

Natalia Solomonoff
(compiladora)

lecturas escuchas periféricas

SVONO MOBILE
editora

Lecturas: escuchas periféricas / Natalia Solomonoff ... [et al.] ; compilado por

Natalia Solomonoff. - 1a ed. - Córdoba : Suono Mobile, 2018.
224 p. ; 20 x 14 cm. - (Lecturas ; 1)

ISBN 978-987-45912-2-7

1. Música Contemporánea. I. Solomonoff, Natalia II.
Solomonoff, Natalia, comp.

CDD 780.72

Comité editorial: *Eduardo Spinelli*
Fernando Manassero
Micaela van Muylem

Idea y diseño de tapa: *Lucas Luján*

Imagen de portada: *Celia Marcó del Pont*

ISBN: 978-987-45912-2-7

© Natalia Solomonoff (comp.) y de los autores, 2018

© SUONO MOBILE editora, 2018

suonomobileargentina@gmail.com

Facebook: suonomobileeditora

Hecho el depósito que marca la Ley 11723

Impreso en Córdoba, Argentina

Printed in Córdoba, Argentina

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio o procedimiento, incluidos la reprogramación y el tratamiento informático, sin permiso previo por escrito del editor.

Índice

Natalia Solomonoff	
Prólogo	7
Carlos Mastropietro	
¿Y ahora? de Coriún Aharonián: estructura y percepciones	15
Osvaldo Budón	
Timbre y temporalidad en Frente a frente de Mariano Etkin	29
Chico Mello	
Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana	51
Cristian Morales Ossio	
“La premeditada escansión de los sonidos”, la desinencia y el intersticio en la música de Gabriel Brnčić a partir de Ronde-Bosse	75
Wolfgang Rüdiger	
Sendas cortantes, cantables. Aproximaciones a sendas (1992) para siete instrumentos de vientos y piano de Graciela Paraskevaídis	93
Thomas Beimel	
Joc secund	111

Marcos Franciosi	
Relatos Breves. <i>La inter-referencialidad en la obra de Juan Carlos Tolosa</i>	127
Gerald Eckert	
Aspectos del espacio	155
Natalia Solomonoff	
<i>Música que también habla de lo humano. Una aproximación a la composición crítica de Nicolaus A. Huber.</i>	179

Prólogo

¿De qué modo escuchan y “leen” los compositores la obra de otros creadores?, ¿cómo dialogan con la música de otros compositores? ¿Cómo interpretan los músicos las obras del presente y del pasado cercano? ¿Cómo se relacionan actualmente los compositores con aquellos de las generaciones que los preceden y con los temas que impulsaron su pensamiento y producción artística? ¿Qué continuidades, contrastes o fricciones podemos detectar entre ellos?

Sin duda, los músicos dialogamos cotidianamente sobre música. Sobre el estado de la producción musical, el pensamiento estético musical de tal o cual compositor, los desafíos que propone determinada obra, sobre el abordaje de cierta categoría, concepto, problema técnico o estético musical, eventuales cruces con otras disciplinas, y muy particularmente, sobre la relación que establece cada creador con su tiempo histórico; sus filiaciones y rupturas, cómo se posiciona ideológicamente y de qué modo se manifiesta ese posicionamiento en la música.

Los textos reunidos en este libro abordan desde diferentes perspectivas cuestiones esenciales a la creación musical, vinculando aspectos técnicos y conceptuales con intenciones poéticas, expresivas e ideológicas. La mayor parte de los autores que colaboraron en este libro son compositores latinoamericanos que además de encontrarse en plena etapa de producción artística, investigan desde hace tiempo la creación musical en el propio terreno, con lo cual son recurrentes en los textos la preocupación por la identidad, el aspecto ideológico de la creación y su manifestación en el plano estético.

También contribuyeron con el proyecto compositores e intérpretes europeos especializados en música contemporánea cuya mirada, cuya perspectiva se corre de los estándares eurocéntricos para focalizarse en la creación musical de países “periféricos” tanto europeos como latinoamericanos.

La mayoría de los autores decidieron focalizar su trabajo en la producción musical de compositores con quienes se han relacionado personalmente, que han sido sus maestros y/o amigos, con quienes han tenido o tienen contacto fluido o un vínculo afectivo. Esto los coloca en una situación particular, quizás privilegiada al momento de analizar e interpretar sus obras, al poder vincularlas con ideas o pensamientos recibidos por vía directa del propio autor, lo cual les permite a su vez, articularlos y transmitirlos desde un lugar vivencialmente distinto.

En el primer artículo presentado en el libro “*¿Y ahora?*” de Coriún Aharonián: estructura y percepciones”, Carlos Mastropietro (La Plata, Argentina) propone un acercamiento al pensamiento estético musical del compositor por medio del análisis de la obra *¿Y ahora?* (1984). El autor nos invita a apreciar “cómo a través de la manipulación adecuada de los materiales, el compositor puede generar determinadas percepciones”. En este contexto, revela los procesos constructivos y estrategias compositivas que sustentan la obra, observando a su vez la puesta en valor y el tratamiento especulativo del silencio en la presencia y ausencia de los pocos elementos que conforman la pieza: ostinato y citas de “gestos musicales tangüeros”, que también son estudiados en función del rol que asumen como factores de identidad cultural, en clara correspondencia con el posicionamiento ideológico y la poética de Aharonián.

En “Timbre y temporalidad en *Frente a frente* de Mariano Etkin”, Osvaldo Budón (Concordia, Argentina - Montevideo, Uruguay) focaliza aspectos centrales en la producción musical del compositor a través de un minucioso análisis de *Frente a frente* (1983). El autor indaga “los complejos procedimientos que exploran umbrales perceptivos entre diferencia y repetición; y problematizan la separación tradicional entre armonía y timbre” vinculando la obra con textos de Etkin escritos durante el mismo período de la composición, e invita al lector “a escuchar la música como contrapartida fáctica de un manifiesto poético”. Budón presenta convergencias conceptuales y técnico-musicales sin dejar de lado aspectos contextuales, conexiones e influencias intergeneracionales que remontan a Cage, Varèse y Revueltas, referentes ineludibles para varios creadores argentinos y latinoamericanos (entre ellos, Etkin); a lo cual acude necesariamente la interrogación sobre la identidad en la música contemporánea latinoamericana.

“Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana”, el aporte de Chico Mello (Curitiba, Brasil-Berlín, Alemania) a este libro, es una versión reducida del Capítulo III de su tesis de doctorado *Mimesis und musikalische Konstruktion* (Mimesis y construcción musical). Partiendo de un enfoque teórico sobre el desarrollo de la identidad compositiva y la identidad cultural en la música latinoamericana contemporánea, Mello propone un análisis de la obra *Los cadadías* (1980) vinculando aspectos técnicos compositivos de la obra con intenciones expresivas, ideológicas y políticas implícitas y explícitas.

En “Relatos Breves. La inter-referencialidad en la obra de Juan Carlos Tolosa”, Marcos Franciosi (Córdoba- Buenos Aires, Argentina) también parte de interrogantes en torno a factores de identidad en la música, literalmente “¿en qué

medida y de qué manera podemos continuar reproduciendo los mecanismos técnicos o estéticos propios o ajenos?", "¿de qué manera interactuamos con las referencias?". A partir de estas y otras inquietudes, Franciosi introduce al lector en el imaginario musical y afectivo de Juan Carlos Tolosa, concentrándose en los aspectos inter-referenciales que se establecen entre *Relatos Breves* (2013) y composiciones de sus alumnos a quienes están dedicadas las piezas que conforman la obra, para revelar algunos núcleos y ejes de producción. El texto permite a su vez, vislumbrar algunos aspectos de su modalidad de trabajo en la enseñanza de la composición.

En "La premeditada escansión de los sonidos", la desinencia y el intersticio en la música de Gabriel Brnčić a partir de *Ronde-Bosse*", Cristian Morales Ossio (Arica, Chile), propone una serie de reflexiones en torno a conceptos fundamentales desarrollados por el compositor Gabriel Brnčić y su articulación con aspectos técnicos en un conjunto de obras clave en su producción musical, que según el autor, también marcan toda su carrera compositiva. Si bien es en los conceptos de *escansión*, *desinencia* e *intersticio*, donde radica el foco de este trabajo, el autor apunta también a las preocupaciones de Brnčić por "el valor de la escucha como acto fundante de la composición", la percepción del tiempo, la formalización, la relación entre lenguaje y música, el rol del *silencio* o el de la *repetición*. Por su cercanía con el autor, también este texto permite al lector percibir algo de la pasión con la cual el maestro transmite sus inquietudes y preocupaciones estéticas.

Más allá de nuestro continente, Thomas Beimel (Essen, 1967 - Wuppertal, 2016), fue sin dudas uno de los más conocedores y comprometidos difusores de la música contemporánea latinoamericana, especialmente en

Alemania, pero también más allá de sus fronteras, un apasionado estudioso de la realidad musical de otras latitudes, a quien le interesaba investigar lo que ocurría en “la periferia” más que en los grandes centros de poder. Fallecido en pleno diálogo sobre este proyecto, el 29/06/2016, llegó a enviar dos artículos que quería resumir en uno solo. No pudiendo concluir ese trabajo, decidimos publicar uno de ellos tal como el autor lo envió, escrito originalmente como guion para un programa emitido por la radioemisora Deutschlandfunk.

Beimel eligió como contribución a este libro, la relación entre creación musical y dictadura, presentando en “Joc secund” el caso de Myriam Marbe, Anatol Vieru y Ludovic Feldman: tres compositores rumanos judíos que además de la persecución del nazismo, vivieron y desarrollaron su actividad creativa en contextos de dictadura. El autor acerca al lector una problemática y una realidad, que entendía, se conecta de diversos modos con Latinoamérica, ya que en ambos casos se trata de regiones “periféricas” en relación a los grandes centros de poder económico y cultural, con brutales dictaduras en un pasado cercano, durante las cuales los compositores tuvieron que desarrollar su trabajo creativo.

Durante casi dos décadas, Thomas Beimel apoyó y promovió la música contemporánea latinoamericana en diversas publicaciones y programas de radio. Sus investigaciones no eran de escritorio. Thomas viajaba, dialogaba, se comunicaba comprometidamente con cada interlocutor, trataba de comprender profundamente la realidad de cada lugar con mentalidad abierta, se vinculaba sensible y afectivamente de un modo muy particular, siempre cálido y generoso. En ese sentido, es nuestro deseo que su artículo acerque al lector también a sus otros escritos y a su producción musical como compositor, intérprete e improvisador.

Wolfgang Rüdiger (Mönchengladbach, Alemania) es el único autor no estrictamente compositor incluido en este libro. Su trayectoria de más de 35 años como fagotista y director del *Ensemble Aventure* (Freiburg), a la que se suma su larga experiencia como pedagogo y especialista en improvisación y experimentación musical con varias publicaciones sobre el tema, lo ubican en un lugar relevante en cuanto a visión e interpretación de la música contemporánea. Especialmente considerando que el *Ensemble Aventure* es una de las agrupaciones camarísticas que con mayor vehemencia ha valorado, interpretado y difundido la música latinoamericana en Europa. En “Sendas cortantes, cantables. Aproximaciones a Sendas (1992) para siete instrumentos de vientos y piano de Graciela Paraskevaídis”, el autor analiza aspectos técnicos de la obra interrelacionando el plano musical con intencionalidad ideológica y poética. El texto fue escrito en alemán como homenaje a la compositora Graciela Paraskevaídis (Buenos Aires, 1940- Montevideo, 2017) para su publicación en el libro: Heister, HannsWerner / Mühlischlegel, Ulrike (eds.). *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI. En honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis* (Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014), siendo posteriormente traducido y publicado en Corrado, O. (comp.) *Estudios sobre la obra de la compositora Graciela Paraskevaídis* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014)

A diferencia de los demás textos, “Aspectos del espacio” de Gerald Eckert (Nüremberg, Alemania), se centra en el tratamiento del espacio en la música a través de un abordaje focalizado más que en lo conceptual, en el análisis de los múltiples modos de implementación por parte de diversos

compositores entre los que se encuentran Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Nicolaus A. Huber y el propio Eckert. El autor no pretende abordar en profundidad ni desde un lugar totalitario o integral el problema del espacio en la música contemporánea, sino abrir una puerta a un tema central, que ha sido foco de debate en el campo compositivo especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, junto con los conceptos de estructura y timbre.

El último texto del libro “Música que también habla de lo humano. Una aproximación a la composición crítica de Nicolaus A. Huber”, autoría de quien escribe, propone una aproximación a la obra del compositor vinculando algunos conceptos enunciados en sus textos más emblemáticos, como “Kritisches Komponieren” (componer críticamente), de 1972 y “Über konzeptionelle Rhythmuskomposition” (sobre la composición rítmica como concepción), de 1983, con aspectos técnicos y estéticos focalizados en composiciones del mismo período.

