

Ortiz de Zárate, Juan

Galaxia 64, de Juan Carlos Paz

Documento Inédito

Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina

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:

Ortiz de Zárate, Juan. *Galaxia 64*, de Juan Carlos Paz [en línea]. Documento inédito. Facultad de Artes y Ciencias Musicales (s.f.). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=contribuciones&d=galaxia-64-juan-carlos-paz> [Fecha de consulta:.....]

Galaxia, 64 de Juan Carlos Paz

Dr. Juan Ortiz de Zarate

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Obra muy extraña para definir desde el punto de vista analítico. Es una rara combinación entre una sólida estructura formal por un lado, y gestos instrumentales que no responden a una exigencia de la forma sino que tienen su origen en una necesidad expresiva del compositor, por el otro¹.

En verdad esta obra posee un fuerte contenido programático y puede analizarse casi en su totalidad a partir del título: *Galaxia, 64*. Dejemos de lado el número, que a falta de información suplementaria que lo desmienta debe suponerse que corresponde al año en que la obra fue compuesta: 1964.

El término galaxia define muy bien el impulso creador que le dio origen y al mismo tiempo esa expresividad algo exacerbada y, digamos, *árida* de la pieza.

Se hace imprescindible acotar en este punto que el compositor no escribe en la partitura ninguna indicación de tipo tímbrica, o sea que deja al criterio del organista la cuestión de la registración a través de toda la obra. Para obtener entonces esas sonoridades vacías tan utilizadas en esta obra, Paz utiliza un recurso muy difundido en los 60as como es el *cluster*.

Es paradójico observar hasta qué punto un recurso como el cluster evoca lo contrario a lo que su *materia* ofrece. Un cluster -literalmente *racimo*- consiste, como es sabido, en un conjunto más o menos abigarrado de alturas². Ahora bien, esa extrema densidad produce una sensación de vacío, de aridez muy particular. Esto se debe a que siglos de tradición condicionan nuestra escucha musical. No existe la escucha virgen. Estamos acostumbrados a percibir -o al menos a intuir- las relaciones lógicas que guían la evolución y el desarrollo de los diferentes parámetros sonoros, aún tratándose de las

¹ Este característica de la obra la acerca al estilo tardío de Luigi Nono: un choque, o conflicto, entre un rígido pensamiento estructural por un lado, pero totalmente relativizado – distorsionado- por el uso de diferentes tipos de calderones (¡26 diferentes!) que crean verdaderos “agujeros” en el tiempo por el otro. Ver por ejemplo las obras *Fragmente, Stille...an Diotima* y *Hay que caminar, soñando*.

² Hay *racimos* cromáticos, diatónicos, irregulares, etc.

obras más radicales³. Pero el cluster es por definición la ausencia de individualidad, de hecho no hay una regla particular para construir un cluster, salvo que la tomemos por el negativo: cuando un conjunto de alturas adquiere individualidad –personalidad-, deja de ser un cluster. Tomemos un conjunto de 4 notas separadas por semitonos, por ejemplo, esto configura un cluster cromático; pero si las mismas notas las separamos en octavas diferentes ya deja de ser un cluster porque se ha transformado en un acorde con personalidad propia⁴.

Esta ausencia de individualidad es la que condiciona nuestra escucha llevándonos a escuchar como vacío -árido- a algo que en realidad está *lleno*⁵.

Volvamos a la obra. *Galaxia...*, una realidad infinita (al menos para los estrechos límites de nuestra aprehendibilidad), vacía pero surcada en forma imprevista y caótica por objetos casi siempre veloces, aislados y efímeros ante nuestra mirada (ante nuestros oídos), y a menudo amenazantes. En ocasiones el movimiento de los planetas ofrece cierto atisbo de orden, acordes repetidos y fórmulas rítmicas regulares nos hacen sentir que pisamos tierra firme, un terreno conocido y hasta previsible, pero todo es ilusión y volvemos a caer en la realidad del caos original.

Esa es la obra. Algo inocente en su concepción, es cierto, pero absolutamente lograda desde el punto de vista de su coherencia formal y dialéctica.

Volvamos al análisis técnico de la obra. Una visión general de la partitura nos muestra que Paz trabajó en diferentes planos claramente diferenciados entre sí a través de los recursos gestuales que utiliza en cada uno de ellos. Estos planos aparecen en forma paralela y en ningún momento se da una fusión efectiva entre ellos, apenas atisbos que no van más allá de eso. Tampoco se observa en estos planos un desarrollo desde el punto de vista formal, sino que el compositor da, digamos, *pinceladas* gestuales con las cuales construye un “fresco” muy libre desde el punto de vista estructural aunque con una clara direccionalidad, como veremos más adelante. Estas pinceladas tienden

³ Incluso en la música electroacústica el oyente sin información puede percibir una gestualidad, una expresividad, buscada por el compositor. Más allá de que le agrade o no la estética que se le propone y/o los medios utilizados para llevarla a la práctica.

