansilla, la emergencia de estos conjuntos resultó una actividad especular, veinte años después, de lo ocurrido en Buenos Aires durante la década peronista, en la que surgieron varias asociaciones que constituyeron un espacio alternativo a la propuesta cultural del oficialismo

3. Capital y posición de los agentes

El capital puesto en juego en este campo es el conjunto de bienes susceptibles de acumulación. Siguiendo también la organización que propone Patricia Gutiérrez, hemos observado en los cuatro casos las siguientes variables: capital económico, social, cultural y simbólico.

1. El capital económico está constituido por los bienes materiales. Se observó aquí la cantidad, diversidad y calidad de los instrumentos, el acceso a partituras y grabaciones de referencia, y la remuneración de la actividad. Puede considerarse también que los instrumentos son capital cultural objetivado.
2. El capital social es el conjunto de relaciones duraderas. Se observó aquí los contactos con productores, encargados de salas e instituciones, contactos que permitieron la movilidad de los grupos y las actuaciones en diversas salas
3. El capital cultural es el conjunto de conocimientos. Los saberes relativos a la interpretación de los instrumentos y repertorios es aquí relevante. También se observó el grado de cohesión de los repertorios (opuesto al concepto de miscelánea que señala William Weber), puesto que se trata de un capital cultural en estado objetivado.
4. El capital simbólico es la acumulación de bienes simbólicos. Se observó aquí la cantidad de actuaciones, la cantidad de repertorio abordado, cantidad de agentes

integrantes, lugares de actuación², realización de grabaciones. También se consideró aquí el impacto pedagógico de las actividades: determinación de vocaciones musicales, y de vocaciones relacionadas con la *performance* de la música antigua.

La distribución de estos cuatro tipos de capital evidencia:

1. Mayor capital económico de Fader, en tanto capital cultural objetivado. Su agrupación poseía flautas dulces, violas da gamba, instrumentos de percusión, y laúdes, en tanto que los otros poseían solamente flautas dulces, o solamente un clave. En cuanto a remuneración de la actividad, Sacchi fue la única con actividad remunerada.
2. El capital social de Fader y Sacchi son también relevantes. Fader fue quien sostuvo más en el tiempo la agrupación, y Sacchi tuvo una inserción institucional que le permitió mayor proyección de su actividad.
3. Tanto Fader, como Sacchi y Muñoz tuvieron posiblemente un capital cultural similar. Quien presenta mayor cohesión en los repertorios es Sacchi.
4. En cuanto a cantidad de actuaciones y de repertorio abordado, el capital de Fader es también el mayor. El impacto pedagógico de su actividad fue la más relevante, seguida por Codó y Muñoz, mientras que en Sacchi es inexistente. Sacchi y Fader realizaron actuaciones en salas de prestigio.

Estas actividades tuvieron proyección en tanto impactaron pedagógicamente en nuevas generaciones que siguen promoviendo –con otro tipo de características y problemáticas- la música antigua en Mendoza. Pero es claro que estuvieron vigentes en tanto sus directoras o líderes pudieron impulsar con su propia energía los proyectos. En ninguno de los casos, por desinterés, o por la imposibilidad de superar la posición dominada de este campo, tal como mencionábamos al comienzo, se logró un estado institucionalizado del capital cultural puesto en juego: no existe aún en Mendoza la objetivación de este capital en títulos, instituciones que cobijen y legitimen esta práctica interpretativa y que le otorguen validez.

Finalmente, mencionaremos que las entrevistas y el examen del material documental han permitido rastrear una importante cantidad de músicos intérpretes, lo cual nos permite cumplir con otro de los objetivos de la investigación: incorporar a los intérpretes al discurso de la historia de la música local. Datos someros y algunas fotografías obtenidos de esta investigación están siendo volcados al blog: www.musicaantiguamendoza.blogspot.com para consulta del público en general.

* **

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD, Marcela y PRECIADO, Victoria

- 2008 “La música antigua en la prensa periodística. Hacia una contextualización del surgimiento y desarrollo del conjunto Ars Rediviva de Buenos Aires (1958-1961)”. Ponencia presentada en la Quinta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica, Buenos Aires.

² Como señala Bourdieu, los más dotados manifiestan estrategias de conservación y los menos dotados, estrategias de herejía. Como ejemplos sobresalientes de esto podría señalarse por una parte las actuaciones en el Salón Dorado del Teatro Colón y en Radio Nacional Mendoza de la profesora Sacchi, y en posición contraria, las actuaciones en un canal televisivo municipal de la provincia de Mendoza de los alumnos de Codó, que si bien puede considerarse una actividad que en su contexto implicaba relieve social, no se condice con la distinción que implica tocar en una de las salas de mayor prestigio del país.

BOURDIEU, Pierre

2010 *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Siglo XXI

2012 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

GUTIERREZ, Alicia

Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu. Eduvim

KITROSER, Myriam

2010 “Música antigua en la Argentina de los años ’60 y ’70”. Ponencia presentada en la XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología “Música y Política”, Córdoba.

MANSILLA, Silvina Luz

“Música y prensa periódica en la Argentina” En: *Revista Espacios*. Pag. 51-56. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

McCOMB, Todd M.

1995 “What is early music?”. Disponible en Early Music FAQ

WAISMAN, Leonardo

2005 “Música antigua y autenticidad: ideología y práctica”. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10. Pág. 255-268. Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales.

WEBER, William

2011 *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. México, Fondo de Cultura Económica.

* * *

Gabriela Guembe es Egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo como Magíster en Arte Latinoamericano, Profesora de Teorías Musicales y Licenciada en Instrumento (Piano y Violoncello). Se formó además en aspectos de la musicología histórica y en interpretación de música antigua con maestros en Argentina, Brasil y España. Como instrumentista se ha presentado en salas de América Latina, Estados Unidos y Europa. Es docente en la Universidad Nacional de Cuyo, donde se desempeña como Titular Efectiva de la Cátedra de Armonía III, y en la Orquesta Sinfónica. Ha publicado en las revistas *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* (Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo), *Tópicos del Seminario de Estudios de la Significación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* (México), y en el *Boletín de Casa de las Américas* (Cuba). En 2006 obtuvo una mención honrosa en la X Edición del Premio de Musicología “Casa de las Américas”, por su tesis de Maestría: “Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia” (disponible actualmente en la Biblioteca Digital de la UNCuyo). En 2012 fue convocada para arbitrar artículos científicos para la Revista TRANS (México). Ha participado en proyectos de investigación, y actualmente dirige el proyecto “Antecedentes de la interpretación históricamente informada en Mendoza” de la Secretaría de Ciencia Técnica y Posgrado, bienio 2011-2013. Integra la Comisión Evaluadora de la Dirección de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Artes.

* * *

MAESTROS Y DISCÍPULAS. CUATRO SONATAS PARA PIANO PRODUCIDAS POR COMpositoras ARGENTINAS ENTRE 1931 Y 1937

SILVINA LUZ MANSILLA

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

La sonata para piano surge en Argentina a comienzos del siglo XX con la emergencia de un grupo de compositores profesionales formados en Europa. Hacia la segunda década, luego del temprano caso de la *Sonata* de Drangosch (1895), una cantidad de ejemplos (Rodríguez, 1911; Piaggio, 1913; Gianneo, 1917; Williams, 1917; André, 1918; Gil, 1918; Torre Bertucci, 1921; Palma, 1921) da la pauta de la formación escolástica que traían los integrantes de la entonces novel Sociedad Nacional de Música, creada en 1915. La producción se edita y se difunde en conciertos. Desde 1924, con la fundación del Conservatorio Nacional, algunos de esos creadores serán quienes asuman la enseñanza institucionalizada de la composición. Se indaga ese repertorio en función del análisis pormenorizado de cuatro obras producidas por compositoras argentinas en la década de 1930. Son ellas, la *Sonata en Mi Mayor* (1931) de Isabel Aretz, la *Sonata en La Mayor* (1934) de Celia Torrá, la *Sonatina en Mi Bemol* (1936) de Ana Carrique y la *Sonata* (1937) de Lita Spena. Además de la puesta en valor a través de conciertos, con el objeto de comprender el contexto de producción se realiza un estudio desde la recepción estilística y crítica.

Palabras clave: piano – sonata – compositoras – Argentina

Abstract

The piano sonata develops in Argentina at the beginning of the Twentieth Century with the emergence of a group of professional male composers educated in Europe. Towards the second decade, after the early case of Drangosch's *Sonata* (1895), an important number of examples (Rodríguez, 1911; Piaggio, 1913; Gianneo, 1917; Williams, 1917; André, 1918; Gil, 1918; Torre Bertucci, 1921; Palma, 1921) give the clue of the scholastic education of the members of the novel National Society of Music, founded in 1915. The musical works composed were edited and divulged in concerts. Since 1924, with the foundation of the National Conservatory, some of these composers were the ones who assumed the institutionalized teaching of composition. This repertoire is proposed to be studied according to the detailed analysis of four works produced by Argentine female composers during the 30's: *Sonata in E major* (1931) by Isabel Aretz, *Sonata in A major* (1934) by Celia Torrá, *Sonatina in E flat major* (1936) by Ana Carrique and *Sonata* (1937) by Lita Spena. Apart from the intended value enhancement through concerts, a study of the stylistic and critical reception will be done in order to comprehend the object in context.

Key Words: piano – sonata – female composers – Argentina

* * *

1.- Fundamentación y objetivos

Sabida es la importancia que tiene aún hoy en la formación escolástica de un compositor, el estudio de la forma sonata y el desarrollo de las habilidades técnicas que permitan abordarla. Si poco o nada es lo que se ha indagado hasta el presente acerca de la creación musical femenina producida en Argentina durante la primera mitad del siglo XX, más reducido es aún lo realizado, en cuanto al sector de la producción musical que tiene que ver con las sonatas para piano en general.

La sonata para piano surge en Argentina a comienzos del siglo XX con la emergencia de un grupo de compositores profesionales formados en Europa. Hacia la segunda década, luego del temprano caso de la *Sonata* de Drangosch (1895), una cantidad de ejemplos da la pauta de la formación escolástica que traían los integrantes de la entonces novel Sociedad Nacional de Música, creada en 1915.

La producción se edita y se difunde en conciertos. Desde 1924, con la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, algunos de esos creadores serán quienes asuman la enseñanza institucionalizada de la composición. Se indaga ese repertorio en función del análisis pormenorizado de cuatro obras producidas por compositoras argentinas en la década de 1930. Son ellas, la *Sonata en Mi Mayor* (1931) de Isabel Aretz, la *Sonata en La Mayor* (1934) de Celia Torr , la *Sonatina en Mi Bemol* (1936) de Ana Carrique y la *Sonata* (1937) de Lita Spena. Además de la puesta en valor a través de conciertos, con el objeto de comprender el contexto de producción se realiza un estudio desde la recepción estilística y crítica.

El objetivo de esta comunicación es informar el estado de avance del proyecto *Maestros y discípulas. Algunas sonatas para piano producidas en Argentina entre 1931 y 1937. Estudio de recepción y puesta en valor*, acreditado por el Instituto Universitario Nacional del Arte, dentro de su programación científica 2013-2014 y radicado en la cátedra “Historia de la Música Argentina” del Departamento de Artes Musicales y Sonoras.¹ Integran el equipo la Lic. Romina Dezillio, el Magter. Ricardo Jeckel, el Sr. Félix Junghanns y el Magter. Hernán Vázquez. Quien suscribe, asume la dirección del proyecto.

El grupo de investigación tiene por meta la producción de aportes a la historia musical de Argentina de la primera mitad del siglo XX, que, ya sea situados en enfoques técnico-musicales o bien en enfoques socio-culturales, puedan dar cuenta de los procesos de recepción estilística y crítica que se produjeron en torno al corpus de obras estudiadas. Se propone dilucidar procesos de recepción ocurridos en las primeras décadas del siglo XX en torno a los maestros y discípulas relacionados con el Conservatorio Nacional de Música y la Sociedad Nacional de Música; observar qué modelos estilísticos tuvieron algunos compositores y compositoras locales y cómo fue su propia recepción de las convenciones de los lenguajes musicales europeos y latinoamericanos; también, ofrecer considerable información nueva relacionada con el llamado nacionalismo musical argentino de la primera mitad del siglo XX, para establecer una base fáctica que permita estudios posteriores.

Entre los propósitos específicos están la detección en repositorios públicos y privados las partituras de las sonatas de Celia Torr , Isabel Aretz y Ana Carrique, así como otra documentación relacionada; también, la puesta en valor de la producción estudiada a través de la concreción de conferencias y la presentación de las obras en conciertos comentados; y la transferencia de los resultados de la investigación a la comunidad, como aporte al desarrollo de la musicología histórica argentina, a través de clases universitarias, presentaciones en congresos y publicaciones en revistas especializadas.

2.- Puntos de partida

Pola Suárez Urtubey señaló tempranamente (1988) la importancia del género sonat stico en lo que denominó la “Generación del 80” de la historia musical de nuestro país. Aún así, el repertorio tanto de maestros como de discípulos y discípulas, permanece muy escasamente estudiado. Las investigaciones dedicadas al repertorio argentino para piano son escasas y recaen casi siempre en los autores canónicos (Williams, Guastavino, Ginastera, Juan José Castro y

¹ El código de acreditación del equipo es 34-0254.

apenas algún otro), casi sin mediar alguna clase de observación de los contextos y de los presupuestos que implican los diferentes tipos de filtros y procesos culturales que originan la formación de los repertorios.

Se conoce sobre la inclusión de la enseñanza de la composición en los planes de estudio del Conservatorio Nacional desde su misma creación en 1924, por el artículo II del decreto de creación que, según García Cánepa (2000: 54), incluyó la carrera de Composición. Este autor menciona que en la primera planta de profesores, designados el 4 de agosto de 1924, figuraban José André y Ricardo Rodríguez para la asignatura composición, Athos Palma y Floro Ugarte para armonía, y Arturo Luzzatti para contrapunto. Su estudio se complementa con el extenso capítulo escrito por Fainguersch en ocasión del volumen de homenaje al bicentenario del Conservatorio Nacional de París publicado hacia mediados de la década de 1990 (1995: 391-401).

Sin embargo, las producciones de aquellos maestros que se habían nucleado tempranamente en la Sociedad Nacional de Música, desde 1915, poco ha sido indagada hasta el momento. Sobre Athos Palma, al parecer personalidad muy destacada en el ámbito de la enseñanza de la composición, existe apenas el libro de Lamuraglia (1954) publicado en fecha posterior a su fallecimiento que, en el estilo del ensayo, da cuenta de su biografía y obras, sin interés en análisis detallados. Sobre López Buchardo, el creador y primer director del Conservatorio Nacional, si bien hay algún estudio académico reciente referido a sus canciones de cámara (Weiss, 2005), sigue siendo todavía la fuente principal para el tema que nos ocupa, la biografía (1966) que sobre él escribió Abraham Jurafsky.

Los estudios de García Muñoz, especialmente, sus catálogos, son de gran auxilio a la hora de establecer fechas, paralelismos y posibles entrecruces entre las personas implicadas.² También, el estudio heurístico (1988) detallado que publicara hacia fines de los años 80, referido a la actividad de la Sociedad Nacional de Música entre 1915 y 1930.

Poblado por algunas biografías (útiles por ser escritas por quienes conocieron personalmente a los retratados, pero en gran medida cercanas al panegírico), el área de nuestro estudio sigue careciendo de análisis musicológicos que reparen en los procesos de producción, circulación o recepción de las obras. Aunque panorámica, sirve sin embargo la tesis doctoral de Deborah Schwartz-Kates (1997), que dedica algún espacio al estudio de la formación impartida en Francia en los tiempos en que varios de los compositores profesores del Conservatorio Nacional estudiaron allí. También es puntal de referencia el estudio sobre la retórica del nacionalismo que produjo Melanie Plesch en 2008. En época reciente (2009), sendos análisis referidos a la *Primera sonata argentina*, de Alberto Williams, y a la *Sonata en Do # menor*, de Celestino Piaggio, de Martín Merayo y Diego Censabella respectivamente, fueron publicados en un volumen de la Universidad Católica Argentina que reúne resultados de investigaciones producidas en el marco de la asignatura 'Redacción Monográfica'. Julio Ogas (2010), en su libro fruto de su tesis doctoral, referido a la música pianística argentina entre 1929 y 1983, elige un recorte de compositores que considera representativos de la producción pianística, a saber, Ginastera, Guastavino, Juan José Castro, Luis Gianneo y Juan Carlos Paz.

Sobre las sonatas que son objeto de análisis pormenorizado por parte de este proyecto, se tienen algunos indicios que interesa destacar para justificar nuestra propuesta. Por ejemplo, la *Sonata* de Aretz (1909-2005), discípula de Palma, es una obra temprana que estrenó ella misma a los 24 años de edad para la Dirección Nacional de Bellas Artes, el 4 de noviembre de 1933 (Melfi, 1999:631). La de Torrá (1884-1962) está dedicada a su maestro Athos Palma y recibió en su momento, según explica Marcela Méndez (2001:32), opinión muy favorable de Roberto García Morillo. La *Sonatina* de Ana Carrique (1886-1979), quien trabajó también bajo la guía pedagógica de Palma, fue estrenada para la Sociedad Nacional de Música el 14 de junio de 1936, por la virtuosa pianista argentina Lía Cimaglia, discípula como es sabido de Alberto Williams (Mansilla, 2005:75). La de Spena (1904-1989) finalmente, fue premiada para el Salón de Música Argentina de 1937 (García Muñoz, 2002:56), actividad cultural cuya existencia fue iniciativa de Athos Palma.

² García Muñoz escribió los catálogos que acompañan a los textos de Pola Suárez Urtubey en la *Historia General del Arte en la Argentina*, publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes en diez tomos.

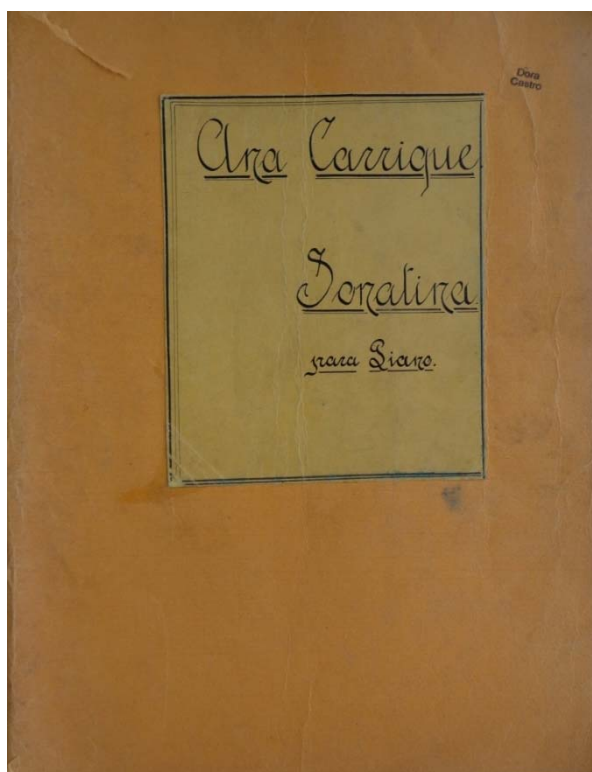


Figura 1. Tapa de la Sonatina de Ana Carrique. MS original de la compositora. Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

3.- Metodología

El proyecto se encuentra actualmente en una lógica etapa inicial de carácter heurístico, en la cual el propósito es la detección de tres de las obras necesarias para la investigación (las *Sonatas* de Aretz y Torrá y la *Sonatina* de Carrique). El manuscrito de la *Sonata* de Lita Spena se encuentra en la biblioteca del DAMUS y pudo saberse desde el comienzo sobre su disponibilidad con un rápido recorrido del catálogo electrónico de la biblioteca.³ Una buena cantidad de sonatas para piano de los compositores-profesores, de los aquí llamados “maestros”, forma parte de las antiguas ediciones de la Sociedad Nacional de Música, disponibles en varios archivos y bibliotecas especializadas.⁴

La metodología de trabajo es mayormente cualitativa, proveniente de las ciencias sociales. Para el estudio de la recepción del repertorio, tanto estilística como crítica, es imprescindible el conocimiento y análisis de la producción de dichos compositores, por lo cual, si bien no se pretende comprender a la totalidad, es previsible el estudio de algunas de esas sonatas y/o alguna otra producción, en especial de Athos Palma, profesor de composición de las cuatro creadoras. La metodología comprende el análisis crítico de las fuentes encontradas, así como el análisis técnico del lenguaje musical de las obras, para producir luego alguna clase de propuesta de síntesis sobre el corpus. De la sociología de la música y de la teoría de la recepción se utilizan conceptos para analizar los procesos de recepción de las músicas y los músicos durante el periodo estudiado (Zenck, 1989).

³ Lita Spena: *Sonata*. Bajo la signatura P83 1596.

⁴ En el catálogo de la biblioteca del DAMUS detectamos estas obras y signaturas: Drangosch. *Sonata opus 2*. Haertel. P43 624; López Buchardo. *Sonatina*. Ricordi. P57 1032; Olazábal, Tirso de. *Sonatina*. Ricordi. P66 1233; Piaggio. *Sonata*. E SNM. P67 1267; Rodríguez. *Sonata*. SNM: P 70 1363; Suffern. *Sonata*. Ricordi P107 2006; Torre Bertucci. *Sonata* SNM P85 1638. En Biblioteca Central de UCA: Palma. *Sonata*. ARG P P171.1; André. *Sonatina*. ARG P A555.2.

Entre las herramientas metodológicas están las derivadas de la archivística, ante la probabilidad de detectar otros materiales documentales, además de las partituras. Se realiza la fotografía digital de los materiales y su sistematización según las normas consensuadas en el ámbito académico. Se tienen en cuenta las orientaciones propuestas por el musicólogo brasileño André Guerra Cotta (2011), en lo que hace a los aspectos técnicos relacionados con la sistematización archivística aplicada a la música (pautas de conservación de archivos sonoros – analógicos y digitales–, nombramiento de las imágenes).

La búsqueda, recopilación e intercambio bibliográfico, con el fin de la actualización permanente del grupo en lo que hace a presupuestos teóricos generales y disciplinares, es parte de una metodología dinámica que permite avanzar, pero a la vez ir corrigiendo las etapas o tiempos que no pudieran haberse previsto en este proyecto. En la elaboración de breves guías, resúmenes y fichaje bibliográfico se tienen en cuenta las orientaciones del manual de estilo producido por el RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*), de autoría de James Cowdery (2006).

No se pretende un resultado único y colectivo. La metodología que se propone implica, a pesar del intercambio de conocimientos y puntos de vista mediante reuniones grupales de estudio, resultados parciales en formato de ponencias, conciertos, conferencias con ejemplos musicales, artículos, clases abiertas, entre otras actividades. De esta manera, Dezillio produce conocimiento sobre las compositoras, Mansilla sobre la producción de los profesores, Junghanns colabora con la puesta en valor de algunas de las partituras en conciertos y/o en audiciones en ciclos del DAMUS, Vázquez opina sobre análisis musical e interpreta también algunas de las piezas en audiciones y/o recitales y Jeckel trabaja en la transcripción y edición de las partituras.⁵

En lo que hace a la puesta en valor, se ha partido de algunos registros fonográficos comerciales ya existentes de las sonatas de Piaggio y Torre Bertucci, grabadas por el pianista Alfredo Corral, y de las de Suffern, Piaggio y Williams, por Valentin Surif.⁶ De la de Celia Torrá, se encuentra disponible el primer movimiento por Olga Galperín, en la serie *Panorama de la música argentina* editada por el Fondo Nacional de las Artes.⁷ El presente proyecto pretende, como segunda instancia que seguirá a la investigación musicológica, poner en valor las cuatro sonatas de compositoras argentinas prácticamente no difundidas. Lo hará tanto para el nivel de la comunidad científica como para el público en general y será llevada a cabo por Hernán Vázquez y Félix Junghanns, los pianistas del equipo.

Se prevé asimismo la publicación en internet de resúmenes de trabajos, informes periódicos y noticias de las actividades académicas de los integrantes.⁸ Para los trabajos técnicos (transcripción de partituras a programa editor informático a cargo de Ricardo Jeckel, organización de cronologías, corrección estilística de textos, traducciones de textos, implementación del sitio web), se combina una colaboración mancomunada con algunas tareas

⁵ Entre los antecedentes de los integrantes que favorecen la coherencia de este proyecto grupal deseo destacar que: Romina Dezillio ha trabajado y trabaja sobre producción musical femenina en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX por ser su tema de tesis doctoral en curso ante la Universidad de Buenos Aires (ver bibliografía); Hernán Vázquez conoce la historia musical argentina de la primera mitad del siglo XX, tanto por motivos pedagógicos como por sus estudios de posgrado completados en la Universidad Nacional de Cuyo y además acredita estudios pianísticos y actividad de conciertos, sumados a su experiencia en análisis musical por ser profesor de esa disciplina en la Universidad Nacional de Rosario; Ricardo Jeckel cuenta con experiencia en transcripción y edición de partituras así como conocimiento del corpus, por sus estudios de posgrado completos en la Universidad Nacional de Cuyo; Félix Junghanns, estudiante avanzado de la Licenciatura en piano del IUNA, posee interés en el estudio del repertorio y en su interpretación pianística, y suma, a su condición de investigador estudiante, una sólida formación humanística previa procedente de otros estudios realizados en Paraguay y Francia.

⁶ CD “Grandes Sonatas Argentinas”. Alfredo Corral (Buenos Aires, Acqua Records, 2003); CD “La Sonata Argentina”. Valentin Surif (Buenos Aires, IRCO, 2005).

⁷ Este panorama no es exhaustivo hasta este momento, y es parte de nuestra investigación detectar otras grabaciones, actuales o históricas.

⁸ Por el momento esta difusión se realiza a través de las redes sociales, con acceso electrónico público.

puntuales que realizan algunos integrantes, dado que la previsión presupuestaria es mínima en lo que hace a la contratación de servicios técnicos especializados.

4.- Hipótesis

Nuestra hipótesis principal es la siguiente:

La producción pianística de sonatas, de autoría de las compositoras profesionales formadas en los comienzos de la historia del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y de la Sociedad Nacional de Música, constituye un lugar de interés para el análisis de algunos procesos de recepción dado que, además de las individuales connotaciones, se imbrica con cuestiones atribuibles al marco cultural, histórico y social.

Las hipótesis derivadas a las que adhiere el presente proyecto son:

- La carencia de edición condicionó el desconocimiento actual del repertorio en estudio, producido por las cuatro compositoras.
- Toda tarea musicológica que aspire a una instancia interpretativa superior deberá contar primero con una recopilación minuciosa de documentos y de datos.
- La figura de Athos Palma como maestro de composición fue de fundamental importancia en la formación técnica de las compositoras de este estudio.
- La situación generalizada de las mujeres compositoras en la década de 1930 estuvo relegada a los ámbitos de la educación musical general.

5.- Avances y hallazgos

El equipo se encuentra en la primera etapa de su desarrollo.⁹ Para concluir, se mencionan los siguientes avances y hallazgos, realizados en estos meses:

1. Se construyó una página en red social en la que se informa sobre la actividad académica y artística de los integrantes, así como sobre fuentes localizables en internet que cuentan con material conexo al tema de estudio (Mansilla).¹⁰
2. Se tomó fotografía digital al manuscrito de la *Sonata* de Lita Spena (Mansilla) y se la transcribió en programa informático (Jeckel). Se está completando la edición crítica de esa sonata (Dezillio).
3. Se detectó fortuitamente la partitura de la *Sonatina* de Carrique, cuyo manuscrito original ingresó a comienzos de 2013 al archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” por donación de la pianista Dora Castro, quien lo tenía en su poder, a su vez, legado por la pianista Lía Cimaglia Espinosa.¹¹ Se le hicieron las tareas de rutina en lo que hace a su preservación (Mansilla) y se le tomó fotografía digital (Dezillio).
4. Se avanzó en la lectura de fuentes secundarias (Vázquez, Mansilla),¹² en la traducción de artículos en francés (Junghanns),¹³ e inglés (Dezillio),¹⁴ los que fueron comentados en reuniones de trabajo.
5. Se está transcribiendo a programa informático la *Sonatina* de Carrique (Jeckel).
6. Se están estudiando al piano la *Sonata* de Palma (Vázquez) y la *Sonatina* de Carrique (Junghanns).

⁹ La resolución de acreditación del proyecto (Resol. Rectora N° 106/2013) tiene fecha 03-04-2013.

¹⁰ Disponible en: <https://www.facebook.com/MaestrosYDiscipulasSonatasParaPianoEnLaArgentina>

¹¹ En el hallazgo intervino la pianista Silvia Trachcel, mediadora de la gestión de donación de obras manuscritas de compositores argentinos por parte de Dora Castro, al Archivo del Instituto Nacional de Musicología donde me desempeño.

¹² En especial los libros técnicos de Palma (1988; 1977[1944]) y los clásicos de Charles Rosen (1994; 1997; 1998).

¹³ Fainguersch (1995).

¹⁴ Everist (1999); McClary (1991).

SONATA
(para piano)
Primer tiempo Lita Spena

MS 513 V. 1. Lita Spena. (Academy of Music and Musicology, IUNA, 2013)

Sonata
Tercer tiempo
Toccata Lita Spena

MS 513 V. 1. Lita Spena. (Academy of Music and Musicology, IUNA, 2013)

Figura 2. Dos fragmentos de la edición digital de la Sonata de Lita Spena. MS original de la compositora, obrante en la Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA).

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CENSABELLA, Diego

- 2009 “Análisis de la *Sonata en Do sostenido menor* para piano, de Celestino Piaggio”, en Plesch, Melanie y Silvina Luz Mansilla. *Nuevos estudios sobre música argentina. Aportes desde la asignatura “Redacción Monográfica”*. Buenos Aires: EDUCA, pp. 109-133.

COWDERY, James

- 2006 *How to Write about Music. The RILM Manual of Style*. Segunda edición. Nueva York: RILM.

DEZILLIO, Romina

- 2011 “Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismos en Buenos Aires entre 1930 y 1955” en *Actas de la VIII Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar>. Fecha de último acceso: 03-11-2012.
- 2011 “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955). Fundamentos, metodología y avances de una investigación”, en Héctor Rubio (ed.). *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, N° 68. Córdoba, AAM, pp. 18-27
- 2012 “El ojo en la cerradura: Mujeres, música y feminismo en La Mujer Álbum-Revista (1899-1902)”, en Silvina Luz Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 101-135.

EVERIST, Mark

- 1999 “Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value.” Cook, Nicholas / Everist, Mark (eds.), *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.

FAINGUERSCH, Julio

- 1995 “L’influence du conservatoire de Paris en Argentine au moment de la création d’une conscience musicale nationale, en Bongrain, Anne / Poirier, Alain. *Le conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*. Paris: Buchet / Chastel, pp. 391-401.

GARCÍA CÁNEPA, Julio César

- 2000 “La enseñanza musical en Argentina: el Conservatorio Nacional de Música ‘Carlos López Buchardo’”, *Conservatorianos*, N° 6, noviembre-diciembre. Disponible en: <http://www.conservatorianos.com.mx/indice seis.htm> Fecha de último acceso: 06-11-2012.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen

- 1988 “Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la Sociedad Nacional de Música entre 1915 y 1930”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Año IX, N° 9. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 149-194.
- 2002 “Spena, Lita”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE, p. 56.

GUERRA COTTA, André

- 2011 “Archivología musical. Conceptos, principios, futuro”, en Fornaro, Marita (ed.). *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 15-36.

JURAFSKY, Abraham

1966 *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

LAMURAGLIA, Nicolás

1954 *Athos Palma*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

MCCLARY, Susan

1991 *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MELFI, María Teresa

1999 "Aretz, Isabel", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid: SGAE, p. 631.

MÉNDEZ, Marcela

2001 *Celia Torr . Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.

MERAYO, Martín

2009 "Un análisis de la *Primera Sonata Argentina opus 74*, de Alberto Williams", en Plesch, Melanie y Silvina Luz Mansilla. *Nuevos estudios sobre música argentina. Aportes desde la asignatura "Redacción Monográfica"*. Buenos Aires, EDUCA, pp. 297-327.

OGAS, Julio.

2010 *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid: ICCMU.

PALMA, Athos

1988 *Curso de teoría razonada de la música*. 3 vols. Buenos Aires: Ricordi.

1977 *Tratado completo de armonía*. 3 vols. Buenos Aires: Ricordi Americana, [1  ed. 1944]

PLESCH, Melanie

2008 "La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en Pablo L. Bardin y otros. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 55-110.

ROSEN, Charles

1997 *The Classical Style*. Nueva York: Norton, 1971, 2  ed. [*El Estilo Clásico*. Madrid: Alianza, 1994].

1988 *Sonata Forms*. Nueva York: Norton, 2  ed. [*Formas de Sonata*. Barcelona: Labor, 1997].

1995 *The Romantic Generation*. Londres: Harvard University Press, 5  ed., 1998.

SCHWARTZ-KATES, Debora

1997 *The gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. Ph. D. dissertation, University of Texas at Austin.

SU  REZ URTUBEY, Pola

1988 "La creación musical", *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo V, pp. 91-173.

WEISS, Allison

2005 *A Guide to the Songs of Carlos López Buchardo*. Portland (EEUU), Tesis de Maestría de la Universidad de Portland.

ZENCK, Martin

1989 “Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale”, Borio, Gianmaria / Garda, Michela (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Torino: EDT, pp. 96-116. [Publicado originalmente en alemán: “Entwurf einer Soziologie der musicalischen Rezeption”, *Die Musikforschung* 33/3, pp. 253-279].

* * *

Silvina Luz Mansilla es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora Superior en Musicología, de la Universidad Católica Argentina. Profesora Nacional de Piano, del Conservatorio Nacional de Música. Investigadora del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, a cargo de la Sección Música Académica Argentina. Profesora Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales del IUNA y Profesora Adjunta en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirige equipos de investigación, presenta y publica regularmente trabajos en congresos y revistas especializadas y es consultada como evaluadora en el ámbito nacional e internacional.

* * *

UNA APROXIMACIÓN A LA FORMA, CONTENIDO E HISTORIA DEL CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA, “CONCERT DE RIALP”, OP. 70, DE JAUME TORRENT

PATRICIO MÁTTERI

RELATO DE EXPERIENCIA

Resumen

El presente trabajo relata la experiencia del abordaje al estudio del *Concierto para Guitarra y Orquesta*, “*Concert de Rialp*”, Op. 70, del compositor español Jaume Torrent, escrito por encargo para la celebración del 10mo aniversario del Festival de Música de la Vila de Rialp¹ y estrenado por el propio compositor junto a la Orquesta Sinfónica Nacional Checa, bajo la batuta de Inma Shara, en agosto de 2010.

Dicho artículo buscará describir no sólo el proceso de análisis, estudio y preparación de una obra jamás estrenada en América, sino también la experiencia extramusical vivida por este autor, desde un primer contacto a finales de 2012 por parte del compositor hasta el momento de publicado este artículo. Se intentará también presentar conclusiones puntuales que refieran tanto al análisis musical puro como al aprendizaje de este autor sobre los distintos factores que hacen a un evento de la magnitud de un estreno continental de una obra de estas características.

Palabras clave: Jaume Torrent, concierto para guitarra y orquesta, Concert de Rialp

Abstract

The following essay refers to the experience gained from the approach to the study of the Concert for Guitar and Orchestra, “Concert de Rialp”, Op. 70, by Spanish composer Jaume Torrent, written by request for the 10th anniversary of the Festival de Música de la Vila de Rialp and premiered by the composer with the Czech National Symphony Orchestra, conducted by Inma Shara, on August, 2010.

This paper will seek to describe not only the analysis, study and preparation procedures in order to premiere the work in America, but also the non-musical experience lived by this author, from first contact with the composer in 2012 until the publication of this article. I will also attempt to present the reader with a set of conclusions regarding not only the purely musical analysis of the piece, but a group of learned experiences from trying to find means to reach a continental premier of a work of such magnitude.

Key words: Jaume Torrent, Concert for Guitar and Orchestra, Concert de Rialp

¹El Festival de Música de la Vila de Rialp es uno de los acontecimientos culturales más atractivos que se realizan en las tierras de Lleida. A lo largo de los últimos años el festival ha contado con la presencia de formaciones e intérpretes de renombre internacional como *Claudi Arimany*, uno de los mejores flautistas del mundo, el *Coro de Cámara de St. Petersburg*, *Coro Nacional de Ucrania*, *The soloists of the Royal Opera House of Covent Garden*, *Orquesta de Ràdio Praga*, *Virtuosos de Hungría*, *Orquesta de Cámara “Franz Liszt” de Budapest*, *Coro Vivaldi Pequeños Cantores de Cataluña*, *Moscow Rachmaninov Trio*, *la Orquesta Filarmónica de Rusia*, los hermanos *Cuenca*, *la Salzbuguer Kammerphilarmonie*, *Medelssohn Chamber Orchestra*, *Liana Issakadze*, *Mireia Pintó*, entre otros.

Prólogo

En diciembre de 2012 su puso en contacto conmigo Àlex Casanovas, creador y administrador del sitio *World Concert Hall*², cuyo servicio provee a sus suscriptores con actualizaciones en tiempo real de conciertos en vivo en todas partes del mundo, disponibles para escuchar vía *streaming* por internet.

En su mensaje, invitaba a conocer la obra de Jaume Torrent, el “*Concert de Rialp*”, el cual había escrito y estrenado dos años atrás y que recientemente había tenido la oportunidad de grabar profesionalmente. Su intención era la de generar un vínculo entre el compositor y este autor para estudiar en conjunto la posibilidad de estrenar mencionada obra en el continente americano.

Previo a una primera audición de la obra (disponible en línea³), se buscó realizar una investigación preliminar sobre el compositor y su trayectoria, para poder abordar la obra (y su audición crítica y consciente) con un conocimiento antecedente de su estilo, ubicación temporal y circunstancial.

Jaume Torrent es un guitarrista y compositor español de amplia trayectoria en su país, tanto como instrumentista como compositor de obras donde su instrumento tiene un papel protagónico. De sus más de 70 opus publicados, que incluyen obras de cámara para una amplia combinación de instrumentos, se destacan sus 3 conciertos para: orquesta de cuerdas y guitarra sola (*Op. 52*), guitarra y flauta (“*California 2007*”, *Op. 63*), y guitarra y violín (“*Paganini in America*”, *Op. 62*), así como su estudiado aquí para guitarra y orquesta sinfónica, “*Concert de Rialp*”, *Op. 70*.

A través de numerosos intercambios con el Mtro. Torrent, sus editores, directores de orquesta, programadores de conciertos y diversos otros actores, así también como a través de la propia investigación musical sobre la pieza y algunas reflexiones personales sobre estilo y forma, se pretende acercar al público interesado una perspectiva personal de la experiencia que significa descubrir una obra totalmente nueva de un compositor contemporáneo reconocido y encarar las vicisitudes encontradas para lograr su estreno en nuestro continente.

Una aproximación estético-formal a la geografía de Rialp

Rialp es un municipio español de la comarca del Pallars Sobirà, perteneciente a la provincia catalana de Lérida, cercano a la frontera del país con Andorra. El *Concert de Rialp* consta de tres movimientos cuyos títulos hacen referencia a destacados lugares geográficos de la comarca: Pic de l'Orri, Vall d'Àssua y Riu de Sant Antoni. En palabras del compositor:

"El concierto no pretende describir programáticamente estos parajes naturales, sino más bien establecer un vínculo analógico entre determinados procesos emotivos que se reflejan en el texto musical y las fuerzas de la naturaleza que emanan de los lugares aludidos".⁴

La intención del compositor fue la de mantener un discurso constante de permanente diálogo concertante entre la guitarra y la orquesta. Buscó el equilibrio sonoro entre los dos mundos sin renunciar a explorar las genuinas posibilidades que cada uno de ellos posee: la guitarra despliega una gran variedad de recursos diseñados para potenciar al máximo su capacidad expresiva mientras que la orquesta envuelve al instrumento solista con un extenso abanico de texturas de las que unas veces se desprenden sutiles sonoridades, y en otras el vigor sonoro de los tutti orquestales.

Siendo la guitarra acústica un instrumento de uso casi exclusivamente nacionalista en la música clásica (considerando a Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Lalo Schiffrin, Luis Pérez Valero, Ernesto Cordero y Carlos Castro como los mayores exponentes del

² www.worldconcerthall.com

³ soundcloud.com/jaumetorrent

⁴ TORRENT, J. 2011: 5

concierto para guitarra y orquesta), es necesario incluir en este análisis preliminar, un párrafo referido al lenguaje y la textura explorada, a modo de evidencia de estilo diametralmente contrario al de los compositores arriba mencionados:

"El lenguaje que utilizo busca conseguir una simbiosis entre modernidad y tradición, siguiendo la línea de mi precedente obra compositiva. No contiene referencias a la música popular y se aparta en todo momento de las expectativas creadas por el lenguaje de raíces folclóricas que han explotado (en conciertos de estas características) la mayoría de los compositores conocidos. En el *Concierto de Rialp* [sic] se refleja la modernidad a través de una búsqueda de formas de expresión propias, de la experimentación de vías propias de desarrollo temático y de un planteamiento genuino de soluciones formales, todo, pero, sin dejar de recurrir a la expresividad y al lirismo como fundamentos propiciadores [sic] de la comunicación con el público.