Nueve autores de distintas proveniencias culturales y geográficas, nueve escuchas, nueve lecturas e interpretaciones de un panorama musical inevitablemente recortado, en las que resuenan inquietudes, temas recurrentes, intereses y modalidades expresivas de referentes en todos los casos cercanos estética o afectivamente a los autores. Queda en el lector establecer otras conexiones, entretejer ideas, acudir a las músicas referenciadas o a la de quienes contribuyeron con este proyecto.

Quisiera agradecer muy profundamente el apoyo y la colaboración desinteresada a los autores que participaron en este libro, a los traductores, a la editorial, a los diseñadores del arte de tapa y a todos los que hicieron posible su realización, dedicando un agradecido y afectuoso recuerdo

a nuestros entrañables maestros y amigos Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonián, Mariano Etkin y Thomas Beimel, en ausencia siempre presentes.

Natalia Solomonoff

¿Y ahora? de Coriún Aharonián: estructura y percepciones

Carlos Mastropietro

Para mí la música empieza y termina en la música.

Lo demás es especulación. Este texto que he escrito lo es.

Todo ello no explica la obra. Ni puede defenderla
en caso de que no sea buena música.

Coriún Aharonián, *Coda* (folleto del disco *Los cadadías*)

En la obra para piano solo *¿Y ahora?* del compositor uruguayo Coriún Aharonián (Montevideo, 1940) es posible apreciar cómo la manipulación adecuada de los materiales puede generar determinadas percepciones¹. *¿Y ahora?*, compuesta en Berlín en 1984, ofrece interesantes cuestiones relacionadas con los procesos constructivos. Para comenzar el estudio, es útil repasar lo escrito por Aharonián acerca de la misma:

La pieza, particularmente breve (dos minutos cuarenta segundos), intenta reunir varias características de mi lenguaje musical (y de mi ética y estética en tanto creador latinoamericano): extrema economía de medios, expresividad concentrada, valorización del silencio, provocación del aguzamiento perceptivo del oyente (en lo dinámico y en lo timbrico en este caso), sencillez estructural, preocupación por los factores de identidad cultural, carga

¹ Revisión y ampliación del trabajo “Percepciones ilusorias en *¿Y ahora?* de Coriún Aharonián” presentado en el *Encuentro Nacional/2001 de Investigación en Arte y Diseño*, Univ. Nacional de La Plata.

dramática conjugada en la medida de lo posible con una desdramatización distanciante y con algo parecido al humor. En *¿Y ahora?* me limito a un ostinato y a tres citas no estáticas (e interactuantes) de “gestos musicales” tangueños².

Efectivamente, la composición está realizada en base a estos cuatro elementos fácilmente identificables. El ostinato es el más simple de todos y está compuesto por una serie de ataques regulares sobre una sola nota, como se ve en el pentagrama central de las Figuras 1, 2 y 3. Las citas, claramente diferenciadas y de corta duración, tienen estructura sencilla y la particularidad común de comenzar a contratiempo³, en tanto el ostinato ataca sobre el pulso. La primera cita⁴ (A) puede verse en el segundo compás de la Figura 1, tiene asignada articulación *non legato*, la indicación de carácter “como con bronca” y la intensidad *fff*; Aharonián explica que está creada en base a su recuerdo sonoro de cómo un pianista de tango tocaba el final de *La comparsita*⁵. La siguiente cita (B), señalada junto a los motivos (m) que la conforman en el pentagrama 1 de la Figura 3, se encuentra en el registro medio agudo, lleva determinado el modo de ejecución *articolato* y el carácter “puntiagudo” con intensidad *piano*; dice el compositor que es una figura relacionada con

² Aharonián, Coriún. Comunicación personal por correo electrónico. 25 de febrero de 2000; versión en portugués: Aharonián, Coriún. “Y ahora?”, en: *Compositores latinoamericanos Vol. 3 - Beatriz Balzi* (texto de contratapa del disco). São João del-Rei, Tacape, 1988 (T 018).

³ Aharonián señala que esta característica es un comportamiento típico del tango (ver nota 5).

⁴ Las citas están nombradas de acuerdo al orden de aparición en la obra.

⁵ Aharonián. C. Correo electrónico al Dr. Wolfgang Rüdiger. 21 de septiembre de 1998 (original en inglés, las traducciones pertenecen al autor).

el aspecto bailable del tango⁶. La última cita (C), que se observa en el pentagrama 3 de la Figura 3, ocupa el registro extremo grave del piano, también con modo *articolato*, indicación “gran final, pero” e intensidad *forte* con refuerzo en el ataque inicial y el final; Aharonián la describe como otra referencia a los momentos cadenciales del tango⁷. En la partitura estos elementos están distinguidos como estratos, por lo que tienen asignados pentagramas en diferentes niveles. En la Figura 4 se reproduce cómo esta decisión se ve en el manuscrito del compositor.

Las citas aparecen en diferentes oportunidades en forma idéntica, manteniendo todas sus particularidades⁸ y también cada una de ellas presenta una variante que conserva las características de intensidad, articulación y carácter⁹. La de la cita A consiste en la presencia del primer ataque solo y a tierra, en lugar de ser a contratiempo como el original. La cita B aparece completa una sola vez¹⁰ y su variación radica justamente en la manifestación sin cambios de uno o más de los motivos que la componen¹¹. La modificación de la cita C es prácticamente imperceptible y acontece en una sola oportunidad, consiste en anticipar una semicorchea el primer ataque, el resto persiste.

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

⁸ A modo de ejemplo, obsérvese la cita A en las Figuras 1, 2 y 4 (cc. 37, 39 y 64) o la cita C en las Figuras 3 y 4 (c.63).

⁹ Además, la citas A, C y sus variaciones ocupan siempre el mismo lugar del compás: A ataca en la segunda corchea, su variante en la segunda negra, C y su modificación terminan en el primer pulso del compás.

¹⁰ De acuerdo a lo descripto por Aharonián (1998, op.cit.), se trata de la presentación del c. 56 (Figura 2).

¹¹ Como se ve por ejemplo en el pentagrama superior de las Figuras 2 y 4 (cc. 35, 40, 42 y 69)

Tal como se observa en la Figura 1, la obra se inicia con un compás vacío, enseguida ataca la cita A y, luego de cinco pulsos¹² de silencio surge el ostinato con indicación “calladito”, articulación *non legato* y mínima intensidad. Aharonián explica que debe ser tan *pianissimo* como sea viable, al límite de las posibilidades mecánicas del piano¹³, e insiste: “en el límite mismo de la posibilidad de que la nota pueda realmente no sonar”¹⁴. Enlazado con esta cuestión interpretativa, es interesante la idea del compositor acerca de cómo entender este elemento, cuando plantea que debe estar siempre presente, comenzarlo como si ya se oyese desde el inicio de la pieza y continuar como si estuviera durante toda la obra, como un paisaje sonoro silencioso¹⁵.

Tomando esta descripción, se estudian los factores que pueden producir la sensación de persistencia del ostinato, en el sentido aludido por Aharonián.



Figura 1. Compases 1 a 8.

¹² A los efectos de este estudio, la palabra “pulso” se refiere siempre a pulso de negra.

¹³ Aharonián, C. ¿Y ahora? Partitura, copia del manuscrito del compositor, 1984 (p.1); Aharonián, 1998, op.cit. En italiano en la partitura: “pianissimo possibile d'accordo con la meccanica del pianoforte, sempre “uguale”, ascoltando le variazioni timbriche inevitabili nell’ “uguale”; mano sinistra oppure distra”.

¹⁴ Aharonián, C. 1984, op.cit. (página de indicaciones).

¹⁵ Aharonián, C. 1998, op. cit.

Estructura

De acuerdo a la presencia y ausencia real del ostinato, es posible dividir la obra según se detalla en la Tabla 1, en cuatro secciones subdivididas en dos partes cada una, donde se observa una alternancia en cuanto a los segmentos en los que el ostinato está ausente (1, 3, 5 y 7) y aquellos en los que participa (2, 4 y 6).

En el segundo segmento el ostinato está siempre presente, pero en los segmentos 4 y 6 su presencia no es permanente, la pulsación se interrumpe en dos oportunidades en ambos (Tabla 1; Figuras 2 y 3).

Sección	I			II			III			IV		
Duración*	97			75			71			36		
Segmento	1	2	3		4		5		6		7	
Duración* y Ostinato	12 $\frac{1}{2}$	85 \bullet	39 $\frac{1}{2}$		36 ($\bullet + \frac{1}{2}$)		40 $\frac{1}{2}$		31 ($\bullet + \frac{1}{2}$)		36 $\frac{1}{2}$	
Citas	- A -	- B' -	A + B' + A'	- B' +	A	+ A	- B' + B'	- C + C + C' A' +	- C B	-	- C A + O' + B'	

Ref.: *Duraciones en cantidad de negras. \bullet : ataques del *ostinato*. $\frac{1}{2}$: silencios del *ostinato*. - : sin cita. | : citas consecutivas

Tabla 1.

Las citas surgen en pocas ocasiones y en forma aislada la mayor parte, sólo en tres oportunidades adyacentes, ya en el último cuarto de la pieza (Tabla 1, Citas)¹⁶. Ocupan en total sólo 60 pulsos de negra y aparecen 6 o 7 veces cada una: la cita A en 5 momentos y su variante en 2; las fraccio-

¹⁶ La primera contigüidad, entre C variada (C') y A modificada (A'), en el quinto segmento (c.52); luego C y B en el sexto segmento (c.56, figura 2); y en el séptimo segmento C y A (c.64, figura 3).

nes de B en 6 oportunidades, además de su única aparición completa en el sexto segmento; y la cita C incluida su variación, en 6 oportunidades¹⁷.

La distribución de éstas a lo largo de la obra hace que también sea escasa su presencia en los segmentos sin ostinato: el primero tiene ocupadas 3 negras con la cita A; el tercero 9 pulsos con A, B' y A'; 13 negras en el quinto, con C, C' y la variante de A; y en el séptimo segmento ocupan 10 negras, como se observa en la Figura 4. Este último segmento es el único donde se oyen virtualmente todos los elementos usados para componer la obra, incluido el silencio.

Segmentos en los que participa el ostinato

Segundo Segmento

Es donde se manifiesta por primera vez el ostinato (85 ataques consecutivos) y está conformado casi exclusivamente por este elemento. Solamente se superpone por 3 pulsos un fragmento de la cita B (m2-m1') una vez transcurridas las primeras 57 negras.

La duración del ostinato en este segmento, supera ampliamente el número total de ataques del mismo por aparecer en 32 unidades, a la vez que es mayor que cualquier par de segmentos subsiguientes sumados. Este comportamiento establece en forma contundente el ostinato y constituye la referencia para la percepción ficticia estudiada.

¹⁷ Las cuatro primeras en el quinto segmento (cc. 45 a 52) sin mediar otro elemento más que silencio entre ellas (tabla 1).

Cuarto Segmento

Se caracteriza por la continuidad y por la sensación de presencia permanente del ostinato. Como puede verse en la Figura 2, está conformado por dos partes similares de igual duración, que comienzan de manera idéntica, separadas por la cita del compás 39. En ese compás, así como en el c. 37, el ostinato se discontiúa debido a la dificultad técnica para ejecutar la cita A en forma simultánea. Sin embargo, esos silencios quedan enmascarados por la intensidad de la cita, el ámbito de la voz inferior de la mano derecha coincidente con el ostinato y los fuertes componentes armónicos en el mismo registro, provenientes de la mano izquierda¹⁸.

En el c. 42 de la segunda parte, equivalente al c.37 de la primera parte, aparece el motivo pequeño de B (m2), que permite la ejecución simultánea con el ostinato y resulta en una superposición real de dos objetos, en comparación a la superposición ilusoria entre la cita A y el ostinato en los cc. 37 y 39.

Estas características constituyen un nuevo aporte a la idea de presencia permanente del ostinato, aunque se interrumpa en dos oportunidades durante dos pulsos, ya que esa discontinuidad no se percibe.

¹⁸ La percepción descripta, lleva a añadir virtualmente a la longitud del segundo segmento dos negras, dado que su final es idéntico a los cc. 38-39 y por lo tanto también la cita A enmascara en aquel segmento el cese de ataques del ostinato.

Figura 2. Cuarto segmento.

Sexto segmento

Es el que denota mayor cantidad de omisiones del ostinato y que presenta discontinuidad sonora. La primera falta de ataques se da donde surge la cita C (Figura 3, c. 55), que, al no poder ejecutarse a la vez con el ostinato, provoca los dos silencios de este último. En este caso no se percibe la aparente continuidad del ostinato como se da en el cuarto segmento, debido a que la cita C no enmascara la ausencia de ataques por la gran distancia registral, con lo que la discontinuidad en el ostinato es apreciable.