⁴ Ni siquiera es necesario separar todas las notas, con alejar una o dos es suficiente para darle una cierta personalidad, y por lo tanto, una individualidad.

⁵ De hecho en muchas obras programáticas el cluster está ligado a una imagen de vacío y desolación. Mencionemos como ejemplo paradigmático la obra *Threnos. Las víctimas de Hiroshima*, de Krzysztof Penderecki.

decididamente a la repetición y a la repetición variada de los materiales (con cambios de alturas y de velocidades, por ejemplo). Es probable que Paz haya buscado conscientemente una cierta inmovilidad en la percepción de la obra como totalidad al utilizar de esta forma los materiales (aquí podríamos referir nuevamente al título de la obra), una inmovilidad dialéctica ya que no instrumental.

Al observar estas particularidades de la obra de Paz no se puede obviar el hecho de que el compositor en el momento de la creación de esta pieza había desarrollado una gran admiración por lo que representaba la figura y las ideas de Edgar Varèse⁶. Una de las características esenciales en muchas obras de este compositor es justamente la ausencia de un desarrollo formal en el tratamiento de los materiales. Por otro lado Varèse también desarrolla en muchas de sus piezas una situación de vacío y estatismo muy características e innovadoras para la época.

Los planos arriba mencionados con los que se trabajó la obra son los siguientes:

- Un plano armónico / espectral, alturas tenidas que se encadenan prácticamente a través de toda la obra. Estas van desde notas individuales, pasando por el cluster hasta llegar a acordes abiertos (ej.1A). En este plano se da el clímax de la obra, como se verá más adelante. Desde el punto de vista rítmico Paz rompe en ocasiones el sistema al utilizar notas cuadradas, no con un valor determinado - como sería el caso si hubiera echado mano a la grafía antigua-, sino para definir un valor muy largo, estático, sin duración fija.
- Un plano que podría definirse como “puntual”. Grupos de acciones breves, muchas veces ejecutadas en forma *staccatto*. Estas acciones se dan tanto en forma aislada, como separadas por vacíos (silencios) ya sea de diferente duración o insinuando una cierta regularidad, o sea acercándose a lo que es un *pattern* rítmico. Curiosamente este cambio de mensaje con respecto al plano anterior no implica una modificación de la estrategia con la que Paz usa las alturas. Aquí observamos que se repiten los sonidos aislados, los cluster y los acordes abiertos (ej.1A).

EJEMPLO 1

gestos puntuales (pentagrama superior)

notas tenidas (pent. medio e inferior)

- Un plano con gestos fluctuantes. Consistente en giros rápidos o moderadamente rápidos que si bien son horizontales no tienen un carácter netamente melódico sino más bien el de un espectro armónico desplegado. Si bien formalmente (casi) siempre hay un ritmo escrito en la partitura, en la mayoría de los casos este debe ser tomado con mucha libertad por el intérprete (ej.2)⁷.

Ejemplo 2

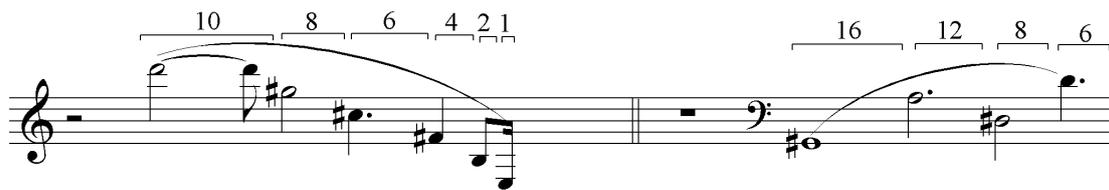
18

⁶ Ambos ya habían comenzado una relación epistolar y se conocerían personalmente poco tiempo después en Nueva York.

⁷ Indicación dada en forma oral a Adelma Gómez.

- También cabría incluir en este plano a los *rallentandos* y *accelerandos* escritos, otro claro ejemplo de divorcio entre el método de escritura y la percepción buscada por Paz. En el ejemplo 5 se dan dos casos de *accelerandos* escritos, aplicados a una melodía.

EJEMPLO 5



- Un plano *melódico*. Aquí los gestos adquieren un carácter, un *ethos*, melódico. Aclaremos, siempre que uno trabaja con alturas está definiendo de una forma u otra un perfil horizontal, es imposible evitarlo, pero ese hecho no define *per se* una melodía. En el caso de la melodía cada sonido adquiere una significación particular, en su individualidad y en su relación con los demás sonidos que la conforman. Este plano, en la obra que nos concierne ahora, no deja de mantenerse en un nivel de cierto primitivismo (sin ser esto una definición cualitativa). No hay ningún desarrollo melódico propiamente dicho, las líneas, si bien con un carácter melódico en función de lo explicado más arriba, no dejan de ser gestos elementales: ascendentes o descendentes en la mayoría de los casos (ej.5). Aquí se observa una coincidencia entre el único momento en que una melodía adquiere un cierto desarrollo individual y el clímax general de la obra.