No he querido hacer del *Concierto de Rialp* una obra programática puesto que en él no pretendo evocar imágenes concretas del paisaje de la comarca del Pallars Sobirà en la que se encuadra la población de Rialp. Creo que la música del concierto tiene más que ver con la energía telúrica que emana del paisaje montañoso que rodea Rialp que de la descripción concreta de sus rincones. Uno puede preguntarse por el motivo de los títulos de los tres movimientos. Creo que la respuesta está en considerarlos como un elemento simbólico más que con el de complementar la capacidad de evocación de la música. Es cierto que hay una parte del público que se siente cómodo sabiendo que una imagen visual o literaria justifica un hecho musical, pero yo soy de los que pienso que cuando una música es capaz de conmovernos, este sentimiento pertenece exclusivamente al mundo de la música. Siento un gran respeto por la enorme capacidad que tiene la música de estimular sentimientos desde su propia realidad abstracta."⁵

Descartando entonces el enfoque de estudio de una obra programática cuyas características, en una primera impresión, podrían sugerir los títulos dados a los movimientos, y teniendo en cuenta la intención del compositor de alejarse del lenguaje de su predecesores, se generan las siguientes interrogantes que darán carácter a esta investigación:

1. En lo que refiere a la textura a través del lenguaje (o al "lenguaje a través de la textura"), ¿cuáles fueron las influencias compositivas (por adopción o rechazo) en las cuales se basó Jaume Torrent para buscar esta "simbiosis" descrita como fundamental para escribir su Op. 70?
2. Dado que cada título tiene un nombre evocativo a la geografía de Rialp, ¿qué estructura formal-musical fue pensada para cada uno de ellos? ¿Hubo intención de atenerse a las formas tradicionales del concierto para instrumento solista (Forma S, formas ternarias expandidas, scherzos, rondos, etc.), o el trabajo temático buscó la forma de fantasía libre como fundamento para la construcción del discurso musical?
3. Las ideas temáticas ¿son propias, o el autor se basó en ideas folclóricas tradicionales de su país? Resulta llamativa su aseveración sobre el escape de un "lenguaje folclórico", tanto así que presenta la incógnita sobre si realmente hubo un desprendimiento consciente de lenguaje efectivo o simplemente aparente, donde no se logró una verdadera separación, temáticamente hablando, de mencionado lenguaje.
4. En esa búsqueda de diálogo constante entre instrumento solista y orquesta, ¿la construcción fue temática o textural?

Estas preguntas hacen referencia exclusivamente a aspectos compositivos de la pieza y, para responderlas, es necesario investigar la partitura y, en conjunto con el propio análisis del

⁵ En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

compositor, llegar a las conclusiones pertinentes, teniendo en cuenta una indicación previa crucial del Mtro. Torrent en cuanto a su punto de partida para escribir este concierto:

“Gracias al conocimiento de las posibilidades de la guitarra he podido profundizar en un lenguaje absolutamente idiomático. Idea tras idea, motivo tras motivo, el concierto está construido sobre fórmulas técnicas e instrumentales que permiten llevar a la guitarra al límite de su potencial sonoro proporcionándole la capacidad de diálogo con los instrumentos de la orquesta que necesita. Teniendo en cuenta la importancia y dificultad que conlleva la creación de temas y de motivos guitarrísticos poseedores de esta peculiaridad, la exploración de las peculiares diferencias sonoras que hay entre la guitarra y la orquesta (tanto desde un punto de vista dinámico como tímbrico) me ha ayudado a enfatizar el sentido dramático que proporciona su enfrentamiento.”⁶

La búsqueda del lenguaje de Rialp

Jaume Torrent entiende y expresa en su corpus la construcción de esa "simbiosis" de lenguajes musicales mencionados en el apartado anterior, una "unión entre modernidad y tradición"⁷, a partir de distintos aspectos constructivos musicales: el uso libre de la tonalidad, la utilización de texturas “atmosféricas” y la convivencia de técnicas atonales (lindantes, por momentos, con las prácticas dodecafónicas de la Segunda Escuela de Viena de principios del siglo XX) con otras cuyo origen nace en la tradición tonal. Esta aparentemente pretendida simbiosis no nace de la voluntad del compositor de alejarse de los creadores que se valieron del mismo orgánico para abordar piezas de las características del *Concert de Rialp* en el pasado (como pueden ser Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer o Lalo Schifrin), sino que se muestra como resultado y consecuencia del repertorio musical absorbido y asimilado a lo largo de toda la carrera del compositor: Jaume Torrent pertenece a una generación de músicos que, puesta en comparación con las generaciones precedentes, ha podido escuchar un diverso crisol de estilos que la que pudieron absorber los maestros del pasado. Esto ha llevado a condicionar su acervo cultural, y no es de extrañar que formen parte de sus íntimas fuentes de inspiración a la hora de construir su lenguaje propio.

El compositor, a lo largo de sus años en la creación musical, ha utilizado distintas técnicas compositivas. La armonía tonal tradicional (como puede notarse en sus *24 Fantasías Románticas*, Op. 18 y sus *Fantasías Sonatas*, Ops. 19, 20, 21, 22 y 23), la armonía extendida (*Sonatas* Ops. 30, 32 y 32), el dodecafonismo (*Quimérico* y *Tríptico Dodecafónico*, Op. 35), la atonalidad (*Divertimento* e *Incisiones*, ambas para 4 guitarras), o la música aleatoria (*Tres Piezas en el Espacio*, Op. 38). Todas estas técnicas integraron, en mayor o menor medida, la paleta de recursos utilizada por Jaume Torrent para escribir su corpus.

Sin embargo, tras haber estudiado todas las obras mencionadas, puede uno declarar con firmeza que la tonalidad siempre ha sido el eje central alrededor del cual estas *técnicas alternativas o extendidas*.

"Yo diría que ha sido mi apego a la tonalidad lo que me ha llevado a buscar una expresión estética en la que la integración de elementos ajenos a la tradición contribuyera a generar atmósferas, colores y otras cantinelas propias. Dicho de otra manera, siento un deseo interno de integrar los distintos mundos estéticos que forman parte de mi acervo cultural personal en un lenguaje enraizado en la tonalidad. La tonalidad (en su sentido más amplio) ocupa una parte tan importante de mi cosmos expresivo (por el impacto comunicativo que me imprime), que me resulta difícil transmitir algo de mi tejido emocional si prescindo de ella.”⁸

⁶En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

⁷Idem

⁸Idem

Habiendo profundizado exhaustivamente en la producción del Mtro. Torrent, podemos exponer casos puntuales donde la simbiosis mencionada se manifiesta en su música a través de distintos aspectos constructivos:

- Una forma personal de integrar la melodía en el contexto armónico (propuesta en sus *Cuatro Piezas Breves para Violín y Guitarra*, Op. 56).
- Encadenamientos y progresiones armónicas libres (presentes en *Elegía, Homenaje a Benjamin Britten*, Op. 73).
- La coexistencia de secciones dodecafónicas con atonales y tonales (encontrada en su *Concierto para Violín, Guitarra y Cuerdas*, "Paganini in America", Op. 62).
- Progresiones armónicas sin relación a una tonalidad establecida (*Concierto para Guitarra y Cuerdas*, Op. 52).
- La coexistencia en una misma obra de secciones de contrapunto estricto, "erudito", con otros de escritura sensiblemente romántica (como puede verse en los contrastes entre el 1er y 2do movimiento de su *Trío*, "Clover", Op. 65.).
- La superposición de texturas independientes, pertenecientes a ámbitos motivicos distintos (*Sonata para Violín y Guitarra*, Op. 32; *"Concert de Rialp"*, Op. 70, 2do mov., cc. 111 a 145).

Estos son sólo unos pocos de los tantos aspectos constructivos que se despliegan a lo largo de todo el corpus compositivo del Mtro. Torrent. Pero, a su vez, es necesario observar otro aporte profundamente significativo en sus opus, que proviene de su carrera como intérprete de guitarra, volviendo a su lenguaje patente en el que incluye a la guitarra concertante como generadora textural, rítmica, entre otros.

Observando nuevamente en sus obras publicadas, podemos encontrar los siguientes ejemplos que dejan en evidencia su lenguaje guitarrístico:

- La creación de extensos desarrollos mono-temáticos en discursos polifónicos (*"Concert de Rialp"*, Op. 70, 1er mov., cc. 59 a 94).
- El haber re-significado tonalidades desestimadas por la tradición de la práctica común (La bemol Mayor, Mi bemol Mayor, fa menor, fa sostenido menor, si bemol menor, etc.).
- Una forma personal, estrechamente vinculada a sus capacidades como ejecutante, de usar el contrapunto (*Colección de Contrapunctus para Guitarra sola*).
- El desarrollo (por medio de la ampliación y expansión) de formas tradicionales de desarrollo temático (*Fantasías Sonatas*, Ops. 19, 20, 21, 22 y 23; *Sonatas*, Ops. 30, 31 y 32).
- La creación de motivos instrumentales polifónicos que posibilitan sistemas modulatorios poco comunes en la escritura guitarrística (*Fantasía Romántica No. 5 en Re Mayor*, Op. 18, *Fantasía Romántica No. 24 en Fa Mayor*, Op. 18).

Esta voluntad de desarrollar un lenguaje de convivencia entre técnicas tradicionales y técnicas desarrolladas durante los siglos XX y XXI es compartida con otros objetivos que también ocupan un lugar prioritario en la obra del compositor.

Entre ellos está el deseo de crear un lenguaje guitarrístico en el que el instrumento sea insustituible por otro, por el hecho de estar estrechamente ligado a posibilidades genuinamente guitarrísticas y a las prerrogativas que imprime una técnica de ejecución bien desarrollada. Heitor Villa-Lobos utilizó el aspecto idiomático como base para crear la temática de sus obras para guitarra más representativas y, en términos generales, no la sometió a manipulaciones que fueran más allá de lo guitarrístico, mientras que en las obras de Jaume Torrent, el material idiomático está sometido a transformaciones que, por proceder de ideas concebidas en el ámbito de lo estrictamente musical, a menudo llevan el discurso guitarrístico a zonas de difícil ejecución, pero que somete luego a un reajuste para su adecuación a parámetros técnicos ejecutables con naturalidad.

"Este proceso de reajuste constituye para mí una práctica que me conecta con nuevas ideas que, a menudo, me han permitido trascender los límites tradicionales de manipulación temática en la guitarra, abriéndome paso a un mono-tematismo polifónico de una organicidad moduladora inédita."⁹

El tratamiento de la guitarra como instrumento armónico-melódico constituye también una constante en su producción. Este posicionamiento respecto al lenguaje de este instrumento (ya en la época del compositor y guitarrista español Fernando Sor [1778-1839] fue motivo de enconadas discusiones), contrasta con el de muchos compositores contemporáneos (en general no guitarristas) y antiguos (el propio Niccolò Paganini trataba a la guitarra como a un violín), que han optado por aplicar en la guitarra un lenguaje de concepción horizontal (a veces camuflado de polifónico por la presencia de algunas voces de bajo) más propia de la escritura para instrumentos melódicos.

"Siempre he creído en que la comunicación es fruto del uso de un código común entre los distintos agentes que intervienen en el acto comunicativo. Sujeto activo/sujeto pasivo, emisor/receptor, intérprete/auditorio, compositor/público, amante/amado. A lo largo del siglo XX, se han cuestionado los parámetros del lenguaje musical sobre los que durante siglos se había desarrollado una intensa expresividad difícilmente superable. Esta fractura del código ha conducido a un divorcio sin precedentes entre la música de muchos compositores actuales y el público.

"Para mí, el deseo de comunicación es un objetivo prioritario. No sé si como principio ontológico del arte, pero sí como una necesidad personal. Entiendo a ésta comunicación como la *transmisión de algo procedente de nuestra esencia como seres físicos, racionales, emotivos y trascendentes* y allí donde se encuentra una idea musical sólida (poseedora de energía y carácter), ingeniosa (porque sus elementos están combinados de forma adecuada e inteligente), expresiva (portadora de carga emocional) y trascendente (porque desprende un cierto halo indescifrable). Allí es donde encuentro el mensaje que me gusta comunicar, el objeto musical que siento como genuinamente propio y el regalo que, como compositor, más me place ofrecer a quién me escucha. Soy de los que piensa que para lograr esto es imprescindible contar con la inspiración. No basta con construir melodías ajustadas a determinados cánones, no basta con enlazar audazmente armonías, no basta con conducir ideas a través de formas equilibradas, ni basta con saber usar correctamente ciertas técnicas organizativas. Hay ideas que, a pesar de superar un análisis exhaustivo según todas estas exigencias técnicas, no son capaces de encender la mas mínima chispa de nuestro interés. Por el contrario otras, superando o no dicho análisis, poseen algo que seduce provocando sentimientos y emociones. Estas ideas no se consiguen tan solo mediante una buena técnica constructiva (aunque si es necesario poseerla), sino que se construyen abriendo nuestra mente a aquello que nuestra razón no alcanza. Creo que nuestra cultura ha estado negando desde hace varios decenios esa entidad superior e induce a hacernos creer que desmenuzando lo tangible de una realidad y etiquetando sus componentes vamos a ser capaces de crear realidades semejantes por el simple hecho de rehacer el camino en sentido inverso. Hay muchos 'estudiantes' de nuestros centros de enseñanza musical actuales que califican de lenguaje 'superado' a todo discurso musical que son capaces de analizar morfológica y sintácticamente. Eso, a mi modo de ver, es un lamentable error, porque parte de una idea reduccionista de las componentes del arte, limitándolas a aquello que es objeto de la morfología y

⁹En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

de la sintaxis y obviando algo que está pero que nunca podrá ser diseccionado a causa de su intangibilidad." ¹⁰

Aspectos constructivos del sonido de Rialp

"No tengo la sensación de haberme basado en ningún autor en concreto. Si bien es cierto que en la época que escribí el *Concierto de Rialp* escuchaba con cierta frecuencia el *Concierto para Violoncelo* de Samuel Barber, no he usado elementos constructivos procedentes de él. No acostumbro a diseccionar y analizar los distintos aspectos constructivos de una obra para reutilizarlos en una composición propia. En todo caso, cuando me siento seducido por una determinada atmósfera musical, ésta actúa en mí como un estímulo impulsor del deseo o necesidad de escribir y una vez iniciada esta actividad, no acostumbro a planificar formalmente cómo quiero que sea la obra sino que dejo que fluya libremente la imaginación y el discurso, como si se tratara de un paseo sin un rumbo preestablecido." ¹¹

Los aportes constructivos del compositor en su obra buscan incluir material ausente en otras obras pertenecientes al mismo género. El repertorio para guitarra y orquesta no es muy numeroso, pero en él hay obras que por su peso y personalidad han marcado tendencias evidentemente presentes en el *Concert de Rialp*. Los conciertos de Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, el mexicano Manuel M. Ponce, el italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, entre otros, han estampado en el acervo colectivo un concepto de concierto para guitarra y orquesta muy específico del que no se presenta facilidad de sustracción. Según el Mtro. Torrent, "su presencia en mi memoria podía haber condicionado mi creatividad conduciéndola por derroteros afines a sus estéticas". Ante el temor de producir un calco musical del corpus de obras de otros compositores fue expreso el pedido del Mtro. Torrent a los responsables por el encargo del *Concert de Rialp* (las autoridades del "Festival de Música de Rialp") de sustraerlo del ámbito de influencias de estos conciertos y que le permitieran construir una alternativa distinta y, a la vez, rica en aportaciones significativas.

Observando la obra con detenimiento y en directa comparación a las publicadas por los mencionados compositores referentes en cuanto al lenguaje, se pueden ejemplificar ciertas "novedades" importantes en el lenguaje guitarrístico y en la forma concertante del discurso, que le dan al *Concert de Rialp* un matiz sonoro y constructivo casi inédito, y que son las bases del interés que despierta en quienes buscamos un espacio donde estrenarlo y darlo a conocer al mundo, esperando que ocupe un lugar en el repertorio de todo gran intérprete de los compositores de antaño:

- Determinados procesos modulatorios, no presentes en la práctica común, y quizás más intrínsecamente ligados a los aportes de los compositores tonales de las primeras décadas del s. XX (1er movimiento, cc. 76 a 82 y cc. 121 a 140; 2do mov., cc. 36 a 47; y 3er mov., cc. 198 a 201).¹²
- La utilización de motivos procedentes de las líneas solistas de la guitarra para la construcción de los diálogos imitativos (de "pregunta-respuesta") entre el instrumento solista y la orquesta (1er movimiento, cc. 177 a 192).¹³

¹⁰ Idem

¹¹ En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

¹² TORRENT, J. 2011: 16-17; 22-26; 55-57; 103

¹³ TORRENT, J. 2011: 31-33

- El motivo que desarrolla la cadencia del 1er movimiento es nuevo, pero de alguna forma derivado de material presentado anteriormente: el tema principal del movimiento está contrapunteado por una voz en trinos y sustentado por un bajo.¹⁴
- El sentido dramático desarrollado a través de la interacción de las distintas texturas, como punto de partida constructivo, a través de las que se desarrolla el tema del 2do movimiento.
- El extenso encadenamiento modulante de acordes a cuatro voces en la guitarra (2do movimiento, cc. 49 a 89) que sirve de base para un desarrollo en las maderas de distintos motivos del tema principal (presente en el 1er movimiento también).¹⁵
- La exposición, por parte de la guitarra, del tema modificado armónicamente sobre una sucesión de arpeggios de carácter textural de la cuerda (2do mov., cc. 111 a 152).¹⁶
- Uso de un punteado en la guitarra que permite una alta velocidad en virtud de su peculiar digitación de fundamento genuinamente guitarrístico (3er movimiento, cc. 86-87, cc. 106 a 110, cc. 115-116).¹⁷
- Diálogo entre la guitarra y la percusión (3er movimiento, cc. 118 a 142).¹⁸
- Solo de percusión (3er mov., cc. 143 a 168).¹⁹

Los conciertos de otros autores construyen texturas musicales (quizás mejor consideradas como "atmósferas") que podrían ser calificadas de "lúdicas", "agradables", "evocadoras" y, en ocasiones, "poéticas", cualidades que, a menudo, quedan reforzadas por el sentido intrínsecamente sugerente de la guitarra. El *Concert de Rialp* nace de un mundo estrictamente musical, gestado en la mente y no en el instrumento. No es la guitarra la que decide el desarrollo evolutivo del discurso sino que la guitarra se somete a él. Lo que pretende el compositor es llevar la guitarra al drama, a la tensión dialéctica con la orquesta, a la participación del instrumento en la construcción de un discurso que puede ser discreto y tenue, y acabar evolucionando hasta un tutti orquestal contundente y vigoroso.

Bautizando a la Comarca de Rialp a través de sus atmósferas y sus ideas temáticas

"Ninguno de los tres movimientos responde a una estructura preestablecida. Mi forma de trabajar consiste en buscar una idea temática atractiva, bien definida en el aspecto melódico y armónico, identificable y poseedora (en la mayor medida posible) de un buen potencial comunicativo. Cuando la encuentro (no sabría decir si esos atributos emanan de la propia idea o soy yo quien, a través de mi estado de ánimo, se los proyecto) trato de seguir su inercia (¿mí inercia?) como si tirara de un hilo de lana perteneciente a una madeja."²⁰

Cada movimiento está estructurando en función de lo que su propia temática es capaz de ofrecer de interesante, según el criterio profundamente subjetivo del compositor. Ninguno de los tres movimientos se ajusta a estructuras cerradas y los tres siguen planes distintos.

En el primero ("*Pic de l'Orri. Moderato. Tranquilo*") hay una clara confrontación de dos ideas contrastantes, una de marcado carácter rítmico cercano a una fanfarria (c. 1) y la otra de carácter lírico, cantabile y expresivo (c. 83).²¹

¹⁴TORRENT, J. 2011: 36-37

¹⁵TORRENT, J. 2011: 57-66

¹⁶TORRENT, J. 2011: 70-77

¹⁷TORRENT, J. 2011: 90; 93-94; 94-95

¹⁸TORRENT, J. 2011: 95-97

¹⁹TORRENT, J. 2011: 98-100

²⁰En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

²¹TORRENT, J. 2011: 7 y 17

En el segundo ("*Vall d'Àssua. Calmo assai*"), el tema se asemeja a una siciliana (c. 1) que se va desplegando a través de tensiones entre el instrumento solista y la orquesta hasta culminar en un tutti orquestal de carácter grandioso y rítmico (c. 95), para recaer en una atmósfera de tensión (c. 111) que se aquieta paulatinamente hasta el final del movimiento.²²

El tercero, "*Riu de Sant Antoni. Allegro ritmico e giocoso. Andante tranquilo*", posee un desarrollo marcadamente rítmico que acoge, como elementos pre-codales, un diálogo entre la guitarra y la percusión y una sección pastoril con evocación de sonidos lejanos.²³

En el *Concert de Rialp* todas las ideas temáticas son propias del compositor, sin guiños a ningún creador del pasado. Todos los temas son originales y poseen un marcado sabor mediterráneo con matices propios de la música popular catalana, a pesar de que una de las búsquedas pretendidas por el compositor era la de alejarse de las sonoridades folclóricas:

"Nunca me he sentido inclinado al desarrollo de un lenguaje de raíces nacionalistas a pesar de haber utilizado en algunas ocasiones (*Quinteto con Guitarra*, "*Música y Compromiso*, *Homenaje a Pau Casals*, Op. 72) algún tema popular. El motivo por el que normalmente no recurro a esta fuente está en que el repertorio de la guitarra clásica ya se ha nutrido extensamente de la música popular."²⁴

Importantes compositores españoles como J. Turina, M. Llobet, E. Pujol, R. y E. Sainz de la Maza, J. Rodrigo, F. Moreno-Torroba, G. Tarragó o A. García Abril, entre otros, han encontrado en el folclore español (al cual habría que referirse, propiamente, como andaluz) una fuente importante de inspiración para sus obras de guitarra. Esta música (que goza de una gran aceptación por parte de un amplio sector del público), ha contribuido a fijar en el sentimiento colectivo un marco para la guitarra que no le facilita el acceso a otros lenguajes más cosmopolitas, portadores de valores y sentimientos universales. Actualmente, en los programas de concierto de los guitarristas, hay una proliferación de música de raíces folclóricas que no va más allá del entretenimiento, que remiten a músicas populares o con finalidades publicitarias de promoción turística y que fijan a la guitarra en un ámbito alejado del de los instrumentos de tradición musical "culta".

"Mi escritura para guitarra se ha guiado en gran parte y desde siempre por el deseo de construir un repertorio en el que se desarrollen aspectos del lenguaje tonal que, habiendo sido de gran trascendencia en el desarrollo de los aspectos técnicos y expresivos de los instrumentos "cultos", no han tenido en la guitarra un desarrollo apropiado (ni suficiente). En este sentido, el uso de las tonalidades en el repertorio histórico del instrumento ha sido muy limitado siendo éste el motivo por el que la guitarra ha tenido dificultad para desarrollar formas mayores. El hecho de haber querido conducir la escritura guitarrística por un abanico de tonalidades más amplio que el usado por la tradición [folclórica] y de haber tratado de profundizar en las grandes formas, me ha exigido la creación de una temática propia que fuera susceptible de ser sometida a tratamientos modulatorios a los que la temática popular no es demasiado accesible."²⁵

Todos los elementos constitutivos del concierto surgen de ideas musicales procedentes de la guitarra. La guitarra no sólo es el elemento medular, la columna que sustenta todo el discurso, sino que es el laboratorio en el que el compositor elaboró las células generadoras del edificio orquestal. Si analizamos por ejemplo el tutti con que la orquesta inicia el primer movimiento (tutti que suena sólido, afirmativo), vemos que se trata de una línea melódica constituida por

²²TORRENT, J. 2011: 50, 67 y 70

²³TORRENT, J. 2011: 79 en adelante

²⁴En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013, en referencia a TORRENT, J. 2012

²⁵En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

pequeñas células temáticas alternadas con un ostinato sobre la nota Mi3. Si situamos esta línea melódica sobre la primera cuerda de la guitarra descubriremos el origen austero de esta vigorosa idea orquestal. Curiosamente, lo esquemático ha dado lugar a lo complejo, lo pequeño a lo grande. “Grande” o “pequeño” son apreciaciones cuando menos equívocas. El microcosmos y el macrocosmos están perfectamente unidos por la analogía. Ahí está el secreto interno de la fusión entre el lenguaje guitarrístico y el de la orquesta.

"He observado que el público se sorprende por la decidida y potente entrada con que la orquesta inicia el concierto. ¿Cómo responderá la guitarra a semejante arranque orquestal? Para mí es como una declaración de principios: no voy a renunciar al uso pleno de la orquesta por el hecho de competir con la guitarra. De todos modos creo haber logrado una entrada de la guitarra perfectamente compatible con ese tutti. El ataque arpegiado, rico en cuerdas abiertas (c. 17) y en el ámbito de mi menor, garantiza una entrada vigorosa y bien balanceada de la guitarra con respecto al final de la introducción orquestal. El uso correcto de las tonalidades en la guitarra es de crucial importancia. Hay compositores de gran talla que, habiendo escrito música extraordinaria, generan un verdadero problema de balance entre la guitarra y el conjunto instrumental por el hecho de no elegir la tonalidad oportuna." ²⁶

Es digno de ser destacado el hecho de que el compositor adoptó, por momentos una postura constructiva netamente temática, dejándola por momentos de lado para abordar un trabajo profundamente textural sobre lo expuesto temáticamente.

Concentrándonos una vez más en el desarrollo melódico, resulta evidente, tras analizar en detalle la obra, que el compositor nunca repite la misma forma de exponer las ideas. Cada vez que se presenta una misma idea temática, está elaborada con tratamientos distintos, tanto en lo que se refiere a su armonización como a su instrumentación. El hecho de no haber recapitulaciones literales imprime a la obra ese carácter propio de la continuidad dramática, del “caminante que va hacia nuevos caminos con la sensación de que nunca le van a llevar al punto de partida”. ²⁷

La creación de atmósferas texturales está también muy presente a lo largo de toda la obra: 1er movimiento, cc. 121 a 142 (en este caso es la guitarra la que asume la función ambiental) ²⁸; 2do movimiento, cc. 111 a 130 (cuerdas) ²⁹; y 3er movimiento, cc. 118 a 138. ³⁰

Conclusiones ³¹

Resulta evidente que dentro del vasto, amplio y contundente repertorio de música “del siglo XX y XXI” existe una rica variedad de conciertos y piezas que tienen a la guitarra como protagonista. Sin embargo, el acercamiento en primera persona a la partitura del *Concert de Rialp*, a su compositor, y a un análisis exhaustivo no sólo de su forma sino de sus procedimientos compositivos, prueba que aún queda espacio en repertorio para obras de esta riqueza motivica, profundidad textural, magnitud formal y exigencia de habilidad en la ejecución del instrumento.

²⁶ Idem

²⁷ En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

²⁸ TORRENT, J. 2011: 22 a 26

²⁹ TORRENT, J. 2011: 70 a 74

³⁰ TORRENT, J. 2011: 95 a 97

³¹ El proyecto le fue acercado a varias personas e instituciones, a saber: El Mozarteum Argentino, La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, La Orquesta Sinfónica Nacional, La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, La Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, La Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador Las respuestas fueron variadas. Se está trabajando actualmente para lograr el estreno del *Concert de Rialp* en América durante la temporada 2014 de las mencionadas instituciones.

En esas diferencias con respecto al repertorio presente durante el último siglo, es donde yace el interés por adentrarse en una obra como el Concert de Rialp (y como las otras de este compositor).

También es, justamente, en esa amalgama, en la mencionada simbiosis de elementos y procedimientos tan dispares como el dodecafonismo, la armonía extendida, la atonalidad, con las estructuras y formas más tradicionales del repertorio de música académica, donde se presenta una obra fresca, novedosa, que permite alejar al oyente del tabú auto-impuesto sobre el repertorio de la mal denominada “música contemporánea” (que siempre vacía salas de conciertos en vez de llenarlas) y ofrecerle la posibilidad de descubrir las grandes dotes de una pieza escrita en el siglo XXI que se presenta rival de los grandes conciertos de compositores de la talla de Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Lalo Schifrin, entre otros.

La puesta en práctica del análisis exhaustivo del proceso de composición del Concert de Rialp, haciendo provechoso uso de la posibilidad de dialogar con su compositor al respecto, pone en evidencia que esta obra merece, desde el día de su concepción, un espacio en el repertorio de todo gran solista, director y orquesta, y cuyo lugar firme en las programaciones de temporadas futuras le otorgará la solvencia que su escritura se merece.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAS, Julio

1947 *Tratado de la Forma Musical*, Buenos Aires: Ricordi Americana

FORTE, Allen

1973 *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press

TORRENT, Jaume

1999 *Concierto para Guitarra y Cuerdas No. 1, Op. 52*, Barcelona: Editorial de Música Boileau

2007 *Concierto para Violín, Guitarra y Orquesta de Cuerdas, Op. 62, “Paganini in America”*, Barcelona: Editorial de Música Boileau

2007 *Fantasia Concertante para Flauta, Guitarra y Orquesta, Op. 63, “California 2007”*, Barcelona: Editorial de Música Boileau

2011 *Concierto para Guitarra y Orquesta Sinfónica, Op. 70, “Concert de Rialp”*, Barcelona: Editorial de Música Boileau

2012 *Quinteto con Guitarra, Op. 72, “Música y Compromiso, Homenaje a Pau Casals”*, no editada aún (manuscritos otorgados gentilmente por el compositor)

* * *

Patricio Mátti es Director de Orquesta y Pianista. Estudió con los Mtros. Oscar Castro, Graciela Tarchini, Charles Dutoit, Marc Minkowski, Jorge Gabriel Fontenla y Diego Vila. Actualmente cursa las Licenciaturas en Dirección Orquestal y Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, donde es becado por promedio elevado. Es miembro investigador junior del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” y miembro de la Comisión de Música para la Juventud del Mozarteum Argentino. Se ha presentado frente 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, Orquesta Filarmónica de Mendoza y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán.

* * *

LÍRICA Y SOCIEDAD

MARTÍN EUGENIO PÉREZ

ENSAYO

Resumen

La presente exposición forma parte de una investigación en desarrollo, cuyo objetivo es analizar la implementación de ciertas políticas culturales en la Argentina por parte del Estado previas a la década del '50, enfocadas en el desarrollo del quehacer musical del sujeto en edad escolar; y aquellas orientadas al consumo de canciones en distintos formatos por parte de la Industria Cultural en la actualidad.

Analizaremos el cambio de enfoque didáctico en los cancioneros escolares a comienzos de la década del '60 y la presente penetración de la Industria Cultural, su lógica y estética, en la Escuela contemporánea. La finalidad de nuestro trabajo es la reflexión sobre la necesidad de la apertura y diversificación de experiencias para una *performance* desligada de imperativos que limiten la creación de nuevas canciones.

Palabras clave: educación, industria cultural, lírica, cuerpo

Abstract

This work is part of an ongoing investigation which purpose is to analyze the implementation of certain cultural policies in Argentina by the State prior to the 50's, focused on the develop of the musical life of the subject on school age, and those consumer-oriented songs in different formats produced by the Cultural Industry today.

We'll analyze the change in focus regarding the didactical subject in the scholar songs in the early '60s and the logic and aesthetics of the present penetration of Cultural Industry in contemporary school. The purpose of our work is a reflection on the need for diversification of experiences for a performance free of imperatives that limit the creation of new songs.

Key words: education, cultural industry, lyrics, body

* * *

*“Infeliz el uno que no
Quiere verse en dos que no se juntan”
Tablas, Juan Gelman*

La pregunta que mueve este ensayo es el desarrollo de la sensibilidad musical. Indagaré sobre la Escuela como institución promotora de la creatividad en el arte musical, específicamente en el canto. Por otro lado cuestionaremos la afirmación de una salida a esos cancioneros cerrados con la llegada de la Industria Cultural, la cual arma su agenda lírica desde la radio, la TV o Internet con un fin mercantilista.

* * *

Escuela y Cancionero Escolar

Para graficar mi inquietud describiré un momento en mi infancia que ciertamente marcó mi relación con el cancionero escolar. Cursando en el Instituto Tierra Santa, a principios de la década del '80, pasé por esas instancias particulares de la educación privada-religiosa. Con unos 5 años de edad, en una Sala de algún color (símil “pre-escolar”) mi relación con la música en ese momento se plasmó en el aprendizaje, obligatorio, de una canción en honor a la patrona de la institución. En la ceremonia el grupo de alumnos del cual era parte se dispuso en una grada en el Salón de Actos, sitio que funcionaba como espacio para el recreo -marcado por un timbre de estruendoso sonido- y para los actos dispuestos por el currículum del instituto. Cabe resaltar que las fechas en las que se realizaban actividades para el visionado de padres y familiares era copioso dado que a los actos oficiales, fijado por el Calendario Escolar, se sumaban actos de estrictamente religiosos.

Colocados en filas de cara a los familiares, maestras y directivos el coro comenzó el cántico en honor a la patrona. Este último fue fruto de una memorización de tal canción, siendo esto realizado en jornadas donde se repetían esas líneas hasta saberlas, sin comprensión alguna de ellas, y sin una reflexión sobre por qué cantar loas a alguien desconocido. En esta situación, y por estas circunstancias - no así explícitamente meditadas pero sentidas de esa manera (a saber: una reacción ante una obligación sin ton ni son, al menos en el imaginario infantil)- me limité a gesticular con la boca la letra de la canción, sin emitir sonido alguno. Esta pequeña rebeldía mía fue percibida por la maestra a cargo de la última sala previa a la Educación Primaria. Situado yo a la izquierda del conglomerado de niños parados en las gradas, ella se acercó hasta mi oído izquierdo y me preguntó entre dientes, en voz muy baja y clara y con tono disconforme “¿querés pasar a primer grado?”, a lo que respondí –temeroso al saber que mi acción había sido notada- “sí”. A tal respuesta el comentario de la maestra fue un firme “entonces cantá...”.

Mis experiencias educativas posteriores fueron en educación pública y con respecto a la formación musical no difirió demasiado de aquel momento. Sin embargo, el mundo de la música fue, y aún sigue siendo, un terreno fértil donde constantemente indago, embarrándome en el azar, pero volviendo a respirar renovado: como Perséfone, el músico es cambiado al pasar por las catacumbas propias siempre cambiantes. Y justamente es en ese pasar por diferentes lugares donde surge lo nuevo, y donde la sensibilidad se enriquece.

En la actualidad el acercamiento a la música es variado: no solo hay múltiples medios para reproducir canciones, sino que también es posible hacer música a través de tecnologías varias, o incluso apelando a diversas hermenéuticas pedagógicas. A diferencia de épocas más lejanas, hoy está al alcance de gran cantidad de personas el ingresar a un conservatorio de música, de cursar estudios de instrumento en academias privadas, o armar un circuito de profesores particulares en los cuales indagar cuestiones precisas.

Este último fue mi caso: estudié elementos específicos del bajo eléctrico, el canto y de la composición. Sin embargo la experiencia que atrapó mi interés fue justamente la de tocar, ensayar, improvisar junto a otros músicos. Esta experiencia como *performer* era completamente diferente a la vivida en la Escuela: a pesar de compartir con otros músicos ciertas competencias musicales por años de estudio, formación, consumos culturales afines, al tocar con aquellos *performers* el acto creativo era vivido desde ese instante. Era el encuentro con ese *otro* lo que desbordó todas nuestras expectativas sensibles y su fruto fue la novedad de la canción viva.

Por una parte, encuentro a la tradición de la escuela fuertemente relacionada con la escritura. Hoy, en primerísima instancia, los estudiantes copian una letra, lenta y ciegamente, para después practicarla de a partes, en muchos casos sin entender aún qué se está entonando. Desmembramiento para una administración efectiva de los cuerpos: herencia de la pedagogía occidental moderna puesta a la orden de la formación lírica aún sigue vigente.

Coincidimos con Paul Zumthor cuando mantiene que “hemos refinado hasta tal punto las técnicas de la escritura que a nuestra sensibilidad espontáneamente le repele la aparente

inmediatez del funcionamiento del aparato vocal”¹. En efecto: cantar o ser parte de un momento creador artístico es extraño en un mundo donde, desde la perspectiva mcluhaniana, “el uso de la escritura entraña una separación entre el pensamiento y la acción, una abstracción que origina el debilitamiento del poder propio del lenguaje, el predominio de una concepción lineal del tiempo, el individualismo, el racionalismo, la burocracia”². Lenguaje, cuerpo, acción: esto que es una sola forma en el acto creativo, es separado a través de la escritura, de la premeditación o, mejor dicho, es arrancado de sus potencialidades varias para encauzarse en un camino. En la Escuela, primero es copiar la letra, luego todo el resto. En esa escisión la palabra deja de ser desborde de significado, creadora de mundos. Pero esa letra fue viva voz, y muchas canciones que tradiciones diversas son, aún, esa voz en quienes entonan esas melodías transmitidas de boca en boca.

Todo *cancionero* es una compilación definida por un compilador o compiladores, también por autor o autores: puede ser por medio de organismos privados u estatales, también pueden ser parte de una tradición anónima de transmisión oral. Un cancionero es una gama relativamente cerrada con cierta lógica, con una intención a veces explicitada discursivamente, aunque esto no implica que defina lo que ese cancionero genera, como cualquier acto comunicativo. Ejemplo de esto son los *Cancioneros Escolares*.

El *Cancionero Escolar* es parte del dispositivo escolar y se caracteriza por ser una serie de canciones obligatorias que educan no en su contenido, sino *en el mismo acto de cantar* esas canciones, bajo ese régimen, en ese contexto cerrado y administrado que es la Escuela.³ Este dispositivo conforma no solo a aquellos que acuden por el saber legitimado allí impartido, sino también a los docentes que son inmersos en prácticas específicas, bajo horarios delimitados, creando hábitos y relaciones determinadas con la canción. El Cancionero Escolar es *legitimado* por un aparato estatal y sus escuelas, y es *legitimante* pues crea las condiciones para que esa legitimación sea una realidad no solo autónoma sino práctica.

Dentro de la Escuela no se ha usado solamente las canciones reunidas en los denominados *Cancioneros Escolares*. A lo largo de su historia, y con mayor peso luego de la década del '30, la inclusión de ciertos cánticos no especificados en el currículum oficial fue parte de las prácticas áulicas. Con el paso de las décadas, las canciones instaladas desde la Industria Cultural se hicieron parte del repertorio utilizado en las clases de música y, junto con estas canciones, su estética y ética: dónde la escuela buscaba homogenizar el gusto, la Industria busca diversificar en infinitos pequeños grupos para un fin homogéneo que no es otro que la venta de productos de esta industria de masas.

Si bien “las ciencias sociales han venido realizando algunos de sus estudios en su propósito de interpretación intercultural”⁴, en la Escuela esa apertura es parcial. En ésta ese proceso por el cual uno se abre al *otro*, y mediante el cual aprende la diversidad de realidades en la sociedad, es obturado. Cuando un estudiante que pertenece a una tradición indígena, por ejemplo, ingresa en la escuela, es parte de una cultura completamente diferente. La misma Escuela (a saber: iluminista, ilustrada, evolucionista) vive supeditada a las exigencias curriculares, condiciones infraestructurales, y cuándo no políticas, que hacen difícil la relación con *otro* tipo de conocimientos que no ha sido plasmado mediante la escritura en ningún documento, sino que son parte viva de hábitos cotidianos de culturas diferentes a las urbanas⁵.

¹ Zumthor, Paul: “Permanencia de la voz”. Artículo publicado en El Correo de la UNESCO Vol. XXXVIII, n. 8 (“De la palabra viva a la escrita”); París; Agosto de 1985; pág. 4-8. Versión española accesible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000663/066321so.pdf#65514>

² Zumthor, Paul (1985); *ob. cit.*; pág. 4.

³ Por disposición del reglamento de 1909 “*hasta hacía algunos años, mientras la bandera subía en el mástil, los alumnos cantaban Aurora*”, formados en fila, quietos, en silencio. Ver Amuchástegui, Martha; “La ceremonia de izar la bandera” en Revista *El monitor de la educación*, Nro. 4; Buenos Aires; Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación; Septiembre 2005; pág. 17.

⁴ De Friedemann Nina S.; De la tradición oral a la etnoliteratura; La Habana; ORCALC; 1999; pág. 26.

⁵ La Escuela Moderna surge como proyecto masivo de educación urbano y como continuación de otras formas de espacios cerrados para el aprendizaje, como las pertenecientes a la Iglesia.

Desde su creación el Dispositivo Escolar, siguiendo los estudios de Michael Foucault, cumple con dos requerimientos fundamentales en la formación de cuerpos dóciles ya que:

“1) la disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio

“2) Pero el principio de clausura no es ni contante, ni indispensable, ni suficiente en los aparatos disciplinarios. Éstos trabajan el espacio de una manera mucho más flexible y fina”⁶.

En la disciplina “los elementos son intercambiables”, el rango “individualiza los cuerpos por una locación que no los implanta, pero los distribuye y los hace circular en un sistema de relaciones”⁷. Cabe agregar que el análisis de Foucault no se limitaba solo a las instituciones cerradas objeto de sus investigaciones, sino que contemplaba a éstas en el seno de una sociedad construida y constructoras de aquellas.

Acorde al dispositivo escolar, el Cancionero Escolar se instaura e impone un régimen, una serie de pautas obligatorias, hechas canción.

Volvamos nuestras miradas a la Argentina de fines de siglo XIX. La Ley de Educación Pública de 1884 modifica las prácticas educativas llevadas hasta entonces por la Iglesia. El curriculum escolar incorporó parte de los ritos de ésta última variando el contenido, mas no su forma: en vez de hitos religiosos, la Escuela colocó un calendario escolar donde se encontraban las Fiestas Patrias y, reemplazando los rezos y loas, se compusieron himnos y marchas. Para dar cohesión a los Estados contruidos “el concepto de patria fue un elemento integrador en medio de la heterogeneidad cultural que mostraba la Argentina en los comienzos del sistema educativo” ya que “era necesario desde el siglo XIX, apuntar a la integridad nacional y los sentimientos patrióticos en una tierra atravesada por la heterogeneidad cultural”⁸. En efecto, “había que transformar el país, pero desde arriba, sin tolerar que el alud inmigratorio arrancara de las manos patricias el poder; y esta actitud suscitó una contradicción íntima entre los ideales liberales y los ideales democráticos”⁹.