La segunda parte del sexto segmento comienza con la ausencia más evidente del ostinato (8 negras) que, además, quiebra la continuidad sonora ya que tampoco suena algún otro elemento (Figura 3, c. 58). De todas formas, esta característica colabora con la sensación estudiada, porque la supresión del ostinato y su retorno en los cc. 60-61, sumadas a la ausencia de cualquier otro elemento, refuerzan la idea de que en la primera de estas divisiones (cc. 58-59) subyace el ostinato.

La discontinuidad del c. 55 puede entenderse como un paso intermedio entre la ausencia enmascarada de los cc. 37 y 39 y la falta de ataques de los cc. 58-59. En definitiva, si bien las discontinuidades de este segmento son notorias y la segunda prolongada, conforman una nueva contribución a la sensación de presencia subyacente del ostinato. A la vez, los dos momentos de ausencia no impiden que el segmento se identifique como unidad de presencia del ostinato porque, además de lo explicado, en el segmento anterior y en el posterior (Figura 4) el ostinato está ausente (40 y 36 negras respectivamente).

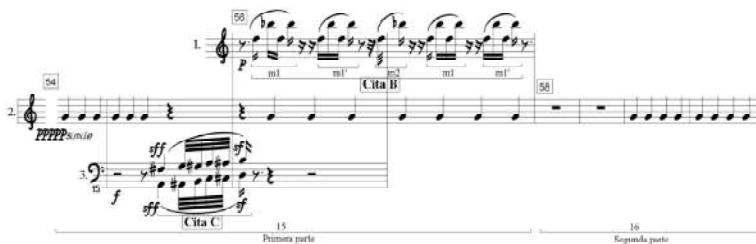


Figura 3. Sexto segmento.

Presencias y ausencias

Puede establecerse, entonces, una graduación en la presencia y ausencia del ostinato en los segmentos pares: en el segundo segmento el ostinato está presente siempre (85 ataques); en el cuarto segmento hay dos faltas que pasan inadvertidas (32 ataques, se omiten 4); y en el sexto segmento la omisión del ostinato es mayor y notoria (21 ataques, faltan 10).

Continuando con la disminución en la cantidad de pulsos consecutivos del ostinato, el compositor reserva para el

segmento final de la obra una variante particular, le elimina la repetición, su característica principal, con lo que se convierte en una suerte de elemento motívico (c.65, Figura 4). Esta reducción a un solo pulso, en esta ocasión a contratiempo, puede considerarse como último eslabón de la progresión enumerada: en el séptimo segmento el ostinato tiene un solo ataque.

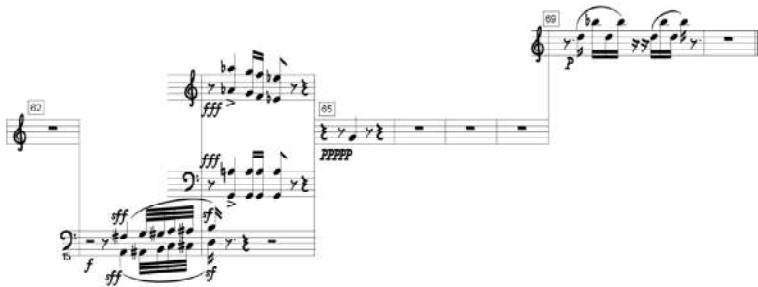


Figura 4. Séptimo segmento.

Percepciones

El fenómeno de percepción subyacente y por consiguiente la sensación de persistencia del ostinato, pueden explicarse a partir de la interacción de algunos de los aspectos estudiados. Uno de los principales es la mínima intensidad asignada a ese estrato, que es la que en parte insinúa la existencia previa a su real aparición en el cuarto compás, con lo que colabora también su sencillez constructiva. Otro componente central es el valor que adquieren desde el comienzo de la obra tanto la participación del ostinato como también su ausencia.

En este sentido, la primera aparición en el segundo segmento es fundamental y deja una fuerte impronta. Más

adelante surgen los siguientes tramos con ostinato en los segmentos cuarto y sexto, donde comienza a actuar la falta de ataques que, de acuerdo a la progresión mencionada previamente, aporta datos a la continuidad virtual del ostinato durante esos momentos, y por extensión, afecta a los segmentos en donde no participa.

En forma recíproca, las extensas ausencias del ostinato que se observan desde el primer segmento¹⁹ y vuelven a ocurrir segmento de por medio, permiten que las notorias omisiones del ostinato en el sexto segmento sólo se perciban en este contexto como discontinuidades triviales, que no perturban la sensación de presencia subyacente.

La estructura de la obra además conduce a que, a medida que transcurre la música, se produzca una suerte de acostumbramiento a la alternancia de tramos de ausencia y presencia de ostinato y a la falta de ataques en los segmentos donde participa, con las consecuencias perceptivas descriptas. Al acercarse al final, el único ataque del ostinato en el último segmento, completa virtualmente la sensación de persistencia en forma retroactiva: puntualiza la presencia implícita por oposición, porque sucede en un segmento correspondiente a omisión del ostinato, y de alguna forma constituye la muestra instantánea y a la vez la ratificación de aquello que subyace²⁰.

¹⁹ Si bien la primera ausencia dura solamente 12 negras, es significativa en este contexto ya que se trata del comienzo de la pieza, antes de que el ostinato se manifieste.

²⁰ El compositor refuerza la condición de inmanente del ostinato, recalando que ese ataque debe producirse como si hubiese estado sonando continuamente (Aharonián, C. Correo electrónico al Dr. Wolfgang Rüdiger. 1 de diciembre de 1998).

Otros dos factores que también dan lugar al fenómeno de continuidad tácita del elemento más simple, se corresponden con el hecho de que las partes sin ostinato están conformadas mayoritariamente por silencios, y con la escasa participación de las citas en general, porque conducen a vincular los silencios con el ostinato.

También es significativo que la cantidad de pulsos del ostinato en comparación con su ausencia sean equivalentes (139 ataques y 140 faltas). Esta particularidad remite a la frase de Aharonián “El silencio no es ausencia de sonido sino un elemento sonoro tan expresivamente válido como la masa que lo delimita o que es delimitada por él”²¹. En línea con este pensamiento, puede evaluarse el compás de silencio con el que abre la pieza, dado que suele ser una característica discutible en muchos casos. En *¿Y ahora?* este compás se explica porque inicia el primer segmento donde se omite el ostinato, el que, además, de acuerdo al esquema que conduce a la percepción estudiada, tiene poca presencia de otros elementos. El razonamiento se completa con el comentario del compositor citado al comienzo de este texto, sobre cómo debe entenderse e interpretarse el ostinato en relación a su presencia e intensidad.

Es útil para afianzar la explicación del fenómeno tratado, conjeturar acerca de qué sucedería si determinadas cuestiones se desarrollaran de otra forma. Por ejemplo, en el caso de que la obra comenzara con el ostinato y la falta de ataques fuera claramente gradual y continua, se percibiría como un procedimiento en pos de la eliminación

²¹ Aharonián, Coriún. “KlangRAUM”, en: *Los cadadías* (folleto del disco compacto). Montevideo, Tacuabé, 2001 (T/E 35).

del elemento y no causaría el efecto descripto. Estas variantes, además, determinarían un claro instante de inicio y cierre de la obra, aspecto opuesto a lo que sucede en *¿Y ahora?*, donde tanto el comienzo como el final se perciben abiertos.

En ese sentido, es una señal el compás vacío en la apertura de la pieza, así como el comienzo del séptimo segmento configura una sensación de nuevo inicio o continuidad de la música. Esto último sucede debido a que el ataque del sol del c. 65 (Figura 4) transcurridos 13 pulsos sin ostinato, remite al comienzo de la obra (Figura 1); por un lado, porque ese lapso resulta un paralelo con las 12 negras sin ostinato antes de su aparición en el cuarto compás y, por otro lado, porque se da luego de 3 pulsos de silencios desde la cita A, equivalente a los 5 silencios entre estos elementos en el primer segmento (cc. 2 y 3). Esta señal se completa con el tramo final que sigue al sol del c. 65, en el que sólo surge un fragmento de B (c. 69) que sugiere la continuidad²² y evita que el ataque previo del ostinato se oiga como cierre.

En resumen, la estratégica combinación de todos los elementos involucrados en *¿Y ahora?*, conforma una estructura que facilita la percepción de continuidad del ostinato. Esta percepción, metafóricamente podría compararse con el hecho de observar una formación ferroviaria circulando por la ladera de las montañas, emergiendo de un túnel y luego entrando y saliendo de otros; en los lapsos en los que no está a la vista, se sobrentiende

²² En la página de indicaciones de la partitura explica que este fragmento “puede ser ejecutado pensando en un signo de interrogación (...).” (Aharonián, 1984, op. cit.).

que prosigue su desplazamiento. De manera análoga, en *¿Y ahora?* el silencio no es espera ni detención sino continuidad.

Finalmente, como aporte el sentido que adquieren los momentos de ausencia del ostinato, resultan apropiadas las palabras de Omar Corrado para referir cómo la escritura de Juan José Saer indaga las propiedades del silencio:

El silencio adquiere, sin embargo, una consistencia y densidad superiores con frecuencia al sonido, al ser descrito como experiencia concreta de la percepción, indisociable de los demás materiales que a ella se le ofrecen, en bloque, indiscriminados, previos a toda clasificación²³.

Nota

Los fragmentos de *¿Y ahora?* reproducidos en las Figuras fueron tomados del manuscrito del compositor exclusivamente para ilustrar este trabajo.

Registro fonográfico

¿Y ahora?. Coriún Aharonián, piano. Grabado en vivo en Montevideo, enero de 2001. En *Los cadadías*. Montevideo, Tacuabé, 2001 (T/E 35).

²³ Corrado, Omar. “Sonido, tiempo, forma: una escucha musical de los textos de Juan José Saer”, en *Revista del Instituto Superior de Música*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996 (nº 5, pp. 24-49).

Timbre y temporalidad en *Frente a frente* de Mariano Etkin

Osvaldo Budón

El análisis de un fragmento de *Frente a frente* (1983), para flauta, clarinete, percusión, voz de contralto y contrabajo, de Mariano Etkin (1943-2016), revela complejos procedimientos que exploran umbrales perceptivos entre diferencia y repetición, y problematizan la separación tradicional entre armonía y timbre. Dos procesos formales relativamente independientes, uno cualitativo, otro cuantitativo, se superponen para articular el fluir de la superficie sonora. Mientras a nivel local la música crea ambigüedades perceptuales y una suerte de adireccionalidad, recurre a una estrategia acumulativa para construir globalmente una forma no lineal.

La cercanía de la fecha de composición de *Frente a frente* y la de publicación de “Apariencia” y ‘realidad’ en la música del siglo XX¹ invita a vincular ambos trabajos, y, en consecuencia, a escuchar la música como una probable contrapartida fáctica de un manifiesto poético. Sería razonable entonces buscar en *Frente a frente* configuraciones sonoras y procedimientos formales que reflejen el universo conceptual que el compositor expone en su escrito.

Pero hay otras cosas. El texto de Etkin –publicado en un libro cuyo subtítulo es *La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*– es original, es crítico y es ideológico, y remite

¹ Etkin, Mariano: “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”, en *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia vista y pensada por argentinos*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1983, pp. 73-81.

al posicionamiento de algunos compositores de una generación que estuvo dispuesta a incorporar temas no estrictamente artísticos al debate sobre la música. Escuchar Frente a frente en el siglo XXI es también motivo para indagar acerca de lo argentino/latinoamericano en la música de fines del siglo pasado.

A conciencia del riesgo que supone generalizar a partir de observaciones circunscritas a un fragmento, constatar que la poética expresada en *Apariencia y realidad* se materializa en decisiones compositivas puntuales en *Frente a frente*, invita a ir más lejos. En las páginas que siguen, escritos anteriores y posteriores de Etkin entran en diálogo con este binomio obra/texto de 1983, y complementan el análisis técnico-musical en la construcción de una lectura de su obra.

Meno mosso

Fl. 108 pp sempre

Cl. Sib. pp sempre Boca ligeramente entreabierto

Voz. pp sempre

Cb. sul tasto-seme vibrato pp sempre

♪ Cambios de arco imperceptibles

108 115 120

125 130

The musical score consists of two systems of four staves each. The top staff in each system is for the Flute (Fl), the second for the Clarinet in B-flat (Cl. Sib), the third for the Voice (Voz), and the bottom for the Bassoon (Cb). Measure 135 begins with eighth-note patterns. Measure 140 begins with sixteenth-note patterns. The notation uses standard musical symbols like quarter notes, eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes connected by horizontal lines.