El manejo e interacción de estos planos genera la estructura formal de la pieza. No es una obra que pueda ser dividida en sectores pero si hay una clara direccionalidad que lleva a una suerte de clímax que se da en forma de acordes tenidos prolongados con amplios *crescendi* y *diminuendi*, y que actúan a la manera de los *tutti* orquestales. En este aspecto Paz hace una concesión, conciente o no, al la más rancia tradición occidental (ej.6).

EJEMPLO 6

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef and contains two measures of music, each with a duration of 36. The second staff is in bass clef and contains two measures, each with a duration of 18. The third staff is in treble clef and contains two measures, each with a duration of 18. The fourth staff is in treble clef and contains two measures, each with a duration of 36. Dynamic markings include *pp*, *f*, *pp*, *p*, *ff*, and *pp*. The key signature is one sharp (F#).

Estos acordes duran 2 redondas y una negra = 36 semicorcheas. Esta duración tiene una particular importancia en la obra, cuando Paz busca una cierta estabilidad (no necesariamente reposo) en el transcurso de la pieza aparece esta duración y/o su mitad (18 semicorcheas) que actúan como una especie de *respiración* de la pieza, regularizando, si bien no el discurso musical, sí el “paso de avance” de la materia con la que está trabajando⁸. Estas duraciones aparecen en forma esporádica al comienzo de la pieza y poco a poco se van haciendo más presentes en el devenir de la misma hasta llegar a un punto, el clímax, en el cual todo queda subordinado a ellas. Luego de esto viene una clarificación del discurso en cuanto al uso de los materiales, pero la presencia casi continua de estas dos duraciones en forma de acordes tenidos asegura una cierta estabilidad que se mantiene hasta el final.

La organización del parámetro de las alturas se da en función de un atonalismo libre. Esto no deja de ser un contrasentido ya que atonalismo libre significa justamente eso:

⁸ Observar en el ejemplo 2 el hecho de que aunque la cuenta de las duraciones no coincida entre los dos pentagramas Paz prefiere escribir el acorde tenido como una redonda más una corchea = 18 semicorcheas y agregarle un calderón para completar la distancia, antes que escribir una redonda con puntillo ligada a una negra con doble puntillo, como sería lo correcto.

libre, o sea sin organización -más allá de la premisa de evitar toda connotación tonal-, algo que obviamente no implica una organización en sí mismo. Como no existe obra de arte sin organización de los materiales⁹, todo compositor que componga sobre la base de un atonalismo libre debe buscar la manera de organizar las alturas, de seleccionar dentro del total cromático (o microtonal) el material con el que va a trabajar en cada momento de la obra y, lo que es más difícil, de seleccionar el material que va a descartar, algo muy arduo cuando se tiene todo a disposición¹⁰.

En el caso de la obra que estamos analizando la organización se da través de la *recurrencia* de determinados intervalos: en especial la segunda menor y la cuarta aumentada. Algo que, como en el caso del cluster, estaba muy en boga en los 60tas. Estos intervalos se dan como simples, compuestos e invertidos (en el caso de la 2da menor se incluye también la 7ma mayor y la 9na menor) y su continua presencia *colorea* toda la obra. Esta elección de la segunda menor es, por otro lado muy lógica ya que en general funciona ya sea como una fragmentación, un desgajamiento, del cluster, o como una continuación del mismo a distancia. Esto por supuesto hace referencia exclusiva a la organización de las alturas, no a la percepción del todo, por lo dicho más arriba acerca del funcionamiento del cluster como tal. Si tomamos el ejemplo 1B por caso, vemos que si sumamos todas las alturas tenemos un gran “cluster” casi totalmente cromático.

Otro recurso que el compositor usa a menudo es la *complementariedad* de las alturas. Esto es que si hay un determinado material musical sonando al que se le agrega otro, se tiende a usar en el segundo las alturas no utilizadas en el primero, con lo cual el color del conjunto tiende al total cromático (ej.1). Si bien J.C.Paz nunca llega al uso sistemático de la serie dodecafónica en esta obra, en ocasiones sí aparecen en ella los doce sonidos de la escala cromática.

No parece que Paz se haya cuestionado particularmente su lenguaje estético en este trabajo. El ya había abandonado la práctica del dodecafonismo riguroso y, al menos en lo que a esta obra respecta, no es mucho lo que ese sistema dejó en su espíritu creador.

⁹ Puede no haber desarrollo de los materiales, puede haber un alto grado de aleatoriedad en el manejo de los mismos, u otras variantes; pero eso no quita que haya una organización racional de los mismos.