Para generar la mencionada “integridad nacional” en la Escuela se crea una serie de canciones y prácticas, significantes en su completud y necesarias para una amalgama cultural que excedía, y excede aún hoy, la Escuela, y que ponía en marcha la maquinaria disciplinadora por parte del Estado Nación. “Los actos escolares aparecían como la mejor ocasión para homogeneizar la base cultural de los chicos, en su mayoría primera generación en la Argentina [...] Todavía utilizamos escenificaciones alejadas de la vida real: los chicos forman en fila, la maestra los dirige y todos miran hacia el mástil”¹⁰. La gran cantidad de inmigrantes llegados a Argentina creó, entre otras condiciones, la necesidad de homogeneizar la diversidad. En este contexto el 30 de marzo de 1900 se decretó la obligatoriedad del Himno Nacional Argentino como símbolo patrio en las escuelas so pena de ser multado por la Dirección Gral. de Escuelas a quienes no cumplieran con dicha norma. El decreto decía en su art 21:

⁶ Foucault, Michel; Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión; Buenos Aires; Siglo XXI; 2001.; pág. 145. Foucault utiliza el término “disciplina” como tecnología moderna de administración, no como acción meramente represiva.

⁷ Foucault, Michel (2001); *ob. cit.*; pág. 149.

⁸ Albin, María C., Caruso, Cecilia B., Cianciaroso, Edgardo; *Aportes de la investigación musicológica a la creación de un cancionero escolar argentino en la primera mitad del siglo XX [en línea]*; Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina, pág 35. [Fecha de consulta: 20/11/2011]. Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/aportes-investigacion-musicologica-cancionero-escolar.pdf>

⁹ Romero, José Luis; *Las ideas políticas en la Argentina*; Buenos Aires; Fondo de Cultura Económico; 1997; pág. 190.

¹⁰ ¿Qué idea de Patria reciben los chicos en los actos escolares? Entrevista a Martha Amuchastegui en Diario Clarín; 21.09.1997. Fecha de consulta 10 de enero 2011. Disponible en <http://www.clarin.com/diario/1997/09/21/i-02211d.htm> [Fecha de consulta: 15/03/ 2011].

“Art. 21. Será obligatoria la enseñanza a los alumnos de 3° a 6° grados, además del Himno Nacional, los siguientes cantos: La Bandera, Mi Bandera, San Lorenzo, Tuyuti, Canción Patriótica de 1810 y Viva la Patria”.¹¹

La enseñanza de Himnos fue ratificada más tarde por el Decreto Nacional 10.302 del año 1944, publicado en el boletín oficial el 10 de mayo ese año. En su articulado el Decreto mantiene que “Que el Escudo, la Bandera, el Himno y su letra son los símbolos de la soberanía de la Nación”. Y luego indicaciones donde incluso se establecen criterios de interpretación:

Art. 7° – Adóptase, como forma auténtica de la música del Himno Nacional, la versión editada por Juan P. Esnaola, en 1860, con el título: “Himno Nacional Argentino. Música del maestro Blas Parera”. Se observarán las siguientes indicaciones: 1°) en cuanto a la tonalidad, adoptar la de *Sí bemol* que determina para la parte del canto el registro adecuado a la generalidad de las voces; 2°) reducir a una sola voz la parte del canto; 3°) dar forma rítmica al grupo correspondiente a la palabra “vivamos”; 4°) conservar los compases que interrumpen la estrofa, pero sin ejecutarlos. Será ésta en adelante, la única versión musical autorizada para ejecutarse en los actos oficiales, ceremonias públicas y privadas, por las bandas militares, policiales y municipales y en los establecimientos de enseñanza del país.¹²

Sin embargo, se tenía en cuenta todo ingreso de canciones que no estuvieran contempladas en los cancioneros confeccionados por el Estado. “El control del Estado nacional entre los años 1881 y 1916 en cuanto a los textos escolares no sólo fue estrecha, sino explícita”¹³.

En un estudio reciente de Silvina Luz Mansilla¹⁴ sobre nacionalismo y la canción de cámara en Argentina, encontramos fragmentos periodísticos que dan características de cómo se consideraba a la Escuela en la década del '30:

“El Consejo Nacional de Educación reafirma la orientación nacionalista de la enseñanza. [...] La escuela primaria es el instrumento principal para realizar esa obra. [...] llamamos a todos los hombres amantes del trabajo y de la libertad para ofrecerles paz y justicia. Esos ideales, concretados por la experiencia de veinte siglos de civilización cristiana, dejaron de ser vagos enunciados teóricos para convertirse en heroica conquista de la vida argentina. Firma: Juan B. Terán”¹⁵.

En un estudio de Omar Corrado, citado por Silvina Luz Mansilla, se describe cómo “en 1934 se aprueba una lista de obras vocales, ‘exclusivas’ para la enseñanza primaria”, en base a la resolución del Consejo Nacional de Educación del 14 de noviembre de ese año. Según la información recalada por el estudio, la revista *El Monitor*... aconsejaba:

¹¹ Art.21 del Poder Ejecutivo Nacional del 30 de Marzo de 1920 en Amuchástegui, Martha; “Los rituales patrióticos en la escuela pública” en Puiggrós, Adriana (dirección); *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*; Buenos Aires; Ed. Galerna; pág. 22.

¹² El 14 de enero de 1946 por Decreto 2820/467, firmado por el Presidente General Edelmiro J. Farrell, la Marcha de San Lorenzo se postula como Marcha Presidencial.

¹³ Albini, María C., Caruso, Cecilia B., Cianciaroso, Edgardo (2011); *ob. cit.*; pág 37.

¹⁴ Mansilla, Silvina Luz (2012); “Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte a la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de la cámara en la Argentina” en *Música e Investigación*; Revista Anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega 2010-2011; Buenos Aires; 2012.

¹⁵ Circular Nro. 137, citada en *El Monitor de la Educación Común*, Año L, Nro. 704, VIII- 1931: 119-120 en Mansilla, Silvina Luz (2012); *ob. cit.*; pág. 32. El destacado pertenece al original.

“[...] Los directores de las escuelas cuidarán de que los profesores especiales de música se atengan a dicha lista. Todo canto no incluido en ella, deberá ser autorizado, previamente, por la Inspección de la Música. [...] Cada grado deberá aprender en cada curso, no menos de diez cantos, además del Himno Nacional y los cantos obligatorios”¹⁶.

En el artículo de Mansilla (que busca particularmente los recorridos de la canción en particular: “Caballito Criollo”) encontramos que “ya durante la Revolución Libertadora, el texto aparece incluido también en un *Cancionero escolar argentino*, compilado por Pedro Berruti”. Este cancionero fue “muy empleado por los profesores de música durante la década de 1960-tuvo catorce ediciones y contiene unos cien textos correspondientes a las obras del repertorio patriótico básico y ‘obligatorio’, además del recomendado por el Consejo para los diferentes grados de la escuela primaria”¹⁷.

Consideramos que este último cancionero y sus manuales fueron pilares en la canción y la cultura escolar: por la diversidad en sus ediciones, en su afán por abarcar y construir el saber escolar (materias como matemáticas o lengua, cancioneros escolares, manual de danzas), por la cantidad de ediciones a lo largo de décadas, por la penetración de sus ejemplares en diferentes escuelas (incluso las que no estaban contempladas en su meta: liceos, comerciales, etc.). Es representativo de lo que consideramos como característico en la etapa anterior al quiebre que notamos en la década del ‘60, como veremos más adelante.

Por estos datos creemos que el libro también fue utilizado con cierto peso antes de la década del ‘60, coincidiendo con una cosmovisión acorde a los documentos antes mencionados, aunque el uso de los manuales se extiende hasta fines del siglo pasado¹⁸. La confección de ciertos cancioneros escolares son parte de un *imaginario institucional*, que crea valores, estéticas, tratos con el cuerpo cantante, pero que no son de manera alguna determinantes: no perduran en el tiempo sin compartir los espacios dedicados a la enseñanza con otros valores, estéticas, o siendo influidos por éstos.

En la segunda hoja del Cancionero Escolar Argentino de Berruti¹⁹, así como en la portada del ejemplar correspondiente al “Manual de Ingreso...”, encontramos un dibujo del estudiante “modelo”, “ideal”: aquel que entonarían las piezas en ese libro debiera ser un estudiante de blanco guardapolvo, pelo corto y pulcramente peinado, de columna recta como la corbata oscura de su vestimenta. Siguiendo nuestras reflexiones hasta aquí, sostenemos que este estudiante no es el individuo civilizado que saldrá por la puerta de la institución una vez egresado, ya inmerso en “la Cultura”, sino que es aquel que el *imaginario institucional* aspira a constituir: ejemplo del proyecto o *currículum* de la Escuela Moderna.

En 1943 el consejo edita una “cartilla preparada por la Inspección de Música, para uso de los profesores del ramo”, según lo indicaba desde su portada²⁰, que formó parte del currículum sentando ciertas bases para la enseñanza de música. Esta edición fue acompañada por “una lista completa de los cantos escolares aprobados por la Superioridad, distribuidos (DIXIT) por su dificultad, carácter de la letra, y extensión del registro empleado, en los siete grados de la enseñanza primaria acompañará el presente opúsculo”²¹.

Las pautas marcadas en esta cartilla no impusieron una manera completamente distinta de enseñar música, sino que diagramaron con mayor severidad las prácticas establecidas hasta entonces y que se extendieron en varios aspectos hasta el día de hoy.

¹⁶ *El Monitor de la Educación Común*; Año LIV; Nro. 743; noviembre 1934 en Mansilla, Silvina Luz (2012); *ob. cit.*; pág. 33. El destacado me pertenece.

¹⁷ Mansilla, Silvina Luz (2012); *ob. cit.*; pág. 35.

¹⁸ Quien escribe hizo uso del Manual de Ingreso durante el 3er año de la Escuela Técnica Fran Luis Beltrán, en el período 1993-1995.

¹⁹ En la novena edición del Cancionero, fechada en 1975, la imagen estará en la portada del Cancionero Escolar. Ver al final de este artículo.

²⁰ Enseñanza de la Música y del Canto en las Escuelas Dependientes del Consejo Nacional de Educación; Consejo Nacional de Educación; Buenos Aires; 1943.

²¹ Enseñanza de la Música... (1943); *ob. cit.*; pág. 3.

A lo largo de las pautas a seguir encontramos indicaciones acerca de cómo “el folklore (...) debe pronunciarse con la más absoluta claridad y corrección”²² que marcan posiciones no específicamente técnicas sino de comprensión con respecto a expresiones de raíz popular. En efecto, para la perspectiva normalista propia de la escuela estatal, cada canción a cantar tiene que pasar por su filtro y adecuarse a la estética que sostienen, y las prácticas que mantienen. De esta manera, “los ejercicios y los juegos deberán ocupar en general un tiempo relativamente breve; no más de 7 minutos por clase; el resto se dedicará a la enseñanza de rondas y juegos. *En ningún caso el profesor enseñará el canto que no se le encuentre incluido en la lista oficial*”²³.

Para ilustrar claramente la metodología que impartía la cartilla, y que aún se usa, cito los procedimientos para 3º, 4º, 5º y 6º grados:

“1º El profesor anuncia a la clase el nombre y los autores de la letra y de la música [...]

2º Da breves datos biográficos sobre los autores [...].

3º Escribe la letra en el pizarrón y la hace copiar por sus alumnos, fiscalizando la forma en que lo hacen [...].

4º Explicación del contenido del verso; su significado, su fondo histórico, patriótico, descriptivo, evocativo, o simplemente poético.

5º Aclarar palabras o alusiones que pueden resultar confusas para los niños [...].

6º En forma individual y luego colectiva, el profesor hará leer a la clase toda la letra de la canción que va a enseñar [...].

7º Una vez aprendida y explicada la letra, el profesor ejecutará ante su clase toda la canción”²⁴.

En ningún momento de la Cartilla se tiene en cuenta la posibilidad de crear canciones que estén fuera de lo pautado, ni es posible correrse de lo diagramado. Para finalizar, la cartilla mantiene que el profesor siempre tiene que estar de frente a la clase para no generar un “contrasentido pedagógico. ¿Cómo podrá fiscalizar la emisión y la compostura de sus alumnos, si se encuentra colocado de espaldas a la clase?”²⁵.

Administración de cuerpos cantantes con suma sutileza: esa es la función hegemónica de la Escuela en tanto dispositivo.

Alrededor de la década del '60: cambios y continuidades

El currículum escolar varía sensiblemente en la época en torno a la década del '60. Por ejemplo, en 1962:

“el tradicional programa de música constituido por listas de canciones y algunas referencias al lenguaje musical, fue reemplazado, para el nivel primario, por otro más ambicioso en contenidos, más abarcativo en materia de cancioneros, y que incluía sugerencias de actividades didácticas. Este documento fue producido por la Inspección de Música del Consejo Nacional de Educación”²⁶.

Al país llegan y se realizan traducciones de métodos novedosos de pos guerra, o de décadas anteriores, que traían a Sudamérica una bocanada de aire fresco a las acartonadas maneras de percibir la enseñanza musical y a sus actores intervinientes.

La pedagogía de Violeta Hemsy de Gainza es influenciada por el método Orff o Dalcroze que tienen en común una unidad en su manera de concebir, y de enseñar, la música que entrelaza el solfeo, la danza, el movimiento corporal, así como tienen en cuenta el rol activo del

²² Enseñanza de la Música... (1943); ob. cit.; pág. 7.

²³ Enseñanza de la Música... (1943); ob. cit.; pág. 12. Las cursivas me pertenecen.

²⁴ Enseñanza de la Música... (1943); ob. cit.; pág. 37.

²⁵ Enseñanza de la Música... (1943); ob. cit.; pág. 40.

²⁶ Frega, Ana Lucía; *Metodología comparada de la Educación Musical. Tesis de doctorado en Música, mención Educación*; Buenos aires; Editorial Collegium Musicum; 1997; pág. 2.

niño en este proceso de enseñanza. De acuerdo con Hemsy de Gainza “en el origen estaba la música completa: la melodía con el ritmo y las superposiciones sonoras, la teoría con la práctica, el hacer con el oír, con el sentir, con el entender, la música unida al hombre”²⁷

El método que sugiere Hemsy de Gainza es directo y global. En este hay una “selección (calidad y cantidad) de los materiales, conocimientos y experiencias musicales para las distintas etapas del aprendizaje”. Con el método directo refiere “a la forma en que se conecta un individuo con la música (...) se trata de explicar la música con la música misma, a partir del ambiente sonoro más próximo”²⁸. En efecto, así como un profesor de inglés, por ejemplo, les habla los estudiantes en ese idioma para familiarizarlos con la lengua, para apreciar sus modos, texturas, con la música es, según la autora, recomendable y efectivo envolver a los estudiantes en ese mundo musical. Notamos aquí una diferencia concreta con la perspectiva tratada en el apartado anterior: en la Cartilla de 1943 se establece una metodología que deja para un final la entonación y práctica de la canción, previo análisis racional y memorización de la letra.

La concepción integradora, o mejor dicho *holística* (que desconoce separar la música, sus ritmos y sus letras) en Hemsy de Gainza tiene parte de su raíz rizomática en las concepciones de otro importante pedagogo musical, Walter Howard. Su obra “La música y el niño”, de 1952, fue traducida en 1961 y la revisión técnica estuvo a cargo de la propia Violeta Hemsy de Gainza. En esta obra Howard, luego de varias experiencias como profesor de música, arremete sobre “el principio mortal, según el cual en materia de educación hay que proceder de lo fácil a lo difícil” y que “triunfa también en la enseñanza de la música”²⁹. Escapando a este principio tan cercano a las formas de enseñar música de décadas anteriores, el contacto con la música toda tiene que ser un acto primordial pues “ir de lo fácil a lo difícil equivale a hacer ejecutar siempre al niño únicamente lo que es fácil, de esta manera, nunca se encontrará en el caso de tener que resolver una verdadera dificultad”³⁰. Cuando se desmiembra la totalidad musical y el acto comunicativo es una seguidilla de micro pasos a seguir, el individuo, según el autor, pierde posibilidad de abordar con confianza lo que se considera más difícil.

En esta década de ruptura que representan los '60, Hemsy de Gainza postula que era “inamovible la regla pedagógica que sostiene la necesidad de partir del ‘hacer’, de la experiencia musical y solamente desde allí remontarse a la teoría y a las abstracciones”, teniendo en cuenta que “quienes conocen profundamente a los niños son conscientes del peligro de las especializaciones, de los códigos unilaterales y el academismo”³¹. Importancia, por una parte, de la experiencia directa con la música y, por otro lado, de no generar abstracciones prematuramente. Howard sostiene en “La música...” que “es falsa la idea, cara al humanismo clásico, según la cual bastaría transmitir las conclusiones alcanzadas a través de la experiencia de los trabajadores intelectuales al conjunto de los seres humanos para que estos lleguen automáticamente a un nivel interior más elevado”³²; pensamiento cercano al de Comenio, pedagogo checo del s. XVII: “no hay nada en la inteligencia que no haya pasado por los sentidos”³³. Desarticulación de perspectivas evolucionistas e ingreso del factor corporal es lo innovador en las corrientes pedagógicas argentinas en la época, un alejamiento del intelectualismo al concebir que “cada niño es un aprendiz de músico que trabaja junto a un

²⁷ Hemsy de Gainza, Violeta; “La pedagogía musical frente al concepto de integración” en *Fundamentos, Materiales y técnicas de la educación musical. Ensayos y conferencias 1967- 1974*; Buenos Aires; Ricordi; 1977; pág. 21.

²⁸ Hemsy de Gainza, Violeta (1977); “La pedagogía musical frente al concepto de integración” en *ob. cit.*; pág. 25.

²⁹ Howard, Walter; *La Música y el niño*; Buenos Aires; Editorial Universitaria de Buenos Aires; 1975; pág. 100.

³⁰ Howard, Walter (1975); *ob. cit.*; pág. 108.

³¹ Hemsy de Gainza, Violeta (1977); “Materiales actuales de la educación musical” en *ob. cit.*; pág. 39.

³² Howard, Walter (1975); *ob. cit.*; pág. 122.

³³ Hemsy de Gainza, Violeta (1977); “Relación del músico con la música” en *ob.cit.*; pág. 10.

maestro músico. El maestro que hoy necesitamos no se forma con métodos de pedagogía musical sino, fundamentalmente, con la práctica y la vivencia musical”³⁴.

Tanto profesor como estudiante son *performers* en el mismo momento de la práctica. No hay un recorrido obligatorio primero. Esta afirmación hace difusa, completamente adrede, la relación jerárquica por excelencia maestro- alumno, resquebrajando los “sistemas de acreditación, sanción y evaluación escolar” propios del sistema escolar, que genera su “tipo de capital cultural: el capital institucionalizado”³⁵. Las nuevas perspectivas pedagógicas no proponen, al menos no las aquí analizadas, disolver esta relación sino hacerla permeable a otras posibilidades sensibles y artísticas alejadas de la concepción que toma a cualquier estudiante como menor respecto el otro miembro de la diada, inferior, o nunca un “futuro igual”³⁶.

Hemsey de Gainza mantiene que “la psicología moderna ha señalado reiteradamente el valor del juego y la función que este desempeña en los procesos de maduración de toda índole”. De aquí que tenga sumamente en cuenta el valor del “juego creativo y la improvisación” alentando a que “el niño use los objetos para producir sonidos agradables y desagradables, que experimente combinándolos” sin una tutela rígida y vigilante que busque un orden o un sentido, determinado y determinante, a ese juego, ya que “el sonido no es sólo un elemento ‘premusical’ (Willems) que prepara la futura actividad de los alumnos sino que constituye el punto de partida mismo del lenguaje y del arte musical”³⁷. En la *performance* musical, el actor hace maleable, a la par que descubre, la materia prima: el sonido.

Estos nuevos cancioneros fueron acompañados por nuevas experiencias, basados en filosofías de diversas influencias. Un último ejemplo a citar de esta década fue el Centro Pedagógico fundado por la musicóloga Dorothy Ling en 1963. Por más de 20 años este espacio “trabajó en el sector privado con el formato legal de asociación civil sin fines de lucro (...). Los ingresos se dividían en dos mitades. Una de ellas era utilizada para pagar a los **docentes**, quienes recibían el **mismo sueldo y tenían la misma jerarquía**”³⁸. El centro no solo ponía en cuestión lo que se enseñaba sino la institución escolar misma ya que “no tenía dueños ni directivos, todas las responsabilidades se compartían”³⁹. Esta organización fomentaba la creatividad del niño, separándose radicalmente de la enseñanza formal que “sólo había desarrollado el aspecto intelectual de todas las potencialidades del hombre, dejando de lado la emoción, la creatividad, la imaginación, el mito, la espontaneidad, la libertad de expresión y la afectividad, racionalizando todo el proceso”⁴⁰.

El proyecto de Ling sostenía que “estamos alejados de las fuentes como del niño (...) volcamos sobre él nuestra propia enajenación, distracción y deterioro, en vez de buscar, en el mundo no contaminado del cual él se nutre, las pautas para nuestra propia regeneración”. El canto del niño “más que un cantar, es un cantarse. Es una participación ontológica en lo que es, sin razones, verdadero canto del hombre (...)”⁴¹. Lo que en otras culturas estaba reservado para los adultos iniciados, donde pasada la edad de la niñez se adentraban a los secretos cósmicos,

³⁴ Hemsey de Gainza, Violeta (1977); “La pedagogía musical frente al concepto de integración” en *ob.cit*; pág. 27.

³⁵ Pineau, Pablo, Dussel, Inés, Caruso, Marcelo; *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*; Paidós; Buenos Aires; 2001; pág. 38. La escuela genera por una parte, un conocimiento descontextualizado, y al que al que responder, y canciones que hay que cantar.

³⁶ Pineau, Pablo, Dussel, Inés, Caruso, Marcelo (2001); *ob. cit.*; pág. 36.

³⁷ Hemsey de Gainza, Violeta (1977); “Materiales actuales de la educación musical” en *ob.cit*; pág. 38.

³⁸ Llinás, Paola y Rivas, Axel; *Las Escuelas Experimentales de Tierra del Fuego: sentidos y condiciones de una propuesta educativa alternativa*; Centro de Implementación de Políticas Públicas Para el Equidad y el Crecimiento; octubre 2003; pág. 10. Negritas en el original. Fecha de consulta: 10/12/11 Disponible en <http://www.cippec.org/files/documents/Otras%20Publicaciones/InformeTierradelFuego.pdf>

³⁹ Llinás, Paola y Rivas, Axel (2003); *ob. cit.*; pág. 10.

⁴⁰ Llinás, Paola y Rivas, Axel (2003); *ob. cit.*; pág. 9.

⁴¹ Ling de Hernando, Dorothy (compiladora); *Canciones de ahora y de siempre*; Buenos Aires; EUDEBA; 1968; pág 6.

ahora es virtud del niño, de aquel que no está “contaminado”, que es puro, que no está atado por los lazos que nos sujetan a la sociedad.

La construcción comunicativa que proponemos en esta reflexión se emparenta con estas perspectivas que sugieren la apertura a un juego donde lo inagotable del cuerpo se encuentra con la materia sonora y desde esa comunión emergen nuevas expresiones, nuevas canciones, desde una verdadera diversidad de condiciones culturales.

Industria Cultural: continuidad de lo inconcluso

Si bien consideramos la experiencia vivencial del arte musical como un vasto universo de posibilidades, sostenemos que hay otras maneras de creación en las experiencias mediatizadas: estas maneras de percibir el arte surge desde otro tipo de intercambio, con el uso de tecnologías masivas de comunicación. Dependiendo de cómo utilizar la tecnología y qué tecnología, se pondrá en juego diferentes competencias del *usuario*. En el caso de la TV, el intercambio es más bien lineal: no hay demasiados canales de *feedback*, salvo escasos casos de programas que alientan la posibilidad de escribir dando opiniones. Estos intercambios son más comunes de encontrar en la radio. En el caso de Internet, el intercambio es más fluido, ya que los usuarios suelen ser activos creadores del mensaje. En lo referente al mundo de la música, las nuevas tecnologías permiten la creación de canciones interpretadas por los mismos usuarios (mediante placas de sonido, micrófonos o instrumentos *midi*) así como también su intercambio de manera sumamente ágil, alentando la *performance* constante pero dentro de sus leyes de mercado.

Sin embargo considero que estamos lejos de una democratización de las tecnologías, ya que mundialmente sigue siendo un porcentaje pequeños el que tiene acceso a los elementos pertinentes para desarrollarse en ese mundo virtual, y gran parte del mundo de Internet ha seguido el mismo fin que su gran predecesor: la TV. Los medios masivos de comunicación siguen la lógica del capital que “no tiene preocupaciones éticas más allá de la obediencia a la lógica de la plusvalía. Para el capital, tanto la música como el músico, sus imágenes y sus reproducciones audiovisuales, son solamente mercancías y la mercancía no posee subjetividad. La mercancía no sufre: solamente se rompe, se agota o cae de precio”⁴². En efecto: los medios generan su propia demanda, y para eso los estudios meticulosos del marketing indagan en los deseos de los consumidores. Estos son parte de un circuito prácticamente mecánico donde el interés está puesto vender música, sus cancioneros -en nuestro caso-, y no en exacerbar las posibilidades sensibles de quienes escuchan música para actos creativos nuevos. Es necesario considerar la sensibilidad de quien recibe y consume el mensaje mediatizado sin otro parámetro que el de la Industria Cultural misma.

Sostenemos es preciso reflexionar sobre cómo se manifiestan las nuevas músicas y sus consumidores en este circuito hegemónico. La industria del ocio de masas, la Industria Cultural, nos pone en relación con la música a través de diversos dispositivos. Uno es el *walkman*, nombre patentado por la empresa Sony y cuya traducción podría ser “hombre caminante”, de lo que inferimos refiere a la acción de escuchar música mientras uno camina o se traslada de un sitio a otro, llevando consigo la música... o sin *poder dejar* de escuchar música. Según José Jorge de Carvalho con el *walkman* “se cae en la más alta privación de la experiencia musical jamás alcanzada” ya que “oír no es más oír con los otros” sino “oír para mí y para nadie más”⁴³. Esta experiencia del usuario con la tecnología en primera instancia puede mostrar la conexión del individuo con cantidad de músicas de diferentes partes del mundo. Pero, hilando fino, no son todas las voces las que son escuchadas, por ende, el margen de libertad con la cual uno cuenta para elegir es relativa. Por otra parte, y por esta última razón, hay una sensibilidad moldeada a través de una escucha sesgada, que deja de lado otros sentidos participantes en otro tipo de experiencia sonora.

Según Zumthor “los medios de comunicación electrónicos son comparables a la escritura por tres de sus rasgos:

⁴² De Carvalho, José Jorge; *La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*; Brasilia; Serie Antropología; 2003; pág. 8.

⁴³ De Carvalho, José Jorge; *Hacia una enografía de la sensibilidad musical contemporánea*; Brasilia; Serie Antropología; 1995; pág. 10.

- Cancelan la presencia del portador de la voz;
- Escapan al puro presente de la ejecución, puesto que el mensaje vocal que transmiten es indefectiblemente repetible de manera idéntica;
- [...] propenden a suprimir las diferencias espaciales de la voz viva y recomponen artificialmente el medio en que ésta actúa”⁴⁴.

Frente a estas características es necesario posicionarse, alejarse de espacios que pretenden recortar las posibilidades expresivas, construir terrenos propios sin dejar de reflexionar que hay actividades de plena agresividad en ese circuito que recorta otro tipo de músicas: el plano político- cultural es parte de un proyecto que abraza la diversidad de criterios.

Conclusión: nuevos espacios para nuevas canciones

Una nueva experiencia con la voz, como lo sugiere R. Murray Schafer, sería dejarla en libertad, descubriendo “su alcance, sus potencialidades expresivas”⁴⁵. Cada ejercicio en el libro “... cuando las palabras cantan” está enfocado a ese fin: desanudar la voz. Ahora ¿qué espacios encontramos para darle rienda suelta a nuestra voz? O, mejor aún ¿qué sitios construimos para someternos a la erotización de la *performance* sin fronteras superyoicas, sean estas levantadas por la Escuela o por el gusto de, y por, la Industria Cultural?

La palabra viva es hablada a *otro*, frente a ese *otro*, junto a ese *otro* y nos coloca a ese *otro* en nuestra piel: a través no solo de su voz, sino también de sus ojos, de sus aromas, de sus movimientos. El canto que se entrega a la música como un don, no puede más que seguir renovándose como gracia sonora.

Considero por esta razón que es tan difícil dejar de hacer música con otras personas una vez que alguien ha recorrido el camino de la música en conjunto: cantar las canciones, de uno o de otros junto a otros, es parte de un proyecto emancipador, liberador. Éste tiene la obligación tácita de satisfacer e incentivar el apetito por darse como ofrenda. Esto entra en contradicción con los acartonados proyectos de la Escuela o los modernísimos diseñados por la Industria Cultural: en el primero, uno debe responder a un *Otro*, jerarquizado, demandante y cruel; en el segundo, uno piensa es parte de un *Otro* que no es más que un yo egocéntrico que estira y agita sus brazos pero solo para mostrarse en pos de satisfacer sus anhelos narcisistas y de consumo.

Una sensibilidad sonora construida desde intercambios ligeros, sin las cargas que construyen la Escuela o la industria de masas, haría lo contrario a lo expuesto por De Carvalho con respecto a la construcción de sensibilidades pobres: en efecto, sería insostenible una voz cantante pasada por el filtro virtual de los actuales programas afinadores-de-vozes, sería imposible de digerir “una ejecución sin interpretación, sin presencia, sin aura”⁴⁶.

Tener en consideración la naturalización tanto de cancioneros escolares como los sutilmente difundidos por la Industria Cultural es parte de un relevamiento para no apresar la *performance musical* en viejas-nuevas redes. La tarea es aún seguir construyendo nuevos espacios para una nueva sensibilidad sonora.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBINI, María C., CARUSO, Cecilia B., CIANCIAROSO, Edgardo
2011 *Aportes de la investigación musicológica a la creación de un cancionero escolar argentino en la primera mitad del siglo XX* [en línea]; Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina. [Fecha de consulta: 20/11/2011]. Disponible en

⁴⁴ Zumthor, Paul (1985); ob. cit.; pág. 8.

⁴⁵ Schafer, R. M.; ...cuando las palabras cantan; Buenos Aires; Ricordi; 1970; pág. 13.

⁴⁶ De Carvalho, José Jorge (1995); ob. cit.; pág. 9.

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/aportes-investigacion-musicologica-cancionero-escolar.pdf>

DE CARVALHO, José Jorge

1995 *Hacia una enografía de la sensibilidad musical contemporánea*; Brasilia; Serie Antropología.

2003 *La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*; Brasilia, Serie Antropología.

DE FRIEDEMANN, Nina S.;

1999 *De la tradición oral a la etnoliteratura*; La Habana; ORCALC.

FOUCAULT, Michel

2001 *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*; Buenos Aires; Siglo XXI.

FREGA, Ana Lucía

1997 *Metodología comparada de la Educación Musical. Tesis de doctorado en Música, mención Educación*; Buenos Aires; Editorial Collegium Musicum.

HEMSY DE GAINZA, Violeta

1977 “La pedagogía musical frente al concepto de integración” en *Fundamentos, Materiales y técnicas de la educación musical. Ensayos y conferencias 1967- 1974*; Buenos Aires; Ricordi.

HOWARD, Walter

1975 *La Música y el niño*; Buenos Aires; Editorial Universitaria de Buenos Aires.

LING DE HERNANDO, Dorothy (compiladora)

1968 *Canciones de ahora y de siempre*; Buenos Aires; EUDEBA.

LLINÁS, Paola y RIVAS, Axel

2003 *Las Escuelas Experimentales de Tierra del Fuego: sentidos y condiciones de una propuesta educativa alternativa*; Centro de Implementación de Políticas Públicas Para el Equidad y el Crecimiento; octubre 2003. Fecha de consulta: 10/12/11
Disponible en
<http://www.cippec.org/files/documents/Otras%20Publicaciones/InformeTierradelFuego.pdf>

MANSILLA, Silvina Luz

2012 “Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte a la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de la cámara en la Argentina” en *Música e Investigación*; Revista Anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega 2010-2011; Buenos Aires.

PINEAU, Pablo, DUSSEL, Inés, CARUSO, Marcelo

2001 *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*; Paidós; Buenos Aires.

PUIGGRÓS, Adriana (dirección)

Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955); Buenos Aires; Ed. Galerna.

ROMERO, José Luis;

1997 *Las ideas políticas en la Argentina*; Buenos Aires; Fondo de Cultura Económico.

SCHAFER, R. M.

1970 ...cuando las palabras cantan; Buenos Aires; Ricordi.

ZUMTHOR, Paul

1985 "Permanencia de la voz". Artículo publicado en *El Correo de la UNESCO* Vol. XXXVIII, n. 8 ("De la palabra viva a la escrita"); París.

* * *



Portada Cancionero Berruti 1975

* * *

Martín E. Perez es Profesor en Enseñanza Media y Superior en Ciencias de la Comunicación Social y Licenciado en Ciencias de la Comunicación, orientación en Procesos Educativos por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Bibliotecario en la Escuela Superior de Música Juan Pedro Esnaola. Sus estudios giran en torno a la lírica y la educación, así como también la comunicación social y la cultura: parte de sus reflexiones se encuentran en <http://marto-elcomunicador.blogspot.com/>. Es columnista en revistas culturales como Danza Net Argentina (www.danzanet.com.ar), Soles Digitales (www.solesdigital.com.ar) y Frontera Musical (www.fronteramusical.com.ar) entre otros. Músico de formación diversa, es cantante, bajista y compositor en el conjunto musical de raíz latina Simón Antelaf y sus bombillas (soundcloud.com/simonantelaf), con 2 discos editados.

* * *

DE LA INVESTIGACIÓN FILOLÓGICO-MUSICOLÓGICA A LA PERFORMANCE: EL PROYECTO *REIS TROBADORS*

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE / GERMÁN PABLO ROSSI

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar los resultados de la investigación filológica- musicológica a en torno al proyecto *Reis Trobadors*, que se ha desarrollado en los últimos cinco años en el marco del “Seminario de investigación, recreación y difusión de la música medieval de la Península Ibérica” dentro de la cátedra de Evolución de los Estilos I (Edad Media) de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El material textual (las piezas líricas medievales), teórico (guías de estudio, pronunciación, etc.) y crítico (artículos críticos, intervenciones en congresos, artículos de divulgación) elaborado interdisciplinariamente se ha aplicado de como material de estudio y paso previo a la performance del ensamble *Labor Intus*. Con este ensamble se ha abordado un espectáculo musical denominado *Reis Trobadors* y se trabaja actualmente en la grabación y edición de un CD.

Las reconstrucciones filológico-musicológicas de cantigas de amor, amigo y escarnio de los reyes trovadores Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal se han basado en la revisión exhaustiva de las técnicas de *contrafactum* medieval. Estas han permitido devolverle, al menos hipotéticamente, el *son* a las piezas que se transmitieron sin notación melódica en los cancioneros colectivos gallego-portugueses (*Cancionero de Ajuda*, *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*). En las instancias performativas este material textual, teórico y crítico se completa con una puesta en escena con réplicas de instrumentos y vestuario de época que recorren y e intentan reponer las particularidades de los espectáculos trovadorescos de las cortes ibéricas entre los siglos XIII y XIV.

Palabras clave: Don Denis, performance, cantiga, cancionero, filología, musicología

Abstract

The aim of this work is to present the results of the philological and musicological research on the project *Reis Trobadors*. We have been working on this project for five years as part of the seminary “Seminario de investigación, recreación y difusión de la música medieval de la Península Ibérica”, in the Chair of Evolución de los Estilos I (Edad Media)/Styles evolution I (Middle Ages), Artes/course on Arts, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires/Faculty of Philosophy and Literature, University of Buenos Aires. The textual material (the medieval lyrical songs), the theoretical material (study and pronunciation guides), and the critical material (articles, papers,) we have been working on in this interdisciplinary approach has been used as study material for the performative stage of the ensamble *Labor Intus*. Altogether with this ensamble we have been working on the musical performance *Reis Trobadors*, and we are nowadays recording a CD.

The philological-musicological reconstructions of the cantigas de amor, amigo and escarnio of the Troubadour Kings Alfonso X of Castile and Don Denis of Portugal were based on the exhaustive revision of the medieval *contrafactum* techniques. These have hypothetically given back the *son* to these texts that were transmitted without their musical notation in the Galician-Portuguese collective songbooks (*Cancionero de Ajuda*, *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*). In the performative stage this textual, theoretical and critical material is completed with replica

of musical instruments and medieval garments that aim to bring back the characteristics of the troubadour performances in the Iberian courts during the XIIIth and XIVth centuries.

Key words: Don Denis, performance, cantiga, songbook, philology, musicology

* * *

1. Filología y musicología en un trabajo interdisciplinario

No es un lugar común repetir una y otra vez que la naturaleza del texto lírico medieval es doble y que la lírica trovadoresca románica era un objeto compuesto por texto y música. Las disciplinas académicas, llámense Literatura, Filología, Ecdótica o Musicología siguen constatando hoy día el recorte promovido por el divorcio entre música y poesía hace más de cinco siglos, y que en el ámbito de las investigaciones sobre cancioneros medievales y renacentistas puede resumirse a 1511 con la impresión en Valencia del más celebrado de los cancioneros sin música, el *Cancionero General de Hernando del Castillo*¹. Increíblemente, muy pocas excepciones dan cuenta en la actualidad de la labor conjunta de filólogos y musicólogos sobre los textos líricos antiguos. Remitiéndonos apenas al ámbito del Hispanomedievalismo, suelen ser estos trabajos bien reflexiones teóricas muy puntuales (Ferreira da Cunha 1985, Tavani 1983), breves colaboraciones -como la que realizó Rip Cohen con su edición de siete cantigas del rey Don Denis para el libro del musicólogo Manuel Pedro Ferreira (2005)-, o empresas de profesionales con una amplia formación en Humanidades y Artes, como es el caso de Ismael Fernández de la Cuesta (1980, 1982, entre otros) o el profesor de Filología de la Universidad Autónoma de Barcelona y también musicólogo Antoni Rossell (2004, 2005, entre otros).

Más allá de toda valoración subjetiva, si algo caracteriza al proyecto *Reis Trobadors* es su voluntad de acercarse a esta doble naturaleza de la lírica medieval y, por lo tanto, su aproximación interdisciplinar². En este sentido, el proyecto une por primera vez en nuestro país la labor de la Filología, la Musicología y su interpretación escénica por parte de los músicos de un ensamble.

Reis Trobadors unió dos trabajos de investigación que venían desarrollándose en paralelo sobre la lírica gallego-portuguesa en Argentina desde el año 2000. Por un lado, la actividad que el Prof. Germán Rossi llevaba a cabo con los ensambles *Labor Intus* y *Occursus* en el marco de la cátedra de “Evolución de los Estilos” (Artes, UBA), y el de la Dra. Gimena del Rio Riande, en un primer momento, a través de una pasantía en el Seminario de Edición y Crítica Textual y una adscripción a la materia literatura Española I (Letras, UBA) con proyectos de investigación sobre la lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X y en la del rey Don Denis de Portugal³, y luego, en su etapa pre-doctoral, como becaria del CSIC, al comenzar a trabajar en su tesis de doctorado sobre la edición crítica y estudio del *Cancionero del rey Don Denis de Portugal* (2010; en adelante, *CDD*).

Estábamos ante un objeto de estudio que nos había llegado de forma incompleta y que debíamos recomponer. De los 137 textos que componían el *Cancionero del rey Don Denis*, este solo conservaba en el testimonio del *Pergamino Sharrer*, los fragmentos de 7 cantigas de amor con su notación melódica, y que el *Cancionero profano de Alfonso X*, a diferencia de lo que sucedía con las *Cantigas de Santa María* guiadas por el rey, no daba cuenta de ninguna pieza con música. Así, fueron las nociones de interdiscursividad, intertextualidad y *contrafactum* las que surgieron como eslabón que unía los intereses de nuestra investigación, permitiéndonos indagar, por un lado, en la comparación de esquemas métrico-rimáticos y estróficos con otras

¹ Seguido por el *Cancioneiro Geral de García de Resende* impreso en Lisboa en 1516.

² Junto con Jantsch (1980), entendemos la noción de interdisciplinariedad como unión entre dos o más disciplinas que da como resultado una interacción y enriquecimiento recíproco.

³ *Particularidades del espacio de la lírica dentro del proyecto político-cultural de Alfonso X* (2000-2002), *Continuidad y desvío de prácticas poéticas en la corte del Rey Don Denis* (2003-2005).

piezas gallego-portuguesas (de tono profano o del corpus mariano de Alfonso X), o con las de otros *corpora*, como el de la lírica d'oc y oïl.

Partimos de la explicación que da el llamado *Arte de Trovar*, un arte de componer cantigas que antecede a la copia del corpus lírico gallego-portugués en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* para la denominada cantiga de *seguir*, y completamos esta riquísima y única apreciación compositiva y performativa de época trovadoresca con otras artes poéticas anteriores o posteriores (*Razós de trobar* de Ramón Vidal de Besalú, *Flors del Gay Saber*, etc.), e investigaciones teóricas sobre el *contrafactum* (Spanke 1928, Chambers 1955, entre otros). Las coincidencias que surgían entre las cantigas dionisinas, alfonsíes, y las piezas que conservaban su notación melódica nos llevaron a re-examinar sus particularidades y relaciones de interdependencia dentro del plano de lo textual y melódico⁴, y proceder a lo que denominamos “reconstrucción filológico-musicológica”. Cabe destacar que, desde este primer momento, se entendió como fundamental la incorporación de los *corpora* de oc y oïl, tanto para las cuestiones relacionadas con la investigación académica, como para su inclusión en la performance de los ensambles⁵.