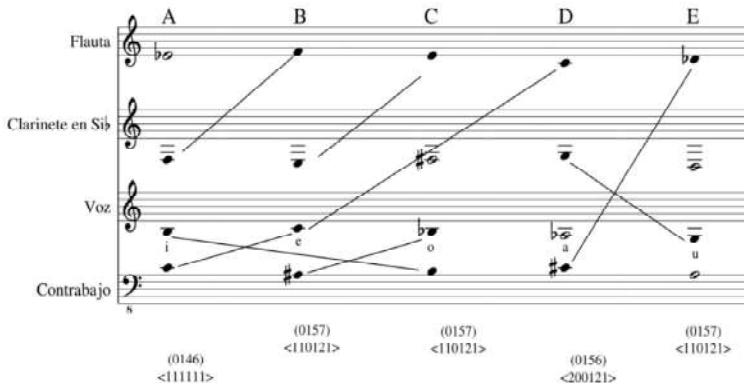
Ejemplo 1: Frente a frente, compases 113-148.

Análisis

Bloques de altura-timbre

La música pone en juego cinco simultaneidades de cuatro notas (bloques sonoros), cuya identidad se define por componentes invariables de altura y timbre. Flauta, clarinete, voz y contrabajo —la percusión no interviene en este pasaje— aportan cada uno un componente a los bloques, que exhiben como características comunes registro medio/grave, intensidad plana (*pp*), y alineamiento del ataque y la extinción de sus cuatro componentes. Este último aspecto es particularmente significativo, ya que en presencia de una sincronización estricta de elementos simultáneos, la percepción tiende a atribuirlos a una única (imaginaria) fuente sonora, propiciando la escucha de una suerte de síntesis

acústica, donde las notas adquieren función de parciales de un espectro inarmónico. Independizados de la noción de acorde-armonía, los bloques sonoros se funden en una totalidad acorde-timbre.



Ejemplo 2: Semejanzas entre los componentes de altura de los bloques sonoros. Debajo de cada uno se indica su forma prima y vector interválico. Las líneas muestran alturas en común. Las notas blancas pertenecen a un único bloque y son tocadas por un solo instrumento.

Semejanzas

En el ejemplo 2 puede observarse la red de semejanzas que existe entre los bloques sonoros. Las líneas rectas muestran clases de altura en común, y los vectores interválicos indican que los intervalos 1, 4, 5, y 6 son comunes a todos los bloques. Las formas primas denotan que B, C, y E son equivalentes mediante transposición o inversión, por formar sus componentes la misma clase de tetráfono. Estos factores de similitud operan con cierta independencia unos de otros, creando un entramado complejo de relaciones. Por ejemplo, el bloque sonoro E comparte forma prima con B y C, pero no

tiene clases de altura en común con estas estructuras. Por su parte, el bloque A, que posee una forma prima singular, comparte clases de altura con B, C, y D.

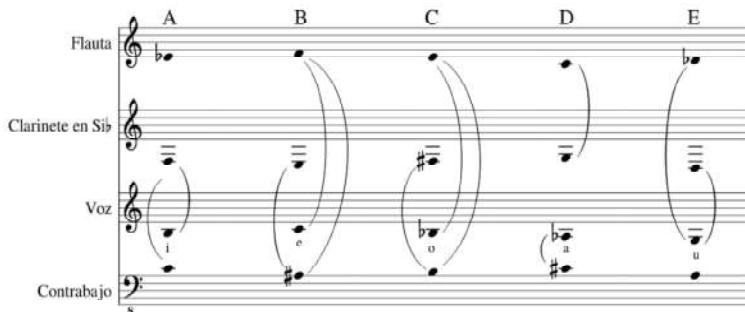
Cada instrumento/voz recorre una colección de cinco notas, que forma una de cuatro formas primas diferentes, todas con vectores interválicos cargados de semitonos y tonos. Las alturas en común crean vínculos relevantes: voz y flauta comparten el *Do*₄, mientras que voz y clarinete comparten el *Sol*₃. Asimismo, flauta y voz comparten la clase de altura *Do* con el contrabajo; flauta y contrabajo comparten el *Do*#; y voz y contrabajo comparten el *Si* y el *Sib*.

Cada bloque está coloreado por una vocal distintiva, que la voz femenina emite sobre una altura fija: la vocal “i” se canta siempre sobre la fundamental *Si*₃, la vocal “e” sobre la fundamental *Do*₄, “o” se canta sobre *Sib*₃, “a” sobre *Lab*₃ y “u” sobre *Sol*₃. Esta asociación fija articula tendencias contrapuestas entre altura y espectro (formantes), cuyo potencial es explotado en el despliegue formal de la sección. En los encadenamientos “i”-“e” [bloques AB]; “e”-“o” [bloques BC]; y “o”-“a” [bloques CD] se produce un efecto contradictorio: cuando la fundamental baja (por intervalos pequeños), el contenido espectral sube, y viceversa.

Semitones, cuartas, quintas y tritones

Más allá de la fusión de armonía y timbre discutida antes, y de la certeza de estar en presencia de una “música del sonido” y no de una “música de las notas”, es claro que las opciones interválicas siguen siendo importantes en esta pieza, donde la escala de semitonos provee el repertorio de base sobre el que los intervalos 5, 6, y 7 adquieren especial relevancia.

La colección de alturas forma una escala de semitonos entre *La*₂ y *Fa*₄, en la que faltan *Mib*₃, *La*₃, y *Re*₄. El destaque de las relaciones de tritono y cuarta/quinta justa, sutilmente delineado aquí por ausencia, adquiere significado adicional al manifestarse en otros planos. La disposición interna de los bloques sonoros pone de relieve los intervalos de tritono (6), cuarta justa (5), y quinta justa (7) (Ejemplo 3). Al mismo tiempo, cuando dos bloques sonoros comparten dos clases de altura, éstas forman un intervalo 5 o 6 (por ejemplo, A y B comparten *Fa* y *Do*). Finalmente, el bloque sonoro E, de aparición relativamente tardía, introduce las clases de altura *Re* y *La*, ausentes hasta ese momento, completando el total cromático.



Ejemplo 3: Las líneas curvas destacan la presencia de los intervalos 5, 6 y 7 entre voces contiguas o voces exteriores de los bloques sonoros.

Duraciones

El material de base para la organización temporal consiste en un repertorio de seis duraciones (2-2,5-3-3,5-4-4,5 [1 es la negra]) y siete silencios (0,5-1-1,5-2-2,5-3- 4).

Un repertorio de diez intervalos temporales entre ataques sucesivos surge de la combinación, no exhaustiva, de duraciones y silencios (2,5-3-3,5-4-4,5-5-5,5-6- 6,5-8). Cada uno se articula internamente en proporciones variables de sonido/silencio, resultando en total una colección de veinte estructuras de duración diferentes.

Analogías

Mientras las alturas pueden ordenarse como una escala de semitonos, las duraciones pueden hacerlo como una escala construida por adición de una corchea.² Esta analogía verificable en la configuración de las escalas de valores de duración y altura, sugiere que la imaginación del compositor no opera en términos de parámetros independientes, sino más bien sobre un continuo donde duración y altura son categorías contiguas, cada una nativa de una franja específica de tiempo. La impresión se corrobora al comprobar que la extensión de las escalas es equivalente: la razón que se obtiene al dividir los extremos de la escala de alturas es (prácticamente) la misma que resulta de la división de las duraciones extremas:

$$\begin{array}{lcl} \text{Alturas} & 349,23 \text{ Hz. (Fa}_4\text{)} & \div 110 \text{ Hz. (La}_2\text{)} = 3,17 \\ \text{Duraciones} & 8 \text{ negras} & \div 2,5 \text{ negras} = 3,2 \end{array}$$

² La analogía resulta convincente, aun cuando la escala de alturas es logarítmica y la de duraciones no.

Temporalidad no lineal y escucha acumulativa

En *Frente a frente*, cada evento sonoro parece retener una cierta autonomía, y no ser consecuencia de los anteriores ni condicionar notoriamente lo que sigue. En ausencia de relaciones causales que sustenten la temporalidad de la música, se manifiesta un orden acumulativo, no lineal, construido por el número casi igualitario de apariciones de cada bloque, y la extensión total de tiempo asignada a cada uno:

Bloque A: 5 apariciones. Duración acumulada: 21 negras

Bloque B: 5 apariciones. Duración acumulada: 23 negras

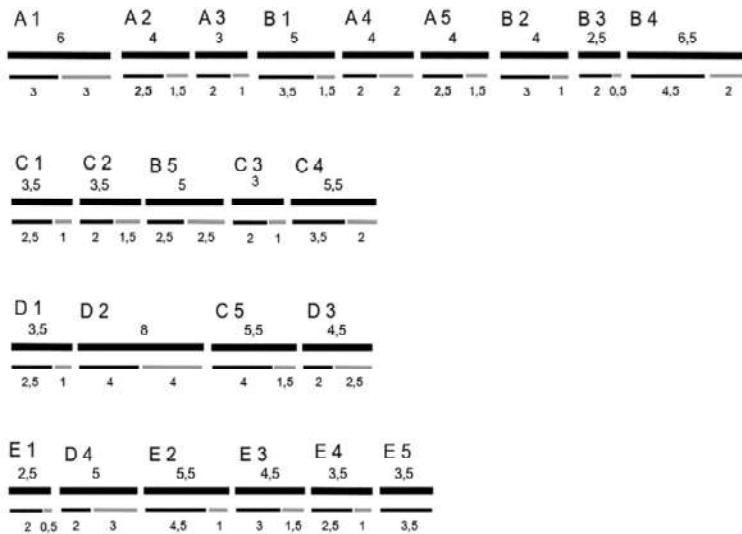
Bloque C: 5 apariciones. Duración acumulada: 21 negras

Bloque D: 4 apariciones. Duración acumulada: 21 negras

Bloque E: 5 apariciones. Duración acumulada: 19,5 negras

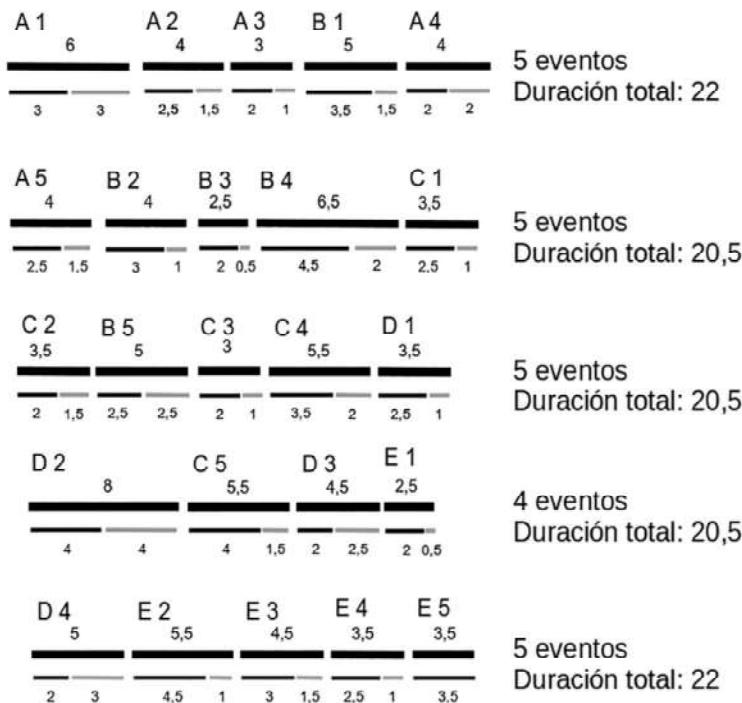
Forma(s)

En el ejemplo 4 se presenta un esquema formal de los compases 113-148 de *Frente a frente*, mostrando un detalle de la sucesión de bloques sonoros y su duración, como así también su articulación interna en segmentos de sonido y silencio. El ejemplo explicita un planteo articulatorio según el cual la introducción de cada nuevo bloque (luego de los dos primeros) determina el comienzo de una nueva unidad formal, y la música, en consecuencia, se organiza en cuatro secciones. Haciendo abstracción de las repeticiones inmediatas, la forma exhibe el diseño ABAB—CBC—DCD—EDE. Cada sección vincula dos bloques, en disposiciones temporales cuya simetría es interferida por la repetición.



Ejemplo 4: Sucesión de bloques sonoros, detallando su duración y articulación interna en segmentos de sonido y silencio (color gris). El ejemplo permite visualizar un planteo articulatorio en cuatro secciones.

Otra estrategia de organización formal, menos inmediatamente perceptible, aunque más radical conceptualmente, se superpone a la anterior. Una estructura de macro duraciones divide el total en 5 partes, disponiendo segmentos de 22 y 20,5 unidades de tiempo en un diseño simétrico: 22–20,5–20,5–20,5–22. Los límites de cada sección son, en este caso, determinados por medios puramente cuantitativos: la cantidad de eventos (bloques) en el tiempo. Cada macro duración contiene cinco o cuatro eventos (ejemplo 5).