¹⁰ No faltará algún radical que sostenga que la organización no es una condición *sine que non* de la obra de arte. Sin entrar en una polémica bizantina sobre ese punto simplemente digamos que no es así.

La obra fluye en forma muy libre y espontánea, incluso los compases están solo insinuados por medio de líneas punteadas y no hay ninguna regularidad entre ellos: su función no consiste en fijar una matriz temporal sino dar al intérprete una idea del fraseo de la obra. En verdad casi podríamos pensar (y analizar) esta obra como una alegoría de la tonalidad. En el sistema tonal el discurso se da en forma de tensiones y reposos que evolucionan a través de dos polos opuestos: tónica / dominante. Aquí vemos que, si bien el sistema de escritura es (casi) tradicional –léase estriado-, se produce un sutil juego de ida y vuelta entre un tiempo musical liso y uno estriado, y a través de esa dualidad Paz define una relación de incertidumbre / previsibilidad que gobierna toda la obra. Aclaremos que cuando hablamos de tiempo liso y estriado nos estamos refiriendo a la forma en la que Paz *pensó* y *organizó* su estrategia compositiva y no a cómo fue efectivamente escrita la partitura, que como se dijo más arriba es casi totalmente estriada¹¹. De hecho en amplios sectores de la misma su pensamiento musical lleva a una *ruptura* del sistema tradicional de escritura dejando al intérprete una gran libertad de acción. Incluso en los giros rápidos escritos en corcheas o semicorcheas el autor le indicó a Adelma Gómez, la organista que estrenó la obra¹², que dichos giros debían ser ejecutados con mucha libertad y que las figuras utilizadas eran apenas indicaciones de una relación más-rápido / más-lento, y no duraciones a ser tomadas en forma exacta.

En ningún arte como en el musical el necesario *código* que intermedia entre el pensamiento musical y la música como realidad es clave para la existencia de la obra. En ningún arte como en este están tan alejadas realidad y potencia. Cualquiera que tenga cierto oficio de compositor sabe que una de las decisiones básicas que hay que tomar sin remedio es cuándo parar con las indicaciones de todo tipo que uno pone en la partitura, no hay código que permita “decir” todo, en algún momento hay que confiar en el intérprete, con todo lo enriquecedor –y distorsionante (en ocasiones)- que eso significa; y si uno pretende en un puntillismo a ultranza poner *todo*, los resultados suelen ser lamentables (para el compositor y para la obra). Es por esto que es tan importante no solo conocer a fondo el código en cuestión, sino interpretarlo

¹¹ Podríamos afirmar casi sin lugar a dudas que si Paz hubiera escrito esta obra diez años más tarde, época en que diferentes tipos alternativos de escritura se habían popularizado (aleatoria, gráfica, etc.), el sistema de escritura que habría elegido para esta obra sería muy diferente a la que utilizó.

¹² La obra fue dedicada a Luis Angel Machado.

correctamente y con la perspectiva adecuada. Perspectiva en cuanto al momento histórico en que la obra fue compuesta y el momento “personal” del compositor. Toda obra es la resultante de una trayectoria estética personal muy definida, especialmente en los grandes creadores, y no es posible analizarla, o mejor, desentrañar lo que la obra es (como diría Schoenberg) sin tomar en cuenta estos elementos.

Paz usó un tipo de escritura, digamos convencional, pero para entender su obra hay que ir más allá y leer entre líneas, solo así se llega a una comprensión acabada de su pensamiento musical. No se puede interpretar esta obra simplemente contando pulsos porque se estaría tergiversando el sentido musical de la misma, aunque formalmente los pulsos existan casi a lo largo de toda la partitura. Es ese punto intermedio entre la lectura (y escucha) lisa y la estriada lo que le da valor y una individualidad tan particular a la pieza. Paz resolvió la cuestión programática propuesta en el título por medio de ese “camino de cornisa” al cual le ató, como una decisión estratégica, la polaridad incertidumbre / previsibilidad.

Esta, su última obra acabada, no deja de sorprendernos por su absoluta originalidad y solidez formal. Un prueba más, si cabe, de que no son ideas originales las que definen las grandes obras¹³, sino lo que se hace con ellas.

Paz sabía que el valor de una obra programática (y *Galaxia, 64* lo es) se define por la profundidad con que la idea generadora de la obra (una o muchas, es irrelevante) -el programa- *penetra* en el espíritu creador del artista y se transfigura en una estrategia compositiva lógica y coherente, que ni traicione su origen extramusical transformándose en una mera excusa, ni se someta a él transformándose en una vana y superficial recreación. La obra que nos dejó demuestra que estaba en lo cierto.

¹³ ¿Hace falta mencionar las *variaciones Diabelli*, de Beethoven o *A la recherche du temps perdu*, de Proust?