2. Etapas de la reconstrucción filológico-musicológica en el Proyecto

A modo de resumen de la metodología interdisciplinaria y teórico-práctica utilizada, describiremos sucintamente las distintas etapas en la reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas alfonsíes y dionisinas que hasta ahora nos han ocupado.

a) Relevamiento y clasificación de posibles *contrafacta*

En una primera fase, a partir de la utilización de Repertorios métricos (MedB2, BEdT⁶, Mölk-Wolfzettel 1972, Betti 2005), Rio Riande cotejaba esquemas métrico-estróficos y rimáticos y trabajaba en los niveles de interdiscursividad e intertextualidad de piezas alfonsíes y dionisinas que habían perdido su notación melódica frente a otras que sí la conservaban (tanto del corpus gallego-portugués mariano, como de la lírica occitana o de oïl), clasificando las piezas en los tres niveles de la cantiga de seguir. Más tarde, en una segunda fase, Rossi en conjunto con Eleonora Wachsmann (co-directora del ensamble *Occurus*) analizaban desde una perspectiva tanto musicológica como performativa la relación entre el texto literario y el material melódico de las piezas detectadas en la primera instancia. Se analizó en qué medida las piezas que conservaban su notación melódica presentaban información musicológica de parámetros relacionados con: la altura de los sonidos, el ritmo, la textura, el timbre, la modalidad (la relación funcional de los sonidos conforme a un centro tonal o una *finalis*), la estructura, y la relación entre el texto literario y la melodía (articulación entre sonidos y sílabas). Según la clasificación de cada pieza detectada en relación a los tres niveles de la cantiga de seguir se desarrollaron diferentes modificaciones en la estructura y la articulación silábica del texto y la melodía. Estos cambios fueron realizadas tomando como modelo analítico las *contrafacta* existentes tanto el corpus gallego-portugués mariano, como en el de la lírica occitana y de oïl donde las dos piezas relacionadas conservaban su notación melódica.

A manera de ejemplo se presentan a continuación el trabajo desarrollado sobre dos cantigas de amigo del *Cancionero del rey Don Denis (CDD)*, *Amigu' e fals' e desleal* y *Dizede, por Deus, amigo*, editadas y estudiadas por Rio Riande (2010: 1689-1699 y 1633-1641):

- 1 Amigu' e fals' e desleal,
- 2 que prol á de vós trabalhar
- 3 de na mia mercee cobrar?
- 4 ca tanto o trouxestes mal
- 5 que non ei de vós ben fazer,

⁴ A los que denominamos *contrafacta* endógenos y exógenos (Marcenaro 2008).

⁵ Fijándonos principalmente en los *corpora* de Thibaut, rey de Navarra y conde de Champagne y de trovadores occitanos y catalanes que visitaron la corte alfonsí.

⁶ Ambos retoman los repertorios en papel de Tavani (1967) y Pillet-Carstens (1933)

6 pero m' eu quisesse poder.

7 Vós trouxestes o preit' assi
8 come quen non é sabedor
9 de ben nen de prez nen d' amor,
10 e por én creede per min
11 que non ei de vós ben fazer,
12 pero m' eu quisesse poder.

13 Caestes en tal cajon
14 que sol conselho non vos sei,
15 ca ja vos eu desemparei
16 en guisa, se Deus mi perdon,
17 que non ei de vós ben fazer,
18 pero m' eu quisesse poder.

B 583, V 186,

Tavani (1967): 160: 327: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: a: -al b: -al C: -er

II: a: -i b: -or C: -er

III: a: -on b: -ei C: -er

1 – Dizede, por Deus, amigo,
2 tamanho ben me queredes,
3 como vós a mí dizedes?
4 – Sí, senhor, e mais vos digo:
5 non cuido que og' ome quer
6 tan gran ben no mund' a molher.

7 – Non creo que tamanho ben
8 mi vós podessedes querer,
9 camanh' a mí ides dizer.
10 – Sí, senhor, e mais direi én:
11 non cuido que og' ome quer
12 tan gran ben no mund' a molher.

13 – Amigu', eu non vos creerei,
14 fe que dev' a Nostro Senhor,
15 que m' avedes tan grand' amor.
16 – Sí, senhor, e mais vos direi:
17 non cuido que og' ome quer
18 tan gran ben no mund' a molher.

B 577, V 180,

Tavani (1967): 160: 432: I: a7' b7' b7' a7' C8 C8.

160: 328: II, III: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: a: -igo b: -edes C: -er

II: a: -en b: -er C: -er

III: a: -ei b: -or C: -er

Las dos piezas cuentan con un estribillo formado por dísticos monorrimos que presentan un esquema métrico-rimático idéntico, basado en el octosílabo⁷. Don Denis utilizó además este esquema métrico-rimático, uno de los más explotados en la lírica profana gallego-portuguesa (se documenta en más de 500 piezas) en 8 cantigas de amor: B 509, V 92; B 541, V 144; B 529b, V 132; B 525b, V 128; B 515, V 98; B 520, V 103; B 518b, V 121; 1 de escarnio: B 1538; y otras 3 de amigo: B 554, V 157; B 560, V 163; B 584, V 187.

Se trata de dos cantigas de amigo, es decir, el género donde, al contrario que en la cantiga de amor, la voz de la enunciación es femenina. En el primer caso, la composición desarrolla el tema del amigo infiel y la queja y despecho de la muchacha; en el segundo, a pesar de que es la

⁷ Las cantigas comparten las rimas –er en el estribillo.

joven la que da inicio a la cantiga, dialoga luego con su amado y este se transforma en la voz central de la pieza, tomando para sí no solo parte de las estrofas de la misma, sino un lugar tan destacado como el del estribillo. Cabe destacar en ambas piezas el alto grado de intertextualidad con otras composiciones del CDD y de la lírica profana. Por ejemplo, en *Amigu' e fals' e desleal* la denuncia de la falsedad del amor en la poesía trovadoresca puede verse bien en boca de la amiga en esta y en la cantiga B 595, V 198, cuyo íncipit parece una reelaboración de este, *Ai, fals' amigu' e sen lealdade*. Para *Dizede, por Deus, amigo* puede decirse que una cantiga de íncipit similar y en la que también dialogan compartiendo las estrofas la joven y su amigo es *Dized', amigo, se prazer vejades* (B 1161, V 764) de un trovador de la corte del rey, Roi Martinz do Casal. Bajo la forma de monólogo, aunque también de forma interrogativa, es también reseñable *Dized', amigo, en que vos mereci* (B 669, V 272) del favorito de Afonso iii, Joan Perez d' Aboim.

Volviendo a la estructura métrico-rimática de las piezas, cabe destacar que la misma puede señalarse en las Cantigas de Santa María (en adelante, CSM) 230 y 171. Así y todo, siempre nos estaríamos moviendo dentro del primer grado del Arte de Trovar, es decir, ese nivel en el que se toma la melodía de la cantiga (el son) y, se completa la estructura de la misma con palabras de idéntica medida: “filha-se o son d'outra cantiga e fazen-lhe outras palavras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son mesmo”.

Para realizar la reconstrucción musical se hace necesario, en primer lugar, producir una reestructuración formal. En el caso de la CSM 230 la existencia de solamente dos tipos de identidad melódica⁸ en las frases a y b (con la variante b'), que se combinan para musicalizar la forma *virelai*, nos permite articular sin problemas el material sobre un texto que formalmente no se inicia con el estribillo. De manera tal que la reestructuración podría esquematizarse de la siguiente forma⁹:

		Estribillo		Estrofa			
<i>CSM 230</i>	Verso	1	2	3	4	5	6
	Identidad melódica	a	b	a	b'	a	b
<i>Amig' e fals'</i>	Verso	5	6	1	2	3	4
	Identidad melódica	a	b	a	b'	a	b

Por otro lado, en la CSM 171, donde existen de tres tipos de identidad melódica en sus frases: c, d (con la variante d') y e, que se combinan para musicalizar la forma *virelai*, es posible articular el material sobre una cantiga dionisina que tampoco se inicia con el estribillo. La reestructuración podría esquematizarse de la siguiente manera:

		Estribillo				Estrofa							
<i>CSM 171</i>	Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	Identidad melódica	c	d	c	d'	e	d	e	d'	c	d	c	d'

⁸ Se entiende por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ‘, ‘‘, ‘‘‘, etc.

⁹ Es importante aclarar que en el caso del segundo nivel, que en los ejemplos conservados se vinculaba con los cambios del material melódico interno que conforma las frases, no se han operado cambios.

Dizede	Verso	--	--	5	6	1	2	3	4	--	--	--	--
	Identidad melódica	--	--	c	d'	e	d	e	d'	--	--	--	--

A continuación, presentamos en primer lugar: la transcripción de la estructura melódica¹⁰ de la CSM 230 con parte de su texto “original”¹¹ y con el agregado de la pieza dionisina en sus dos estrofas. En segundo lugar, se encuentra la transcripción de la estructura melódica de la CSM 171 y con el agregado del material textual dionisino. Es posible observar los cambios que se han operado en el tercer nivel, la articulación entre las sílabas y las notas, tendientes a producir una mejor comprensión de las palabras que conforman los versos del texto dionisino. Estas diferencias de articulación se producen no solo entre los textos alfonsíes y los dionisinos sino entre las diferentes estrofas de las cantigas de amigo del rey portugués.

De - reit' é de lo - o - res - dar
A - mig' e falss' e des - le - al,
a a - que - la - que sem - pre dá
que proí á de vós tra - ba - lhar
seu ben, que num-ca - fa - li - ra;
de na mia mer-cee co - brar?, ca
7 et por end', a se Deus m'an - par.
tan-to trou xes tes mal, que non
Tod' o - me de - ve dar lo - or
Que non ei de vós ben fa - zer
a - a Ma - dre do Sal - va - dor.
pe-ro m'eu quis - se - se po - der.

¹⁰ Tomada de Anglés (1958) pero con la supresión de los valores rítmicos que propone.

¹¹ Tomado de la versión de Mettmann (1986).



E d'es - to vos que - ro con - tar
 Di - ze - de, por Deus, a - mi - go,
 un gran mi - ra - gre que o - y
 ta - ma - nho ben me que - re - des,
 que fez a Re - y - nna se par
 co - mo vos a mi di - ze - des?
 en Sa - las, et faz mui - tos y
 Si, se - nhor, e mais vos di - go,
 et guar - da - a - os que lle praz
 non cu - i - do que o - me quer
 de se - er - en per - di - do - sos.
 tan gra - ben no mund' a - mo - lher.

Finalmente, presentamos nuestra versión de la reconstrucción musical de las cantigas dionisina con su texto completo:



A mig' e falss' e des le al,
 Vós trou xes tes o preit' a ssi,
 Ca es tes en tal o ca jon
 que prol á de vós tra ba lhar
 co me quen non é sa be dor
 que sol con se lho non vos sei,
 de na mia mer cee co brar?,
 de ben nen de prez nen d'a mor,
 ca ja vos eu de sem pa rei
 ca tan to trou xes tes mal,
 e por én cre e de per min,
 en gui sa, se Deus mi per don,
 que non ei de vós ben fa zer,
 pe ro m'eu qui se sse po der.

Di - ze - de, por Deus, a - mi - go,
Non cre - o que ta - ma - nho ben
A - mig' eu no vos cre - e - rei

ta - ma - nho ben me que - re - des,
mi vos po - des - se - des que - rer,
fe que dev' a Nos - tro Se - nhor,

co - mo vos a mi di - ze - des?
ta - manh' a mi i - des di - zer.
que m'a ve - des tan grand' a - mor.

Si, se - nhor, e máis vos di - go,
Si, se - nhor, e máis di - rei en,
Si, se - nhor, e máis vos di - rei,

non cu - i - do que oj' o me quer

tan gran ben no mund' a mo - lher.

Esta primera etapa fue muy importante tanto para detectar determinadas problemáticas de cruce entre la filología y la musicología que en un futuro darían lugar a la publicación de artículos críticos como para la preparación de las ediciones musicales que serían la base para la elaboración de las reconstrucciones sonoras y la performance de los ensambles.

b) El trabajo sobre el texto medieval

En esta etapa fue fundamental comenzar a pensar en las necesidades de los músicos del ensamble. A medida que Rio Riande trabajaba en el establecimiento del texto crítico para la edición del *Cancionero del rey Don Denis* en su tesis doctoral, comenzó a trabajar en una homogeneización gráfica de los textos líricos gallego-portugueses y una traducción al español, con el fin de simplificar el momento de lectura y comprensión de los músicos en un momento previo a la interpretación. Rossi y Wachsmann trabajaban más tarde sobre estos archivos con contenido filológico dividiendo las zonas del texto en espacios relacionados con el canto. Paralelamente, se comenzaron a elaborar las diferentes hipótesis de reconstrucción sonora de las piezas previamente editadas en la etapa anterior. El desarrollo de este proceso implicó completar una serie de vacíos y ausencias del discurso musical inherentes a la producción sonora o a la ejecución en sí misma. Las ediciones realizadas en la primera etapa daban cuenta de una serie de datos dejando otros librados a la “creatividad” de los “intérpretes reconstructores”. A grandes rasgos, esta es la información que se trabajó:

Código musical	Datos del primer nivel ¹²	Datos de segundo nivel ¹³
Rítmico	Duraciones relativas	Organización de los valores Acentuación (relación melódico-textual)

¹² Estos datos estaban presentes de alguna manera en las ediciones realizadas.

¹³ Las proyecciones que aquí se presentan, elaboradas en base al trabajo con fuentes secundarias, plantean hipótesis que fueron discutidas y ampliadas fundamentalmente en el momento de elaborar reconstrucciones sonoras.

Interválico	Alturas relativas (interválica)	Tipo de afinación (temperamento pitagórico)
Estructural-formal	La alternancia de partes propuesta por el texto lírico	El agregado de partes con funcionalidad formal específica: introducción, interludio, etc.
Lírico-textual	Asignación entre sílabas y neumas La estructuración de las palabras	La significación de las palabras La interpretación de los tópicos presentados
Tímbrico	La presencia de texto lírico implica al menos una ejecución vocal	La utilización de distintos registros vocales e instrumentales
Textural	Una única línea melódica	La construcción de líneas melódicas complementarias con reglas específicas
Modal	Comportamiento modal presente en el desarrollo melódico	Asignación en el sistema octomodal: finalis, tenor, ámbito, etc.
Dinámico	-----	Variaciones de dinámica inherentes a las características de los timbres utilizados

Las versiones elaboradas combinaron la ejecución vocal con la instrumental presentando diferentes hipótesis de reconstrucción sonora. En primer lugar, se seleccionaron los tipos y registros de timbres de las voces solistas y los instrumentos que los acompañaron (generando una relación polifónica que siguió las reglas de los tratados teóricos contemporáneos a repertorio reconstruido). Se utilizaron reconstrucciones de instrumentos realizadas por *luthiers* en base a los testimonios iconográficos conservados. Más tarde se trabajó con la creación de secciones instrumentales (introducción, interludio, codas) entre las partes de los textos donde los instrumentos improvisaron material melódico consonante con la modalidad de la pieza y los procedimientos melódicos presentes en los corpus monódicos gallego-portugués, occitano y francés contemporáneos. A manera de ejemplo, presentamos a continuación los esquemas de estructura e instrumentación de las dos cantigas de amigo presentadas en el punto anterior:

Cantiga de Amigo. Contrafactum CSM 230 de Alfonso X. Texto crítico del Rio Riande.

Contrafactum: del Rio Riande- Rossi-Wachsmann

Finalis: Do

Ritmo no pulsado

Instrumentación: *Voz y rabel*

Intro	Improvisación Rabel	
Estrofa 1	Voz solista + pedal del rabel	1 Amig' e fals' e desleal, 2 que prol á de vós trabalhar 3 de na mia mercee cobrar? 4 ca tanto o trouxestes mal,
	Frase del rabel corta	
Estribillo 1	Voz solista + pedal del rabel	5 que non ei de vós ben fazer, 6 pero m' eu quisesse poder.
Interludio 1	Improvisación Rabel	
Estrofa 2	Voz solista + pedal del rabel	7 Vós trouxestes o preit' assi, 8 come quen non é sabedor 9 de ben nen de prez nen d' amor, 10 e por én creede per min,
	Frase del rabel corta	
Estribillo 2	Voz solista + pedal del rabel	11 que non ei de vós ben fazer, 12 pero m' eu quisesse poder.
Interludio 2	Improvisación Rabel	
Estrofa 3	Voz solista + pedal del	13 Caestes en tal cajon 14 que sol conselho non vos sei,

	rael	15 ca ja vos eu desemparei 16 en guisa, se Deus mi perdon,
	Frase del rabel corta	
Estribillo 3	Voz solista + pedal del rabel	17 que non ei de vós ben fazer, 18 pero m' eu quisesse poder.
	Final del rabel casi conjunto	

Cantiga de Amigo. Contrafactum: CSM 171 de Alfonso X. Texto crítico del Rio Riande.

Contrafactum: del Rio Riande- Rossi-Wachsmann.

Finalis: Re

Ritmo pulsado

Instrumentación: Voces, guitarra sarracena, cítola, pandero cuadrado, pandeira y cascabeles

Intro	Melodía x Guitarra sarracena y cítola + percusión Melodía a	
Esfa 1	Voz solista femenina Cítola de fondo Voz solista masculina	1 -Dizede, por Deus, amigo, 2 tamanho ben me queredes, 3 como vós a mí dizedes? 4 -Sí, senhor, e máis vos digo,
Eslo 1	Voz solista masculina + pedal Vocal grupal	5 non cuido que og' ome quer 6 tan gran ben no mund' a molher. non cuido que oj' ome quer tan gran ben no mund' a molher.
Interludio 1	Melodía x Guitarra sarracena y cítola	
Esfa 2	Voz solista femenina Cítola de fondo Voz solista masculina	7 -Non creo que tamanho ben 8 mi vos podessedes querer, 9 tamanh' a mi ides dizer. 10 -Sí, senhor, e mais direi én,
Eslo 2	Voz solista masculina + pedal Vocal grupal	11 non cuido que og' ome quer 12 tan gran ben no mund' a molher. non cuido que oj' ome quer tan gran ben no mund' a molher.
Interludio 2	Melodía x Guitarra sarracena y cítola	
Esfa 3	Voz solista femenina Cítola de fondo Voz solista masculina	13 -Amig' eu non vos creerei 14 fe que dev' a Nostro Senhor, 15 que m' avedes tan grand' amor. 16 -Si, senhor, e máis vos direi,
Eslo 3	Voz solista masculina + pedal Vocal grupal	17 non cuido que og' ome quer 18 tan gran ben no mund' a molher. non cuido que oj' ome quer tan gran ben no mund' a molher.
Final	Seco	

c) Elaboración de material didáctico y de estudio para los músicos

Para facilitar el primer acercamiento a una lengua románica antigua y a un corpus poco conocido, acompañó a la transcripción unificada de los textos grabaciones de los mismos leídos

por del Rio, haciendo hincapié en ellas en la articulación y fonética gallego-portuguesa medieval. Además, se planificaron clases y talleres que, por un lado, trabajaron sobre la contextualización histórica y geográfica de la lírica románica y también sobre la fonética de la lengua gallego-portuguesa, occitana y de oïl. Se propuso además un ejercicio práctico individualizado de lectura y recitación de las piezas junto con los músicos para solucionar problemas de pronunciación y acomodamiento del texto a la melodía (uso de la síncopa, diástole, hiato)¹⁴.

d) Elaboración de material crítico y didáctico en el ámbito académico

Desde un primer momento decidimos plasmar el trabajo teórico e interdisciplinario que comenzábamos a desarrollar. Hasta el momento hemos intervenido en más de una decena de eventos, entre Congresos, Seminarios y Conferencias, y hemos publicado artículos, ponencias y comunicaciones conjuntas e individuales sobre problemas de edición (hipo e hipermetrías de los versos y su posible solución en la interacción texto-música), la aplicación de las nociones de *contrafactum* y cantiga de seguir a la lírica profana gallego-portuguesa, la relación de la lírica románica medieval y la poesía de cancionero, etc. (Rio Riande Rossi 2013, 2010a, 2010b, 2009a, 2009b).

En este momento nos encontramos elaborando fichas teóricas con material de estudio para el Servicio de Publicaciones de Filosofía y Letras (UBA) para la materia Evolución de los Estilos I (Edad Media) de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y dictando el Seminario de grado de Letras “Del espectáculo trovadoresco al cancionero: formas de la lírica profana gallego-portuguesa medieval” (Rio Riande).

e) Registro discográfico y puesta en escena

En la actualidad se está desarrollando el proceso de grabación de parte del corpus de piezas trabajado para la edición de un CD. Paralelamente se realizan trabajos de reconstrucción de vestuario y organización de puesta en escena tendientes a lograr una reconstrucción del espectáculo trovadoresco medieval de la Península Ibérica.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGLÉS, Higinio
1958 *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, t. III-1, Barcelona.
- BEdT. *Bibliographie der trobadours*.
<http://w3.uniroma1.it/bedt/BEdT_03_20/site_prima.aspx>
- BETTI, Maria Pia
2005 *Repertorio Metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, Pisa: Pacini.
- CHAMBERS, F. M.
1955 “Imitation of form in the old provençal lyric”, *Romance Philology*, VI, pp. 104-120.

¹⁴ Estas actividades fueron realizadas gracias al proyecto *Perfeccionamiento para la reconstrucción sonora y escénica de prácticas musicales y juglarescas desarrolladas en la Península Ibérica en el período Medieval* del Ensamble *Labor Intus* dentro del marco del concurso Becas Nacionales para proyectos grupales 2011 (Fondo Nacional de las Artes).

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael

1980 *Manuscritos y fuentes musicales en España*, Madrid: Alpuerto.

1982 “Les cantigas de amigo de Martin Codax”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, xxv, 3-4, pp. 179-185.

FERREIRA, Manuel Pedro

2005 *Cantus coronatus: 7 cantigas d’el Rei Dom Dinis*, Kassel: Reichenberg.

FERREIRA DA CUNHA, Celso

1985 *Significância e movência na poesia trovadoresca: questões de crítica textual*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

JANTSCH, Erich

1980 *The self-organizing universe: Scientific and human implications of the emerging paradigm of evolution*, Oxford-New York: Pergamon Press.

LANG, Henry R. (ed.)

1894 *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle: Max Niemeyer.

MARCENARO, Simone

2008 *Aequivocatio e contrafactum: ricerche sulla poesia satirica galegoportoghese*. Università degli Studi di Siena, tesi di dottorato (inérita).

MedDB: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*,

<<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%C2>> (= MEDDB2)

METTMANN, Walter (ed.)

1986 *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid: Castalia.

MÖLK, U. – WOLFZETTEL, F.

1972 *Répertoire métrique de la poésie lyrique française: des origines à 1350*, München: W. Fink.

PILLET, A. – CARSTENS, H.,

1933 *Bibliographie der troubadours*, Halle: Niemeyer

RIO RIANDE, Ma. Gimena del

2010 *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)* (2 vols.). Universidad Complutense de Madrid.

RIO RIANDE, Ma. Gimena del-ROSSI, Germán Pablo

2013 “*Contrafactum* y adaptación de la canción de *malmaridada* en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco Ocaña”, *Letras* núm. 65-66, enero-diciembre de 2012, *Studia Hispanica Medievalia IX*, vol. I, pp. 283-292.

2010a *O que vos nunca cuidei a dizer: musicología y filología en la edición del Cancionero del rey Don Denis*, en *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, pp. 235-244.

2010b “Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal” en: *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*, N°. 61-62, vol. II, pp. 141-1504.

2010c “Circulación de textos d’oc, oïl, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical”, en Esther Corral Díaz (ed.) *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 485-496.

- 2009^a “Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del *Cancionero del Rey Don Denis de Portugal*”, en Diana Fernández Calvo y Nilda Vineis (eds.) *Actas de Sexta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*, Buenos Aires: Publicación Digital EDUCA, pp. 84-95,
- 2009b “Sobre crítica textual y musicología: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*”, en Laura Romero Aguilera y Carolina Julià Luna (coords.) *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII Congreso Nacional de la AJIHLE* (Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008), Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 445-454.

ROSSELL, Antoni

- 2004 *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*, Barcelona: DINSIC.
- 2005 “Música y poesía en la lírica medieval”, en: Valcárcel, V. – Pérez González, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.

SPANKE, H.

- 1928 “Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik”, *Zeitschrift für französische sprache und Literatur* 51, pp. 73-117.

TAVANI, Giuseppe

- 1967 *Repertorio métrico della lírica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- 1983 *Poesia e ritmo*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

* * *

M^a. Gimena del Rio Riande es Doctora en Filología Románica y Magister en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), y Experta en Investigación y recuperación del patrimonio literario por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM).

Fue Pasante de la Cátedra de Literatura Española I en el SECRT (CONICET) (2000-2002) y Becaria predoctoral en el Instituto de la Lengua del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, Madrid) (2005-2008). Realizó varias estancias de investigación entre 2006 y 2008 en el Centro Ramón Piñeiro (CIRP, Santiago de Compostela), y trabajó como Investigadora contratada para diferentes proyectos relacionados con la lírica profana gallego-portuguesa en la Universidad de Santiago de Compostela (USC) (2010-2011), con la Base de Datos BIESES-Bibliografía de Escritoras Españolas y el Repertorio Digital de la Métrica Medieval castellana (ReMetCa) en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid) (2011-2012). Desarrolla su actividad docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

* * *

Lic. Germán Pablo Rossi es Licenciado en Artes con Orientación en Música y Profesor en Enseñanza Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En el año 2008 ha participado, becado por la Fundación Carolina, del *Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, en el Real Conservatorio Superior de Madrid dirigido por el profesor Ismael Fernández de la Cuesta. En el campo de la musicología ha presentado trabajos en congresos y jornadas nacionales e internacionales, ha publicado artículos tanto en revistas científicas locales como extranjeras. Durante 2009 ha participado de una estancia de investigación en México dentro del proyecto de *Catalogación de Papeles de Música del Archivo de la Catedral Metropolitana de México* que funcionaba en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma. Es docente de la materia “*Evolución de los Estilos I (Edad Media)*” de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es director de los ensambles de música medieval *Occursus* y *Labor Intus*.

* * *

ESTRUCTURAS MATERIALES BÁSICAS PARA LA COMPOSICIÓN SONORA

LUCAS SAMARUGA

ENSAYO

Resumen

La representación musical es un campo de estudio que adquiere nuevos elementos a partir del desarrollo de los medios informáticos, ya sean en forma de herramientas compositivas o de analíticas. Este escrito se centra en las cualidades materiales que adquieren las abstracciones empleadas en los medios digitales para la representación de sonido y música. A partir de ellas se pretende elaborar un nuevo modelo de representación, teórico y práctico, que simplifique la delimitación de la gran diversidad de estructuras simbólicas de alto nivel, permitiendo su elaboración y estudio pero tratando, en la medida de lo posible, de no modificar las cualidades que definen su identidad.

Palabras clave: representación musical, composición musical, música electroacústica

Abstract

The musical representation is a field of study that acquires new elements from the development of information technology, either in the form of compositional or analytical tools. This paper focuses on the material qualities acquired by the abstractions used in digital media for the representation of sound and music. From them is intended to develop a new model of representation, theoretical and practical, that simplifies the delimitation of the great diversity of high-level symbolic structures, allowing their development and study, but trying as far as possible to keep unmodified the qualities that define their identity.

Key words: musical representation, musical composition, electroacoustic music

* * *

Objetivos

Este trabajo forma parte de la elaboración del marco teórico, componente del desarrollo de la tesis doctoral del autor sobre representación musical empleando medios digitales, que refiere a la concepción de materiales musicales como abstracciones informáticas simples¹. El eje principal del trabajo es la articulación de elementos objetivables, concretos o abstractos, junto con sus cualidades temporales, y la exploración del modo en que estos principios se mantienen estables a distintas escalas temporales. El aporte consiste en relacionar concepciones técnicas y sus potenciales representaciones con sus cualidades temporales y estructurales a diferentes escalas. La cuestión fundamental tratada por este ensayo consiste en cómo una misma abstracción material puede adquirir una representación *simbólica* diferente según la escala

¹“Representación gráfica de la música electroacústica en los sistemas informáticos”. Proyecto de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Quilmes, Director Dr. Oscar Pablo Di Liscia.

temporal a la que pertenezca pero, sin embargo, seguir siendo representable mediante la misma abstracción material.

Se exponen varios aspectos de la concepción de *material sonoro* entendido como la entidad fundamental con la cual el artista trabaja en la realización musical. El enfoque parte de la concepción de una teoría prescriptiva básica que puede ser empleada para analizar la producción desde el sonido en sí mismo, con la adición de principios elementales de composición, aunque sin llegar a abarcar, ni tratar de explicar, las estructuras musicales o semánticas de más alto nivel. El campo de análisis se sitúa entre el sonido, como fenómeno, y las estructuras musicales concretas como abstracciones elaboradas por el saber artístico y cultural, pudiendo ser estas últimas, en principio, de cualquier índole.

Composición sonora

Tradicionalmente, la acústica trata sobre la naturaleza física de las señales sonoras y la teoría musical abarca diversas técnicas de elaboración musical. Sin embargo, existe un campo intermedio que articula ambos extremos que puede ser definido como *composición sonora*.

A raíz del surgimiento y desarrollo de la música electroacústica se fueron creando diversos marcos teóricos que abordan los procedimientos de síntesis y el análisis / catalogación / transformación (la división original entre música electrónica y música concreta) de sonido. A partir de ellos se fueron elaborando teorías sobre la *granularidad* temporal de la elaboración sonora (“luthería” sonora, procedimientos y herramientas de síntesis, elaboración a escala micro temporal). En épocas más recientes, debido a los avances sobre la tecnología informática y su mayor disponibilidad para los compositores, se fueron desarrollando, de manera más difundida, diversos procedimientos relacionados a esta, como son: la composición algorítmica y la posibilidad de controlar los procesos sonoros más allá del *evento-nota* como material atómico para la composición (Roads 2002). Nótese que la composición algorítmica puede no ceñirse a los procesos automáticos sino también a la elaboración de entidades, sonoras o musicales, empleando medios informáticos. Estas transformaciones en el pensamiento teórico musical no son exclusivas de la música por computadora, se encuentran ya presentes en los razonamientos de las vanguardias musicales del siglo XX y su influencia mutua pareciera ser más probable que su transmisión de un campo al otro.

Estos nuevos elementos teóricos tienen su razón de ser en los cambios técnicos, por un lado, pero sobre todo también en la concepción de material sonoro. Se pone en tela de juicio qué sonidos pueden ser materiales musicales y se expande su espectro a cualquier sonido generado por la naturaleza o la técnica humana. Los compositores comienzan a trabajar con los límites temporales en la elaboración sonora. Esto nos lleva a preguntarnos sobre la naturaleza de los sonidos como materiales musicales, sobre cómo hacen los compositores para manipularlos, darles forma y transformarlos, de qué elementos técnicos disponemos y sobre qué parámetros actuamos (qué variables podemos manejar / analizar y en qué consisten).

A raíz de esto, aunque con eje en las técnicas informáticas, se puede empezar a depurar una teoría de combinación no específica, compuesta de distintas entidades fundamentales que dan forma, mediante los recursos instrumentales, a cualquier tipo de material sonoro. El medio instrumental no es una variable secundaria del problema estudiado: si abordamos este estudio entendiendo a la computadora como instrumento musical, es posible abarcar un espectro más amplio de posibilidades sonoras en cuanto a su granularidad temporal y su composición o análisis paramétrico.

Composición de materiales

Una división muy importante para este análisis ya fue formulada mediante la distinción entre material como proceso y material como objeto². El material entendido como proceso es una entidad que obtiene un mayor grado de objetividad al realizarse en el tiempo y el espacio. Un

² Esta distinción fue elaborada por el espectralismo francés y estudios posteriores, véase por ejemplo, Bresson et al. (2005), Liimets et al. (2008).

proceso o procedimiento³ define el comportamiento de “algo” a lo largo del tiempo. Un objeto, en cambio, es la delimitación de una entidad temporal. Es así que la materialización de un proceso de síntesis o un procedimiento compositivo puede convertirse en un objeto, o varios, según la escala temporal y estructural en la que se desarrolle. A su vez un objeto puede ser ese “algo” cuyo comportamiento está definido por un proceso y cuyas variables pueden cambiar en el tiempo o permanecer estáticas. La idea de material musical se vuelve dinámica, *recursiva*.

Analizando los factores temporales e instrumentales, que en el caso de la informática serían las abstracciones empleadas para representar los materiales, se pueden adjudicar algunas propiedades más a esta definición de material. A partir del sonido digital, el valor de una muestra, expresada como un solo número que representa el nivel de presión sonora en un instante, también atómico, definido por el período de muestreo, pasa a ser la entidad manipulable más pequeña. Nótese que es posible concebir procesos a frecuencias mayores que la frecuencia de muestreo, sin embargo, es necesario definir un nuevo período, más pequeño, que discretize el proceso que queremos materializar, lo mismo sucede con períodos de control pero desde una escala temporal mayor. Cualquiera sea el caso el procedimiento no varía, se mantiene la concepción discreta del fenómeno práctico aunque sus propiedades semánticas puedan cambiar al cambiar drásticamente de escala temporal. Por lo tanto, a partir de un límite temporal inferior se pueden empezar a construir estructuras cada vez mayores (agrupamientos) que representen sonidos o estructuras materiales más complejas.

Aunque hasta aquí pueda parecer que nos referimos meramente a la representación física de los fenómenos sonoros, es importante recordar siempre que estamos empleando medios informáticos para la creación sonora, y que estos emplean la representación física-matemática del sonido. Sin embargo, los principios de discretización y las cualidades de las escalas temporales tienen su propia validez más allá del medio empleado.

Para la ingeniería de software, esta convivencia de dos universos simbólicos diferentes, la representación informática por un lado y la representación musical por otro, es lo que sugiere marcar una escisión entre ambos. Esto se debe a que el dominio del problema informático suele acotarse a las abstracción de las estructuras musicales más estandarizadas. En relación a esto se puede mencionar la distinción entre representación *simbólica* y representación *sub-simbólica* (véase por ejemplo Bresson y Agon 2007). La primera hace referencia a las estructuras musicales (notas, acordes, etc.) que simplifican la complejidad de los eventos sonoros al contenerlos dentro de unidades simbólicas que definen comportamientos convencionales (predefinidos por el sistema). La segunda, se refiere a los símbolos informáticos empleados en los programas para representar las estructuras musicales y los procesos de síntesis, es decir, los datos necesarios para el procesamiento.

El problema que puede surgir al aplicar una escisión tan determinante, entre lo que el compositor manipula (o lo que le está permitido manipular por el programa) y lo que le corresponde hacer a la computadora automáticamente, es la pérdida de flexibilidad. Al emplear abstracciones de más alto nivel, que simplifiquen procesos complejos pero que permitan resultados más ricos con menor cantidad de datos, se acotan las posibilidades de manipulación y elaboración de concepciones compositivas. Sin embargo, es una distinción totalmente válida en la práctica musical puesto que cada compositor puede definir cual es su nivel simbólico y a partir de ello trabajar en la composición. El nivel simbólico podría ser entendido entonces como el nivel de abstracción que se toma como base para empezar a elaborar el discurso musical, e incluso podría considerarse la elaboración de un nivel simbólico como parte de la identidad musical y sonora de una obra o compositor. Aunque es evidente que las abstracciones requeridas por el nivel sub-simbólico son mucho más difíciles de aprender y dominar, estas no deberían, en principio, ser puestas fuera del alcance de los compositores. Por otra parte, es posible concebir la elaboración de materiales musicales mediante niveles simbólicos variables como se verá más adelante.

³ La palabra procedimiento es empleada tradicionalmente para definir procesos a una escala temporal mayor aunque en realidad, como se verá más adelante, son entidades indistintas que se diferencian en la escala temporal y el nivel de abstracción en el que se aplican.

Estructuras de datos y estructuras musicales

Para abarcar el mayor rango posible de concepciones compositivas se considera conveniente dejar de lado, por el momento, la distinción de diferentes niveles simbólicos. Partiendo de las micro estructuras, para generar, almacenar o representar sonido se necesita una sucesión de muestras a período constante que pueda luego ser convertida a energía eléctrica y sonora respectivamente. Es aquí donde se encuentra la primera abstracción material básica: la sucesión en tiempo constante. Esta sucesión ya puede estar representando un material musical, un sonido simple o complejo de duración variable. Esto sería una abstracción material básica puesto que puede ser convertida en sonido y, lo más importante, puede ser transformada o compuesta junto con otras mediante diversos procesos.

Etimológicamente la palabra composición significa “adición”, sin embargo, a esta primera acepción podrían agregarse las de “transformación”, “agrupamiento” y “relación” en referencia a la composición musical. Una sucesión en tiempo constante, además de representar el sonido de forma directa puede ser relacionada o transformada mediante procesos u otras sucesiones para generar variaciones o materiales diferentes. Puede pasar a ser entendido como un material compuesto reestructurado según los procesos aplicados. Posteriormente, el desarrollo melódico o textural de este material compuesto puede ser expandido mediante el principio de agrupamiento, pudiendo formar parte de una sucesión o un conjunto de eventos. El agrupamiento (sucesivo, simultáneo o mixto) es otro de los principios que genera materiales compuestos a mayor escala temporal. A su vez, sobre este agrupamiento pueden actuar nuevas sucesiones en tiempo constante, como podrían ser, por ejemplo, una variación dinámica de frase o los límites registrales (representados como funciones) que definen una máscara de tendencia. Incluso, en la elaboración de una textura musical, el desarrollo de los eventos internos puede estar definido por procedimientos que afecten múltiples parámetros de sus componentes (aumentando la complejidad dinámica del material compuesto).

Lo que define un agrupamiento y lo diferencia de otros es la relación entre sus componentes internos. En sus formas más elementales, los agrupamientos pueden contener sucesiones de eventos (de duración fija o variable), superposiciones de elementos de igual duración o pueden ser conjuntos de elementos que se superponen, imbrican, yuxtaponen o separan⁴. Estos elementos básicos pueden actuar como contenedores o como contenido a medida que la escala temporal se aleja del período de discretización y las estructuras musicales se vuelven más complejas. Esta es una cualidad muy importante puesto que permite elaborar infinidad de materiales complejos empleando recursivamente las mismas abstracciones. Es aquí donde entra en juego el concepto de nivel simbólico variable. El nivel simbólico puede ser entendido entonces como el nivel de las abstracciones de base, determinado arbitrariamente por el compositor, a partir de las cuales se elaboran materiales sonoros y musicales más complejos. Estas abstracciones actúan como los objetos combinables empleados para la construcción del discurso musical. Es posible cambiar de nivel simbólico según se quieran elaborar micro o macro estructuras, las cuales dependen de la elaboración de materiales base a un nivel simbólico inferior. Y también es posible emplear abstracciones simbólicas predefinidas, ya sea en una etapa anterior de un mismo trabajo o adoptando las abstracciones de trabajos previos e incluso de otros compositores o de un entorno en particular. Por ejemplo, al emplear una librería específica, ya sea de síntesis granular, modelado físico o simplemente muestras de sonidos, se estaría elaborando un discurso propio a partir del nivel de abstracción desarrollado por un tercero.

Estructuras temporales y atemporales

La gran mayoría de los entornos para síntesis de sonido y composición asistida diferencian dos tipos de estructuras, las definiciones de instrumentos y los secuenciadores. Las definiciones de instrumentos (que pueden ser llamadas también definiciones de síntesis o *patches* según el entorno) son estructuras estáticas, atemporales, que describen el comportamiento de un sistema instrumental y que necesitan de parámetros de control externos para ser puestas en el tiempo,

⁴ Véase Samaruga 2011 para un análisis más detallado de las características de las estructuras básicas.

para esto se usan distintos mecanismos de secuenciación ya sea en tiempo real o en tiempo diferido. En lenguajes de programación como SuperCollider (McCartney 2002) o ChucK (Wang 2003), entre muchos otros, es posible implementar definiciones de instrumentos dinámicamente mediante los constructos básicos del sistema pero empleando abstracciones de más alto nivel. Sin embargo, esto no cambia el hecho de que las abstracciones de bajo nivel sean en esencia atemporales. Téngase en cuenta que el eje de este trabajo es demostrar como las mismas abstracciones materiales pueden ser empleadas a distintas escalas temporales y estructurales, y para ello es necesario tener en consideración el factor temporal en todos los niveles. En relación a esto, Eckel y González-Arroyo (1994) proponen la noción de *concepto sonoro*:

“[...] un *concepto sonoro* puede ser considerado como una estructura dinámica compuesta, en la que las leyes de comportamiento y las configuraciones de procesamiento de señales se combinan para definir un objeto capaz de ser visto tanto como una entidad de producción de sonido a la vez que como un objeto lógico musicalmente significativo.”⁵

la cual afecta directamente las concepciones que se tiene sobre el sonido y los materiales musicales, las cuales a su vez, afectan las posibilidades de manipularlos:

“[...] la composición de la síntesis sonora será afectada por, y afectará, niveles lógicos más altos del proceso compositivo. De hecho, estos pueden estar entremezclados de tan diversas maneras como para que no haya forma de establecer a priori un límite entre el nivel de definición de un objeto sonoro y el de su manipulación musical. Esto tienen una consecuencia importante: no podemos asumir un único paradigma de conceptualización, tal como la distinción conceptual más popular entre instrumento y partitura. [...]”