Ejemplo 5: Planteo articulatorio según una estructura de macro duraciones que divide el total en 5 partes.

De la superposición de estos factores otorgadores de forma, que dividen la totalidad en distinto número de partes, resulta una articulación múltiple que bien puede interpretarse como una polirritmia formal de cinco contra cuatro. En otras palabras, el origen de esta configuración podría buscarse en una operación compositiva que recurre al cambio de escala temporal para proyectar una estructura desde el microtiempo (ritmo) hacia el macrotiempo (forma).

Cinco contra cuatro

La secuencia de intervalos temporales entre ataques sucesivos que surge de la interferencia entre dos pulsaciones superpuestas, relacionadas en una proporción de 5 contra 4 (ejemplo 6), es:

4–1–3–2–2–3–1–4 (1 es la semicorchea).

La secuencia de intervalos temporales entre puntos sucesivos de articulación formal (ejemplo 7), obtenida por la superposición de los dos esquemas formales explicados antes es:

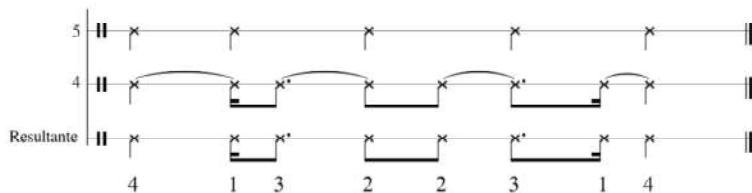
22–17–3,5–17–3,5–18–2,5–22 (1 es la Negra)

¿Es creíble la hipótesis de que una cosa es consecuencia de la otra? Asumiendo, claro está, que no se trataría de una transposición mecánica, sino de un material que, a partir de una operación inicial de cambio de escala es sujeto de decisiones artísticas. Algunos datos revelados por el análisis sugieren que sí. En ambos casos, cuatro valores diferentes son ordenados, con alguna simetría, para formar una secuencia de ocho duraciones.³ Asimismo, mediante un factor 5,5 de expansión, los valores 4 y 3 de la polirritmia mapean, con leve redondeo, respectivamente en 22 y 17 (18) del esquema formal. El valor 1, nuevamente con redondeo, mapea en la suma de 3,5 y 2,5.

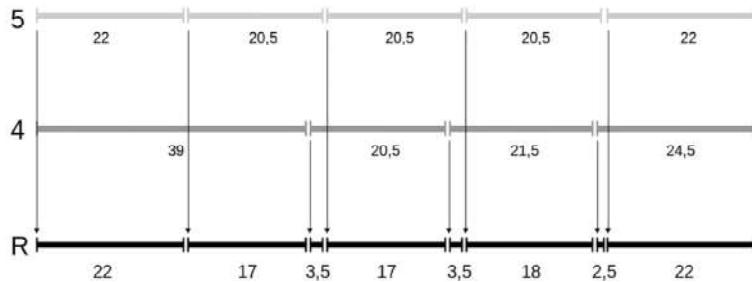
La música da numerosos indicios de que la relación “cinco contra cuatro” (o “cinco y cuatro”), opera como

³ Contamos 17 y 18 como un único valor, considerando que la diferencia entre ellos (6%) es imperceptible en este contexto.

principio constructivo también en otros niveles, determinando, por ejemplo, el número total de apariciones de cada bloque sonoro: A, B, C, y E se presentan cinco veces, mientras que D lo hace en cuatro oportunidades. La relación es observable igualmente en la composición del material. Hay un total de cinco bloques sonoros, cada uno compuesto de cuatro alturas-timbre, tocadas por cuatro de los cinco instrumentos que forman el conjunto. Son cinco las alturas que forman la colección asignada a cada instrumento, y también cinco las tocadas por uno solo de ellos. Cuatro alturas de cada colección (excepto el caso del clarinete) intersectan con otras colecciones. Finalmente, en un nivel casi simbólico, resuena en los cinco valores faltantes en las escalas de altura y duración (3 notas y 2 duraciones).



Ejemplo 6: Interferencia de dos pulsaciones superpuestas, relacionadas en una proporción de 5 contra 4.



Ejemplo 7: Interferencia de dos esquemas formales, que dividen el total en 5 y 4 secciones respectivamente.

Lecturas

Apariencia y realidad

El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, (...) una acentuación de la ambigüedad significante de la música. Se trata de una oscilación entre lo que “parece” y lo que “es”⁴.

Los intervalos temporales entre ataques marcados por los bloques sonoros consecutivos

A4–A5–B2 son idénticos (ver ejemplo 4). La percepción de esa igualdad es erosionada por una operación compositiva que articula internamente los bloques en segmentos de sonido y silencio. En A4, donde la distribución es igualitaria, comienza un microproceso de compresión/expansión por el cual el componente de sonido se incrementa 0,5 unidades en cada nuevo bloque (2–2,5–3), mientras que el silencio decrece 0,5 (2–1,5–1). La escucha es requerida así por unas microvariaciones que inducen a escuchar diferencias, instalando un conflicto con la isocronía de la distancia entre ataques.

Otras relaciones de ambigüedad perceptiva en lo duracional se manifiestan al ampliar apenas el fragmento considerado. B1 tiene una duración total de cinco unidades, una más que el bloque siguiente A4, sin embargo, su componente de sonido (3,5) es media unidad más corta. Sobre estas tendencias opuestas se construye una vez más la incertidumbre igual/diferente. Por otra parte, la duración

⁴ Etkin, M. “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”, op. cit. p. 81.

total de B3 (2,5) es igual a la del segmento de sonido de A5, y, tanto la suma de las duraciones totales de B2 y B3 como la de los segmentos de sonido de B3 y B4 son iguales a la duración total de B4 (6,5).

En el aspecto altura-timbre, los bloques (A4-A5) forman una repetición estricta, mientras el bloque (B2) introduce un cambio que es mitigado por factores de similitud inscriptos en la identidad del material. Ambos bloques tienen en común las clases de altura *Fa* y *Do*, cuya registración es en B una octava más alta que en A. Así, mientras las clases de altura comunes se mueven por octavas ascendentes, las notas restantes descienden por séptimas y novenas (*Mib*₄ baja a *Mi*₃, y *Si*₃ a *La#*₂). Se compensan de este modo ascensos y descensos, haciendo que la acumulación de grandes movimientos interválicos resulte en una casi inmovilidad.

Reencontramos en la voz una analogía del planteo movimiento/estatismo de los bloques sonoros, en escala micro esta vez. En el bloque A la voz femenina emite la vocal “i” sobre la fundamental *Si*₃, y en el bloque B, la vocal “e” sobre la fundamental *Do*₄. Dado que los formantes de la vocal “i” son más agudos que los de la “e”⁵, al yuxtaponérse ambos bloques surge una tensión calculada entre altura y contenido espectral. El resultado acústico es casi paradójico: la fundamental sube un semitono mientras el contenido espectral baja aproximadamente la misma proporción .

En “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX” encontramos un marco estético inicial para comprender las búsquedas que subyacen la composición de esta obra. Etkin da allí indicios de sus búsquedas del momento, que parecen

⁵ La frecuencia de la segunda formante de “i” es ca. 2314 Hz. La de “e” es ca. 1970 Hz.

sintetizarse en la oposición “aparente/real” contenida en el título. Enmascarar repeticiones y esfumar desemejanzas son decisiones compositivas puntuales, vinculadas al trabajo con umbrales de percepción de igualdad/diferencia, que materializan esta oposición en *Frente a frente*, creando incertidumbre sobre si las cosas están quietas o se mueven, cambian o se repiten.

Repetición

Aparente o real, la repetición es un tema recurrente en los escritos de Mariano Etkin. En “Alrededor del tiempo”, su interés de explorar artísticamente los mecanismos de la percepción parece resonar en la referencia al paisaje desértico:

Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido. No se sabe si los materiales se acercan a uno, o al revés, si es uno el que decide ir hacia ellos. Además, puede ocurrir que el mismo paisaje parezca repetirse, sobre todo en zonas desérticas.⁶

La repetición se tematiza también a la hora de indagar sobre la naturaleza de la música latinoamericana, como en estos dos pasajes de “Alrededor de México”:

Más allá de un muy obvio significado de autoafirmación, la presencia de la repetición en la música latinoamericana

⁶ Etkin, M. “Alrededor del tiempo”, en *Revista Lulú* N° 2, Buenos Aires, 1991, pp. 33-34.

quizás pueda escucharse como alusión involuntaria a un estadio previo a la escritura o a la notación.⁷

Además, la repetición en la música latinoamericana podría vincularse con la presencia de la muerte en la vida mexicana. El pasado se mezcla con el presente “para reunir el reino de los vivos y de los muertos en una imperceptible franja fronteriza”.⁸

Identidades

Interrogarse sobre la identidad de la música (culto) latinoamericana fue en sí mismo un acto identitario para algunos compositores de la generación a la que pertenece Etkin. Es un tema que, con un grado de elusividad variable en función de las épocas, se manifiesta en sus escritos, tanto en forma de reflexiones sobre historia y sociedad, como de observaciones estrictamente musicales.

Los aportes originales de su obra parecen apoyarse, de una parte, en una exploración de la materialidad del sonido orientada por los mecanismos de la percepción. A esto se refería ya en 1973 como “el interés por la cualidad física del sonido en sí (...)", en particular “a través de la explotación consciente del elemento tímbrico (...)".⁹ Por otra parte, su trabajo creativo está enraizado en una manera singular de leer y escuchar la historia de la música. Una lectura/escucha

⁷ Op. cit, pp. 17-18.

⁸ Op. cit, p. 34. Etkin cita a Fabienne Bradu (*Ecos de Páramo*. México, FCE, 1989: 31).

⁹ Etkin, M. “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”, en *Música, boletín N° 39 de la Casa de las Américas*, La Habana, 1973, pp. 282-287.

argentina de Buenos Aires, podríamos decir, que le permite tomar selectivamente enfoques y procedimientos de otros compositores del siglo XX, apropiárselos, elaborarlos, y darles nuevo significado al fundirlos en una aleación original.

(...) la historia social, política y acústica del compositor argentino abarca muchas historias, en una suerte de implícito politeísmo en el que no resulta fácil descubrir proveniencias.¹⁰

Fusión de armonía y timbre

Sin excluir otras proveniencias, el análisis de *Frente a frente* remite a algunos músicos del siglo XX con quienes la obra de Etkin parece establecer un diálogo privilegiado. Uno de ellos es Edgard Varèse. La obra del científico Hermann V. Helmholtz fue un soporte fundamental para la noción varèsiana del acorde, entendido no como superposición de voces diferentes, sino como un único sonido complejo. Henry Cowell supo escuchar tempranamente la originalidad de su colega:

Se debe considerar que más allá de la armonía de las notas, lo que en Varèse es algo secundario, existe en todo momento una armonía de cualidades tímbricas (...). Digamos, por ejemplo, que Varèse utiliza un determinado acorde. Superpuesto a este acorde, y más importante para Varèse que el propio acorde, es la armonía resultante de

¹⁰ Etkin, M. "El hombre que está solo y espera", en *Latinoamerica-música* [en línea], (1997). Última consulta: 1/03/2017.

las cualidades tímbricas de los instrumentos, debida a su sonoridad particular en el registro indicado en la partitura.¹¹

En la fusión de las categorías de armonía y timbre, claramente audible en composiciones como *Octandre*, *Hyperprism*, o *Intégrales*, hay un modelo verosímil para los bloques sonoros de *Frente a frente*.

Estructura temporal

La existencia de una estructura de macro duraciones como soporte de la temporalidad de *Frente a frente* remite a un planteo afín con ciertas ideas expuestas en “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del Siglo XX”:

En lugar de desarrollar a partir de una unidad, se trataría de distribuir un repertorio preexistente de elementos en una totalidad –la de la duración de la obra– concebida a priori como un espacio (de tiempo) a ser llenado.¹²

Si bien Etkin se refiere aquí a la música de Satie, Debussy, Stravinski y Varèse, el planteo es plenamente compatible con un modelo apoyado en la idea de estructura temporal, tal como la definió John Cage en *Composition as Process*:

“Estructura” significaba la división del todo en partes (...). La división estricta de partes, la estructura, era una función

¹¹ Cowell, Henry: *American Composers on American Music*, Palo Alto, CA, Stanford University Press, 1933, pp. 43-44. Traducción propia.