“Podemos concluir de lo anterior, que queremos ver integrado en un todo a todas las acciones [que van] desde el micro-control de los módulos de procesamiento de señales hasta la composición de la partitura.”

Aunque el texto citado es de 1994, es discutible, aún en la actualidad, qué grado de integración logran diversos entornos respecto de este tema. Esto se debe en parte a las nociones que vierten los entornos específicos, las cuales pueden ser entendidas como los recursos instrumentales propuestos por las abstracciones informáticas (Samaruga 2010, 2011).

A continuación se presenta un ejemplo práctico que manifiesta la diversidad de representaciones simbólicas y abstracciones implicadas en la composición sonora y musical. En la Figura 1, se presenta una formulación matemática de lo que podría ser una definición de instrumento que genera la superposición de tres movimientos armónicos simples.

$$\begin{aligned} \text{frec} &= \{440, 880, 1760\} \\ \text{fase} &= \{0 \pi, 0.1 \pi, 0.9 \pi\} \\ \text{pamp} &= \{0.5, 0.25, 0.175\} \\ \text{amp} &= 0.1 \\ f(t) &= \text{amp} \sum_{n=1}^3 \text{pamp}_n \sin(2 \pi \text{frec}_n (t/R) + \text{fase}_n) \end{aligned}$$

Figura 1

⁵ Traducción del Autor.

Aunque la variable independiente t sea entendida como la representación del tiempo, el planteo matemático es atemporal porque se define de manera universal, no está relacionado a un contexto específico y por lo tanto no se puede saber cuando empieza ni cuanto dura. Si pasamos a una definición de síntesis como en la Figura 2, podemos apreciar que se mantienen un cierto paralelismo entre la representación matemática y la representación algorítmica. Si bien se definen parámetros de control, osciladores y buses de salida (abstracciones instrumentales del entorno *SuperCollider*, ver Samaruga 2010) la definición sigue sin tener una delimitación temporal. Es simplemente una abstracción que necesita de otra que actúe como secuenciador.

```
SynthDef(¥aditi, {  
  arg freq = #[440, 880, 1760],  
  fase = #[0pi, 0.1pi, 0.9pi],  
  pamp = #[0.5, 0.25, 0.175],  
  amp = 0.1;  
  Out.ar(0, SinOsc.ar(freq, fase, pamp).sum * amp);  
}).add;  
)
```

Figura 2

```
(  
fork {  
  3.do {  
    x = Synth(¥aditi);  
    l.wait;  
    x.free;  
    l.wait;  
  }  
};  
)
```

Figura 3

En la Figura 3 se expone una rutina de control. Un programa que cuando se ejecuta se encarga de generar tres eventos sonoros relacionados temporalmente. Recién en este nivel de abstracción se tiene en cuenta el factor temporal. Estos elementos generados pueden ser representados temporalmente mediante su forma de onda, como se muestra de manera esquemática en la Figura 4. Sin embargo, la forma de onda no da cuenta de las abstracciones materiales que fueron utilizadas para su creación. En la Figura 5 se muestra una representación tanto de las abstracciones materiales generadoras como de la delimitación temporal resultante.

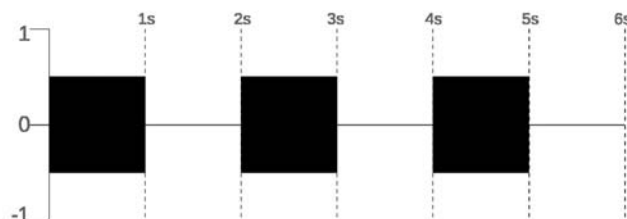


Figura 4

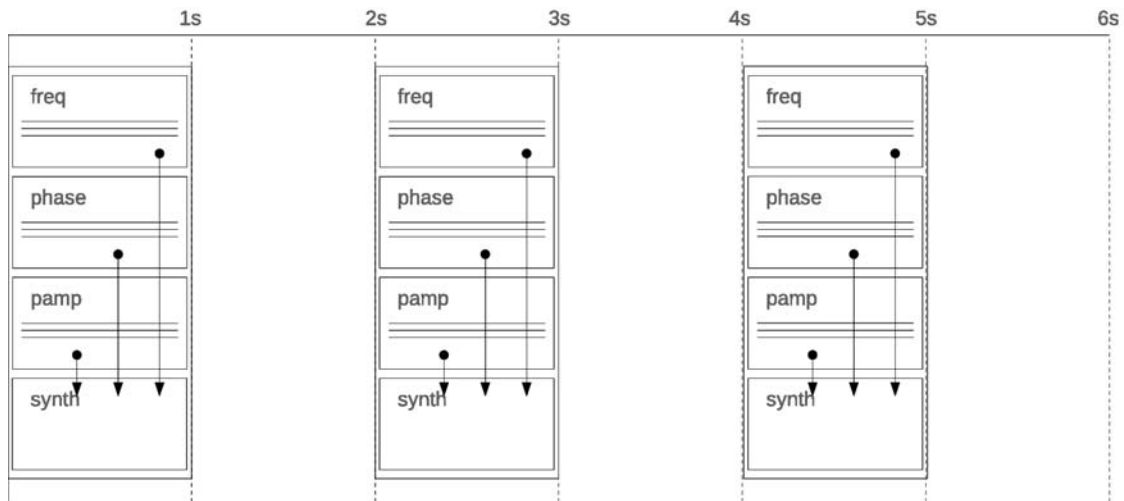


Figura 5

Es evidente que, por motivos prácticos, no es posible visualizar toda la información interna del proceso de generación del material sonoro ni tampoco es necesario representar todas las abstracciones instrumentales. Sin embargo, con respecto a esto se tienen en cuenta la necesidad de poder visualizar los elementos significativos al nivel temporal y de estructura que se quiere trabajar y la posibilidad de cambiar dinámicamente entre la visualización de distintos niveles. Por ejemplo en la Figura 6, se ve como el material compuesto podría representarse de una manera muy simplificada si estuviera, por ejemplo, formando parte de una textura compleja y lo que se quisiera visualizar fuera la distribución general de dicha textura musical.

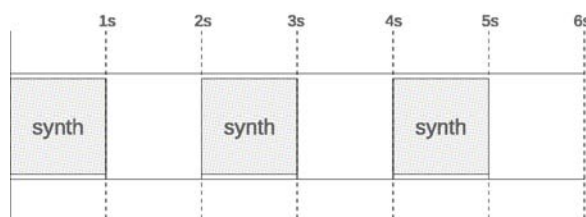


Figura 6

La representación gráfica es solo una forma de representación que resulta más práctica para la visualización y manipulación de cierto tipo de información. El concepto de integración de estructuras materiales puede ser implementado mediante código de programación, el cual resulta ser un recurso mucho más versátil a la hora de aplicar procedimientos complejos. Sin embargo, estos pueden ser representados gráficamente de manera abstracta (como se mostró en la Figura 6) si se quisiera visualizar la resultante de dicho proceso o la relación temporal entre este y otros materiales.

Diferentes agrupamientos de estructuras simples

Otro rasgo que define distintas concepciones materiales es la capacidad de agrupar parámetros (que pueden ser tanto objetos como procesos) de diferentes maneras. Esto también es importante porque según como se agrupen los datos, ya sea en estructuras visuales o estructuras de datos dentro de un lenguaje de programación, las posibilidades de manipular las abstracciones de más alto nivel se ven afectadas. En la Figura 7 se muestran dos abstracciones que agrupan parámetros de control y osciladores. Nótese que tanto los osciladores como los parámetros de control son entendidos como funciones delimitadas temporalmente. En la abstracción A del gráfico se ve como los parámetros de control *frec* están agrupados por un lado y las funciones generadoras *osc* están agrupadas por otro. Los índices (1, 2 y 3) son los que asignan internamente los parámetros de control con los osciladores y la salida debe ser entendida como la suma de las señales de audio resultantes. En la abstracción B se pueden apreciar los mismo elementos pero agrupados de a pares como parámetro de control y oscilador, la salida debe ser entendida también como la suma de las tres señales resultantes.

Ambas abstracciones en la Figura 7 puede estar generado tanto un movimiento armónico complejo, si los valores de los parámetros de control están en relación armónica, como tres movimientos melódicos independientes, si los valores de los parámetros de control adquieren otro tipo de desarrollo. En el primer caso, la resultante sonora percibida representa una sola entidad mientras que en el segundo estaría representando tres. Es evidente que resulta más conveniente la abstracción A para manipular un movimiento armónico complejo y la abstracción B para controlar tres movimientos armónicos simples, sin embargo, ambos agrupamientos son capaces de generar las mismas resultantes.

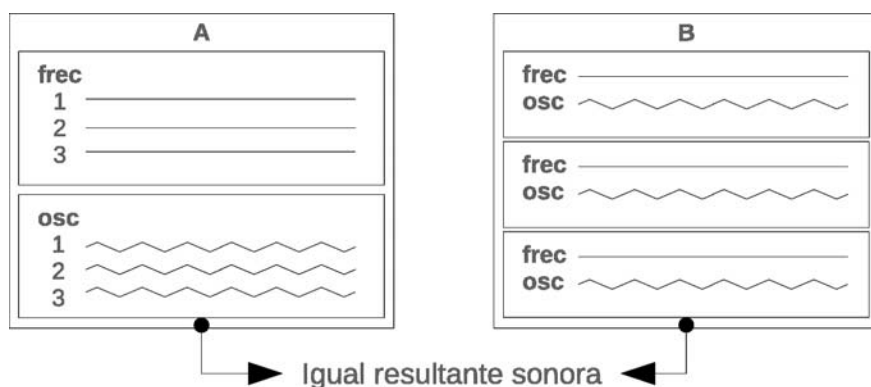


Figura 7

Respecto de la adecuación de los agrupamientos según la resultante sonora (como un solo objeto o como tres en este ejemplo) podría quererse establecer una convención, pero el segundo caso podría ser considerado también como un solo objeto material resultante. Es posible concebir tres movimientos melódicos simples como componentes de un solo objeto sonoro resultante si a estos se les aplica algún tipo de restricción registral como, por ejemplo, que se muevan dentro de una banda crítica y que esta banda crítica a su vez vaya variando registralmente. Más aún, la resultante sonora podría concebirse como la transformación entre una resultante sonora compleja y varias simples en su desarrollo temporal.

Es bien sabido por los compositores que los procedimientos compositivos no necesariamente se correlacionan directamente con la resultante percibida. Este ejemplo resalta el hecho de que lo mismo sucede tanto a escala de composición sonora como formal. Un ejemplo de más alto nivel podría ser la orquestación de uno o varios materiales que varíe el timbre y la densidad de la resultante sonora de manera tal que la delimitación de los materiales “internos” se vuelva confusa.

Lo importante de este análisis es hacer notar que los agrupamientos de estructuras simples pueden adquirir significados múltiples. Que los elementos básicos del sistema de representación sean acotados no quiere decir que los posibles materiales musicales resultantes lo sean. Por otra parte, se puede comprobar que ciertos agrupamientos son más adecuados para determinadas estructuras pero también que si se cambia la concepción compositiva es necesario volver a agrupar los parámetros de manera diferente. La representación misma de entidades sonoras es constantemente dinámica.

Este dinamismo surge del pensamiento compositivo y se puede ver afectado si las estructuras de un entorno de composición restringen los posibles materiales a comportamientos o agrupamientos estandarizados.

Conclusiones

Estrictamente en el campo de la informática musical, estas abstracciones son estructuras de datos. Con ellas se logra una cierta simplicidad en relación a los elementos que definen el sistema y a su vez permiten un alto grado de libertad en la elaboración de materiales complejos (Samaruga 2011). El sistema no define a priori el estilo de los materiales sino la representación empleada para manipular las entidades materiales básicas. Al ser aplicado a la computadora como medio instrumental permite mayor grado de flexibilidad que el empleo de los protocolos estándar empleados para representar eventos musicales.

Aunque generalmente el análisis musical toma como punto de partida abstracciones semánticas o simbólicas de más alto nivel, un marco teórico basado en la representación fenomenológica de elementos materiales básicos puede resultar útil para la segmentación y el discernimiento de procedimientos musicales concurrentes. Simplificar y catalogar el repertorio de elementos representacionales abstractos y considerar los factores relacionales en la composición musical puede resultar útil para el análisis de estructuras complejas, definiendo capas (sucesivas o simultáneas) de procesos relacionados, según principios de segmentación simples.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRESSON, J., STROPPA, M. AND AGON, C.
2005 *Symbolic control of Sound Synthesis in Computer Assisted Composition*, en actas de la International Computer Music Conference, Barcelona, Spain.
- BRESSON, J., AGON, C.
2007 *Musical Representation of Sound in Computer-Aided Composition: A Visual Programming Framework*, Journal of New Music Research, vol 36, no. 4.
- ECKEL, G., GONZÁLEZ-ARROYO, R.
1994 *Musically Salient Control Abstractions for Sound Synthesis*, Proceedings of the 1994 International Computer Music Conference, Aarhus, pp. 256-259.
- LIIMETS, A. & KOTTA K.
2008 *Music as limes: Preliminary concepts of the process-centered music analysis*, in proceedings of the fourth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM08), Thessaloniki, Greece.
- MCCARTNEY, J.
2002 *Rethinking the Computer Music Language: SuperCollider*. Computer Music Journal, 4 (26), pp. 61 - 68.

ROADS, CURTIS

1995 The computer Music Tutorial, MIT Press, Cambridge.

2002 *Microsound*, MIT Press, Cambridge.

SAMARUGA, L.

2010 *SuperCollider 3: La concepción de un instrumento y sus consecuencias en los roles del compositor y del intérprete de música electroacústica*, en Actas de las I Jornadas de Música de la Escuela de Música de la U.N.R., Rosario.

2011 *Modelo de Representación de Información Sonora y Musical*, en Memorias del Congreso Latinoamericano de Ingeniería de Audio de la AES, Montevideo.

WANG G. y COOK P. R.

2003 *ChucK: A Concurrent, On-the-fly, Audio Programming Language*, Actas de la International Computer Music Conference. International Computer Music Association, pp. 219-226.

* * *

Lucas Samaruga es egresado de la Licenciatura en Composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Realizó además estudios en informática y música electroacústica. Es docente del Instituto Universitario Nacional del Arte y realiza trabajos de investigación en la Universidad Nacional de Quilmes. Actualmente se encuentra desarrollando su Tesis Doctoral sobre representación musical empleando medios informáticos en la Universidad Nacional de Quilmes para lo cual obtuvo las becas de formación doctoral tipo I (2009) y II (2013) otorgadas por el CONICET.

* * *

EL CARNAVALITO JUJEÑO: DEL RITUAL PAGANO AL TEATRO COLÓN

NANCY MARCELA SÁNCHEZ

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

En esta comunicación nos proponemos mostrar las diferencias entre el carnaval “antiguo” y el carnavalito “moderno” recopilado por Carlos Vega en sus trabajos de campo en Jujuy para luego compararlas con las versiones que fueron re-creadas en espectáculos teatrales y en ámbitos educativos en los que el musicólogo intervino activamente. La finalidad es revelar los cambios de sentido que afectaron el repertorio recopilado *in situ* como resultado de la proyección folklórica y de las mediaciones operadas en el proceso de nacionalización de las músicas regionales, en la primera mitad del siglo XX en Argentina.

Analizamos el aspecto formal y estructural (rítmico, fraseológico y sonoro) de algunos ejemplos documentados en su contexto originario como carnaval “antiguo”, “rueda” o ronda colectiva, para distinguirlo de las versiones del carnavalito “moderno” que fueron difundidas y recreadas con fines artísticos o didácticos por instituciones de enseñanza (oficiales y extraoficiales) y otros organismos culturales dependientes del estado.

Estas versiones modernas, mediatizadas y mediadas, adaptadas al gusto urbano, serían legitimadas como parte del repertorio “folklórico nacional”, oficiando de modelo para la creación de los nuevos carnavalitos que trascenderían las fronteras nacionales y continentales, dejando en el olvido a las expresiones más tradicionales de la Puna y la Quebrada de Humahuaca, - la rueda o carnaval “antiguo”-, vinculadas con ancestrales prácticas tales como los ritos agrarios y las ceremonias de la Pachamama entre los andinos y con el *Areteguazú* en las comunidades indígenas del Chaco salteño.

Palabras clave: carnavalito, Jujuy, carnaval “antiguo”, musicología, Carlos Vega

Abstract

In this article it is our aim to show the differences between the “ancient” carnival and the “modern” carnavalito compiled by Carlos Vega in his field works in Jujuy, and to compare them with those versions that were recreated in the theatre plays and educational environments in which the musicologist carried out his mediations. It is our purpose to reveal the changes of direction affecting the repertoire compiled *in situ*, as a result of the folkloric projection and the mediations made in the context of the nationalization process of the regional music in the first half of the XX century in Argentina.

The formal and structural aspects are hereby analyzed (rhythmic, phrase and sound) of some documents recorded in their original context as “ancient” carnival, “rueda”, “ronda” or collective round, in order to distinguish it from the “modern” carnavalito versions that were known and recreated with artistic or didactic purposes by teaching institutions (official unofficial ones) and other state cultural organizations. These versions (modern, urban, shown in the mass-media and mediated), adapted to the urban taste would be legitimized as part of the “national folkloric” repertoire and would become model for the creation of new carnavalitos. These “new” carnavalitos went beyond the national and continental frontiers, leaving behind the Puna and the Quebrada of Humahuaca, - la “rueda” o carnival-, that were related to ancestral practices such as the fecundity rites or the *Pachamama* ceremonies among the Andes inhabitants and with the *Areteguazú* from the indigenous communities of the Chaco salteño region.

Key words: carnavalito, carnaval “antiguo”, musicology, Carlos Vega

Objetivos

- Revelar los criterios de selección y las mediaciones que legitimaron al carnavalito “moderno” relegando la difusión del carnaval “antiguo”.
- Mostrar las diferencias entre el carnavalito tradicional jujeño documentado por Carlos Vega en sus trabajos de campo y las versiones recreadas en espectáculos teatrales y educativos.

Introducción

Esta comunicación se vincula con la tesis doctoral que estamos elaborando¹ y con un proyecto de investigación para digitalizar los cuadernos de viaje y las fichas de Carlos Vega con la finalidad de crear un Fondo Documental unificado entre ambas instituciones.² Los cuadernos de viaje reposan en el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología (ACINM) y las fichas en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (IIMCV) de la UCA, respectivamente.

Al examinar las fuentes documentales mencionadas, correspondientes a los trabajos de campo efectuados en la provincia de Jujuy, entre 1931 y 1945, en las localidades de Humahuaca, Tilcara, Yavi, La Quiaca y Uquía, entre otras, advertimos que el musicólogo registró expresiones musicales y dancísticas bajo la denominación de carnaval “antiguo” y carnavalito “moderno” y considerando que la mayoría de las recolecciones con esos nombres no han sido analizadas, señalamos la importancia de hacer una distinción entre esas especies musicales, líricas y coreográficas (empleando la terminología de Vega)³.

Por otra parte, sospechamos que la cuestión va más allá de una variante en la denominación y la clasificación entre las rondas colectivas y el carnavalito urbano representado en clubes, salones, teatros y escuelas, por lo tanto, en esta aproximación, formulamos comentarios críticos sobre las descripciones del carnaval y el carnavalito que realizó el musicólogo y las reconsideramos desde una perspectiva actual.

A la vez, reflexionamos sobre las diferencias de sentido de estas expresiones culturales en su ámbito originario y sobre los desplazamientos de sentido provocados por las distintas mediaciones.

Las diferencias entre el carnaval “antiguo” y el carnavalito “moderno”

En los viajes número 1, 2 y 41 realizados entre 1931 y 1945 por Carlos Vega a la provincia de Jujuy, recopiló más de treinta piezas musicales bajo las denominaciones de “carnavalito”, “carnaval” y “carnavalcito”. Algunas de ellas fueron registradas en forma completa y otras en forma fragmentaria. Algunas fueron pautadas y grabadas, y otras fueron registradas de una u otra manera.

¹ El tema del proyecto de tesis que presentamos en 2012 para aspirar al Doctorado en Musicología en la Universidad Católica Argentina es “El carnaval ‘antiguo’ y el carnavalito ‘moderno’ documentado por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy). Constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional grabado in situ (1931 – 1945)”.

² El proyecto de investigación “Los cuadernos de viaje y las fichas de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la información de los Archivos Científicos del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA para la creación de un Fondo Documental unificado”, se realiza en el marco del convenio firmado en 2013, por la Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, Dra. Diana Fernández Calvo y la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

³ Si bien el carnavalito en sus versiones criollas y folklóricas fue grabado por Vega in situ y algunos de esos ejemplos fueron publicados, no sucedió lo mismo con el carnaval antiguo o en rueda por las razones que detallamos en este trabajo.

Todas esas expresiones que eran conocidas con diferentes denominaciones *emics* por los nativos de la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca, fueron luego subsumidas por Vega en una única categoría legitimante y simplificadora, carnavalito.⁴

“Carnavalito es el nombre con que actualmente se designa a la forma más evolucionada, compleja y moderna de las grandes rondas colectivas prehistóricas” [...] también se le llama sin la desinencia de diminutivo, Carnaval, y sus formas rústicas reciben diferentes nombres. Allá, en el noroeste, tiene gran aceptación entre todos los círculos sociales y se ejecuta espontáneamente como parte del repertorio en boga: aquí, y en todo el resto del país, sólo puede realizarse como espectáculo de escolares o de adultos y, en tal carácter, es el más vistoso y jovial de nuestros bailes tradicionales”. (Vega, 1952: 115).

En los documentos que analizamos (fichas y cuadernos de viaje) Vega registró la ocasión del baile o danza e indagó sobre la antigüedad de las mismas intentando determinar sus orígenes y reconstruir una genealogía. En el caso de las danzas populares y tradicionales folklóricas, graficó en orden las figuras de la mayoría de las danzas, detalló el nombre de las mismas incluyendo las voces de mando, entre otros datos concernientes al baile y a la coreografía.⁵

Con respecto a la música, anotó la línea melódica en los cuadernos de pautaciones aplicando el método de la fraseología que había creado (Vega, 1941), registró los datos de los ejecutantes, el instrumento musical empleado y la localidad donde recopiló cada pieza, además del año y el número de viaje de estudio.

En el caso de las grandes rondas colectivas a las que definía como “supervivencias prehistóricas”, Vega relató someramente algunos movimientos y figuras tales como la serpentina o “serpenteado”, mencionó los cambios de sentido del giro de la ronda y los recorridos que espontáneamente hacían algunas parejas de mujeres o de hombres.

“Es danza de carnaval, pero se baila también en otras ocasiones y con otro sentido. Hay que detenerse a observar que algunos bailarines llevan en la ronda un tallo de maíz con sus espigas o una rama de malvavisco o de albahaca; porque en ese complemento, antiquísima supervivencia, residuo de las prehistóricas danzas agrarias, se objetivaba el anhelo de feliz cosecha.” (Vega 1952: 116-117)

Si bien se refirió al comportamiento de los nativos en el contexto ritual, debemos aclarar que decidió no profundizar en los sentidos y las funciones de expresiones como estas, a las que juzgaba como “primitivas” o desprovistas de desarrollo musical y coreográfico, y por lo tanto, de escaso o nulo interés artístico. Tal vez por sus propios marcos de pensamiento no pudo ver que detrás de la aparente simplicidad y monotonía de la ronda se ocultaba una elaborada estructura ritual cuya belleza y sentido son totalmente ajenos a los del carnaval de los criollos.

⁴ Según la clasificación de Carlos Vega ([1944] 2010), el carnavalito del altiplano jujeño pertenece al Cancionero pentatónico. Forma parte de un repertorio musical tradicional que se ubicaba en una franja serrana no muy ancha que abarca parte de Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Chile y, en Argentina, entre los paralelos 22° y 24° (norte de las provincias de Jujuy y Salta). La música y la danza son parte de una práctica más compleja vinculada con los ritos paganos y ciclos agrarios, cultivada por indígenas y mestizos de origen argentino y boliviano, en ámbitos rurales o semirurales, en la zona del altiplano jujeño y de la Quebrada de Humahuaca.

⁵ En el cuadro de clasificación de las danzas que Carlos Vega publica en las *Danzas Populares Argentinas* (1952) y que repite en *El Origen de las Danzas Folklóricas* (1956: 57), aparecen diferenciadas, la rueda, donde mujeres y varones que no actúan como parejas, ejecutan las evoluciones, y el carnavalito moderno como danza de pareja suelta interdependiente, de carácter vivo. Por otra parte, nunca quedó clara la distinción entre música popular y folklórica por la complejidad de los procesos implicados en las prácticas culturales y por las limitaciones de las clasificaciones de los géneros populares.

Las prácticas que documentó en ámbitos indígenas como en el Chaco salteño y en la puna jujeña entre los coyas (el pueblo originario *kolla* o del *Kollasuyu*) y mestizos serranos no se ajustaban a los objetivos de su investigación musicológica, por consiguiente, no les dedicó la misma atención que a los bienes espirituales criollos. Veamos cómo describió en una ficha de viaje (“Danza de las Ofrendas”) el contexto ritual de la rueda recopilada en Pumahuasi, una localidad próxima a La Quiaca en el departamento de Yavi (Jujuy).

“Luego forman una rueda, tomados de la(s) manos hombres y mujeres, alrededor del agujero y saltan al compás de la caja, la “quena” y [el] “asta”, con acompañamiento de cantos. Dan tres vueltas para la derecha y tres para la izquierda. Esta es la danza popular que se conoce. Terminado este acto de enterrar parte de las ofrendas, cuyo fin es para que no se enoje la “Pachamama” y no los coma, se reparten el resto de las ofrendas y sigue una orgía desenfrenada, bailan hasta el siguiente día.”(Carlos Vega).⁶

Indudablemente describió una parte del ritual de la Pachamama que es una ceremonia fundamental para comprender el pensamiento indígena y la cosmovisión andina y aunque Vega recupera la explicación de los nativos al mencionar la finalidad (“para que no se enoje la Pachamama y no los coma...”), esa imagen, desprovista de una adecuada interpretación, puede parecer pueril o extravagante, por eso revisamos el sentido de esta descripción en el marco de las concepciones que le dan sustento a la producción simbólica y a la religiosidad de los pueblos originarios.

De la misma forma, lo que percibió como “una orgía desenfrenada”, debería reconsiderarse desde una perspectiva científica y desde un posicionamiento personal que no esté sujeto a prejuicios de clase, de moral o de otra índole, como advertimos en este caso, a pesar de que reconocemos que su visión se correspondía con el pensamiento canónico de entonces. También estas descripciones etnográficas requieren una reflexión en torno a las concepciones de raza implícitas.

El siguiente relato indica que la ronda también tenía una función de selección de pareja.

“Entran al compás de un instrumento llamado Erque [...] ya cansados y fatigados de bailar se paran de golpe todos; se toma de la mano el guiador con el último de la cadena formando así una rueda en círculo, entonces calla el Erque y comienza a sonar la caja...El guía comienza el canto el tono bajo y con pronunciación boliviana la siguiente copla que todos en coro la repiten:

...*Palumita tusca, tusca...*
il que no tiene
si busca.

Y sigue el baile cantando siempre con la misma copla que inició el guiador. Para demostrar que todos siguen y hacen los que el guiador aunque sea su adversario el guiador. Luego el modo de afilarse en este baile es el siguiente: cuando un mozo gusta de una muchacha o viceversa, rompe la cadena y se toma de la mano de la que le agrada y une la cadena por el lado contrario; pero sin hablarse ni una sola palabra. Y esa es la elegida[...].“Un silencio profundo reina por doquier y todos obedecen ciegamente e imitan lo que el guía ejecuta, el cual hace con

⁶ El texto citado corresponde a la ficha manuscrita fue confeccionada por Carlos Vega forma parte del Fondo Documental del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina, donde figura con la identificación: “leg.71 folio10”.No consta en la ficha el año en que registró esta observación, pero al cotejar estos datos con otros documentos deducimos que se trata del viaje 41 de 1945.

todos, espirales, vueltas y forma dibujos con ellos siempre al trote y tomados de la mano.”(Vega, 1932)⁷

Vega describe lo que parece ser la fiesta del *Areté Guasú* que significa “el tiempo separado” o el “verdadero tiempo” y está relacionado con los ritos agrarios, en este caso con la maduración del maíz (*abati*), una ceremonia ancestral que se celebra desde hace miles de años en las comunidades de los chiriguano (avá –guaraníes) y los chané (arawak) del Chaco salteño. Se trata de un gran celebración que sigue vigente a la que también se la conoce como carnaval chaguanco en el norte de Salta y de Jujuy.

Carlos Martínez Sarasola, añade un dato que es fundamental para nuestro análisis: “En tiempos ancestrales coincidía con la llegada al cenit de la constelación de las Pléyades, llamadas por los guaraníes *Eichu*, cuya traducción sería “pequeño enjambre de abejas”.⁸

“Es una fiesta que dura varios días y con posterioridad a la llegada de los españoles, se superpuso con la celebración del carnaval, seguramente ante los intentos de colonizadores y misioneros de anular o disolver las prácticas originarias. Sin embargo como tantas otras ceremonias de gran arraigo en las comunidades indígenas, ella perduró a través del tiempo, constituyéndose en nuestros días en una de las expresiones mas acabadas de la cosmovisión de los pueblos de la selva”. (Martínez Sarasola, 2010: 221)

Los criterios de selección del repertorio publicado y la importancia de la mediación de Vega como musicólogo

Carlos Vega era una personalidad influyente en los ámbitos educativos y culturales donde difundía el resultado de sus investigaciones musicológicas. Cuando comparamos los contenidos de las fuentes documentales como las fichas y los cuadernos de viaje con las versiones de las publicaciones, advertimos que Vega les introducía cambios, así como también modificaba las danzas y la música recolectadas en sus trabajos de campo adaptándolas a los intérpretes y las audiencias de las grandes ciudades. Por ejemplo, en sus viajes a Jujuy grabó diferentes versiones del carnavalito tradicional “Cholita Traidora” o “Kukulí” que en aquel tiempo, y desde hacía medio siglo, era considerado uno de los más populares en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca. Luego lo publicó con la línea melódica y simple armonización para piano (Vega 1952).

“[...] lo reproduzco nota por nota sin más cambio que **la eliminación de una pequeña variante de repetición que habría confundido a los cantantes escolares**. Versión análoga de este carnavalito fue grabada en discos comerciales Odeón 8947-592 A, por el “Conjunto Humahuaca” que dirigen el doctor J. Torres Aparicio y J. M. Ruiz, en caso necesario pueden utilizarse para poner la danza en escena”. (Vega 1952: 122) El énfasis en nuestro.

La intervención de Vega en este caso modificó un componente esencial del género, alteró la estructura fraseológica al eliminar las frases imperfectas, suponiendo que tal modificación se justificaba por una cuestión didáctica.

Recordemos que Vega coleccionaba piezas populares y folklóricas para rescatarlas del avance de la modernidad y con esa convicción manifestaba su preferencia por aquellas formas musicales simétricas, rítmicamente mensurables.

⁷ Se transcribe el texto de la ficha escrita por Vega en el trabajo de campo en Salta, viaje N° 2, año 1932, que forma parte del Fondo Documental del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, identificada como Carnaval Salta, Leg. n° 26.

⁸ Martínez Sarasola indica que las fuentes de esta información son Ticio Escobar (1993: 242) y Carlos Mordo (2001: 194).

Enrique Cámara de Landa señala que “el elemento formal de la música folklórica interesó particularmente a Vega, y a menudo, el análisis de este parámetro fue la base sobre la que clasificó repertorios y determinó cancioneros y especies.” (1995: 49).

Vega desestimó analizar los toques de *erkencho* por considerarlos amorfos o aleatorios limitándose a escribir que “las melodías fluyen sin norma ni forma. Improvisan siempre los ejecutantes, a veces con apariencia de embriaguez creadora” (1946: 236), sin embargo, medio siglo después, Enrique Cámara identificó estructuras reconocibles y realizó un análisis de las lógicas singulares que articulan las distintas unidades discursivas.

En relación con las características del repertorio publicado, estimamos que Vega tomaba decisiones a partir de lo que creía que podía ser aceptado por la audiencia de las grandes ciudades, como Buenos Aires. La sensibilidad del musicólogo también lo llevaba a rechazar o evaluar prejuiciosamente las prácticas indígenas y las expresiones mestizas más alejadas de las criollas, como por ejemplo cuando expresa: “en las fiestas de los descendientes de aborígenes y en ambientes de indios y mestizos que han bajado de Bolivia [...] los propios danzantes manejan las cajas a destiempo mientras beben”. (1952: 116).

No se nos escapa que la vinculación del musicólogo con el Ministerio de Educación y Cultura⁹ condicionaba la selección de los textos de las canciones, las temáticas de las performances y la gestualidad de las danzas que habrían de publicarse y difundirse como “folklore” argentino, descartando aquellos elementos que pudieran considerarse agraviantes para la moral del escolar o que se desviaran del canon estético predominante en el que la cultura indígena podía formar parte del “ser nacional” siempre que se lo representara como un prototipo sumiso y como un habitante de las lejanías. El siguiente relato sobre la presentación de un espectáculo folklórico en Buenos Aires muestra la mediación de Vega.

“Se presentó el Carnavalito por segunda vez en nuestra capital el 25 de noviembre de 1944. En el “Festival de las catorce provincias” que ese día se ofreció en el Teatro Colón, el autor de estas líneas asignó el Carnavalito al cuadro de Jujuy, y unas veinte parejas de jóvenes jujeños, instruidos por el profeso y tradicionalista Dalmacio Castrillo, ejecutaron la danza. Al mes siguiente, la coreógrafa Margarita Wallmann (que lo vio cuando lo presentamos en el teatro Colón) incluyó sus principales elementos en el ballet *Pacha-Mama*, [...] Por último, el autor explicó el Carnavalito en el Instituto Nacional e Cultura Física para su futura difusión en las escuelas”. (Vega, 1952: 120).

En la recreación del carnavalito concebido para espectáculos teatrales y actos escolares se incorporó el piano aunque ese instrumento no aparece en las grabaciones recopiladas *in situ* por Vega, sino que lo ejecutaban con acordeón, guitarra, quena, anata.

Con respecto a la sonoridad de las versiones instrumentales tradicionales, suponemos que en la zona de la Puna en el período mencionado el piano era considerado un instrumento extraño para la música folklórica. También notamos que solo grabó las ejecuciones de músicos hombres, por lo que podríamos pensar que la expresión musical y los instrumentos tenían connotaciones de género. Estos interrogantes serán objeto de estudios posteriores.

Patrones rítmicos, configuraciones fraseológicas, sonoridad y función social.

A Vega le interesó caracterizar los elementos de las formas que le resultaban simétricas, es decir la de los repertorios musicales y coreográficos folklóricos.

“Es probable que Vega se interesase más por reconocer las formas simétricas y proporcionales que por considerar los procesos que rigen las especies sujetas a improvisación. De hecho en su clasificación de la música folklórica argentina no

⁹ *Las danzas populares argentinas* (1952) fueron publicadas en su 1ra edición por el Ministerio de Educación de la Nación y la Dirección General de Cultura.

Menciona los aspectos morfológicos del repertorio para erkencho”.(Cámara de Landa, 1995: 54).

Quizás por eso encontramos pocos ejemplos grabados y transcritos por él con el nombre de carnaval “antiguo”, a pesar de que en las fichas y en los cuadernos de viaje los describe profusamente, pues la danza colectiva se acompañaba con toques de erkencho (o clarinete rústico) y la caja, tal como observamos en una fotografía tomada en el viaje 2, en la serranía, en los festejos del Carnaval altojujeño y que Vega tituló “carnaval en rueda”.

En el ejemplo n° 69 (ACINM) registrado también en el viaje 2 de 1932 en Yavi (Jujuy) y pautado por Vega, el acordeón ejecutado por Francisco Ibarra, parece imitar los toques de erkencho.

La estructura, consiste en apenas tres frases breves que conforman un *solo período* y está cifrada en 3/8; eso es algo atípico al compararlo con los demás carnavalitos que en su mayoría están en pie rítmico binario, expresados como 2/8 y 4/8. Es un motivo cíclico que podría considerarse como una unidad generativa de una forma improvisatoria, “abierta”.

La interpretación métrica que hizo Vega al colocar un compás ternario, es discutible. En concordancia con los análisis más recientes de estructuras similares puede interpretarse que es un pie ternario. En los análisis de los toques de erkencho efectuados por Cámara (1995: 57), aparece la combinación de pie binario y ternario como en este caso,

Observamos que los más “modernos” dentro de los carnavalitos tradicionales, alternan coplas y estribillos e inclusive pueden tener introducciones e interludios¹⁰, una organización lírica musical típica de las piezas comerciales que fueron popularizados por la industria discográfica y del entretenimiento.

En la comparación de los motivos regionales con las versiones del carnavalito adaptadas al medio urbano que alcanzaron proyección internacional, como por ejemplo “El Humahuaqueño” (Edmundo Zaldívar h., 1941), observamos que se eliminó la combinación de frases perfectas e imperfectas, se agregaron armonizaciones en el piano y se estilizaron las figuras de la danza, además de la organización de la coreografía con esquemas fijos y regulares.

Para concluir con el análisis, diremos que así como Vega no profundizó en el análisis de ciertos principios morfológicos en el repertorio musical del erkencho, tampoco le interesó a transcribir la música de las danzas en ronda colectiva que presencié en las comunidades del Chaco salteño y de Jujuy, ni buscó el significado de los símbolos de aquellos ancestrales rituales. No obstante, teniendo en cuenta que en aquellos tiempos eran zonas inhóspitas, es lógico que no haya grabado la música del carnaval “antiguo” en su contexto habitual por las limitaciones que le imponía el equipamiento con que contaba, tal como explicamos en detalle en una comunicación (Sánchez, 2012 a).

Avances y hallazgos

Debemos aclarar,- por si quedara alguna duda-, que el carnaval, la rueda colectiva y el carnavalito no eran una misma especie o género coreográfico-musical y lírico que había “evolucionado” como pensaba Carlos Vega, sino que se trataba de prácticas con funciones sociales y sentidos totalmente diferentes. Por otra parte, consideramos que su clasificación invisibilizó la diversidad cultural existente ya que las rondas colectivas tienen particularidades en cada comunidad y en cada ocasión.

Con respecto a los efectos de la mediación de Vega, a pesar de que en el Informe N° 1 de 1931, del viaje N° 1 a Jujuy figura como un viaje de “estudio etnográfico” (ACINM), en los criterios de selección que realizó luego para la publicación de los resultados de sus investigaciones, advertimos que prevaleció su sensibilidad y cuestiones éticas, políticas, morales e ideológicas, además de las cuestiones metodológicas referidas, que lo llevaron a privilegiar las

¹⁰ Para consultar otros carnavalitos recopilados por Vega y analizados en el aspecto rítmico y fraseológico, consultar el informe de investigación presentado en la 8va Jornada de la Música y la Musicología en la UCA (Sánchez, 2011).

expresiones musicales y coreográficas afines con las formas simétricas y mensurales que se encuadraban dentro de lo que él clasificaba como músicas populares y folklóricas.

Los ejemplos presentados demuestran que recreó las piezas recolectadas en sus trabajos de campo adaptándolas a las necesidades del espectáculo y a las finalidades didácticas. Por ejemplo, Vega contribuyó a que la música rural conocida como rueda y acompañada con erlencho y caja, sea prácticamente desconocida, mientras que difundió el carnavalito en estilo folklórico que se bailaba en los salones jujeños incorporándole innovaciones y complejizando la coreografía.

Esas versiones tradicionales que sirvieron de base para la incorporación de sonoridades criollas y urbanas modernas,- afines al gusto de la clase media-, serían legitimadas como parte del repertorio “folklórico nacional” en el proceso de nacionalización de las músicas regionales en la primera mitad del siglo XX en Argentina, y a la vez, se convertirían en modelos para la creación de los nuevos carnavalitos de proyección folklórica que trascenderían las fronteras nacionales y continentales.

La gestualidad, el carácter de las danzas, los símbolos y la intencionalidad que los nativos le asignaban a la rueda del carnaval en su contexto rural se correspondían con una práctica sagrada y cumplía funciones sociales específicas (como la elección de pareja o la comunicación con los muertos entre los chaquenses), mientras que la representación urbana tenía un sentido recreativo o comercial. Las intervenciones e interpretaciones de algunos trabajos científicos como en este caso sucedió con las representaciones de Carlos Vega, contribuyeron a la divulgación de los sentidos de las prácticas indígenas de un modo parcial o fundado sobre prejuicios. Sus selecciones a la vez estaban vinculadas con su adscripción a los lineamientos políticos y culturales del movimiento tradicionalista.¹¹

En cuando a la metodología, actualmente estamos en condiciones de comprender mejor el significado de la antigua rueda indígena entendiéndola como parte de una práctica compleja y abordándola desde la perspectiva de los estudios de performance.¹²

Del mismo modo, para una adecuada interpretación de la música y la danza de los ritos del carnaval andino, la danza para elegir pareja y el *Areteguazú*, en los que la rueda colectiva es un componente clave, consideramos necesario un abordaje interdisciplinar debido a la complejidad que detectamos en cuestiones tales como los sistemas de creencias, las concepciones sobre los modos de conocimiento y la percepción del entorno y de la corporalidad. En este sentido el aporte de la antropología cognitiva y de los estudios recientes de la cosmovisión y el pensamiento indígena es fundamental para explicar un entramado de relaciones complejo de acuerdo a los marcos cognitivos, morales, éticos y filosóficos de la cultura en cuestión.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÁMARA DE LANDA, Enrique
2012 “La recepción de la obra de Carlos Vega”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* N° 26: 239-270. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
1995 “Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del erlencho en la Argentina”. *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM*: 49-64. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

¹¹ Oscar Chamosa (2012) presenta mayores detalles sobre el entramado de relaciones entre los primeros trabajos musicológicos realizados en la Argentina, las políticas culturales y educativas del estado nacional y los intereses comerciales de las empresas regionales e internacionales.

¹² En la ponencia presentada en el congreso de la IASPM-AL, reflexionamos sobre la performance del carnavalito moderno en los festejos del Bicentenario Argentino. Sugerimos consultar las actas Nancy Sánchez (2012b).

CHAMOSA, Oscar

2012 *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación.* Buenos Aires: Edhasa.

MARTÍNEZ SARASOLA, Carlos

2010 *De manera sagrada y en celebración.* Buenos Aires: Biblos.

GARCÍA, Miguel Ángel

2004-2005 "Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular". *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 147-157. Buenos Aires: AAM.

SÁNCHEZ, Nancy M.

2011 "El carnavalito jujeño: análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y Quebrada de Humahuaca", en *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA) e Instituto Nacional de Musicología.

2012 a. "Los carnavalitos documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) entre 1931 y 1945. Consideraciones sobre los registros sonoros y el contexto de las performances musicales en sus trabajos de campo", en *Actas de la Novena Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA)

2012 b. "La performance de Soledad Pastorutti en el Bicentenario Argentino: una versión coya power del carnavalito". X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular- Rama Latinoamericana (IASPM-AL). <http://www.iaspmal.net/noticias/relacao-dos-textos-para-publicacao-nas-actas-do-x-congresso-de-cordoba/>

VEGA, Carlos

1941 *La Música Popular Argentina. Fraseología, proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular.*

1956 *El origen de las danzas folklóricas argentinas.* Ricordi: Buenos Aires.

1986 *Las danza populares argentinas.* (1ra. ed. 1952, Ministerio de Educación de la Nación y Dirección de Cultura, Instituto de Musicología), 2da. edición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.

* * *

Nancy M. Sánchez es Doctoranda en Música en la especialidad Musicología en la Universidad Católica Argentina. Mag. en "Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales" (UNTref) e "Instrumentista de Música Popular especializada en Folklore". Dicta la cátedra de Folklore en el Dpto. de "Artes Musicales y Sonoras" (IUNA).

Trabaja en el proyecto de investigación "Los cuadernos de viaje y las fichas de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la información de los Archivos Científicos del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA para la creación de un Fondo Documental unificado", en el marco del convenio firmado en 2013, por la Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, Dra. Diana Fernández Calvo y la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Es autora de contribuciones académicas en el ámbito nacional e internacional sobre músicas populares, folklóricas y tradicionales de Argentina y Bolivia (*Continuum Books*, *EPMOW*). Participó en congresos internacionales de musicología (IASPM-AL 2005, 2006, 2012) "Popular Musics of the Hispanic and Lusophone Worlds" (Inglaterra, 2006) y dictó conferencias en Universidades de Argentina, U.S.A. y Puerto Rico.

* * *

INTERACCIONES ENTRE MÚSICA Y MATEMÁTICA: DOS OBRAS DE IANNIS XENAKIS

FEDERICO SARUDIANSKY¹

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

La interacción entre música y matemática viene de larga data: comienza con Pitágoras, alcanza su máximo esplendor en los escritos de autores como Platón, Boecio y Zarlino y después, junto con el advenimiento de la modernidad, es escindida de la práctica musical y relegada a una mera cuestión teórica. Iannis Xenakis (1922-2001), formado paralelamente en composición y en matemática, buscó integrar ambas disciplinas de una forma muy profunda. En este trabajo abordaremos el análisis de esta forma de trabajo en dos de sus obras, enfatizando la variedad de las técnicas matemáticas utilizadas por el compositor: *Analogiques A&B* (1958/9 – cuerdas) con las cadenas de Markov y *Duel* (1959, dos orquestas) con la teoría de los juegos.

Palabras clave: Xenakis, música, matemática

Abstract

Interaction between music and mathematics goes way back into history. It starts with Pithagoras, attains its more sophisticated development in the writings of authors such as Plato, Boethius and Zarlino and then, with the advent of the Enlightenment, is neglected as a sole theoretical matter. Iannis Xenaxis (1922-2001), who studied both Mathematics and Composition, sought merging these subjects in a very deep and insightful way. In this paper we will analyze two of his works as an example of his way of thinking, emphasizing the variety of mathematical techniques he employed: *Analogiques A&B* (1958/9 – strings) with Markov chains and *Duel* (1959, two orchestras) with game theory.

Key words: Xenakis, music, mathematics

* * *

Introducción

Pocas disciplinas de la cultura occidental tienen un origen más próximo que la música y la matemática. La interacción entre ellas, que en el fondo constituye el objeto de este trabajo, puede rastrearse en los albores de la cultura occidental, en la prehistoria del pensamiento griego. Posteriormente, ambas disciplinas siguieron caminos comunes durante largos siglos hasta que en la modernidad ambas parecieron tomar rumbos antagónicos. Sin embargo, la fuerza de este origen común no se disipó y una y otra vez surgieron evidencias de un destino común. La obra

¹ Este trabajo es una versión algo abreviada de una tesina de grado presentada en la Universidad Nacional de Lanús en diciembre de 2012. En aquella ocasión, se incluía, además de las dos obras consideradas aquí, el análisis de *Nomosalpha* (1966). Agradezco a Nilda Vineis y a Eugenia Fuente sus comentarios y apoyo respecto al mismo.

de Iannis Xenakis (1922-2001), un compositor griego de la vanguardia del siglo XX, es el medio que hemos elegido para mostrar la vigencia -y quizás el devenir- de este pasado en común.

La década de 1950 supuso un re-descubrimiento de la obra de Anton Webern -asesinado en 1945- que se consolidó como uno de los compositores más influyentes de la producción musical de ese entonces. Las características de la obra de Webern incluyen, sobre todo, una extremadamente sofisticada organización de los materiales musicales en el tiempo, muy especialmente las *alturas*. No es casual que varios alumnos de Olivier Messiaen, siguiendo esta influencia, hayan sido algunos de los principales impulsores del *serialismo integral* y que el propio Messiaen haya sido uno de sus experimentadores iniciales con su *Mode de valeurs et d'intensités*². En este caso se busca la parametrización de *todos* los materiales musicales, no solamente las alturas: duraciones, matices, texturas, formas de ataques, etc. Xenakis, a pesar de haber participado del grupo *concreto* de Pierre Schaeffer alrededor de 1950 no dejó de verse enormemente influido por su participación en las clases de Messiaen.

Sin embargo, Messiaen, hablando sobre su encuentro con el joven Xenakis en París, quien poseía por entonces muy poca formación musical formal, manifestó:

“Entendí inmediatamente que él [Xenakis] no era como los demás...Tiene una inteligencia superior...Hice con él algo horrible que no debería hacer con ningún otro estudiante. Le dije: 'No, [refiriéndose a la necesidad de profundizar estudios de armonía y contrapunto] tiene usted casi treinta años, tiene la suerte de ser griego, de ser arquitecto y de haber estudiado matemáticas avanzadas. Haga algo con ello. Inclúyalas en su música”. (Harley, 2004)

Esto, sin duda, debe haber predisposto a que Xenakis *observara matemáticamente* las técnicas webernianas y de los serialistas posteriores. Para un matemático formado como él, la elementalidad de estas técnicas fue evidente y debe haber sentido que, al menos en esta área, tenía algo que aportar.

Las técnicas seriales se basan en permutaciones de una serie dada de formas bastante elementales: serie original, serie invertida, serie retrogradada y serie invertida de la retrogradada, además de las transposiciones, que replican toda la serie a partir de otro sonido. Xenakis se dio cuenta de que utilizando técnicas matemáticas bastante elementales, podía obtener *permutaciones* e incluso *sucesiones de permutaciones* mucho menos arbitrarias de sonidos u otros materiales que las prescritas por Schönberg y sus discípulos. De aquí su concepto de *música estocástica*, ejemplo que trataremos en el análisis de *Analogiques A&B* y que después derivó en el uso de técnicas computacionales de composición (la serie de obras *ST*) y la *música simbólica* posterior. Xenakis hizo explícitas estas ideas acerca de las limitaciones de la música serial en un artículo de 1955, *La crise de la musiquesérielle* y retomadas en el prólogo a *Musiques formelles*.

Paralelamente, Xenakis mostró desde el inicio una fascinación con la *praxis* musical concreta. Esto es, salvo algunas excepciones, su música es para ser *tocada* por instrumentistas. En este sentido, su relación con el grupo de Schaeffer no ejerció una influencia tan marcada en su producción ya que Xenakis continuó componiendo música instrumental a la par que electroacústica. Incluso, visto desde hoy, su obra instrumental es mucho más influyente y difundida que su obra electroacústica.

Duel, la obra a la que también le dedicamos un apartado, es una exploración del fenómeno interpretativo. Como veremos más adelante, esta obra investiga, con la ayuda de un dispositivo matemático, las consecuencias sonoras de la interacción secuencial entre dos grupos de músicos: dos orquestas con sus respectivos directores. Se trata de un verdadero *juego* en el que la *decisión* sonora de un grupo (centralizada en cada director) repercute en los elementos sonoros que tocará el otro.

² Esta obra forma parte de los *Quatre études de rythme* para piano del año 1949-50 junto con *Île de feu I y II* y *Neumes rythmiques*.

* * *

Analogiques A & B y las cadenas de Markov

Probabilidades y cadenas de Markov

Una introducción mínima al tema de las cadenas de Markov, que es el concepto sobre el que Xenakis elabora *Analogiques A & B*, nos obliga a tratar primero el tema más genérico -en el cual se incluye este tópico- de la *teoría de las probabilidades*. Esto porque la misma definición de cadena de Markov involucra conceptos fundamentales de probabilidades y su especificidad sólo puede ser comprendida a través de ellos.

El estudio de las probabilidades surgió relativamente tarde en el desarrollo de la matemática y hasta bien entrado el siglo XIX ocupó un lugar bastante marginal dentro de la teoría. Esto probablemente se deba a la naturaleza incierta de la estadística, que contrasta con el fuerte sesgo determinista de otras ramas de la matemática.

Durante el siglo XIX, y sobre todo en el XX, varios de los preceptos fundamentales de la matemática comenzaron a mostrar sus fisuras. Entre ellos podemos destacar las investigaciones sobre geometrías no euclidianas por parte de Lobachevsky y Bolyai en la década de 1830 y que supusieron el descubrimiento de un mundo matemático insospechado hasta entonces, en el cual la intuición jugaba un papel bastante menos relevante. A menudo es considerada la culminación de este proceso la demostración por parte de Kurt Gödel en 1931 de que todo sistema axiomático -la base de la metodología de la investigación matemática, desarrollado pacientemente desde Euclides- es por naturaleza incompleto, lo que da por tierra con toda pretensión de *completitud* de la matemática, un objetivo largamente anhelado. Dentro de este contexto, la estadística reivindicó su posición como objeto de estudio.

Por otra parte, esta ruptura de paradigmas no solamente se produjo en el campo de la matemática. La física sufrió en el siglo XX, pero con varios anuncios en el XIX, una de las rupturas más profundas en su historia. Básicamente dos teorías reemplazaron al modelo newtoniano vigente desde el siglo XVII: la relatividad especial y general, desarrollada por Einstein a partir de 1905 y la física cuántica. Esta última teoría, utilizada para describir los estados más fundamentales de la materia, implica una importancia fundamental de la estadística ya que todos los estados de la materia se expresan en términos de probabilidad.

Una definición intuitiva de *probabilidad* puede ser: $\text{Probabilidad} = \frac{\text{Casos favorables}}{\text{Casos posibles}}$. Por ejemplo, tirando dos monedas al aire, ¿cuál es la probabilidad de que salga al menos una cara? Entonces, se consignan todos los casos posibles:

Caso	Moneda 1	Moneda 2
1	Cara	Ceca
2	Ceca	Cara
3	Ceca	Ceca
4	Cara	Cara

Tabla 1: Estados posibles de arrojar dos monedas

y se cuentan los casos favorables, aquí el 1, el 2 y el 4. Hay tres casos favorables sobre cuatro posibles y se obtiene $\frac{3}{4}$ ó 0,75. Esta es la probabilidad de encontrar al menos una cara tirando dos monedas al azar.

La moderna teoría de las probabilidades refina un tanto la intuición anterior definiendo probabilidad de una forma un tanto más abstracta. Consideremos el caso discreto, es decir, el caso en el que los estados son finitos o numerables³.

Sea Ω el conjunto de todos los estados posibles (de alguna cuestión que analizamos). Para cada estado $x \in \Omega$ existe un valor $f(x)$ (porque *depende* de x) llamado *probabilidad de x* tal que cumple con las siguientes cosas:

- $\forall x \in \Omega, f(x) \in [0,1]$ (para todo estado, la probabilidad del estado es un número entre 0 y 1)
- $\sum_{x \in \Omega} f(x) = 1$ (la suma de las probabilidades de todos los estados posibles es igual a 1)

Esto es, la probabilidad de un estado varía entre 0 (si el estado no puede ocurrir nunca) hasta 1 (si el estado ocurre siempre). Y la suma de las probabilidades de todos los estados posibles (el conjunto Ω en esta formalización) es 1, porque *cualquier estado es*⁴.

Ahora bien, volviendo a nuestro ejemplo, podríamos considerar la siguiente pregunta: ¿es lo mismo tirar dos monedas juntas y ver los casos posibles que tirar la misma moneda dos veces? Esto es, la moneda ¿tiene memoria? ¿Recuerda el resultado anterior y eso condiciona el caso presente? A todas luces no. La moneda *no recuerda* de qué lado cayó unos instantes antes de ser lanzada nuevamente y, claro está, no afecta al resultado del próximo lanzamiento. Esto ejemplifica la noción de sucesos *independientes*. Gran parte de la teoría clásica de la probabilidad trata de sucesos independientes: el resultado de un evento no altera a otro evento.

Ahora debemos introducir la noción de *proceso estocástico*. Consideremos un conjunto como Ω , en el cual hay un conjunto de eventos con sus correspondientes probabilidades. Este conjunto describe la *totalidad* de estados posibles. Ahora tomemos una *secuencia* de esos estados. En el ejemplo que hemos visto, esto correspondería a repetir el experimento de arrojar dos monedas varias veces. Esta sucesión de *estados* corresponde a un *proceso estocástico* o un *proceso aleatorio*.

³ Es decir, dejamos de lado el caso *continuo* o en el que los estados no son numerables. Explicamos un poco la terminología: *finito* quiere decir un número concreto, por grande que sea (por ejemplo, los granos de arena en la tierra *es* un conjunto finito); *numerable* es un conjunto infinito que puede ser puesto en correspondencia con los números *naturales* (1, 2, 3, 4, etc.). Por ejemplo, los números pares son un conjunto numerable porque podemos *contar*: 1→2, 2→4, 3→6, 4→8, 5→10, etc. Un conjunto *no numerable* es un conjunto infinito que no se puede poner en correspondencia con los números naturales. Los números *reales* entre 0 y 1, con todos los decimales posibles, son un ejemplo de conjunto *no numerable*.

⁴ A veces se denominan *eventos* a los *estados*. La idea es la misma. Una moneda tiene dos *estados* posibles: cara o ceca. Se asignan probabilidades a estos estados. Pero a veces se asocian estos estados con el *evento* de tirar la moneda. Se dice, entonces, que el *evento* de tirar la moneda tiene dos *resultados* posibles.

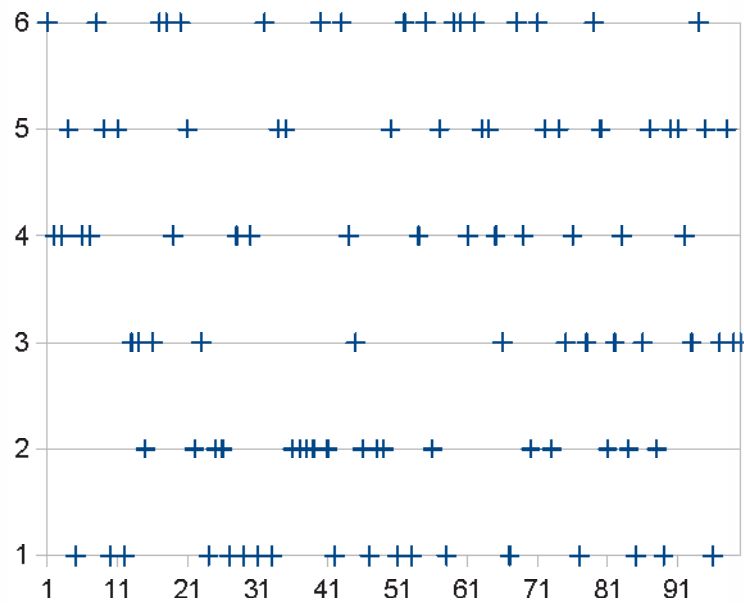


Figura 1: Proceso aleatorio: lanzamiento de un dado 100 veces

Tomemos un ejemplo un poco más interesante que una moneda: un dado común. Si está bien fabricado, existen seis *estados* posibles, todos con la misma probabilidad: $1/6$. Hagamos el experimento y fabriquemos un proceso aleatorio tirando el dado unas cien veces. El resultado lo graficamos en la figura 1.

Como se podía prever, no se observa ningún patrón sistemático en el orden de los resultados. Esto es porque se trata de un proceso estocástico y la probabilidad de obtener un determinado resultado son siempre $1/6$.

Modifiquemos apenas nuestro experimento. Tomamos un punto de referencia y paremos a un sujeto ahí. Tiramos un dado. Si sale 1, hacemos retroceder al sujeto 3 metros; si sale 2, retroceder 2 metros; si sale 3, retroceder un metro; si sale 4, avanzar un metro; si sale 5, avanzar 2 metros; si sale 6, avanzar 3 metros. Simulemos este experimento en una computadora y veamos el resultado de hacer esto 100 veces respecto al movimiento del sujeto, medido en metros alejado del punto de referencia:

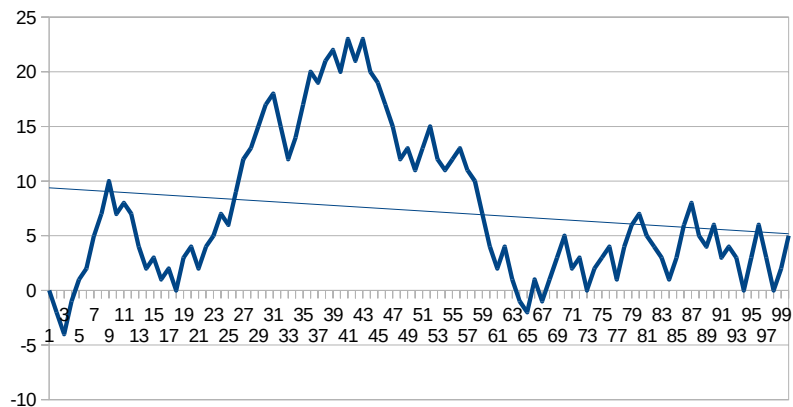


Figura 2: Randomwalk: 100 tiradas

El derrotero que seguimos resulta bastante sorprendente. En principio uno esperaría que el sujeto permanezca siempre bastante cerca del cero, porque hay tantas probabilidades de avanzar ($\frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} = \frac{1}{2}$) como de retroceder ($\frac{1}{2}$) también). ¡Sin embargo, llega a alejarse más de 20 metros del punto de partida! Esto se conoce como *randomwalk* o *paseo aleatorio* por su derrotero incierto. Podría parecer que esta forma, ya no tan obviamente aleatoria (a pesar de estar construida con un dado) debería definirse tomando simplemente más jugadas. No es así. Tomando 1000 tiradas podemos obtener figuras como la siguiente,

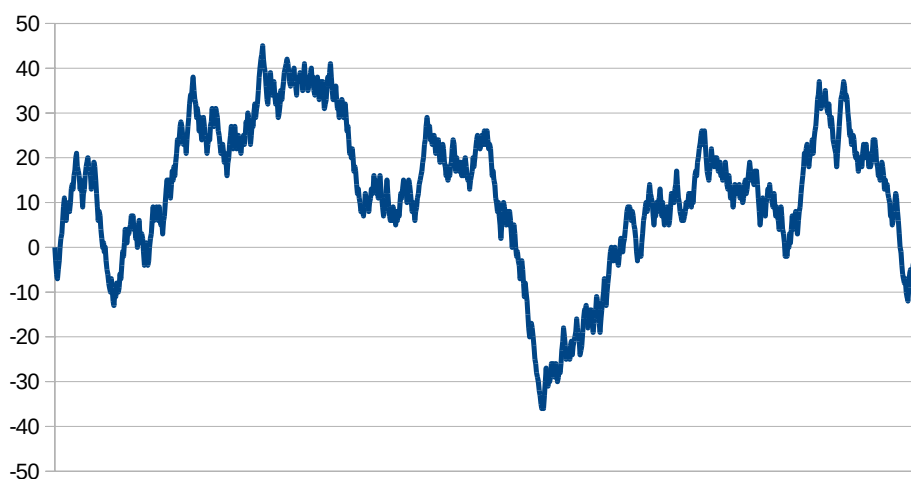


Figura 3: *Randomwalk*: 1000 tiradas

donde *parece* haber momentos de tendencias muy marcadas a alejarse para un lado y para otro⁵. Digo *parece* porque, nuevamente, estas series están construidas con un dado tirado al azar. La única diferencia que tiene esta serie es que *recuerda el último valor obtenido y, desde allí, tira el dado*. Esto es, la serie parece *tener memoria*. De hecho, una memoria muy corta porque solamente requerimos que el sujeto recuerde (permanezca) en qué lugar está antes de tirar el dado y avanzar o retroceder.

Esta *apariencia* de organización en un proceso puramente estocástico es lo que hace interesantes a este tipo de series. De hecho, el estudio de la estadística no es más que el intento de obtener certezas, a veces casi determinísticas, acerca de procesos que sabemos que son aleatorios, que ocurren con una cierta probabilidad.

Estas series de procesos aleatorios en las cuales *hay memoria* se denominan *procesos de Markov* o *series de Markov*. El que mostramos no es más que un ejemplo muy elemental, llamado *de primer orden* porque solamente hay memoria para un estado anterior. El matemático Andrei Markov presentó un estudio sobre estas series en 1907 y desde allí han sido muy investigadas y se han aplicado en áreas tales como la economía, la meteorología, la biología, la física, etc. Sobre estos elementos se basó, a fines de la década de 1950, Xenakis para componer su obra *Analogiques A&B* que describiremos a continuación.

⁵ Toda similitud con, por ejemplo, el movimiento de los precios de una acción en la bolsa *no* es pura coincidencia. Los *randomwalks* han sido desde el inicio aplicados al análisis de ciertas variables económicas, bajo el estudio de las llamadas *series de tiempo*.

Analogiques A&B (1959)

Analogiques A & B es un par de obras escritas por Xenakis entre 1958 y 1959. Se trata, en verdad, de dos obras independientes: *Analogique A* es una obra acústica escrita para nueve instrumentos de cuerda (tres violines, tres cellos y tres contrabajos) y *Analogique B* una obra *acusmática*, es decir, puramente electroacústica. El nombre común proviene de dos hechos: en primer lugar Xenakis, no demasiado conforme con el resultado sonoro de las piezas por separado⁶, previó que ambas se ejecuten *juntas*, conformado así una obra *mixta* y en segundo lugar, ambas obras poseen exactamente el mismo principio de construcción, que detallaremos aquí.

Sobre esta(s) obra(s), Xenakis se explaya largamente en *Musiques formelles*⁷. La discusión sobre música estocástica y música basada en cadenas de Markov ocupa gran parte de los tres primeros capítulos del libro. Si bien el análisis que el compositor realiza allí es sumamente detallado (en cuanto a la *técnica*, no tanto a la pieza en particular), la terminología que utiliza es a menudo bastante oscura. Aquí intentaremos simplificar el discurso mostrando el mecanismo matemático utilizado, sin entrar en mayores detalles, de alguna forma al estilo de otros comentaristas, tales como Di Scipio (2006).

El mecanismo ideado por Xenakis para la composición de *Analogiques* parte de considerar tres variables fundamentales para la construcción de la obra: alturas, dinámicas y densidades. Para cada uno de estos tres elementos constitutivos de cualquier obra musical, Xenakis va a precisar un mecanismo que permita *calcular* la obra. La obra terminada no es, empero, un conjunto de fórmulas sino una partitura (en el caso de A) y una cinta o pista de audio (en el caso de B), lo cual discutiremos al final del comentario y diferenciándola(s) de una obra como *Duel* (cfr. infra).

Por *alturas* Xenakis refiere a un conjunto de notas de la escala temperada en la versión A de *Analogiques* y a un conjunto de frecuencias (medidas en *hertz*, *Hz.*) en la versión B. De aquí en más, describiremos en más detalle la versión instrumental, porque es la que más detalla el compositor en *Musiques formelles*. Las alturas utilizadas en *Analogique A* están agrupadas en seis categorías:

Nombre	Alturas	Grupo
AI		f_0
AII		f_0

⁶ Di Scipio (2006)

⁷ Esto es, Xenakis (1992)

AIII		f_1
AIV		f_1
AV		f_0
AVI		f_0

Tabla 2: Alturas en *Analogique A*

Como vemos en la tabla2, Xenakis a su vez agrupa estas seis series de alturas en dos grupos, f_0 y f_1 . Claramente, *todas* las notas cromáticas entre el mi grave del contrabajo y el la agudo del violín están comprendidas⁸ en alguno de los seis grupos. El mecanismo de construcción de la obra -tanto en esta variable como en las que siguen- refiere a la elección del *grupo*, con reglas bastante precisas que describiremos a continuación. Una vez determinado el grupo, la elección de la categoría de alturas y de la nota misma se realiza completamente al azar según el siguiente esquema:

1. Se determina el grupo de alturas f_0 o f_1 de forma *markoviana* como detallaremos enseguida
2. Sabiendo el grupo, se elige una categoría de alturas al azar
3. Dentro de una categoría dada, se elige una altura individual al azar

En cuanto a las *dinámicas*, solamente se consideran tres valores: **pp**, **f** y **fff**. A su vez, estos son incluidos dentro de dos grupos: $g_0=[pp, pp, f, fff]$ y $g_1=[pp, f]$. En el caso de g_0 , como veremos, el hecho de incluir dos veces el matiz **pp** simplemente duplica las probabilidades de obtener este valor.

Finalmente, la variable *densidad* está medida en eventos por unidad de tiempo (Δt). Xenakis propone tres valores posibles:

Nombre	Densidad
DI	1 evento / Δt

⁸ De hecho, algunas notas están en más de un grupo, las de los extremos. Ver la discusión sobre este hecho en Di Scipio (2006, p. 8)

DII	3 eventos / Δt
DIII	9 eventos / Δt

Tabla 3: Densidades en *Analogique A*

En esta obra, Δt se define como medio compás de 4/4, con una indicación metronómica de 50 negras por minuto. Por lo que Δt dura 1 segundo con 20 centésimas. También, en este caso, se agrupan: $h_0=[DI, DI, DII, DIII]$ y $h_1=[DI, DII, DII, DIII]$. Las repeticiones, como en el caso anterior, sirven para incrementar la probabilidad del caso repetido.

El mecanismo utilizado por Xenakis para la construcción de *Analogique A* se basa en dos *matrices de cambio de estado*:

α			β		
	f_0	f_1		f_0	f_1
f_0	0,2	0,8	f_0	0,85	0,4
f_1	0,8	0,2	f_1	0,15	0,6

γ			ε		
	g_0	g_1		g_0	g_1
g_0	0,2	0,8	g_0	0,85	0,4
g_1	0,8	0,2	g_1	0,15	0,6

λ			μ		
	h_0	h_1		h_0	h_1
h_0	0,2	0,8	h_0	0,85	0,4
h_1	0,8	0,2	h_1	0,15	0,6

Tabla 4: Matrices de cambio de estado para las tres variables

Como se adivinará, estas matrices expresan la probabilidad de que ocurra una secuencia determinada de eventos. Xenakis provee dos matrices alternativas (α y β en el caso de alturas, γ y ε para dinámicas y λ y μ para *densidades*; como se ve, las matrices son siempre las mismas) que son utilizadas secuencialmente primero una y luego la otra. Tomando como ejemplo α , la probabilidad de que si se utilizó el grupo f_0 se utilice a continuación f_1 es de 0,8 (un 80%) y 0,2 (un 20%) de que se utilice f_0 . Esto constituye un proceso de Markov en tanto la probabilidad de un evento depende de cuál ha sido el evento que acaba de ocurrir⁹, tal como discutimos en la sección anterior.

⁹ En rigor, este proceso de Markov es ligeramente más complejo que el *randomwalk* del que hablamos en la sección anterior, porque en ese caso, la probabilidad de ocurrencia de un evento individual era siempre la misma (el dado era siempre el mismo) pero aquí *depende* del valor que se obtuvo en último lugar y también si el evento está, ordinalmente, en lugar *par* o *impar*, por depender de esto qué matriz de cambio de estado corresponde aplicar.

Una forma más completa de considerar este problema es pensar que existen ocho¹⁰ combinaciones distintas de ternas (alturas, dinámicas, densidades). El mismo Xenakis las detalla y las bautiza como *pantallas (screens)*¹¹:

$A=f_0 g_0 b_0$	$B=f_0 g_0 b_1$	$C=f_0 g_1 b_0$	$D=f_0 g_1 b_1$
$E=f_1 g_0 b_0$	$F=f_1 g_0 b_1$	$G=f_1 g_1 b_0$	$H=f_1 g_1 b_1$

Tabla 5: Combinaciones de alturas, dinámicas y densidades en *Analogiques A (screens)*

Conociendo todas las matrices de cambio de estado, es posible calcular todas las probabilidades cruzadas de evolución de un estado al siguiente, tal como el propio Xenakis la calcula. Esto da como resultado una matriz general de cambio de estado¹².

	A	B	C	D	E	F	G	H
A	0,021	0,357	0,084	0,189	0,165	0,204	0,408	0,096
B	0,084	0,089	0,076	0,126	0,150	0,136	0,072	0,144
C	0,084	0,323	0,021	0,126	0,150	0,036	0,272	0,144
D	0,336	0,081	0,019	0,084	0,135	0,024	0,048	0,216
E	0,019	0,063	0,336	0,171	0,110	0,306	0,102	0,064
F	0,076	0,016	0,304	0,114	0,100	0,204	0,018	0,096
G	0,076	0,057	0,084	0,114	0,100	0,054	0,068	0,096
H	0,304	0,014	0,076	0,076	0,090	0,036	0,012	0,144

Tabla 6: Matriz general de cambio de estado para *Analogiques A&B*

Con toda esta información ya podemos describir someramente la estructura de *Analogique A*. La pieza, que dura unos seis minutos, consta de diez secciones. Cada sección comienza con una *pantalla* al azar para la cual se eligen, siempre al azar, las alturas, densidades y dinámicas correspondientes, tal como detallamos más arriba. Esto brinda el material correspondiente a medio compás, o unos 1,2 segundos de música. A partir de ese estado, se *sortea* (es lo que hizo Xenakis) el estado siguiente, ponderando las probabilidades según la tabla 6. Así, supongamos

¹⁰ Es decir 2³ combinaciones. Hay tres categorías con dos alternativas cada una.

¹¹ Xenakis (1992, p. 89 y ss.)

¹² Xenakis (1992, *ibid*)

que comenzamos con la *pantalla C* (notas de registros extremos, dinámicas entre *pp* y *f* y densidad relativamente *baja*), el siguiente estado podrá ser cualquiera pero el E y el F son los que tienen más chances de ser elegidos (33,6% y 30,4% respectivamente). Xenakis realmente *hizo* estos sorteos para construir esta obra. Hoy en día, con toda seguridad, le encomendaríamos la tarea a una computadora¹³, cosa que el compositor no tenía a disposición en los años 1958/9. Así, cada *sorteo* completa una porción de medio compás de la obra¹⁴. Este proceso sigue unas 30 veces para las secciones 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 y 10 de la obra, que tienen, cada una, 15 compases, 35 veces para la sección 4 y 32 veces para la sección 9¹⁵. La *novedad* en cada sección es que la *pantalla* que inicia la serie es elegida al azar y no teniendo en cuenta el último estado aparecido.

Hasta aquí la *teoría* de la obra. En la práctica, Xenakis conscientemente se *desvió* de su propia teoría en la construcción de su obra. Análisis que figuran en el trabajo de Di Scipio (2006) que ya hemos citado muestran que la sucesión de *pantallas* en algunas secciones es inconsistente con la matriz general de cambios de estado. Esto, según este autor, acontece en no menos de siete de las diez secciones de las que se compone la obra. En efecto, las secciones 1, 4 y 9 “exhiben el mecanismo en equilibrio”¹⁶ mientras que las secciones 2, 6 y 7 muestran fuertes *perturbaciones* al repetir insistentemente una misma *pantalla* (lo cual es estadísticamente casi imposible que ocurra¹⁷). Este autor de alguna forma justifica este proceder basándose en el hecho de que

Figura4: Compases 105-109 de *Analogique A*

“1) Decisiones intuitivas son legítimas y efectivas cuando una profunda consciencia del proceso creativo ha sido desarrollada y eventualmente formalizada (o racionalizada de otra forma) y

¹³ De hecho, existe una simulación de *Analogiques* en Max/MSP en <http://www.sonic-disorder.com/research.html>

¹⁴ No hemos detallado el mecanismo de asignación de duraciones -que, quizás sorprendentemente *no son* una variable- ni de asignación de notas a los distintos instrumentos. Estos detalles pueden consultarse en Di Scipio (2006).

¹⁵ Di Scipio (2006, p. 6)

¹⁶ Di Scipio (2006)

¹⁷ Por ejemplo, una repetición de 10 veces consecutivas de la *pantalla A* tendría una probabilidad de 0,00000000000000001668, algo tan probable como tirar una moneda 56 veces seguidas y que en *todas* salga cara.

2) Los esfuerzos en formalización (u otra forma de racionalización) del conocimiento son legítimos y efectivos sólo si se tiene confianza en que la intuición completará el trabajo si aquellos revelaran ser insuficientes.”¹⁸

De alguna forma, según este autor, Xenakis *percibió* que la sola aplicación del mecanismo de composición no bastaba para que una obra fuera interesante. Por este motivo eligió, en primer lugar, *perturbar* el sistema y luego, en segundo lugar, superponer las versiones acústicas y acusmáticas¹⁹ de esta obra.

* * *

Duel y la teoría de los juegos

Juegos y estrategias

La llamada *teoría de los juegos* comprende una serie de técnicas matemáticas utilizadas para modelar situaciones de conflicto y toma de decisiones. Esta disciplina es, como se puede intuir, muy amplia y abarca una gran variedad de técnicas, pero en principio se puede definir a un *juego* como un conjunto de jugadores, un conjunto de *estrategias* o *jugadas* a disposición de cada jugador y un conjunto de *pagos* (o puntajes, o recompensas). Una representación posible de un juego involucra una matriz (es decir, una tabla) llamada *matriz de pagos* en la que se resume mucha de esta información.

		Jugador A	
		Mueve izquierda	Mueve derecha
Jugador B	Mueve izquierda	10, -10	-8, 8
	Mueve derecha	5, -5	0,0

Tabla 7: Una matriz de pagos

Esta matriz nos dice, para cada *estrategia* de cada *jugador*, cuál es el pago que perciben ambos. Es decir, si el jugador A mueve izquierda y el jugador B mueve derecha, A gana 5 puntos y B pierde 5 puntos. Falta información, sin embargo, que nos diga algo sobre el juego. Esto es, si se juega secuencialmente o simultáneamente, si los jugadores conocen la matriz de pagos, si pueden hablar o no entre sí y llegar a acuerdos, etc. Estas variantes dan nombre a una gran cantidad de *tipos de juegos*. Veamos algunas de estas cuestiones:

¹⁸ Di Scipio (2006)

¹⁹ Una breve reseña de las diferencias entre las versiones A y B de *Analogiques*: las alturas son simplemente frecuencias en la versión B. Y el intervalo temporal que dura cada *pantalla* es mucho menor: medio segundo (en B) contra 1,2 segundos (en A).

- El juego que mostramos tiene solamente dos jugadores (como el de Xenakis en *Duel*), pero puede haber juegos de más jugadores e incluso de *infinitos* jugadores.
- Si en un juego se habilita la opción de que los jugadores puedan llegar a *acuerdos* por fuera del juego, se llama *cooperativo*; de lo contrario, se llama *no cooperativo*.
- Un juego se llama *simétrico* si su resultado depende solamente de las estrategias, no de quién juega primero. Por ejemplo, el ta-te-ti, es un ejemplo clásico de juego no simétrico ya que jugado consistentemente, el primer jugador *siempre* puede, a lo sumo, empatar el juego pero nunca perderlo.
- Cuando lo que un jugador gana lo hace exactamente a expensas del otro (o de los otros jugadores, en el caso de un juego de muchos jugadores), este juego se llama de *suma cero*.
- Un juego puede ser *secuencial* si se juega por turnos o *simultáneo* si los jugadores hacen sus jugadas todas a la vez.

Historia de la teoría de los juegos

Si bien hay muchos antecedentes (incluso, el nacimiento de la *estadística* como rama de la matemática está vinculado a la solución de problemas derivados de los juegos de azar) la *teoría de los juegos* tiene una fecha cierta de nacimiento. En 1944 uno de los matemáticos más célebres del siglo XX, John von Neumann, un húngaro devenido estadounidense y vinculado a la carrera que llevó a la construcción de la primera bomba atómica, publicó junto con Oskar Morgenstern el trabajo que dio comienzo a esta rama de la matemática: *The theory of games and economic behavior*.

Rápidamente este marco teórico fue adoptado en las investigaciones sobre teoría económica, en especial en aquellas vinculadas a la búsqueda de una prueba de existencia del *equilibrio general* -esto es, acerca de las condiciones generales en las cuales un sistema económico compuesto por consumidores y productores bajo ciertas condiciones de información alcanzan un equilibrio en precios y cantidades-. Esto recién se alcanzó entre mediados y fines de la década del 1950, con los trabajos de Gérard Debreu y Kenneth Arrow. Si bien en estas primeras versiones no se utilizó la teoría de los juegos, subsiguientes trabajos probaron una correspondencia entre el enfoque puramente matemático y estas nuevas técnicas.

Uno de los aportes más importantes al desarrollo de esta teoría fue el de John Nash, quien definió un tipo de equilibrio, hoy llamado *equilibrio de Nash*²⁰, que es una forma de definir una situación de *solución* de un juego, que es aplicable, como veremos, a muchas situaciones. Un *equilibrio de Nash* es una situación donde todos los jugadores, conociendo todas las estrategias de los otros jugadores, no obtienen ningún beneficio si cambian su propia estrategia. Ahora veremos el *dilema del prisionero* y observaremos un equilibrio de Nash de cerca. El mérito de John Nash no fue solamente definir este tipo de equilibrio, sino probar bajo qué condiciones *todo juego tiene un equilibrio de Nash*. Este teorema, que también lleva su nombre, fue básicamente lo que le terminó deparando el Premio Nobel de Economía en 1994, y fue publicado en *Equilibrium Points in N-person Games* en 1950.

A partir de la década de 1970, el marco de la teoría de los juegos fue utilizado cada vez más fuera de la economía, aplicándose a la biología, al derecho, a la psicología e incluso a la filosofía.

El dilema del prisionero

El llamado *dilema del prisionero* es un ejemplo interesante de cómo la teoría de los juegos sirve para modelar matemáticamente situaciones y obtener resultados que, de alguna manera, resultan curiosos.

²⁰ John Nash pasó a la fama, involuntariamente, como sujeto de una película muy exitosa: en Argentina se llamó *Una mente brillante* (*A beautiful mind*, el original en inglés), que lo biografía de una forma un tanto exagerada. Nash, ciertamente, es esquizofrénico; pero la película rodea su enfermedad de un hálito de romanticismo que no condicen con su vida real.

La historia es que dos personas son arrestadas. La policía no sabe a ciencia cierta si son culpables o no, pero ofrece, a cada uno de los prisioneros, por separado, el siguiente trato: si uno traiciona al otro, obtiene una condena reducida y el otro una muy dura, salvo que ambos se traicionen mutuamente, en cuyo caso obtienen ambos una condena dura. Pero si ninguno de los dos traiciona, ambos obtienen una condena pequeña. Veamos una matriz de pagos de este juego:

		Jugador A	
		No traiciona a B	Traiciona a B
Jugador B	No traiciona a A	A: un mes preso B: un mes preso	A: libre B: tres años preso
	Traiciona a A	A: tres años preso B: libre	A: dos años preso B: dos años preso

Tabla 8: El dilema del prisionero

Veamos, para el jugador A, cuáles son las estrategias a seguir: supongamos que B es un traidor, entonces a A le conviene ser traidor (dos años contra tres); alternatively supongamos que B no traiciona, entonces a A le conviene traicionar (quedar libre contra un mes preso). Esto caracteriza a una *estrategia dominante*: para A *siempre*, independientemente de lo que haga el otro jugador, conviene traicionar a B. Este juego es *simétrico*, por lo que para B traicionar a A también es una estrategia dominante.

El resultado, paradójico, es que ambos terminan eligiendo traicionar al otro, obteniendo un perjuicio grande (el peor posible considerando a ambos jugadores: cuatro años de cárcel). Si pudieran confiar en el otro (*juego cooperativo*) ambos sabrían que les convendría no traicionar (dos meses de cárcel, ambos jugadores).