¹² Etkin, M. “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”, p. 76.

del aspecto duracional del sonido, ya que, de todos los aspectos del sonido, incluyendo frecuencia, amplitud y timbre, solamente la duración era también una característica del silencio. La estructura, entonces, era una división del tiempo real por medios métricos convencionales, metro tomado simplemente como medida de cantidad.¹³

Cage utilizó esquemas duracionales sin contenido predeterminado, ordenados según una secuencia de proporciones, como recurso determinante de la forma en numerosas obras, a partir de *Primera construcción (en metal)* de 1939, e incluyendo las *Sonatas e Interludios*, para piano preparado. Al postular la autonomía de la duración, su independencia de lo sonoro, realizó una de sus contribuciones más importantes a la historia de la música.

Es pertinente remarcar que el planteo Cageano de la estructura temporal como primer sustento formal de la música es una derivación directa (aunque poco o nada comentada) de las teorías que Henry Cowell puso en circulación en su libro *New Musical Resources*¹⁴. La idea central de este libro —que forma, ritmo, altura y timbre articulan un continuo desde el macrotiempo hacia el microtiempo— fundamenta operaciones compositivas que recurren al cambio de escala temporal de las estructuras musicales permitiendo, por ejemplo, que una polirritmia

¹³ Cage, John: “Composition as Process”, en *Silence*, Cambridge, Massachusetts and London, England, M.I.T. Press, 1967, pp. 18-55. Traducción propia.

¹⁴ Cowell, Henry: *New Musical Resources*, New York, Knopf, 1930.

pueda migrar, por transposición temporal, al macro tiempo para devenir soporte de la forma.

A estar con Juan Carlos Paz, quien, en su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo*¹⁵ señala a Edgard Varèse, Henry Cowell y John Cage como posibles precursores de una tradición de raíz americana, claramente diferenciada de la europea, escuchar *Frente a frente* como una obra complejamente entramada en una genealogía musical de Las Américas sería no solamente legítimo, sino, tal vez, también necesario.

Los sonidos y la música

A comienzos de la década pasada escuché por primera vez una canción revolucionaria de Silvestre Revueltas titulada *Frente a frente*, escrita con motivo de la Guerra Civil Española. (...) la recuerdo por la combatividad que transmitía. Esa idea de confrontación, aunque desprovista del elemento combativo, fue uno de los impulsos para componer *Frente a frente*, que escribí en 1983. Otro estímulo importante fue el sonido de la palabra “ha”, “agua” en idioma maya yucateco (...).¹⁶

Al leer este pasaje de “Alrededor de México”, uno está tentado de asociar la referencia a la sonoridad del idioma maya con “la utilización de la música como conjuradora de inconscientes ancestros primitivos”¹⁷ que Mariano Etkin, a comien-

¹⁵ Paz, Juan Carlos: *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.

¹⁶ Etkin, M. “Alrededor de México”, p. 33.

¹⁷ Etkin, M. “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”, p. 285.

zos de los 70, vinculaba con las búsquedas identitarias de algunos jóvenes compositores latinoamericanos. También de ver en la referencia a la canción de Silvestre Revueltas huellas de la coherencia de un compositor que creyó que el debate sobre la música no se agotaba en los asuntos artísticos. Más adelante en el mismo texto, Etkin pareciera hablar de sí mismo al referirse a la música de Revueltas, a quien, evitando la visión simplificadora del nacionalismo, lee claramente como un hombre de las vanguardias:

En su música la forma no proviene de modelos aplicados con esfuerzo y mecánicamente sobre materiales que se le resisten. Si aquellos están presentes son como ecos o sombras, en un sentido casi rulfiano.¹⁸

Frente a frente es articulación de incertidumbres perceptivas, repetición/cambio, armonía/timbre, movimiento/estatismo, simplicidad/complejidad, deslizándose sobre la estrecha franja que separa lo real de lo ilusorio. *Frente a frente* es filtrado selectivo de la historia de la música del siglo XX, destilado porteño del legado de Varèse, Cowell y Cage devuelto al mundo en una amalgama propia. Ecos reales, sombras aparentes, metáfora sonora surgida de la imaginación de un compositor que, como Revueltas, supo que la música es mucho más que las relaciones entre los sonidos.

¹⁸ Etkin, M. “Alrededor de México”, p. 33.

Coriún Aharonián y la mímesis a la constitución cultural latinoamericana¹

Chico Mello

Identidad compositiva y cultural

El desarrollo de identidades compositivas depende íntimamente de la identidad cultural. Así como ocurre con el desarrollo de la identidad personal, la confrontación con modelos desempeña un rol esencial. Mientras que en el desarrollo personal entra en juego sobre todo el conflicto mimético entre las generaciones, en la identidad cultural se trata de una confrontación histórica y geopolítica entre las regiones del mundo, entre naciones y entre grupos étnicos. Los procesos miméticos determinantes en la identidad artística –identificación, imitación, competición (deseo mimético), apropiación, adaptación (mímisis pasiva), auto creación (mímisis activa)– tienen lugar en un contexto que es determinado por la cultura.

La búsqueda de un/a compositor/a por una “auténtica” identidad evidentemente es una característica de la cultura occidental. En sus subculturas, es decir, en la música popular, el jazz y la música improvisada, dicha búsqueda es menos

¹ Versión en español, reducida y modificada, de las últimas secciones del capítulo III de la tesis de doctorado: *Mimesis und musikalische Konstruktion* (2008). Publicada: Heister, Hanns Werner y Mühlischlegel, Ulrike (eds.) *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los Siglos XX y XXI*. Frankfurt am Main, Biblioteca Iberoamericana, 2014. Versión ampliada para esta edición.

individual que en la música “sería”, y se da de un modo más colectivo y no exclusivamente en el desarrollo de un lenguaje musical personal.

Mimesis a la constitución sociocultural

Para un/a compositor/a latinoamericano/a de la llamada “Música Nueva”, no siempre son muy conscientes los mecanismos miméticos de representación y poder entre colonia y metrópolis. A este respecto, pocos compositores fueron tan sensibles y claros en sus obras, esclarecedores y polémicos en su discurso como Coriún Aharonián. Para él, componer en Latinoamérica es una actividad de resistencia cultural y de construcción de identidad. En este sentido cree que la resistencia requiere contramodelos, si se quiere invertir la dirección de los procesos miméticos. Y esto presupone por parte de los compositores un conocimiento actualizado sobre los modelos de los centros de poder, de manera que la música contemporánea, originalmente de origen europeo, refleje la realidad latinoamericana. La música culta en Latinoamérica, en tanto representación sonora de una diversidad de culturas musicales, debe sonar diferente a la europea, debe sonar mestiza. A diferencia de un nuevo folclorismo, este concepto defiende una descentralización de las jerarquías musicales: mientras el folclorismo representa el predominio de una anacrónica música europea, los recientes logros formales y tecnológicos de Europa sirven en este concepto para el establecimiento de puentes entre distintas culturas musicales.

El arte europeo del siglo XX cuestionó poco a poco el poder centralizador de sus propias convenciones y estructuras gramaticales. Piénsese aquí en el proyecto

desterritorializador del arte moderno (dadaísmo, surrealismo, expresionismo abstracto, fluxus), cuya influencia en el pensamiento pluralista posmoderno fue decisiva. Este cuestionamiento de sus propias reglas y jerarquías, que siempre condujo a nuevos experimentos con nuevos materiales y estructuras, marcó el desarrollo de la música del siglo XX. Este aspecto reflexivo está en relación mimética con la realidad: el mundo simbólico producido en el arte reacciona ante el mundo social, llamando la atención acerca de otros modos de percepción y, consecuentemente, nuevos accesos al mundo “real”, contribuyendo con ello también a la generación de nuevos modelos sociales alternativos.

Conscientes de la estrecha relación entre las estructuras sociales de poder y las estructuras musicales, en lugar de imitar los modelos europeos, Aharonián y algunos compositores latinoamericanos relacionan el espíritu experimental con un espíritu de resistencia política. En este sentido, como una instancia de reflexión mimética, la música podría favorecer una distribución más simétrica del poder en las relaciones socio-culturales.

Para evitar el peligro de subordinación jerárquica a la cultura europea –como acontece en el folclorismo– es importante, en esta actitud experimental libertadora, el reconocimiento y la aplicación de los principios estructurales característicos de otras culturas. Esto trae consigo aspectos paradójicos, ya que la música experimental (la “libertadora”) proviene de una subcultura de izquierda de la cultura europea, en que las fronteras internas no siempre son claras. Es por ello que la imitación estricta pero acrítica de esa actitud experimental puede enmascarar otras formas de dominación.

La cuestión básica es ¿cómo hacer posible el surgimiento de una música mestiza sin que una cultura musical –a saber,

la europea- domine las otras, y cómo reducir al máximo la explotación y la apropiación cultural? Hay dos factores que complican este proceso. En primer lugar, el hecho de tratarse de una música compuesta por compositores formados en música europea. En segundo lugar, el hecho de que esta música es tocada en festivales de música contemporánea tanto en Latinoamérica como en Europa, donde a menudo, como lo fue en la época de los nacionalismos musicales, es recibida y clasificada como “exótica”. El primer factor puede ser atenuado si el/la compositor/a conoce y aprende bien las culturas musicales que pone en juego –mejor aún, si él/ ella pudiera reconocerlas en sí mismo/a, en su propio ser mestizo-. En cuanto al segundo factor, con el aumento de la movilidad entre las categorías musicales y con la interdisciplinariedad características de las nuevas generaciones de artistas, surgen cada vez más espacios de representación no comerciales en los cuales tiende a ser abolida la distinción entre alta y baja cultura, es decir, entre la música experimental y la música popular. Como signos de “exceso mimético”, que, según el antropólogo Michael Taussig, caracteriza la postcolonialidad, estas fronteras móviles permiten la construcción de la identidad artística con una distribución del poder más simétrica entre las culturas, aunque esta movilidad sea impulsada por los beneficios económicos que llevan al capitalismo global, o sea, a su cultura occidental.

Elaborar y apropiarse de la cultura europea experimental manteniendo al mismo tiempo una conexión con las culturas musicales locales, buscando establecer contramodelos, remite a la estrategia del movimiento modernista brasileño de los años veinte: el canibalismo cultural como metáfora para un complejo proceso mimético:

Cuando el tema canibalismo (...) circuló entre los surrealistas parisinos, también estuvo presente una pareja que luego reconoció en esto una oportunidad de generar para sí una inconfundible identidad. El poeta modernista Oswald de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral, propagaban entonces el supuesto canibalismo de los indios brasileños (...) como una metáfora para su meta personal: devorar a la vanguardia parisina para encontrar un camino propiamente brasileño hacia la modernidad.²

Esta fructífera estrategia mimética buscaba, con su irónico distanciamiento, una proximidad a las capas reprimidas del imaginario cultural brasileño, de tal modo que la cultura del conquistador, del “enemigo”, pudiese servir como fortalecedora en la construcción de la cultura artística brasileña. Esta metáfora se mostró longeva, y varias generaciones de artistas remiten a ella. Dicha metáfora ganó nuevamente relevancia en el debate internacional sobre la identidad cultural en el contexto de la movilidad actual y de la relación entre centro y periferia.

Dos posiciones se distinguen en esta discusión. La primera defiende que, debido a la fluidez excesiva de las identidades, la autenticidad cultural ya no es posible: “La metáfora canibalística es, junto con el *recycling*, hibridismo y *traslato* (...) un concepto clave para el intercambio cultural” (Mello 2008). Lo que es común a estos términos es el hecho de “cuestionar” categorías como original, copia, pureza, autenticidad y origen, al mismo tiempo que destacan el

² Mello, Chico: Parte III (extracto) de la tesis de doctorado *Mimesis y construcción musical*. 2008.

momento creativo de la citación, traducción e imitación, “devorar al enemigo” no serviría más a la creación o manutención de la autenticidad cultural.

La otra posición reconoce que a pesar de la intensificación de los intercambios culturales, todavía es posible encontrar inevitables huellas de origen y autenticidad. Esto se relaciona con el aspecto paradójico de la facultad mimética. En el proceso de formación de la identidad, la constante oscilación entre mimesis y alteridad es factible de ser manejada, aunque de manera limitada. Por lo tanto se trata de una tarea que no es fácil:

Tirando de un lado y del otro, la mimesis juega este truco de danzar entre lo idéntico y lo muy diferente. Imposible pero necesario, de hecho, habitual: la mimesis registra la semejanza y la diferencia de ser como y de ser Otro. Crear estabilidad de esta inestabilidad no es una tarea sencilla, sin embargo, toda formación de identidad está involucrada en esta actividad vigorizante en la cual el problema no es tanto quedarse en lo mismo, sino mantener la igualdad a través de la alteridad³

Taussig se refiere aquí a la paradójica pero efectiva resistencia cultural de los indios cuna (norte de Colombia y

³ Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge. 1993, p.129. “Pulling you this way and that, mimesis plays this trick of dancing between the very same and the very different. An impossible but necessary, indeed an every affair, mimesis registers both sameness and difference, of being like, and of being Other. Creating stability from this instability is no small task, yet all identity formation is engaged in this bracing activity in which the issue is not so much staying the same, but maintaining sameness through alterity” (trad. Fernando Manassero).

Panamá), cuyas “historias” han abordado desde diversas perspectivas miméticas. Taussig continua:

Las historias disponibles acerca de los Cuna arrojan una luz extraña sobre la lógica de este proceso, por permanecer resueltamente “ellos mismos”, resueltamente alternos con respecto de la vieja Europa siendo –claramente– sus esclavos negros, los Cuna pudieron “mantenerse igual” en un mundo de cambios forzados.⁴

Para mantener esta igualdad (*sameness*), la “canibalística” absorción cultural del enemigo –es decir, de la alteridad– es una estrategia que puede generar autenticidad. Por otro lado, a pesar de toda la movilidad de nuestro tiempo, constituye una forma innovadora de lidiar con la autenticidad que sigue vinculándose a un lugar específico. Una de estas formas innovadoras, a mi entender, sería la auto-observación en el sentido de una auto-etnología.

Coriún Aharonián

Como hijo de una familia de inmigrantes que sobrevivieron al genocidio armenio de 1915, Coriún Aharonián desde muy temprano mostró una gran sensibilidad ante la cuestión de la identidad cultural.

⁴ Ibidem, p. 129. “The available histories of the Cuna shed strange light on the logic of this process, for by remaining resolutely “themselves”, resolutely alter vis à vis old Europe was well- note clearly- its black slaves, the Cuna have been able to “stay the same” in a world of forceful change” (trad. Fernando Manassero).

En el caso de algunas de las obras musicales de Coriún Aharonián se puede contar una historia. Ella trata de la violencia y la resistencia, del poder, la opresión, y de los intentos de rebelión, inicialmente vacilantes y aislados que poco a poco se tornaron más fuertes, arrojados y perseverantes. Así por ejemplo, la obra “Música para cinco”, compuesta en 1972, muestra indicios de la guerra interna vigente en su país entre la violencia estatal y grupos revolucionarios, haciendo referencia tanto a la lucha por la (sobre-)vida en tiempos amenazadores como a la historia personal del autor.

Aharonián es un compositor con formación europea que se acerca miméticamente tanto a la música nativa diezmada desde hace tiempo, como a la música popular uruguaya, la cual conoce bien a través de su contacto con músicos como arreglador. Su referencia a estas culturas musicales es ética: a través de su música él deja “hablar” otras voces culturales. Conoce bien esas voces y las escucha en parte en sí mismo y en su entorno inmediato. Ellas son elaboradas en su práctica compositiva de manera que algunas de sus características sirven de base para sus ideas estructurales.

Se podría decir que su música experimental suprime la primacía de los cánones de composición occidental y establece una igualdad entre las gramáticas musicales. El aspecto mimético de su música puede ser observado en varios niveles:

– La estructura musical y su referencia a lo social: los diversos materiales funcionan como actores, que corresponden metafóricamente a actores sociales y culturales, aunque sin una intención programática previa. Distinto al caso de Cage, para quien lo político reside en la eliminación de la instancia controladora central –independientemente del material– en Aharonián es importante tanto el reconocimien-

to de los “actores” culturales como del equilibrio de sus posiciones.

– En la música de Aharonián observamos representaciones sonoras en varios parámetros. Las estructuras formales y figuras utilizadas se revelan como duplicaciones, como signos de una música ya no más presente. De modo que las figuras rítmicas del tango funcionan no como tango en sí mismo, sino como signos icónicos, o sea, como referencia a otra música.

– El estatismo ligado a la repetición, el silencio y la dinámica “piano” crea una atmósfera de ausencia, de nostalgia, casi como una especie de “fotografía sonora” estática, pese a las partes contrastantes en *forte*: el original, la música originaria está ausente. (ver ejemplo 2, comienzo de *Los cadadías*, para clarinete, trombón, piano y violoncello, compases 65-94).

– Este aspecto “fotográfico” se torna más evidente con la alternancia de pocos bloques estáticos, de manera que la “historia”, es decir, la regla del juego, se revela tempranamente: se sabe *lo que* es, pero no *cómo* continúa. Los bloques, con sus contornos claros y pregnantes, funcionan como actores fuertemente caracterizados que alternadamente entran y salen de la escena sonora, más raramente se encuentran.



Ejemplo 1: Gente, para flauta, clarinete en la, oboe, fagot, corno, trompeta, trombón, contrabajo, marímbula y tambor de steelband, compases 31-44.

– La referencia a la música de los otros no se da a través de citas literales, más bien citas “inventadas”, de manera que así surge una especie de doble mímesis. Esto ocurre particularmente en *Gente* (1990), para conjunto de cámara y en *Mestizo* (1993), para orquesta. En *Una canción* (1998), Aharonián utiliza citas literales, sin embargo, estas son elaboradas en forma fragmentaria y son integradas de tal modo a los principios compositivos del compositor, que funcionan también como citas inventadas. Un caso límite es la pieza electroacústica *Secas las pilas de todos los timbres* (1995). Esta, en forma de montaje, está compuesta con fragmentos claramente identificables como citas, cuyas fuentes no son necesariamente reconocibles. El compositor se acerca a estos documentos históricos musicales en múltiples sentidos miméticos: 1) a través del contacto empático no sólo con esta música, sino también con sus autores (El título – [cuando estén] secas las pilas de todos

los timbres – se refiere a *Yira... Yira...*, un tango de Enrique Santos Discépolo, y remite a una sociedad en la que la solidaridad es difícil de encontrar); 2) a través de la recontextualización de su memoria emocional propia; 3) a través del encadenamiento metonímico (montaje) de música latinoamericana de muy distintos orígenes (“actores” culturales y musicales) él inventa o construye en el nivel simbólico (representación) su propia latinoamericanidad. Se podría decir que el compositor intensifica su contacto sensorial con estas músicas, pero sin apropiarse de ellas.

– La música culta de Aharonián es fuertemente regional, dado que el aspecto occidental “internacional” es direccionado a la música y a lo sonoro de su entorno cercano. Esto confiere una cercanía e intimidad emocionales al experimento resultante, aunque los conceptos estructurales contengan un cierto grado de cálculo. Su actividad compositiva sirve a una reflexión estética sobre su constitución social.

– La reducción de los materiales y de los medios de estructuración se constituye en un programa a la vez estético y político: se refiere a una “música pobre”, definida así por el compositor argentino Oscar Bazán en los años ’70 como una música en la que la discrepancia entre el desarrollo tecnológico y la creciente pobreza en América Latina debería estar representada miméticamente.

Se podría decir que este pregnante contra-modelo estético de Aharonián opone resistencia en la medida en que sus elementos son pasibles de ser reconocidos como símbolos (emblemas) de las culturas oprimidas. En vez de apropiarse de estos elementos, como alguien de afuera, para crear una música exótica, las características esenciales de estas culturas musicales son filtradas, procesadas, comprimidas, reducidas por alguien de dentro de la cultura,

por lo que se convierten en símbolos índice (emblemas) de estas culturas. En el contexto de la música contemporánea de tradición europea, estos índices sirven a la defensa del patrimonio e identidad culturales. Sin embargo, este carácter emblemático no debe ser confundido con slogans políticos generalizadores: se trata de rasgos culturales comunes, que son tratados y utilizados por los compositores de forma individual y por tanto diferente. Aharonián distingue las siguientes características en la música latinoamericana:

- secuencias temporales cortas y concentradas,
- tendencia a un alto y riguroso aprovechamiento de sus elementos,
- construcción no discursiva,
- sensualidad de la organización rítmica,
- reiteración, que no debe confundirse con la repetición mecánica.

Todas estas características se pueden entender como una transposición mimética de elementos musicales de la música no europea al campo de la música contemporánea. A mi juicio, la brevedad de las piezas está relacionada con la tradición de la música popular, que se caracteriza por la brevedad de la forma canción. La tendencia a un riguroso aprovechamiento de sus elementos está siempre presente en la música africana e indígena, en las que reducidos elementos interactúan de forma reiterativa. Estas aparentes repeticiones son mínimamente variadas, más bien rítmica y tímbricamente que en el parámetro altura, por lo que resulta una sintaxis no discursiva. Esta no-discursividad –la renuncia al desarrollo motívico análogo al discurso verbal– se relaciona más con una mimesis a la corporalidad que a conceptos formales matemáticos. Aunque los conceptos estadísticos

o matemáticos sean empleados en la construcción formal, hacen una referencia mimética a la corporalidad, por lo que sirven a una especie de etnología del propio cuerpo mestizo.

Acercamiento analítico: mimesis del cuerpo

Con el análisis de la pieza *Los cadadías* (1980), para clarinete, trombón, piano y violoncello, se puede llegar a una clara imagen de cómo se unen estos elementos. Lo primero que llama la atención es lo reducido del material y la brevedad de la pieza (5'18"): una única, clara y definida altura (*Re*), un estrepitoso y percusivo ostinato de piano (*La*#, *Si*, *Do*), un ruidoso pizzicato Bartók, un ruido claramente definido del violoncello con "rascado" del arco detrás del puente a la manera tanguística⁵ y silencio.

⁵ El compositor describe el efecto del cello en las indicaciones de la partitura como "un 'rascado' tangístico detrás del puente (entre este y el cordal) (el 'rascado' o 'chicharra' efectuado habitualmente, con carácter 'percusivo' por los violines de las orquestas de tango)" (N. de la compiladora).

Ejemplo 2: Los cadadías, compases 1 a 29.

30

CL - | - | - | - | - | *tempo ff*
 THIN | - | - | - | - | - | *tempo ff*
 PHO | / / / | / / / | / / / | / / / | / / / |
 CHLO | - | - | - | - | - | *tempo mf*

40

CL | - | - | *8 7 6 5 pp* | - | - | - |
 THIN | - | - | *8 7 6 5 pp* | - | - | - |
 PHO | / / / | / / / | / / / | / / / | / / / |
 CHLO | - | - | *8 7 6 5 mf* | - | - | - |

50

CL | - | - | - | - | - | *8 7 6 5 pp* | - | - | - |
 THIN | - | - | - | - | - | *8 7 6 5 pp* | - | - | - |
 PHO | / / / | / / / | / / / | / / / | / / / |
 CHLO | - | - | *8 7 6 5 pp* | - | - | - |

60

CL | *8 7 6 5* *4 3 2 1* *sempre 2* | *8 7 6 5* *4 3 2 1* *sempre 2* | - | - |
 THIN | *8 7 6 5* *4 3 2 1* *sempre 2* | *8 7 6 5* *4 3 2 1* *sempre 2* | - | - |
 PHO | / / / | / / / | / / / | / / / | / / / |
 CHLO | - | - | - | - | *mf* | *8 7 6 5* *4 3 2 1* | - | - | *p*

Ejemplo 3: Los cadadías, compases 30-64.

La limitación a una única altura hace que instrumentos tradicionalmente melódicos funcionen más bien como instrumentos percusivos, de modo que se produce un desplazamiento/descentramiento cultural del acento: los planos del ritmo y el timbre, relegados en la tradición europea a un rol secundario, están en un primer plano. En presencia del ostinato del piano los matices de las figuras rítmicas tornan especialmente nítida una característica más bien de raíz africana: micro desplazamientos –”síncopas”– de las acentuaciones por coexistencia de subdivisiones asimétricas dentro de una métrica común.

En lugar de entender este desplazamiento como síncopa –la contravención de pasar por alto el metro estandarizado– caen agrupamientos asimétricos alternativamente en posiciones cométricas o contramétricas. Esto está íntimamente relacionado con la organización rítmica de la música africana. Según Arthur Morris Jones, la métrica occidental es *divisiva*, es decir, está basada en la división de una determinada duración en valores iguales (redonda, blanca, negra). Por el contrario, la rítmica africana es *aditiva*, es decir, logra una determinada duración por suma de los valores más pequeños, los cuales forman nuevas unidades y frecuentemente no tienen una partición en común (por ej. 3+3+2). La suma de tales agrupamientos de dos y de tres siempre da como resultado, según Simha Arom, un período rítmico par (por ej. 3+3+2=8). Sin embargo, si se intenta partir en dos mitades estos períodos pares, resultan siempre dos partes impares (por ej. 8=3+5), lo que Arom define como *imparidad rítmica*.⁶

⁶ Estas observaciones son referidas por Carlos Sandroni en su estudio sobre la variación de los patrones rítmicos de la música urbana del Samba. Él conecta la predominancia de la contramétrica en la música popular en Río en los años treinta con una afirmación de la identidad de los negros brasileños. (Cfr. Sandroni, Carlos: *Feitiço Decente*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001, pp.24-28).