Observemos que esta solución es un equilibrio de Nash. Cualquier cambio de estrategia es, para cada jugador, peor, pues pasarían a estar tres años presos en lugar de dos. Esto es lo interesante de los equilibrios de Nash: muestran situaciones de *equilibrio*, donde ningún jugador tiene incentivos para cambiar la situación, que sin embargo son *subóptimas*, en el sentido que existe alguna otra situación realmente *mejor* en todos los sentidos (la solución de no traicionar de ambos jugadores es la *mejor* de las cuatro posibles en términos de bienestar general). Esto muestra el valor de este marco teórico ya que una herramienta matemática permite justificar la persistencia de una situación no óptima a través del intento de los jugadores de estar lo mejor posible: esta es la paradoja.²¹

Duel (1959)

Duel es un *juego musical* para dos orquestas y dos directores compuesto por Xenakis entre 1959 y 1960. Fue resultado de un encargo realizado por la ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) y estrenado por los directores Diego Masson y Fernand Tuby en

²¹ Existen una gran cantidad de variaciones y ampliaciones del *dilema del prisionero*, en las cuales se habilitan alternativas como respuestas, información compartida, etc. Cfr. Binmore (1992) para más detalles.

Hilversum (Holanda) en 1971²². Cada una de las orquestas está compuesta por tres grupos instrumentales distintos:

1. Vientos: 1 piccolo, 1 oboe, 1 clarinete en mi bemol, 1 clarinete bajo, 1 fagot, 1 contrafagot, 2 trompetas, 1 trombón.
2. Percusión: 2 bongos, 3 congas, 1 tambor, 1 gran cassa.
3. Cuerdas: 6 primeros violines, 6 segundos violines, 4 cellos, 2 contrabajos.
- 4.

(como se observa, cada *orquesta* es casi media orquesta *normal*). La disposición espacial de los músicos la pide Xenakis explícitamente en su partitura y la reproducimos en la figura 5.

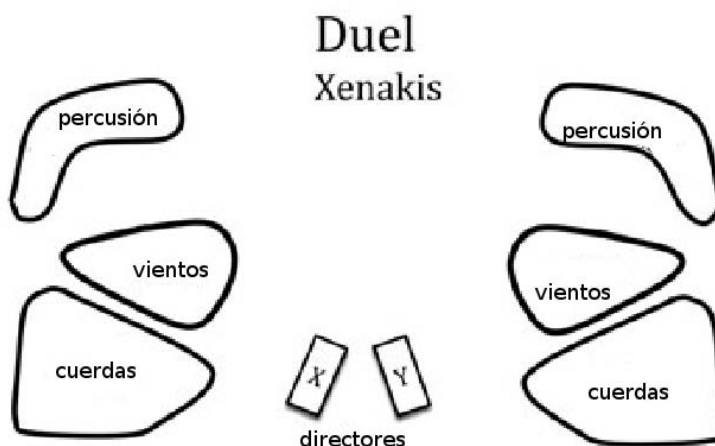


Figura 5: Disposición espacial de las orquestas en *Duel* (adaptado de Sluchin B. y Malt M. (2011))

La idea es que los directores estén *espalda con espalda* de forma de no ver uno lo que hace el otro. Idealmente, Xenakis ideó algunos dispositivos mecánicos útiles para la ejecución de la obra que comentaremos más adelante.

Cada director tiene, a su disposición, una serie de seis *eventos o estrategias* posibles:

I	Cluster de sonidos granulares
II	Sonidos de cuerdas sostenidos, con fluctuaciones
III	Red de glissandos de cuerdas
IV	Sonidos de percusión estocásticos
V	Sonidos de instrumentos de viento estocástico
VI	Silencio

Tabla 9: Materiales/estrategias en *Duel*²³

²² Sluchin B. y Malt M. (2011), Droseltis (2011)

Adicionalmente, Xenakis provee una *matriz de pagos* del juego, que asigna puntajes a todas las combinaciones posibles entre pares de estrategias de ambos directores:

		Director 1					
Director 2		I	II	III	IV	V	VI
	I	-1	+1	+3	-1	+1	-1
	II	+1	-1	-1	-1	+1	-1
	III	+3	-1	-3	+5	+1	-3
	IV	-1	+3	+3	-1	-1	-1
	V	+1	-1	+1	+1	-1	-1
	VI	-1	-1	-3	-1	-1	+3

Tabla 10: Matriz de pagos de *Duel*

Duel es un juego de suma cero. Esto es, el puntaje que *gana* un director por la elección de una determinada estrategia es exactamente igual a lo que el otro director *pierde*. En la matriz que se reproduce en la tabla 9, los puntajes están puestos desde el punto de vista del director 1. La matriz correspondiente al director 2 es la misma con todos los signos de los puntajes cambiados.

El proceso de construcción de la matriz representada en la tabla 10 está profusamente documentado por el propio Xenakis en *Formalized Music*²⁴. Allí, el compositor muestra cómo parte de una apreciación subjetiva del valor estético que a su juicio producen los 36 pares de combinaciones de los materiales de la tabla 9 y, en base a ella, construye una matriz como la de la tabla 10, que busca garantizar -mediante el análisis de la teoría de los juegos- que el juego sea justo -esto es, que ambos jugadores tengan igual probabilidad de ganar- y que no sea completamente predecible.

Finalmente, quedan por definir las *reglas* del juego. En este punto, Xenakis deja bastante libertad a los jugadores -esto es, a los dos directores de cada grupo orquestal- para que de común acuerdo definan cómo se llevará a cabo el juego. Estas variables, libradas a la decisión de los intérpretes involucran aspectos tales como quién juega primero, la duración de las jugadas, la definición de cuándo se termina el juego (si se limitan a una duración determinada o al que alcance un determinado número de puntos) y la metodología por la cual se transmiten las decisiones de estrategias de los directores a los músicos.

En la práctica, entonces, se trata de un juego por puntos entre dos directores que deben, cada uno, querer ganar. Quién gana cuántos puntos por jugada está determinado por la matriz de

²³ Sluchin B. y Malt M. (2011)

²⁴ Xenakis (1992), pp. 113-122

pagos que establece el compositor. Esta serie de estrategias, a su vez, producirán un resultado sonoro y éste será la obra que presencia el público. Xenakis, de alguna forma, se hace cargo del resultado afirmando que:

“El ganador [i.e. el *director* ganador] gana porque simplemente ha seguido mejor las reglas del juego establecidas por el compositor quien, en consecuencia, reivindica su responsabilidad sobre la ‘belleza’ o ‘fealdad’ de su música”²⁵.

No sin dejar de acotar acerca de algunas cuestiones prácticas muy simpáticas:

“Los directores dirigen espalda con espalda, usando sus dedos o señales luminosas que deben ser invisibles para la otra orquesta. Si los directores usan señales accionadas por botones, entonces los puntajes sucesivos pueden ser anunciados automáticamente en la sala, tal como se muestran los goles en un partido de fútbol. Si los directores usan sus dedos, entonces un referee puede contar los puntos manualmente y anunciar el resultado en la sala. Al final de una serie de jugadas o de minutos, tal como se acuerde entre los directores, uno de los dos es declarado el ganador y se le da un premio.”²⁶

Algunas cuestiones sobre *Duel*

Quizás la pregunta más interesante, desde el punto de vista de la matemática es saber si este juego tiene un resultado definido, de modo de poder aclarar si *Duelse* trata o no de una obra abierta, en el sentido de que cabe o no esperar cierto resultado sonoro definido cuando se habla de esta obra.

Teóricamente, una de las conclusiones que se pueden deducir a partir de analizar este juego es que no existe un equilibrio en *estrategias puras*, esto es, aun cuando ambos jugadores se comportaran de manera perfectamente racional, no es posible definir un único patrón de desarrollo del juego. Esto ocurre porque para algunas estrategias de uno de los jugadores, la estrategia del otro sólo puede expresarse en términos de probabilidades -i.e. el otro jugador jugará entre tales estrategias, cada una con un determinado grado de probabilidad-. Esto es lo que caracteriza a un problema de *estrategias mixtas*.

Así, el resultado del juego sólo puede mostrarse simulándolo o efectivamente jugándolo, por lo que, al menos desde una perspectiva matemática, el juego *tiene sentido jugarlo*. Xenakis, como ya hemos citado, muestra²⁷ un detallado interés en determinar la *justicia* del juego y de establecer explícitamente que el juego de desarrolle dentro de estrategias mixtas. Un juego en estrategias puras está completamente predeterminado, salvo errores de los jugadores.

De esta forma, Xenakis claramente opta por una estructura probabilística para la construcción de su obra, algo entroncado con los procedimientos de *Analogiques* de los cuales hablamos arriba, pero enfocados, ahora, en la indeterminación proveniente de las propias decisiones de los directores. Esto es, por decirlo de alguna manera, una *subjetivización* de lo estocástico ya que, al menos en este caso, el compositor se limita a dejar sentadas las reglas de un juego e invitar a los participantes a jugar. Pero también esta aproximación se diferencia de una estocacidad completamente libre, en la cual cada director hace lo que quiere. En ese sentido, acota Xenakis, incluso prevé -si bien no quedó incluido en su obra- una participación directa del público:

“Ahora que hemos dejado aclarados los principios [de la obra], podemos entrever la participación del público, que sería invitado a evaluar los pares de

²⁵ Este comentario aparece en la partitura, tal como citan Sluchin B. y Malt M. (2011)

²⁶ Xenakis (1992), p. 122

²⁷ Xenakis (1992), loc. cit.

tácticas de los directores X e Y y votar inmediatamente acerca del contenido de la matriz [i.e. tabla 10]. La música, entonces, sería el resultado del condicionamiento del compositor, que establece la partitura, los directores X e Y y el público, que construye la matriz de pagos.”^{28 29}

* * *

Conclusiones

Hemos visto dos obras de Iannis Xenakis con sus sendas *inspiraciones* matemáticas. En el caso de *Analogiques A&B* tratamos brevemente la teoría de la probabilidad e introducimos el concepto de *proceso aleatorio* y de *proceso de Markov*, que es aquel en el que la serie, si bien es estocástica, conserva *memoria* de su último estado. En el análisis de la obra observamos cómo Xenakis utiliza un dispositivo que permite construirla utilizando cadenas de Markov que se aplican a la determinación de alturas, dinámicas y densidades.

Duel nos introdujo en la teoría de los juegos, de la que presentamos una introducción y un análisis del *dilema del prisionero*. El análisis nos reveló un prácticamente abierta, en el que solamente se establecen materiales y las reglas de un *juego* (reglas que consisten básicamente en los *puntajes* que reciben los directores/jugadores por las elecciones que toman). Casi todos los demás parámetros de la obra quedan librados a los intérpretes.

Estas obras utilizan un andamiaje matemático inaudito en la composición musical. Dos cuestiones surgen a partir de los análisis de estas obras, que dejamos consignados aquí en guisa de conclusiones.

En primer lugar, la motivación de Xenakis de utilizar matemática en su obra provino, como hemos visto, de un comentario de Messiaen, su maestro. Pero a pesar de ello, resulta difícil creer que, incluso con una recomendación semejante, Xenakis hubiera tenido éxito en desarrollar estas obras de no ser porque *existía una matematización implícita en la música de vanguardia de la década de 1950*. Esto es, Xenakis, aprovechando su formación matemática, inventa y propone una gran variedad de técnicas (tal como figuran en *Musiquesformelles*), pero las aplica en un medio, en un *caldo de cultivo*, que favorecen su desarrollo. Resulta imposible considerar paralelismos entre la búsqueda de, digamos, cualquier compositor que aplique procedimientos *serialistas* y la obra de Xenakis. Este simplemente aprovechó la falta de sistematización matemática de los teóricos del serialismo integral para desarrollar sus propias teorías.

Pero, en el camino, Xenakis pudo incluir elementos que, dentro de la rigidez de las estructuras del serialismo, no tenían lugar. Quizás el más importante de todos ellos sea la *atención por las texturas*. En rigor, en las obras sobre las que pusimos atención, la *textura* está considerada como un elemento primordial. Esto, para una obra serialista (piénsese en *Mode de valeurs...*) es más bien una resultante que una variable. El uso de herramientas matemáticas (probabilidades, juegos, etc.) fue lo que le permitió a Xenakis tomar el control de esta variable. De hecho, el estreno de *Metastaseis*, en 1955, supuso una cierta revolución por su uso generalizado de *glissandos*. Dentro de una estructura serial, rígida, el *glissando* tiene demasiado lugar.

Además, otro elemento distintivo de Xenakis es el acento puesto en la *formalización* de sus métodos compositivos. Multitud de compositores escribieron acerca de sus obras; más aún durante el siglo XX. Piénsese solamente en Schönberg, Boulez, Stockhausen, cuyos escritos

²⁸ Xenakis (1992), p. 122

²⁹ En su trabajo sobre esta obra (2011), Sluchin y Malt proponen varias simulaciones computacionales posibles a fin de prever cuál sería el resultado de este juego bajo varios supuestos: aquel en el que ambos directores juegan al azar (una opción condenada por el propio Xenakis) o distintas formas de elección de estrategias. En todas las que no son el *caso degenerado* de elecciones puramente al azar, se encuentran tanto secciones *aleatorias* como ciertos patrones repetitivos en la secuencia de elecciones simulada.

llenar muchos volúmenes. Pero Xenakis se distingue de ellos en tanto él busca, en *Musiques formelles* y en otros escritos posteriores, dejar sentada su *estética* en términos rigurosos.

El otro punto que considero importante remarcar es que el uso de la matemática no confina, al contrario de lo que se podría pensar, a Xenakis a ser un compositor de *música automática*. Los experimentos de *poesía automática* existieron desde los dadaístas y los surrealistas, pero Xenakis va mucho más allá. Él busca crear obras que funcionen según lo considere su intuición. Así, él parte de una *idea* de lo que debe ser su obra y utiliza herramientas matemáticas porque *considera* que es un buen medio para llegar a plasmarla. Pero, en el caso que siente que algo debería ocurrir *fuera* de los resultados del algoritmo o la fórmula que está utilizando, *siempre gana la intuición*.

En principio podría pensarse en una oposición entre el Xenakis matemático y el Xenakis compositor. Creo que eso es un error, por dos motivos. Primero porque relaciona al pensamiento matemático con algo *rígido* y a la composición musical como algo *arbitrario*. Este tipo de pensamiento es herencia de la modernidad. Muchos no matemáticos, que consideran que *matemática* es lo que se aprende en la escuela secundaria -trigonometría, funciones, logaritmos, etc.- se verían muy sorprendidos si presenciaran una clase universitaria de la carrera de matemática³⁰. Existe un alto grado de abstracción y tecnicismos, pero también se plantean problemas que tienen un alto contenido filosófico. No son sólo *cuentas*.

Xenakis, por todo esto, *encarna* el lugar del matemático/músico, teórico y guiado por la intuición a la vez. Cerremos con las palabras de un gran matemático intuicionista:

“Ainsi, la logique et l'intuition ontcha cun ele urrôl enécessaire. Toutes deux sont indispensables. La logique qui peut seule donner la certitude est l'instrument de la démonstration; l'intuition est l'instrument de la invention”.

(Así, la lógica y la intuición tienen, cada una, su rol necesario. Las dos son indispensables. La lógica, que es la única que puede dar certezas, es el instrumento de la demostración; la intuición es el instrumento de la invención.)³¹

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENSON, Dave

2008 *Music: a mathematical offering*, Cambridge University Press (disponible también en forma gratuita en <http://www.abdn.ac.uk/~mth192/html/maths-music.html>)

BINMORE, Ken

1992 *Teoría de juegos*, McGraw Hill

DI SCIPIO, Agostino

2006 “Formalization and intuition in analogiquea et b (with some remarks on the historical-mathematical sources of Xenakis)” en Solomos, Makis; Georgaki, Anastasia y Zervos, Giorgos (eds.): *Definitive Proceedings of the “International Symposium Iannis Xenakis”* (Athens, May 2005), www.iannis-xenakis.org

³⁰ Personalmente pasé por varias facultades y carreras. Cinco años en la Facultad de Ciencias Económicas (como alumno y como ayudante), dos años en la Facultad de Derecho (como ayudante) y dos años en la Facultad de Ciencias Exactas (como estudiante de la licenciatura en matemática), todas en la Universidad de Buenos Aires. En toda la carrera de economía, creo haberme cruzado solamente con una o dos personas que desarrollaran alguna actividad artística. Lo mismo en derecho. En matemática, eran la gran mayoría. Me crucé con músicos -la mayor parte- pero también pintores, escultores, poetas. Quizás ninguno de ellos ejercía profesionalmente esa inclinación, pero claramente la tenían.

³¹ Poincaré (2012)

DROSELTIS, Alexandros

2010 *Zufall und Determination in der westeuropäischen Musik um 1960 Dargestellt an Werken von Iannis Xenakis und Karlheinz Stockhausen*, Tesis doctoral presentada ante la Technischen Universität Berlin (disponible en http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2011/2976/pdf/droseltis_alexandros.pdf)

HARLEY, James

2004 *Xenakis, his life in music*, Routledge

HOFFMAN, Peter

2001 "Iannis Xenakis" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed.

POINCARÉ, Henri

2012 *La valeur de la science*, edición digital en <http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/phil/textesph/Valeurdelascience.pdf>

SLUCHIN B. y MALT M.

2011 "Open Form and Two Combinatorial Musical Models: The Cases of Domaines and Duel" en Agon, Andreatta, Assayag, Amiot, Bresson, Mandereau (Eds.): *Mathematics and Computation in Music*, Springer

XENAKIS, Iannis

1987 "Xenakis on Xenakis" en *Perspectives of New Music* Vol 25 n. 2

1992 *Formalized Music: thought and mathematics in composition*, (edición ampliada con materiales compilados por Sharon Kanach, el texto original es de 1962), Pendragon Press³²

* * *

Federico Sarudiansky es Licenciado en Música (Universidad Nacional de Lanús, 2012), Licenciado en Economía (Universidad de Buenos Aires, 2000). Es docente en la Universidad de Lanús y profesor de violoncello en el Programa de Orquestas Infantiles y Juveniles de la Ciudad de Buenos Aires. Como cellista, integra el grupo de música experimental 'Ensamble Wonderland' y el 'Trío Escalada'.

* * *

³² Afortunadamente, una página web de "amigos de Xenakis" puso a disposición de todo el que quiera leerlo, con la debida autorización del editor, la versión francesa de este trabajo (http://www.iannis-xenakis.org/fxe/ecrits/mus_form.html)

LA INVESTIGACIÓN MUSICAL INTEGRAL Y LA INVESTIGACIÓN INTERPRETATIVA EN LA ESCUELA RUSA

TATIANA TCHUJOVA

ENSAYO

Resumen

En Rusia, en el primer tercio del siglo XX se visualizan dos líneas, dos direcciones en la musicología y, por consecuencia, en análisis musical. Uno – teórico, que caracteriza por el acceso constructivo a la obra («El curso teórico de la armonía» y «La forma musical» G. Katuara, Mertotektonizm de G. Konyusa, la ley «de la división de oro» E. Rozenova). Otro – dinámico, vinculado al análisis del movimiento musical (la teoría de ritmo y modo De B Yavorsky, la concepción energética de E. Kurta y la doctrina de B. Asafeva «la Forma musical como el proceso»). A esto debe añadir todavía uno más – filosófico (los trabajos A. Loseva «La filosofía del nombre» y «la Música como el objeto de la lógica»), que era caracterizada por la relación conceptual a la música como a una íntegra existencia musical.

Pero el núcleo del método del análisis integral empezó a formarse mucho antes, en los trabajos de los estéticos musicales rusos. - V. Stasov, A. Serov, y los compositores, que escribían sobre la música, – N. Rimski-Kórsakov, P. Chaykovsky, donde la principal condición era el estudio del contenido imaginativo de la obra, que se apoyaba a veces en el medio concretamente expresivo: el motivo, la frase o la entonación. El desarrollo de tal fenómeno, fundado en la simultaneidad de la unidad teórica (entonación) y estético (imagen), estaba determinado por la revelación del tercer parámetro – la concepción.

Así, en el fondo de un análisis musical integral se encuentra la tríada original: la entonación-imagen-concepción. Debido a que esta tríada puede tener las modificaciones distintas – la entonación-imagen-concepción, la concepción-imagen-entonación, la imagen-entonación-concepción y la imagen-concepción-entonación, el análisis integral resulta excepcionalmente flexible. El objetivo del análisis integral era la revelación de la idea de la obra, los enlaces de la forma y el contenido, y el contenido imaginativo en todos sus matices.

Precisamente en la base de análisis integral surge el análisis musical artístico, interpretativo que es el medio para la realización de la obra en su encarnación sonora. Para un intérprete es importante no solo el análisis estático de la forma musical de la obra, sino también el análisis de las fuerzas que condicionan y organizan el desarrollo musical.

En esta ocasión se ha tomado como ejemplo el análisis musical integral y análisis interpretativo del Trio de A. M. Valencia “Emociones caucanas”.

Palabras clave: análisis musical integral, análisis interpretativo, imagen, entonación, concepción

Abstract

In Russia, in the first third of the XXth century two lines, two directions, are visualized in the musicology and, for consequence, in musical analysis. One – theoretical, that E. Rozenova characterizes for the constructive access to the work («The theoretical course of the harmony» and «The musical form» G. Katuara, Mertotektonizm de G. Konyusa, the law «of the golden division»). Different – dynamic, linked to the analysis of the musical movement (the rhythm theory and B. Yavorsky way, the energy conception of E. Kurta and the doctrine of B. Asafeva «the Musical form as the process»). He must still add one more – philosophically (the works A. Loseva «The philosophy of the name» y «The music as the object of the logic»), that was characterized by the conceptual relation to the music as to a complete musical existence.

But the nucleus of the method of the integral analysis began forming very much earlier, in the works of the esthetic Russian musicals. - V. Stasov, A. Serov, and the composers, who were writing on the music, – N. Rimski-Kórsakov, P. Chaykovsky, where the main condition was the study of the imaginative

content of the work, which was resting sometimes on the way specifically expressively: the motive, the phrase or the intonation. The development of such a phenomenon, founded on the simultaneity of the theoretical unit (intonation) and esthetic (image), was determined by the revelation of the third parameter – the conception.

This way, at the bottom of an integral musical analysis is the original triad: the intonation - image-conception. Because this triad can have the different modifications – the intonation - image-conception, the conception – image-intonation, the image – intonation –conception and the image - conception-intonation the integral analysis turns out to be exceptionally flexible. The target of the integral analysis was the revelation of the idea of the work, the linkage of the form and the content, and the imaginative content in all its tones.

Precisely in the base of integral analysis there arises the artistic, interpretive musical analysis that is the way for the achievement of the work in its sonorous embodiment. For an interpreter it is important not alone the static analysis of the musical form of the work, but also the analysis of the forces that determine and organize the musical development.

In this occasion it was taken as an example the integral musical analysis and interpretive analysis of the Trio of A. M. Valencia “Emotions caucanas”.

Key words: integral musical analysis, interpretative analysis, image, intonation, conception.

* * *

Objetivos de la comunicación:

Promover el concepto del análisis integral y análisis musical interpretativo desde punto de vista de la escuela rusa y como proceso previo a la interpretación. Tomando como ejemplo trabajo analítico e interpretativo con la obra de A. M. Valencia, difundir y valorar conocimiento de la obra de uno de los más destacados compositores colombianos del S. XX.

* * *

Tatiana Tchijova es Ph.D. en Artes y Magister en Violín del Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia). Se desempeña como Docente de la Escuela de Música, Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle e intérprete en la Orquesta Filarmónica del Valle del Cauca de Cali, Colombia. Desde 2009 es Par Académica del Consejo Nacional de Acreditación del Ministerio Nacional de Educación de Colombia. Es Fundadora y Directora de la Camerata “Alférez Real”. Además, es miembro de la Asociación de Pro Cultura de San-Petersburgo e integrante del Dúo “Ar.Co”, juntos con la pianista Dora De Marinis (Argentina).

* * *

LA OBRA DE GUSTAVO BEYTELMANN COMO REFERENCIA PARA NUEVAS CREACIONES EN LA ESCENA DEL TANGO ACTUAL

BÁRBARA VARASSI PEGA

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

El objetivo de este informe de investigación es dar cuenta de la variedad de recursos y tratamientos de materiales estructurales del tango presentes en la obra de Gustavo Beytelmann (Venado Tuerto, 1945), que interrelaciona los campos académico y popular.

Luego de una breve reseña biográfica, se aborda el análisis de su obra *Encuentro*. El análisis se basa en la partitura original, la grabación realizada por el Mosalini/Agri Quintet en 1997 y en datos obtenidos en diversas entrevistas con el compositor.

Se desarrolla textualmente el análisis de la obra con los puntos estilísticos salientes y los ejemplos gráficos tomados de las partituras. Se investigan aspectos relacionados con la utilización de las secciones instrumentales, las texturas registrales y la caracterización y división de las secciones formales. Además del análisis armónico y melódico, se estudian materiales derivados de la música académica y se esquematizan una cantidad de elementos tangueros característicos. Por último, se realizan algunas observaciones sobre la interpretación de la obra.

Con este trabajo se contribuirá al estudio de las nuevas vertientes del género tango. Se espera que los recursos y técnicas compositivas empleadas por Beytelmann sirvan como punto de referencia a las nuevas generaciones.

Palabras clave: creación, tango, música contemporánea, Beytelmann, investigación

Abstract

The aim of this paper is to show the variety of resources and treatment of structural tango materials present in Gustavo Beytelmann's work, which connects the academic and popular fields.

After a brief review of his biography, we approach the analysis of his piece *Encuentro*. This analysis is based on the original score, the recording by Mosalini/Agri Quintet in 1997 and info gathered in several interviews with the composer.

We develop the thorough analysis of the piece with its main stylistic highlights and graphic examples taken from the score. We research issues related to the use of instrumental sections, registers, textures and the division and characterization of formal sections. Besides the harmonic and melodic analysis, we also study materials derived from western art music and schematize several tango features. Finally, we look into some issues regarding the performance of the piece.

With this work we aim to contribute to the research on new creations within the tango genre, hoping that the resources and compositional techniques in Beytelmann's music will be a reference for new generations.

Key words: creation, tango, contemporary music, Beytelmann, research

* * *

Introducción

El objetivo de este informe de investigación es dar cuenta de la variedad de recursos y tratamientos de materiales estructurales del tango presentes en la obra de Gustavo Beytelmann (Venado Tuerto, 1945). Este tema forma parte de mi proyecto de investigación artística en curso sobre la creación en el tango, centrado en el estudio de los rasgos novedosos incorporados al género por diversos compositores.

En los últimos años han sido varios los intentos de renovación del tango. Esto se puede apreciar en especial en las fusiones con otros géneros musicales que han generado propuestas diversas que, en mayor o menor medida, elaboran o reproducen materiales estructurales del género. Dentro de este contexto, la obra de Gustavo Beytelmann constituye uno de los pocos casos en los que la interrelación entre los campos académico y tanguero ha producido numerosas composiciones, a lo largo de más de treinta años. Según Esteban Buch, “la complejidad genérica de la música de Piazzolla abrió un espacio de posibilidades que pocas veces ha sido transitado de manera verdaderamente original. Acaso la obra de Gustavo Beytelmann [...] represente la propuesta más relevante en ese sentido, capaz de agregarle aquello que, precisamente, faltaba en el mundo de Piazzolla: la ‘verdadera’ música contemporánea que a partir de los años cincuenta no se volvió hacia Nadia Boulanger sino hacia Pierre Boulez y, en el caso concreto de Beytelmann, hacia Francisco Kröpfl”.¹

Comenzaré con una breve reseña biográfica del compositor, indispensable para comprender su mirada artística. Beytelmann participó desde muy joven en orquestas típicas y ensambles en que tuvo contacto con diversos géneros musicales populares que marcaron decisivamente su desarrollo posterior. Este vínculo continuó durante sus años de estudio de piano clásico, armonía y composición académica en Rosario y con Francisco Kröpfl en Buenos Aires, lo que enriquecería sus múltiples experiencias con la música popular y le permitiría, a la postre, delinear una voz única y personal en ambos campos. También integró diversos grupos de jazz y realizó trabajos como compositor para cine y, como pianista y arreglador, para diversas producciones discográficas. Pero fue en París –su ciudad de residencia desde 1976– donde su relación con el tango parece estrecharse y éste empieza a ocupar un lugar privilegiado en su producción. A partir de ese momento sus obras son “un ejemplo de cómo el tango puede representar para la música contemporánea un verdadero elemento inspirador; no una concesión a la música popular que el compositor culto realiza de tanto en tanto, sino algo que puede renovar el universo de los materiales de la tradición clásica”.²

Estos aspectos serán rastreados a través del análisis de su obra *Encuentro*, escrita para quinteto de violín, bandoneón, guitarra, piano y contrabajo. El análisis se basa en la partitura original editada en 1999 por Tonos Musikverlags GmbH, Darmstadt, Alemania y la grabación realizada por el Mosalini/Agri Quintet en 1997. Asimismo, se utilizan datos y observaciones obtenidos en dos entrevistas con el compositor el 13/10/2012 y el 19/07/2013 (todas las citas presentes en este trabajo se extraen de dichas entrevistas).

* * *

La obra

Encuentro está construida, por un lado, con rasgos distintivos del lenguaje del tango organizados de una manera novedosa para el género y, por el otro, con materiales ajenos a su tradición que lo atraviesan. De este modo, al dismantelar la construcción típica del tango y utilizar libremente muchos de sus elementos estructurales característicos, Beytelmann instaura una nueva sintaxis.

¹ E. Buch, año: 2012. Tangos Cultos, p. 19.

² Federico Monjeau: “Presencia del tango en la obra de Julio Viera”. Ponencia presentada en “Tango: Créations, Indentifications, Circulations”, organizado por el “Centre de recherché sur les arts et le langage (EHESS- L’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales and CNRS- Centre National de la Recherche Scientifique) como parte del programa Globales (París, 2011).

Una de las ideas principales de la obra fue utilizar una línea melódica larga que contuviera todos los materiales constitutivos de la totalidad de la pieza. En este trabajo la llamaremos ‘tema’ aunque no responda a las características formales de un verdadero tema. El bandoneón la introduce en los primeros catorce compases, seguido por el violín (cc.15-31). Al analizarla, se logra comprender la utilización de algunos de sus materiales en las secciones subsiguientes, tanto en las voces principales como en las secundarias y en los acompañamientos. Por otro lado, las técnicas de escritura utilizadas en la obra caracterizan ulteriormente las segmentaciones con momentos homofónicos, polifónicos u homorrítmicos.

En *Encuentro* hay tres grandes solos que están designados a los instrumentos de cuerda: el primero, de contrabajo, cierra la primera sección de la obra (cc.48-71); el segundo, de violín, abre la segunda sección (cc.72-102) y por último, el de guitarra, es una cadencia que produce una neta fragmentación y conduce al final de la obra (cc.132-136 –no hay división de compases). Esto es interesante no solo a nivel formal –por la función de segmentación sintáctica que cumplen los solos– sino también a nivel instrumental: de un grupo de cinco elementos se enfatizan tres con características similares. Según el compositor, esta decisión estuvo influenciada por el hecho de haber sabido a priori quiénes serían los intérpretes de su obra: “Contando con la presencia de Antonio Agri no podía no escribirle un solo”. A su vez, el solo de guitarra fue pensado para Leonardo Sánchez, excelente guitarrista que grabaría la obra con el quinteto.

En cuanto a la cuestión interpretativa, sabemos que en todo género musical popular existe una gran cantidad de elementos que no se hallan escritos en la partitura pero que es posible reconocer y determinar en la grabación. Ello se debe, según Pelinski³, al “carácter ambivalente del tango como música compuesta (escrita) pero cuya naturaleza exige la concreción sonora de rasgos idiomáticos en la interpretación”. En la música de Beytelmann, si bien se ha acortado esta distancia entre lo escrito y lo sonoro, resulta fundamental el aporte de los músicos del quinteto Mosalini/Agri, expertos en el estilo. La grabación da cuenta de su gran conocimiento del género, con el que le dan a la obra una profundidad y un sabor tanguero imposibles de señalar en la partitura. Asimismo, la formación musical del compositor como intérprete de tango confiere a la escritura rasgos estrechamente ligados a la ejecución de esta música popular.

Por último, otro rasgo llamativo de *Encuentro*, derivado de la música académica, es el trabajo artesanal alrededor de las direcciones de los estratos texturales, por medio del cual se articulan cambios en la instrumentación y el registro. Se compensan los movimientos de los estratos texturales, así como los cambios de las densidades instrumentales. También derivación de la música académica es cierta causalidad que el compositor parece establecer en la sucesión de los materiales. Estos se articulan cuidadosamente: por conducción y anticipación registral, por acorde o ritmo común, por nota pedal y por similitud melódica, de modo tal que algunos de esos procesos resultan imperceptibles, lo que suaviza las transiciones entre los diferentes elementos y genera fluidez. Con estos procesos Beytelmann cristaliza su idea de que en el tango “para asegurar el cambio hay que asegurar la continuidad, y para asegurar la continuidad hay que asegurar el cambio”.

Estructura formal y descripción de secciones

Sección A

Como se mencionó antes, los materiales constitutivos de todas las secciones se hallan en la línea melódica de apertura; sus ritmos e intervalos se manipulan de múltiples maneras durante toda la pieza. Su perfil melódico y el timbre del bandoneón (que la presenta por primera vez) le dan una fuerte connotación tanguera. Numerosos tangos tradicionales poseen características similares: a simple escucha se percibe la íntima relación de *Encuentro* con el género, aunque el

³ Ramón Pelinsky: “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”, pp. 37-38. En “Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla”, Omar García Brunelli, compilador. Gourmet Musical Ediciones, 2008. ISBN 978-987-22664-2-4.

desarrollo de la obra tenga muy poco de tradicional. Por otro lado, el marcado contraste entre secciones está ligado no solo a la tradición tanguera, sino también a la 'piazzolleana', no obstante el tipo de lenguaje de Beytelmann se aleje radicalmente del de Piazzolla. En la Figura 1 se muestran los dos primeros compases de la obra.



Figura 1: Inicio de la obra, cc. 1-2 [00:00-00:04]

La línea melódica comienza con un grupeto sobre el La (fundamental de la tonalidad de inicio, La menor) y está constituido por grados conjuntos que se mueven formando los siguientes intervalos decrecientes: 6ta. menor ascendente, 5ta. y 4ta. justas descendentes, 3ra. menor ascendente y descendente y 2da. menor ascendente. Dentro de los tangos con inicios comparables podemos citar dos, compuestos por Horacio Salgán (referente musical declarado de Beytelmann): *A Fuego Lento* y *A don Agustín Bardi*. Este último (Figura 2) también comienza con un grupeto (esta vez sobre el quinto grado de la tonalidad) y continúa con intervalos similares (4ta. justa ascendente y descendente, 6ta. menor ascendente, 4ta. justa descendente, 3ra. mayor descendente y 2da. menor ascendente). A pesar de su similitud, la diferencia radical se observa en la continuación de ambas líneas. En el caso de Salgán, se desarrolla un verdadero tema que reitera la fórmula de los dos primeros compases. En el caso de Beytelmann, la línea se desarrolla libremente en una variación progresiva que nunca retoma materiales de forma textual.



Figura 2: Inicio de *A don Agustín Bardi*, de Horacio Salgán

En el inicio de *Encuentro*, la línea del bandoneón se introduce como la voz principal de una polifonía. Por el tipo de articulación que se instaura entre las voces se percibe como un contrapunto aún sin serlo. Los instrumentos se introducen haciendo un discurso en agregación: inician bandoneón y guitarra, luego se suma el violín y por último el piano y el contrabajo en bloque. Otra peculiaridad es que la línea melódica comienza con un silencio de corchea y finaliza en un punto moduladorio que facilita la llegada a diferentes tonalidades a distancia de 2da. mayor descendente, lo que determina a la vez subsecciones. La primera de estas subsecciones está en La menor (subsección a), la segunda en Sol menor (subsección b) y la tercera en Fa menor (subsección c). De esta manera el compositor logra avanzar con un mismo material en el que se perciben una actividad y una densidad instrumental y registral crecientes, pero no la imposición de las transposiciones. A su vez, la escala ascendente inicial del tema (La, Si, Do, Re, Mi, Fa) contrasta con la escala descendente que conforman las diferentes tonalidades de llegada (La, Sol, Fa), con lo cual se obtiene un interesante macrocontrapunto de movimientos contrarios.

La subsección b comienza con la entrada de la línea del violín que se suma a la polifonía creciente. Al iniciar en la segunda corchea se acentúa aún más la percepción contrapuntística (Figura 3).



Figura 3: Inicio subsección b, cc. 15-16 [00:29-00:33]

En los últimos cinco compases de esta subsección (cc. 27-31) aparece el primer pasaje homorrítmico de la obra: una serie de negras con puntillo a distancia de intervalos de 5ta. justa que anuncian una variación textural. La siguiente subsección (c) es una desviación de las anteriores. Ya no hay solista pero se mantienen la estructura y la armonía implícita. Los cinco instrumentos se articulan en tres estratos texturales cuya relación se percibe como una polifonía. Esta sección contrasta también por su comienzo tético, acentuado con un arrastre de contrabajo y bandoneón audible en la grabación pero no escrito en la partitura. La reutilización de los materiales de la línea original se observa en la Figura 4.



Figura 4: Inicio subsección c, cc. 32-33 [01:05-01:10]

Si bien todos los instrumentos recrean materiales de la línea original, la guitarra resalta porque inicia con un silencio de corchea que se asocia de inmediato con el inicio del tema. A su vez, la línea del violín sobresale por cuestiones de registro y porque está constituida por valores rítmicos más largos. Por primera vez hay una marcación tanguera de acompañamiento en cuatro, ejecutada por el contrabajo. Este pasaje, aún polifónico, se percibe como una textura intermedia entre la articulación de voces independientes del inicio y la melodía con acompañamiento hacia la cual se dirige. Además, en dos momentos de esta subsección, el piano y el bandoneón se unen en un pasaje que anticipa el acompañamiento homorrítmico presente en subsecciones posteriores. En el cc. 47, último de esta subsección, se realiza un tutti homorrítmico en voces que segmenta y anticipa la subsección sucesiva.

La última subsección (d) está compuesta por el primer solo de los anteriormente mencionados, el de contrabajo. Los demás instrumentos acompañan de manera homorrítmica, lo que acentúa aún más el cambio de textura que pasa de polifonía a melodía con acompañamiento. La línea del contrabajo también está basada en los materiales del tema original. Como muestra la Figura 5, se recrea la escala del tema que comienza otra vez en La pero invierte la dirección (ahora descendente) y contiene cromatismos.

Figura 5: Inicio subsección d, cc. 48-51 [01:38-01:47]

En esta sección la estructura armónica está dada por la línea melódica del solo y no por los acordes, que no pertenecen a una tonalidad precisa. Se articulan por registro, color y densidad pero no por concatenaciones armónicas tradicionales. Se presentan como un elemento más bien percusivo que da profundidad a la sección. Aunque con momentos de pausa, el solo de contrabajo continúa hasta el final de esta subsección, que incluye diez compases de transición hacia la sección B (cc. 62-71). Esta transición comienza con ambas manos del piano en terceras paralelas y, como la entrada en agregación del inicio de la obra, se suman luego el violín y el bandoneón también en movimiento paralelo, en un pasaje homorrítmico. La guitarra entra recién sobre el final de este pasaje y conduce al solo de violín con arpeggios que reutilizan los intervalos del tema: 6ta. (aquí mayor), 3ra. mayor y, prevalentemente, 4ta. justa descendente.

Sección B

Se caracteriza por la llegada del segundo gran solo de cuerdas: el de violín, cuyo lirismo responde a la tradición clásica y tanguera. Es una línea melódica aún más larga que la inicial, comienza en la octava grave y avanza casi sin detenerse mientras sube gradualmente de registro hasta la vuelta de A (A'). Beytelmann comenta al respecto: “Es como si yo no hubiera sacado el lápiz del papel”. Hay una analogía entre esto y A, con la longitud y con la organización de los materiales que se ordenan en frases más largas que las usuales de cuatro u ocho compases. Y continúa: “Eso es un esfuerzo, eso es producto de la voluntad; yo lo trabajé para que así fuera”. En la Figura 6 se muestra el inicio del solo (en el pentagrama superior) y la transcripción en notación musical de la interpretación de Agri, que lo ejecuta con mucha libertad y fraseo, aunque en la partitura se especifique ‘a tempo’. En la misma figura se han señalado los materiales utilizados para la construcción de la línea melódica, nuevamente derivados de la línea inicial.

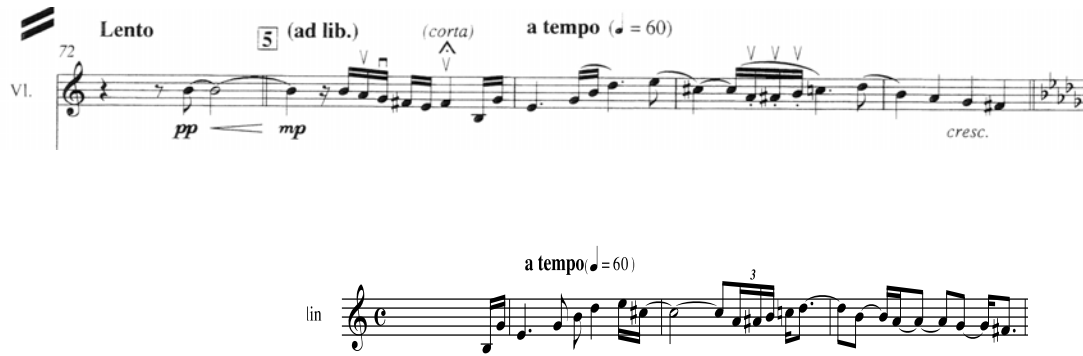


Figura 6: Inicio sección B, cc. 72-76 [02:38-03:02]

En esta sección el ingreso de los instrumentos también es por agregación. Comienza el violín solo, se suma luego el bandoneón como acompañamiento y, por último y al mismo tiempo, la guitarra y el contrabajo. Beytelmann reserva el piano para el levare tanguero de cuatro semicorcheas cromáticas ascendentes del último compás de B, que conduce a una nueva subsección.

Sección A'

La primera subsección (a') se caracteriza por la vuelta variada del inicio de la línea melódica original en tres etapas sucesivas de cuatro compases cada una, sustentadas por una marcación de acompañamiento netamente tanguera: la de Arolas en *La Cachila*.⁴ Los acordes utilizados pertenecen a la armonía tradicional (I-II-V-I), en Re menor, subdominante de la tonalidad inicial. En la primera de estas tres etapas, el violín continúa el solo, lo que confiere unidad e imbrica las secciones. En la Figura 7 se muestran los dos primeros compases de esta sección y se señalan los intervallos de la línea derivados del tema original.

Figura 7: Inicio sección A', cc. 97-98 [04:18-04:22]

⁴ Sección B como es interpretada, entre otras, por la orquesta de Carlos Di Sarli. 06/03/1941, Buenos Aires, Sello Víctor.

En la segunda etapa (cc. 101-104), el piano realiza la línea melódica sobresaliente, con un pasaje en semicorcheas derivado también del tema. El violín finaliza su solo después del inicio del piano, lo cual vuelve a imbricar secciones. En la tercera etapa (cc. 105-108), el bandoneón ejecuta un pequeño solo de cuatro compases en el que se explicita aún más la línea melódica original, que aparece por último, en la subsección b' (cc. 109-118). Contrariamente al comienzo de la obra, tiene un inicio tético y está ejecutada en tutti, con acompañamiento en cuatro del contrabajo y mano izquierda del piano (Figura 8).



Figura 8: Inicio subsección b' de A', cc. 109-110 [04:42-04:47]

Esta re-exposición del material inicial se desarrolla de manera diferente a su exposición en A. Retoma la tendencia homorrítmica de la subsección d de A con pasajes homofónicos. Desde el cc. 115 se retoman a su vez materiales del cc. 27: el pasaje de negras con puntillo y, en la siguiente subsección (c', cc. 118-131), los intervalos de quinta. En toda la subsección c' se retoma la cabeza variada del tema que se reitera en segmentos de a dos compases con marcación en cuatro. A la vez, se retoma el discurso de la entrada de instrumentos en agregación (y aquí también disgregación), con lo que se logra ampliar o contraer la masa orquestal con los siguientes estratos texturales:

- Cc. 119-120: guitarra y mano derecha del piano = 2
- Cc. 121-122: guitarra, mano derecha del piano y mano derecha del bandoneón = 3
- Cc. 123-124: guitarra, mano derecha del piano, mano derecha del bandoneón y violín = 4
- Cc. 125-126: el violín cambia de actividad = 3
- Cc. 127: la guitarra está variada = 2,5
- Cc. 128-129: continúa solo el bandoneón, el piano realiza marcación rítmica de base y la guitarra continúa variada = 1,5

En los últimos dos compases de esta subsección se detiene la actividad. Los acordes en registro grave dificultan la percepción de alturas precisas pero por su estructura rítmica funcionan como un punto de arribo que da inicio a la cadencia de guitarra (tercer y último gran solo de cuerdas).

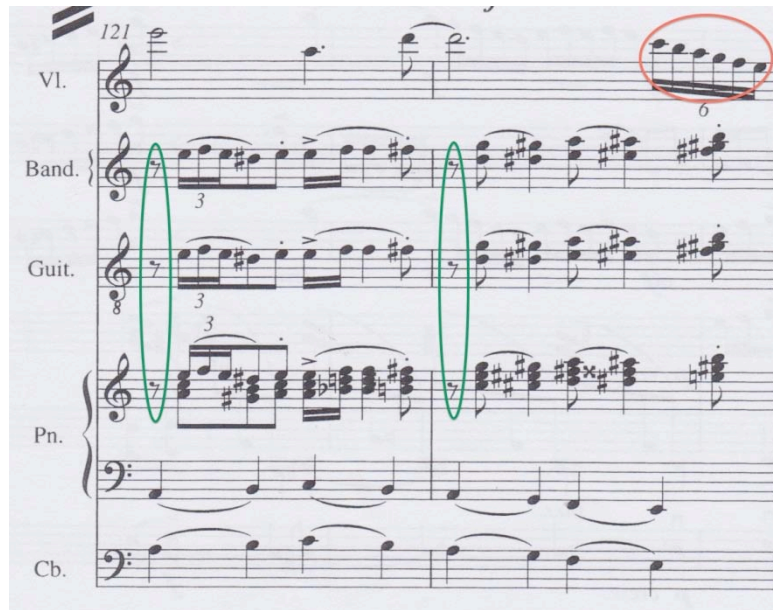


Figura 9: Inicio subsección b' de A', cc. 119-120 [05:03-05:07]

Sección C

La cadencia de guitarra comienza con arpeggios en intervalos de 4ta. justa descendente similares a los utilizados para conducir al solo de violín que abre la sección B. Está basada en los materiales de la línea melódica original y, como se ha mencionado antes, segmenta la obra. A su vez, funciona como una gran extensión del primer compás de la sección A al redefinirlo el bandoneón en el cc. 137 con la respuesta del tema. Este compás cumple dos importantes funciones: es un puente a la re-exposición del tema y una evocación inequívoca del inicio de la obra.

Sección A'' – Final

El comienzo de esta última sección resulta evidente al evocar no solo la respuesta de la línea inicial sin variaciones, sino también en la misma tonalidad, en el mismo registro y con el mismo instrumento (bandoneón) que en el cc. 2 de la obra. La guitarra y el contrabajo acompañan con un ritmo de milonga campera.

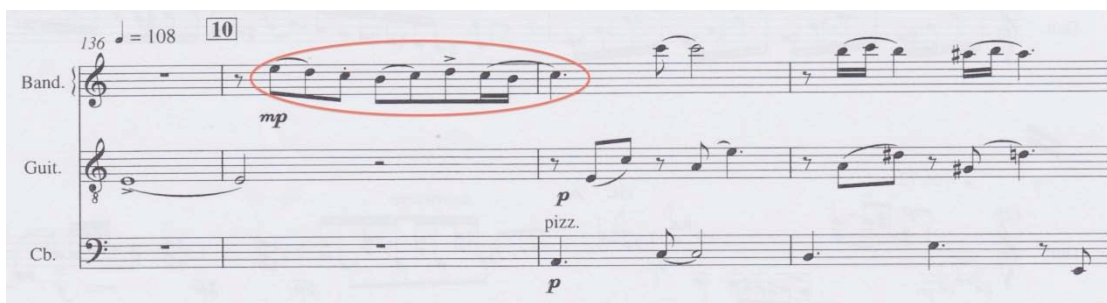


Figura 10: Inicio sección A'', cc. 136-139 [06:52-07:02]

Sin embargo, pronto se descubre que el tema no vuelve. Y aquí llegamos al punto crucial de la innovación del compositor respecto al tratamiento de la idea de re-exposición temática. Lo que retorna con A'' no es el tema sino la textura: vuelve la polifonía inicial de tendencia contrapuntística. Una vez más, se agregan los instrumentos en etapas: primero el bandoneón, la guitarra y el contrabajo, luego el violín y por último el piano. A partir de este momento se

reutilizan libremente los materiales estructurales del tema a modo de interludio. Es una sección suspensiva, que genera una cierta incertidumbre ya que no avanza como las secciones anteriores. Se utilizan segmentos de duraciones irregulares que, en su continuidad, producen una tensión creciente para conducir hacia el final de la obra. Para acentuar este carácter, en la sección final (cc. 164) Beytelmann utiliza cambios de metro por primera vez. A excepción de la cadencia de guitarra que no tiene división de compases y un breve pasaje en 3/4 en los cc. 59-60 y 164, la obra está siempre en 4/4. Aquí, en cambio, se utilizan compases de 3/4, 5/4, 6/8, 9/8 y 12/8 que desequilibran la escucha a la vez que permiten que los materiales y recursos recreados sean aún reconocibles.

En esta sección, el compositor –que en sus obras no suele repetir material sino desarrollarlo– se sirve de la reiteración para afirmar el final. Los siete compases previos a la coda refuerzan la percepción polifónica con la articulación de dos grupos instrumentales: violín, bandoneón y guitarra, por un lado, y piano y contrabajo, por el otro.

Coda

La coda contrasta con las secciones anteriores no solo por ser un tutti completo al que se llega en etapas, sino también por ser homorrítmica y ordenar los intervalos característicos del tema de forma vertical (en acordes). En los últimos tres compases se ejecuta una línea temática en tutti por última vez y se cierra la obra.

* * *

Comentarios finales

Encuentro es una obra ‘laboratorio’, ya que en ella el compositor explora conceptos nuevos para el universo del tango. La segmentación formal no está dada por elementos temáticos sino principalmente por tres solos que articulan la pieza, lo que representa una variación con respecto al modelo histórico. Propone la textura como valor temático y la posibilidad de percibir un retorno incluso sin retomar un tema. Si bien la percepción global de la obra no parece lejana al universo tanguero, desde el punto de vista conceptual representa el primer intento de este tipo.

A través de un tratamiento innovador del material, que no parte de la literatura tanguera pero se agrega a ella, sustituye el elemento temático con el elemento textural para caracterizar secciones. Además, los cambios de textura se realizan gradualmente, lo que genera a su vez secciones de carácter transitorio. Hay una manera artesanal de trabajar las tensiones internas y las relaciones de los materiales temáticos entre sí.

Los conceptos tratados son fruto de la voluntad de probar recursos que pudieran contribuir a la renovación del género, un camino que el compositor considera un esfuerzo intelectual. La música de Beytelmann busca integrar de manera consciente y consistente el mundo sensible con el mundo intelectual.

Finalmente, el propósito principal de la presente investigación es mostrar una cantidad de posibilidades para la renovación del tango. Así como Beytelmann encuentra su ‘voz’ a través del estudio sistemático de este género y de la música contemporánea (entre otras), es esperable que la investigación de los recursos y técnicas compositivas empleadas por el compositor sirvan como punto de referencia a las nuevas generaciones.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUCH, Esteban (compilador).

2012 *Tangos Cultos*, Gourmet Musical Ediciones, ISBN 978-987-25614-7-5.

GARCÍA BRUNELLI, Omar (compilador).
2008 *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*". Gourmet Musical Ediciones,
ISBN 978-987-22664-2-4.

* * *

Bárbara Varasi Pega (Rosario, Argentina) se recibió como pianista en 1998 en el Instituto Provincial del Profesorado de Música (IPPM) de su ciudad. Formó parte de la Orquesta Juvenil de Tango del IPPM dirigida por J. Martínez Lo Re y de la Orquesta de Tango de la Universidad Nacional de Rosario, dirigida por el Mtro. Domingo Federico. En 2000 recibió una beca del Instituto Italiano di Cultura de la Embajada Italiana para realizar estudios de perfeccionamiento pianístico en Italia y se graduó en 2003 en el Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi de Milán. En 2009, completó una Maestría en Codarts University, Rotterdam, Holanda, con el Mtro. G. Beytelmann, director artístico de sus actuales estudios de Doctorado, dentro del programa docArtes del Orpheus Institute, Gent, Bélgica. Ha realizado giras y recitales con numerosos ensambles y orquestas en Argentina y Europa. Forma parte del ensamble Sobre el Pucho y el cuarteto Tango Tinto, con el que grabó dos CD.

* * *

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO ESTILÍSTICO Y CIRCULACIÓN DE LA OBRA PIANÍSTICA DE JUAN BAUTISTA MASSA

HERNÁN GABRIEL VÁZQUEZ

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

A pesar que en los últimos años la musicología local ha avanzado en estudios sobre la producción y la circulación de la música en Argentina, existen vacíos de variada índole y diversas temáticas que han sido poco estudiadas o permanecen en vacancia. La musicología tradicional ha privilegiado una visión centralista, tanto por la concentración casi exclusiva de la obra, esto es, en su análisis inmanente, como por su escaso alcance geográfico, que no supera en muchos casos la ciudad de Buenos Aires. Proponemos que el conocimiento de la historia de la música en nuestro país debe surgir del análisis interpretativo de fuentes diversas. En este sentido, se pretende dar cuenta de las condiciones de producción y circulación de un segmento de la producción musical de Juan Bautista Massa (Buenos Aires 1885 – Rosario 1938), un compositor que, al radicarse en la ciudad Rosario, ha quedado en una situación doblemente periférica y un tanto excluido de la historia musical argentina. Este informe de avance presenta un análisis estilístico de diez obras para piano de Massa y una aproximarnos a la circulación y recepción de esa producción en el medio local rosarino, entre 1900 y 1940.

Palabras clave: Juan Bautista Massa, música para piano, circulación, recepción, sociología musical

Abstract

Although in recent years the local musicology has made progress in studies on the production and circulation of music in Argentina, there are gaps of diverse types and various topics that have been little studied or remain vacant. The traditional musicology has favored a centralist view, both the almost exclusive focus of the work, that is, in its immanent analysis, and its limited geographical scope, which often does not exceed the city of Buenos Aires. We propose that knowledge of the history of music in our country must come from different sources interpretive analysis. In this sense, it intends to account for the conditions of production and circulation of Juan Bautista Massa's piano music production. Massa (Buenos Aires 1885 - Rosario 1938), a composer who, to settle in the city Rosario, has been on a situation doubly peripheral and somewhat excluded from Argentinian musical history. This progress report presents a stylistic analysis of ten piano works by Massa and an approach to the circulation and reception of that production in the local environment, Rosario city between 1900 and 1940.

Key words: Juan Bautista Massa, piano music, circulation, reception, musical sociology

* * *

1.

La presentación de este informe es el fruto de un proyecto de investigación radicado en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario para el período 2012-2013. El proyecto bajo mi dirección se titula *Estudio estilístico y circulación de la obra para*

piano de Juan Bautista Massa y surgió en la asignatura “Literatura pianística 2” de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, de cuya cátedra soy el Profesor Titular. El equipo de investigación está integrado por los alumnos Hercles Curín, Ignacio Gassmann, Cristian Tarifa e Ivana Torre, quienes han cursado la cátedra en distintos períodos y se los invitó a conformar el grupo de trabajo. Una de las finalidades del proyecto es de índole pedagógica: introducir e incentivar a los estudiantes en la investigación. Si bien se realizó un seguimiento de las tareas de análisis e interpretación, las principales directivas se orientaron a la organización de las tareas heurísticas y consulta de la documentación conservada en archivos.

Juan Bautista Massa nació en Buenos Aires el 29 de octubre de 1885 y en esta ciudad inició su formación musical. Al tener en cuenta quienes fueron sus maestros, podemos inferir que su mundo musical inicial giraba en torno a los músicos de la colectividad italiana. Inicialmente, Massa estudió violín con los maestros Casazza y Pietro Melani, para luego estudiar piano y armonía con Sartori y Eduardo Aromatari. Algunos de estos maestros y compositores tenían una activa relación con los sectores italianos del mundo musical y cultural porteño.¹ A principios de 1900 su familia se trasladó a la ciudad de Rosario y allí continuó sus estudios de composición e instrumentación con Alfredo Donizetti, un supuesto sobrino de Gaetano Donizetti que se formó en el Regio Conservatorio de Milán.² Tal vez debido a la influencia del maestro italiano y la amplia actividad operística que se desplegaba en Rosario, Massa se inclinó tempranamente al género dramático y obras vocales, donde obtuvo los mayores reconocimientos.

Al no haber podido tomar contacto con el archivo familiar de Massa, la serie de datos mencionados fue obtenida en fuentes secundarias. El principal trabajo publicado sobre el compositor que nos ocupa es un artículo de Francisco Curt Lange publicado en el Boletín Latino-Americano de Música en octubre de 1938, meses después del fallecimiento de Massa.³ Los trabajos posteriores, de Mario García Acevedo y Daniel Cozzi, en su mayoría se basan en el artículo de Lange más algunos aporte de historia oral o hemerográfica por parte de García Acevedo.⁴ En su artículo, Lange deja en claro que conoció personalmente a Massa y lo incluye en el denominado “americanismo musical”. Aparentemente, existió un importante contacto e intercambio epistolar entre Lange y Massa durante los últimos seis años de vida del rosarino.

* * *

¹ Pietro Melani fue violinista, director de orquesta, director de la Deutsche Singakademie y profesor de violín en el Instituto Musical Santa Cecilia. Sobre más datos en torno a la comunidad italiana alrededor de 1900 véase Weber, José Ignacio, “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, en Silvina Luz Mansilla, *Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012; Ramallo, Hernán Diego, Hernán Gabriel Vázquez, José Ignacio Weber y Vera Wolkowicz, “Partituras para piano publicadas en dos revistas musicales de Argentina. Edición crítica y puesta en valor”, *Actas del Congreso Internacional de Piano. La música latinoamericana para piano*, 18 al 21 de noviembre de 2010, Buenos Aires; Weber, José Ignacio, “Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo”, *AdVersuS*, VIII, 21, diciembre 2011, pp. 101-124, versión electrónica en <http://adversus.org/indice/nro-21/articulos/05-VIII-21.pdf> [última consulta online: 31/07/2013]

² El verdadero apellido de Alfredo Donizetti era Ciummei. Sobre el origen del apellido y otros datos, véase Cozzi, Daniel, *La creación musical en Rosario*, Rosario: UNR Editora, 2007, pp. 100-103.

³ Lange, Francisco Curt “Juan Baustista Massa”, *Boletín Latinoamericano de música*, tomo IV, Bogotá, 1938, pp. 664-674. Juan Bautista Massa falleció el 7 de marzo de 1938.

⁴ Véase los artículos de Mario García Acevedo: “Juan Bautista Massa, catálogo de obras”, *Temas y contracantos*, 1988; “Juan Bautista Masa”, en Casares Rodicio, E. (Dir. Gral. y Coordinador), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 7, pp. 335-336; “Juan Baustista Massa”, monografía resguardada en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988. Aunque el trabajo es prácticamente una transcripción del artículo de Lange, puede consultarse la entrada “Juan Bautista Massa” en Daniel Cozzi, *La creación musical en Rosario*, Rosario: UNR Editora, 2007, pp. 140-144.

2.

Según los datos biográficos, Massa supo desarrollar un fuerte impacto musical en la vida social rosarina. Los múltiples ámbitos en los que actuó favorecieron su posicionamiento. En el ámbito privado, Massa creó y dirigió el Conservatorio Argentino (ca. 1918),⁵ fundó y dirigió la Asociación Coral Argentina de Rosario y fue fundador y co-director de la Sociedad Filarmónica. En el ámbito estatal, además de ejercer la docencia en tres de los colegios más importantes de la ciudad (Colegio Nacional N° 2 y Colegios Normales N° 1 y N° 3) integró la Comisión Provincial Fiscalizadora de la Enseñanza Artística y el Consejo General de Educación (Santa Fe). En el ámbito nacional, fue miembro de la Comisión para el estudio del Himno Nacional, miembro de la Sociedad Nacional de Música y fue jurado de los premios otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires y del Teatro Colón. Al margen de estos datos, que nos hablan de una personalidad sumamente activa y que supo establecer buenas relaciones en los ámbitos locales y nacionales, es interesante observar los comentarios sobre sus obras. En general, los biógrafos indican la adscripción de Massa al nacionalismo. Lange indica que Massa se movió “hasta último instante en la llamada tendencia nacionalista” y utiliza el párrafo para criticar a Gastón Talamón, como si hubiera impuesto ese tipo de corriente estética a los compositores. Mientras que Cozzi dividió la producción de Massa en dos etapas (una europeísta y otra nacionalista), García Acevedo insiste en destacar el carácter nacionalista y hasta incaico de las obras del rosarino, aunque en algunas obras reconoce elementos que poseen “sugestiones del nacionalismo musical del siglo XX, como el de Stravinsky y de Villa-Lobos”.⁶ Algo similar ocurre con las reseñas periodísticas ante el estreno de sus obras. Principalmente hemos localizado reseñas sobre los estrenos o representaciones de las obras dramáticas y, en general, se destaca la buena recepción que recibían las expresivas líneas melódicas de las obras, a pesar que Massa no pudo viajar a Europa “para estudiar en la fuente misma del arte”.⁷ Este hecho, el no haber recibido la beca Europa o haber viajado allí, suele aparecer en distintas reseñas críticas. El éxito en la recepción de su producción es reconocido por García Acevedo al momento de estimar como importante el hecho que Massa pudo estrenar cuatro óperas antes de cumplir sus 45 años. En realidad, las obras dramáticas ejecutadas fueron más, si se toman en cuenta las zarzuelas y comedias musicales.

* * *

3.

En cuanto a la obra pianística, hemos podido detectar la creación de un mínimo de veintinueve obras. Conocemos su existencia por los catálogos incluidos en las biografías, en las partituras publicadas y por la mención en algunos artículos periodísticos de corte publicitario. Hasta el momento, solo hemos podido localizar la partitura de diez obras editadas que, en total, suman doce piezas. Si bien Massa estrenó su primer obra en el Teatro La Comedia de Rosario en 1905, la zarzuela en un acto *Esmeralda* (1903), la primer obra para piano edita es *Aires criollos*. Seguramente no se trata de su primera composición para teclado, solo podemos indicar que es la de edición más antigua. Según Lange, *Aires criollos* fue publicada en 1909 por el editor Luis Mandrés, que tenía su casa principal en Rosario y una sucursal en la ciudad de

⁵ Lange (1938: 669) indica que Massa fundó y dirigió el conservatorio “por veinte años” hasta su muerte. Por su parte, Cozzi (2007: 140 y 203) indica las fechas de 1909 y 1916, respectivamente. Nos inclinamos a seguir la fecha indicada por Lange.

⁶ “Juan Bautista Massa”, reseña biográfica redactada en 1988 por Mario García Acevedo y resguardada en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Otra biografía que aporta datos similares se puede consultar en Benvenuto, Luis y Raúl A. Buccino, *Historia y teoría de la música*, Buenos Aires: Ferrari Hnos., 1940.

⁷ “L’evaso. Su estreno esta noche”, en *La Capital*, 23/06/1922.

Córdoba.⁸ Al parecer, la editorial era un “gran establecimiento musical fundado en 1871” en Rosario y, como indican las partituras, “la más antigua casa del ramo” dedicada a la importación y edición. La casa estaba ubicada en pleno centro de la ciudad (Sarmiento al 800), cerca de los teatros más populares de la época y contaba con sus propios talleres gráficos. Massa publicó por lo menos doce obras para piano en esta casa editorial. Gran parte de las obras son danzas de salón: minué, mazurcas y vales, más algunas obras de orientación “criolla” y una “zamba”. La casa Mandrés, que publicaba principalmente danzas de salón y el repertorio “popular” de la época, contaba con tres vales Boston de Massa en su catálogo. Si bien no podemos determinar la fecha de creación, es muy probable que estas obras fueran creadas cerca de 1920, momento en que el llamado “vals Boston” tomó mayor difusión internacional.⁹ Al tener en cuenta las casa editoriales que publicaron las obras para piano de Massa y el tipo de repertorio publicado podemos acercarnos a la movilidad social del compositor, las conexiones o prestigio que él fue adquiriendo y una modificación en sus intereses estéticos. Entre los años 1920 y 1923, aparentemente Massa dejó de publicar en la casa Mandrés. Entre dichos años, un grupo de obras fueron publicadas por cuatro casa rosarinas –el Almacén de música de Primitivo Sosa, la casa Breyer y Porfirio, editorial Maliandi y la Casa Romano– y por la casa Ortelli Hermanos de Buenos Aires. Luego que la casa Ricordi se estableciera en 1924 con una sucursal oficial en Buenos Aires, Massa comenzó a publicar con dicha editorial, aparentemente en exclusividad.¹⁰ En 1926, Ricordi publicó *Paisaje matinal* de Massa y, posteriormente, junto a obras nuevas se reeditaron varias de las obras publicadas inicialmente en Rosario. Evidentemente, dado el reconocimiento nacional que paulatinamente fue adquiriendo, Massa ascendió en posiciones de reconocimiento social (como los cargos de corte administrativos) y reconocimiento profesional nacional (su ópera *La Magdalena* obtuvo una distinción en un concurso del Teatro Colón en 1927 y recibió el Premio Municipal por su ballet *El cometa* en 1930). Aunque por el momento no es posible establecer alguna otra conexión, es importante destacar una carta de Julián Aguirre escrita en 1923 como agradecimiento por las obras que Massa le había enviado. En la carta, Aguirre no menciona qué obras recibió aunque se muestra interesado en la producción. Esta carta es cercana al momento en que Massa comienza a publicar obras en la ciudad de Buenos Aires, esto muestra una expansión territorial en lo que respecta a las redes interpersonales.

En una aproximación superficial a las cualidades de la obra pianística de Massa es posible indicar un primer momento donde la producción (o edición) se vinculó con las danzas de salón. Es decir, en su etapa juvenil de publicación rosarina, el compositor se orientó a un repertorio de consumo masivo paralelo a la creación de obras dramáticas (óperas, zarzuelas y comedias musicales). Aproximadamente desde 1920, Massa se volcó a una producción con pretensiones más académicas y orientada hacia algún tipo de nacionalismo, pues en sus títulos es recurrente la temática gauchesca o criolla. Sin embargo, al tomar contacto con el material musical disponible, detectamos tres tendencias estéticas que atraviesan la creación pianística de Massa. Una tendencia es la recreación de algún tipo de material musical proveniente del ambiente rural-criollo mediante técnicas de composición vinculadas al siglo XIX (tanto en su comportamiento armónico, formal y características melódicas). Esto podemos encontrarlo en las obras *Aires criollos* (1909), *Dos tonadas criollas* y *Céfiro de la pampa*. Otra tendencia es la creación de obras más o menos abstractas y danzas que responden a una estética romántica, vinculada al gusto del momento: como son *Canto erótico* y los vales Boston *Suéño que me amabas* y *Vivo por que te amo*. Por último, un fuerte acercamiento a técnicas de composición modernas que indican la recepción de creaciones con un cierto grado de objetividad. Esta corriente estética,

⁸ Francisco Curt Lange (1938: 671) indica que para 1938 *Aires criollos* se encontraba agotada.

⁹ Si bien el vals Boston surgió como baile de salón en los Estados Unidos hacia 1870, su difusión internacional comenzó después de 1900 y se estableció luego de la primera Guerra Mundial (cf. “Boston (ii)” en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Ed. Macmillan, 1980, vol. 3, p. 87).

¹⁰ En Buenos Aires, la casa Breyer Hermanos representó a Ricordi desde 1885 y, luego de un cambio de dueños en la casa central de Italia, en 1924 Breyer fue la sucursal oficial de Ricordi y se comenzaron a editar obras (cf. Macnutt, Richard, “Ricordi” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Ed. Macmillan, 1980, vol. 15, pp. 851-855).

que quizás se relaciona con sus últimas obras, está claramente presente en *Paisaje matinal* (1926), las *Dos danzas* extraídas del ballet *El cometa* (1930), la *Danza oriental* (ca. 1930-38) y la *Hueya* (1937).

* * *

4.

A continuación presentaré una breve descripción de obras que caracterizan las distintas tendencias compositivas de Juan Bautista Massa. Una obra que incluimos en la etapa de transición editorial es *Céfiro de la pampa*, zamba criolla para piano, editada por Primitivo Sosa en Rosario y localizada en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. La obra se encuentra en un volumen que perteneció a Alberto Williams y está encuadrada, junto a otras obras diversas, bajo el título de “Aires criollos”. La obra está claramente dividida en dos secciones: una amplia introducción y una segunda parte que, gracias a las repeticiones indicadas, alude a la primera y segunda vuelta de la zamba. La organización formal no se corresponde con una zamba, solo la hemiola en superposición, la fluctuación entre el modo menor y el mayor y la figuración empleada se acercan a algunos elementos típicos del ambiente criollo. En sí, la obra es fuertemente motivica y en este sentido sigue una organización formal de tipo oración y período clásicos. Escucharemos una versión de la obra a cargo de Cristian Tarifa.

Entre las obras directamente vinculadas al ambiente romántico del salón, el vals Boston era una de las novedades a principios del siglo XX. Se trata de una danza que difiere del vals vienés en cuanto a su tempo, algo más lento, y una forma más simple. El segundo vals Boston de Massa se titula *Soñé que me amabas* y se trata de una obra sin grandes dificultades para su ejecución, con una melodía motivica y reiterativa, fácil de recordar y enmarcada en una forma ternaria A-B-A. El contexto tonal es relativamente simple y cada sección está determinada tanto por el material temático como por la tonalidad: Sol menor y mayor en la parte A, Si bemol mayor y Fa mayor en la sección B. En interpretación de Ignacio Gassmann, escuchamos el segundo vals Boston *Soñé que me amabas*.

Resulta evidente que con el ballet *El cometa* Massa estaba experimentando un nuevo camino en la composición. El argumento trata sobre un asentamiento de gauchos gitanos y, en ese sentido, la obra puede tildarse de nacionalista. Sin embargo, García Acevedo describe algunas peculiaridades: en algunas escenas aparece una parte vocal y en la época fue caracterizado como un “mimo drama cantado y bailado”. Es decir, existen algunos elementos que entrecruzan géneros escénicos.¹¹ Las *Dos danzas* que publicó en 1934 para piano solo emplean pequeños *clusters* y estructuras armónicas con fuertes disonancias junto a polirritmias algo complejas. Otra obra que presenta aspectos interesantes es la *Hueya* de 1937. Si en la textura acompañante del *Céfiro de la pampa* es posible encontrar alguna similitud con la *Zamba* de Julián Aguirre, la *Hueya* de Massa posee una relación más directa con la *Huella* opus 49 de Aguirre. Básicamente, la referencia a la obra de Aguirre está en el ritmo característico de la introducción que Massa mantiene en toda la obra como un ostinato. La peculiaridad se presenta en cierta libertad de las relaciones armónicas y la organización simétrica de la forma. Dentro de un contexto tonal, la obra presenta sonidos pedales que desdibujan la armonía, algunas progresiones de fundamentales por tercera y otras progresiones de segunda menor descendente con función de dominante-tónica similar a una cadencia frigia. En la obra de Aguirre también se presentan cadencias entre segundo y primer grado, en lugar de quinto y primero, pero por segunda mayor. Otras obras que introducen un tratamiento cercano a técnicas impresionistas y neoclásicas son *Paisaje matinal* (1926) y *Danza oriental*, respectivamente.

* * *

¹¹ Mario García Acevedo (1988b: 5) indica que la escenografía estuvo a cargo del rosarino Alfredo Guido, quien colaboró también en el vestuario.

5.

Hasta aquí hemos podido presentar una visión panorámica de la obra pianística de Juan Bautista Massa donde se puede apreciar tanto una variedad creativa como una habilidad para acceder a distintos públicos y espacios. El tipo de repertorios que supo abordar se puede relacionar con el contexto social donde se publicaba: en Rosario prevaleció el repertorio de salón y en la ciudad de Buenos Aires los títulos sugieren un repertorio académico de corte nacionalista. A su vez, esta estrategia de inserción en distintos ambientes musicales fue atravesada por una búsqueda personal de expresión. Es posible indicar la recepción de diferentes modelos técnicos y estéticos: Julián Aguirre, en las obras de recreación criolla; Igor Stravinsky, en las danzas del ballet *El cometa*; Claude Debussy o Manuel de Falla, en *Paisaje matinal* y en la *Hueya*. Consideramos que aún falta recabar mayor información para poder establecer con rigurosidad ciertos aspectos de la actividad y la producción pianística de Massa. Esperamos poder acceder a algún repositorio documental para tomar contacto con más material musical y epistolar que permita acceder a las redes interpersonales entre Massa y otros agentes de la vida musical en Argentina y Latinoamérica. En este sentido, consideramos importante la relación entablada entre Massa y Lange, los posibles contactos con Julián Aguirre y la participación de Alfredo Guido en la puesta en escena de diversas obras dramáticas de Massa. Asimismo, debido a la falta de trabajos de base sobre historia de la música en Rosario, resulta complejo poner en su debido contexto el peso de Masa en la vida musical de la ciudad. Es necesario aclarar que diversas relaciones que se han podido exponer fueron posibles gracias a intensos diálogos, intercambio de ideas y documentación con Silvina Luz Mansilla, José Ignacio Weber y Vera Wolkowicz, a todos ellos nuestro agradecimiento.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. "Boston (ii)" en Sadie, Stanlie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Ed. Macmillan, 1980, vol. 3, p. 87.
- BENVENUTO, Luis y BUCCINO, Raúl A.
1940 *Historia y teoría de la música*, Buenos Aires: Ferrari Hnos.
- COZZI, Daniel
2007 *La creación musical en Rosario*, Rosario: UNR Editora.
- GARCÍA ACEVEDO, Mario
1988a "Juan Bautista Massa, catálogo de obras", *Temas y contracantos*,
2000 "Juan Bautista Masa", en Casares Rodicio, E. (Dir. Gral. y Coordinador),
Diccionario de la música española e hispanoamericana, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 7, pp. 335-336.
1988b "Juan Bautista Massa", monografía resguardada en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vegg".
- LANGE, Francisco Curt "
1938 Juan Baustista Massa", *Boletín Latinoamericano de música*, tomo IV, Bogotá, pp. 664-674.
- MACNUTT, Richard
1980 "Ricordi" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Ed. Macmillan, 1980, vol. 15, pp. 851-855.

RAMALLO, Hernán Diego, VÁZQUE, Hernán Gabriel, WEBER, José Ignacio y Wolkowicz,
VERA

- 2010 “Partituras para piano publicadas en dos revistas musicales de Argentina. Edición crítica y puesta en valor”, *Actas del Congreso Internacional de Piano. La música latinoamericana para piano*, 18 al 21 de noviembre de 2010, Buenos Aires.

WEBER, José Ignacio

- 2011 “Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo”, *AdVersuS*, VIII, 21, diciembre 2011, pp. 101-124, en <http://adversus.org/indice/nro-21/articulos/05-VIII-21.pdf> [última consulta online: 31/07/2013]
- 2012 “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, en Silvina Luz Mansilla, *Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012

* * *

Hernán Gabriel Vázquez es Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo, Licenciado en Música y Profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente realiza el programa de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Junto a su profesión de intérprete, se desempeña como docente de grado en la Universidad Nacional de Rosario e integra el equipo responsable del Seminario de Posgrado “Formatos Mediáticos” en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Como investigador, integra proyectos de investigación acreditados en Universidades Nacionales. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología, de la *International Musicological Society* y de su Asociación Regional para América Latina y el Caribe. Asimismo, en la actualidad se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires.

* * *

**DÉCIMA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA
JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN
Subsidio FONCYT RC- 2013 (en trámite)**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”
CON EL AUSPICIO DE LA SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN
(en trámite)**

**INVESTIGACIÓN, CREACIÓN, RE-CREACIÓN
Y PERFORMANCE**

Ejes:

**La investigación musicológica previa a la performance
La investigación musicológica como base para la creación
La performance como punto de partida para la investigación**

4, 5 y 6 de septiembre de 2013

**“SALA GINASTERA”
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 – EDIFICIO SAN ALBERTO MAGNO
SUBSUELO**

Comité científico:

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dr. Oscar Pablo Di Liscia - Dra. Diana
Fernández Calvo - Dra. Olga Latour de Botas - Dr. Juan Ortiz de Zárate –Mag. Iván
Marcos Pelicaric- Dra. Pola Suarez Urtubey, Lic. Nilda Vineis**

PROGRAMA

MIÉRCOLES 4 DE SEPTIEMBRE

13hs.

Panel inaugural:

**Dra. Diana Fernández Calvo (FACM-UCA), Dr. Juan Ortiz de Zárate (UCA- SCN), Lic.
Nilda Vineis (IIMCV-UCA)**

13.15hs.

Conferencia inaugural:

**Dr. Oscar Pablo Di Liscia (UCA-Universidad Nacional de Quilmes):
"Investigación, creación y performance: intersecciones actuales"**

14.15hs.

Homenaje al Prof. José Verdi

14.30hs.

Exposición:

Lic. Pedro Santiago Chotsurian:

“El aire oye, la luz ve”. Experiencia integradora.

Eje: La performance como punto de partida para la investigación. Relato de experiencia

15 hs.

Clase abierta:

Doctorando Antonio Formaro (FACM - UCA):

“El enfoque musicológico a la hora de la preparación de un concierto. Los Conciertos para Piano y Orquesta de la primera mitad del siglo XIX”

16 hs.

Exposición:

Ma. Bárbara Varassi Pega (Orpheus Institute, Bélgica / Leiden Universiteit, Países Bajos):

“La obra de Gustavo Beytelmann como referencia para nuevas creaciones en la escena del tango actual”.

Eje: La investigación musicológica como base para la creación. Informe de investigación.

16.30 hs.

Panel

Dr. Pablo Cetta (UCA-UNQ), Dr. Oscar Pablo Di Liscia (UCA-UNQ) y Doctorando Nicolás Varchausky (UNQ):

"Investigación formalizada y composición en la universidad"

17.30 hs.

Exposiciones:

Doctorando Damián Anache (UNQ-IUNA):

“El Rol del Intérprete en la Música Electrónica - Estado de la Cuestión”

Eje: La performance como punto de partida para la investigación. Ensayo

Doctorando Lucas Samaruga (UNQ):

“Estructuras materiales Básicas para la Composición Sonora”.

Eje: La investigación musicológica como punto de partida para la composición. Ensayo

18.30 hs.

Concierto:

Ricercare (Conjunto de Flautas Dulces integrado por Cecilia Argüello, Myriam Kitroser (UNC), Arcelia Saez y Gabriela Vicente

“Laberintos”. Concierto multimedial.

JUEVES 5 DE SEPTIEMBRE

13hs.

Exposiciones:

Dra. Silvina Luz Mansilla (IUNA; equipo de trabajo integrado por Lic. Romina Dezillio, Magter. Ricardo Jeckel, Sr. Félix Junghanns y Magter. Hernán Vázquez):

“Maestros y discípulos. Cuatro sonatas para piano producidas por compositoras argentinas entre 1931y 1937”.

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informa de investigación

Magter. Hernán Vázquez (UNR):

“Aproximación al estudio estilístico y circulación de la obra pianística de Juan Bautista Massa”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informe de investigación

14hs.

Panel:

Lic. Héctor Goyena (INM) y Prof. Graciela Restelli (INM):

“Estado actual de las ‘adoraciones’ de Navidad en la provincia de Jujuy”

15hs.

Exposiciones:

Mag. Gabriela Guembe (UNCuyo; equipo de trabajo integrado por Prof. Ramiro Albino Prof. Natacha Sánchez, Magdalena De Vittorio, y Flavia Alejandra Mercado):

“Antecedentes de las interpretaciones históricamente informadas en Mendoza”.

Eje: La performance como punto de partida para la investigación. Informe de investigación

Florencia Pagano Filipe:

“La participación de los profesores y asistentes en la construcción de las orquestas infantiles y juveniles de la ciudad de Buenos Aires como un *espacio diferente*”.

Eje: La performance como punto de partida para la investigación. Informe de investigación

16hs.

Exposiciones:

Dra. Roxana Gardes de Fernández (UCA):

El intérprete de los villancicos y el lector modelo de los textos de Cusco. Siglos XVII/XVIII”.

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informe de investigación

Dra. Gimena del Río Riande (UCM-UAM-UBA) y Lic. Germán Rossi (UBA):

“De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadors*”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informe de investigación

17hs.

Exposición:

Doctoranda Nancy Sánchez:

“El carnavalito jujeño: del ritual pagano al Teatro Colón”.

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informe de investigación.

17.30 hs.

Concierto:

Dúo Saravi- Belleville (Pablo Saravi, violín, y Alicia Belleville, piano)

A. Vivaldi	<i>Sonata en La mayor</i>
A. Dvorak	<i>Dos piezas románticas Op.75</i>
F. Mendelssohn	<i>Sonata en Fa mayor</i>

VIERNES 6 DE SEPTIEMBRE

13 hs.

Exposiciones:

Patricio Mátti (UCA-IIMCV): “Acercamiento musicológico para una obra contemporánea en Latinoamérica”.

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Relato de experiencia

Lic. Federico Sarudiansky (UNLa):

“Interacciones entre música y matemática: dos obras de Iannis Xenakis”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Informa de investigación

14hs.

Exposiciones:

Prof. Martín Eugenio Pérez:

“Lírica y sociedad”

Eje: La investigación musicológica como base para la creación. Ensayo.

Ph. D Tatiana Tchijova (Universidad del Valle, Colombia):

“La investigación musical integral y la investigación interpretativa en la escuela rusa”

Eje: La investigación musicológica previa a la performance. Ensayo.

15 hs.

Clase abierta:

Doctorando Antonio Formaro (FACM_UCA): “El enfoque musicológico a la hora de la preparación de un concierto. Los Conciertos para Piano y Orquesta de la segunda mitad del siglo XIX”.

16 hs.

Panel:

Dra. Diana Fernández Calvo (FACM - UCA) y Dr. Juan Ortiz de Zárate (UCA-Secretaría de Cultura de la Nación)

“Proyecto del Área de Música Contemporánea de la Secretaría de Cultura de la Nación: el desafío de la puesta”

17 hs.

Conferencia de cierre:

Lic. Marita Fornaro Bordoli (Universidad de la República, Uruguay):

“*Playing with time*: Investigación, performance, tiempo y procesos de recepción”

18 hs.

Concierto de cierre:

Actuación del Grupo Quorum (FACM; Director Lic. Ezequiel Pazos):

Obras del repertorio popular

~~~~~