Los materiales en *Los cadadías* son variados mediante mínimas sustracciones y adiciones, pero no “se desarrollan”. Por ejemplo, los instrumentos melódicos ejecutan notas largas, la mayoría de las veces en pares o alternadamente, son mínimamente variadas, paran, quedan un instante en silencio, recomienzan, de modo que las fases de ejecución y silencio cambian continuamente.

No obstante, hay una cierta dramaturgia narrativa, una linealidad temporal de origen europeo reconocible, que se puede conectar con la referencia de la corporalidad: la mimesis (representación) del cuerpo a través de la escenificación progresiva de gestos de baile⁷.

A través de la pregnante oposición entre “rascada” solista, rápida y rítmica por un lado y notas largas o silencio por el otro, esta corporalidad se manifiesta en el comienzo de la pieza (compases 1-20) más bien de forma abstracta y distanciada. Como si en esta atemporalidad la música referida (aún) no estuviera allí. Por medio de la inesperada y persistente entrada del ostinato del piano (desde compás 21 hasta el final con sólo dos interrupciones), cambia la percepción, de modo que el tiempo se percibe ahora ligado al cuerpo –el registro grave es decisivo para ello–, sin embargo no como movimiento muscular, sino más bien como duración interna medible al interior de los timbres

⁷ *Los cadadías* es la respuesta al desafío planteado por Zygmund Krause: componer una danza con mi propio “aquí y ahora”, para ser ejecutada por el cuarteto “Taller de música de Varsovia” en el lejano festival “Otoño de Varsovia”, el 23 de septiembre de 1980. Resolver la referencia a lo bailable dentro de mis opciones de lenguaje no me resultaba fácil. Por eso lo retomé cuatro años después en una pieza para piano solo. (Aharonián, Coriún: *Los cadadías*, Montevideo, Tacuabé, Serie Música Nueva, T/E35, Librillo del CD, p. 10).

cambiantes. Los indicios de gestos de baile solamente se reconocen en las escasas y breves figuras “rascadas” y en los breves e igualmente escasos juegos de las figuras rítmicas (compases 35, 59). Este último aspecto genera, a través del inesperado desplazamiento y subdivisiones del pulso en el piano, una dislocación del “fundamento” sonoro, de modo que sugiere la asociación corporal a los pasos de baile: en algunos casos puntuales la música abstracta se torna concreta; o sea, muscularmente inteligible.

Esta inteligibilidad crece desde el dislocamiento conjunto en el compás 58: las figuras “rascadas” (desde compás 61) emergen de nuevo y son un indicio de las modificaciones que siguen; la instrumentación y consecuentemente el timbre de las notas largas cambian con mayor frecuencia y un nuevo movimiento rítmico –un patrón de milonga (3+3+2)–, primero insinuado en el compás 66, se separa del fondo de notas largas y aparece nítidamente en el compás 79 en mezzoforte. El fondo estático se transforma lentamente en figura rítmica móvil. Esta actúa también como signo indicial del clímax, el cual es alcanzado en el compás 91, precisamente en la proporción áurea. Aquí (compases 91-102) repentinamente el fondo estático presiona hacia un plano principal como un patrón de tango, alcanzando así un grado máximo de corporalidad. Estas figuras de doble compás son realizadas por el clarinete, el trombón y el violoncello (pizz. Bartók) en fortíssimo de forma contramétrica a la pulsación del piano. A esto le sigue un “dramático” silencio general, cuya tensión cargada de expectación es ampliamente “satisficha” por medio de una doble repetición de un patrón de tango. Se podría aventurar aquí una interpretación: en esta sección ejecutada en fortíssimo, el repentino grito de una cultura africana reprimida es representado como indicio.

Las siguientes reapariciones modificadas del motivo “rasgado” –que actúa como una especie de protagonista de la pieza– cierran el fragmento e indican, como transición, las nuevas transformaciones –alargamientos y subdivisiones– de los patrones rítmicos, los cuales se tornan tendencialmente más “bailables” (desde el compás 103). Un factor adicional subliminal para la creciente referencia a la corporalidad en el transcurso de la pieza es brindado por las proporciones temporales, de modo que los eventos como las “frases”, en lo relativo a cantidad de compases, hasta el compás 66, están estructurados tendiendo a las proporciones de Fibonacci, de modo que se produce irregularidad:

compases 1-20: 5+3+2+1 / 5+3+1

compases 21-65: 5+3+2 / 5+3+2 / 8 / 5+3 / 4 / 3+2

Desde el compás 66, con la entrada del patrón de milonga, la partición del compás se torna más regular; resultando en números pares:

compases 66-90: 4 / 4 / 2+3 / 4 / 6 (3+3) / 2.

Esto es muy claro en la sección del clímax:

compases 91-102: 2 / 2 / 4 / 2 / 2.

Esta partición simétrica continúa hasta el final (compases 103-146), y muestra icónicamente los movimientos pendulares del cuerpo correspondientes a la alternancia de los pasos de baile:

compases 103-146: 4 / 2 / 2 / 8 (4+4) / 8 (3+3+2) / 4 / 2 / 6.

También las nuevas figuras rítmicas (compases 103-118) tienden a una fluida regularidad con la subdivisión impar de los patrones de milonga (dos negras con puntillo más una negra) en corcheas y con la entrada de acentos alternados en las notas largas. Estos movimientos oscilantes bailables entran desde compás 125 hasta el silencio general (compases 139-140) nueva y paulatinamente en el plano

de fondo. Un sforzato con larga resonancia actúa como epílogo que evoca de forma lejana el clímax (compases 141-146).

The musical score consists of four staves: Cello (CL), Trumpet (TMN), Piano (PNO), and Cello (CHELO). The score is divided into four sections by measure numbers 65, 80, 95, and 102.

- Measure 65:** CL and TMN play eighth-note patterns. PNO has sustained notes. CHELO has eighth-note patterns with dynamic markings like mf and f .
- Measure 80:** CL and TMN play eighth-note patterns. PNO has sustained notes. CHELO has eighth-note patterns with dynamic markings like mf and f .
- Measure 95:** CL and TMN play eighth-note patterns. PNO has sustained notes. CHELO has eighth-note patterns with dynamic markings like pp , f , and tempo mf .
- Measure 102:** CL and TMN play eighth-note patterns. PNO has sustained notes. CHELO has eighth-note patterns with dynamic markings like ff .

Ejemplo 4: Los cadadías, compases 65 a 102.

140

146

150

156

160

166

Ejemplo 5: Los cadadías, compases 103 a 146.

En la obra *Los cadadías*, Aharonián construye e inventa una música mestiza: ella es, en su plan formal una pieza de música culta, de tradición europea, debido a la bien dosificada elaboración de cada nueva información, así como a la construcción de un punto culminante. Sin embargo, el material sonoro y sus micro-relaciones internas –por ejemplo, técnicas de variaciones rítmicas, combinaciones tímbricas– son de origen no europeo. En la medida en que los aspectos rítmicos del tango y la milonga son focalizados, dejando de lado sus características armónicas y melódicas europeas, Aharonián subraya tanto estética como éticamente los orígenes africanos del tango. Eso está aún más reforzado con la renuncia a cualquier tipo de textura polifónica, principalmente mediante la reducción a una sola nota en los instrumentos melódicos. Al mismo tiempo, los continuos cambios tímbricos al interior de un plan sonoro estático hacen referencia a la música de las culturas indígenas.

Aharonián inventa, a través de estas referencias musicales a su mundo socio-cultural inmediato –el del Río de la Plata– una música contemporánea local. Esta se caracteriza como un campo de representación mimética en el que la anatomía cultural es percibida e investigada de forma creativa y reflexiva: como si los componentes culturales se representasen musicalmente los unos a los otros. Esta re-contextualización local de diferentes culturas musicales –la de origen europeo, la indígena y la africana– pone en relieve las semejanzas existentes en el imaginario latinoamericano, lo que contribuye en la producción simbólica de una latinoamericanidad. Su abordaje del mestizaje es una contribución importante y consistente a la clarificación de

los disimulados procesos miméticos y de sus complejas relaciones de poder, vislumbrando con eso un aumento de las posibilidades de manejarlos conscientemente, sobre todo, en tiempos de alta movilidad.

“La premeditada escansión de los sonidos”, la desinencia y el intersticio en la música de Gabriel Brnčić a partir de *Ronde-Bosse*

Cristian Morales Ossio

Del largo y florido *opus* del compositor chileno-español Gabriel Brnčić (1942), las obras compuestas bajo las directrices de su programa informático de composición *Ronde-Bosse*¹, constituyen una porción pequeña pero clave en su creación. Estas representan una radicalización ante el problema de los métodos de escritura y recepción de la música como experiencia cultural. A través de la audición atenta de *Polifonía de Barcelona* (1983); *Partita* (1991); *Contrabajo-concert* (1991); *Bajo-concert* (1992); ...que no desorganitza cap murmuri (1994-95); *Constanza (La casa del viento I)* (1996); *La casa del viento II* (1998); y *Doble Polifonia de l'aigua* (2009), obras que conforman el núcleo de la reflexión que comparto aquí, pongo de relieve la particular articulación que el compositor formaliza considerando los conceptos de escansión, desinencia e intersticio, en la conformación de una (id)idad poética genuina².

En mis años de estudio con Gabriel Brnčić³ solíamos discutir acerca del valor de la escucha, como acto fundante

¹ *Ronde-bosse* (fr.) o bajo relieve. Técnica escultórica que posibilita la distinción clara de relieves.

² Algunas de las obras que se citan aquí pueden ser escuchadas en el siguiente sitio web: soundcloud.com/gabriel-brncic/

³ Entre 1995 y 1997, el autor de este artículo realizó estudios de composición con Gabriel Brnčić en el marco del Máster en Creación Musical y Nuevas Tecnologías, en el *Institut de l'Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra*, Barcelona, España.

de la composición. La importancia de ir más allá de la actitud analítica reduccionista tradicional, y de ir a investigar auditivamente de una manera crítica, deconstructiva y creadora. Como pocos, Gabriel nos despertaba el oído en el estudio de electroacústica con ejercicios espontáneos de escucha, a través de los cuales se nos desvelaban con relativa claridad y rapidez, algunas de las categorías que articulan la micro y la macro gestualidad de los sonidos. En ese percibir de manera especial, la distribución de las alturas en relación al paso del tiempo, la intención de detención o suspensión, el manejo de la densidad sonora, la duración, y la homogeneidad o heterogeneidad tímbrica se revelaban como cualidades configuradoras de un estilo: una noción de identidad de los objetos musicales que se despliegan, una idea de forma y la decantación de la música como pensamiento. Y aún más allá, aquellos ejercicios nos colocaban en el ser interno del auditor, en un llamado de atención acerca del destino final de nuestras músicas. Nos dábamos cuenta de que la escucha a la que apuntaba Gabriel estaba determinada y alimentada por la confluencia de combinaciones complejas de variables de múltiples naturalezas, prefigurando verdaderos relieves, cuyas materialidades corresponden a cualidades diversas y móviles –melódicas, o tímbricas, por ejemplo–, que disminuyen o potencian otras dimensiones calculadas por el compositor.

La música de Gabriel Brnčić parece surgir de una actitud deliberada de situarnos de manera directa sobre aquellos relieves escurridizos, actitud que nos compromete activamente con la pregunta por el tiempo. No se trata de un terreno explorado solamente en el grupo de obras que citamos, sino de una búsqueda permanente que ha marcado su carrera compositiva. Ya en la versión sinfónica de

Volveremos a las montañas (1968)⁴, además de plantear la necesidad estética de recorrer el ancho espacio tímbrico-frecuencial de una orquesta super-organizada en múltiples e inusuales combinaciones, Brnčić no oculta su sensibilidad por un tiempo discontinuo, otro, que enmascara una identidad que se escabulle a través de la alternancia presencia/ausencia (o aparente ausencia). Desde entonces la respuesta ante la interrogación por un tiempo que se intuye experiencial “se resuelve en un característico concepto de segmentación temporal basado en la equidad y en la alternancia entre sonido y silencio.”⁵

Tiempo, como distribución de eventos y duraciones; y espacio, como distribución de alturas y tesituras, están gestionados aquí por los algoritmos que más tarde serán compilados en un programa informático único que Gabriel Brnčić creó y llamó *Ronde-Bosse*. Pese a que ambas categorías de primer nivel suelen ser analizadas desde una superficie que resulta de operaciones muy precisas (y que redundan comúnmente en cualidades rítmicas y de alturas) de las cuales el compositor no rehuye, Brnčić evita esa superficie como plano aristotélico, calculable y contable, instalándose en una fenomenología del tiempo, más que en su cosificación. Pero más allá del rasgo idealista que podemos advertir en toda fenomenología –la intuición pura–, la música de Brnčić también nos traslada a una problemática del hacer

⁴ El estreno de *Volveremos a las montañas*, previsto para el 22 de septiembre de 1969 por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, debió ser suspendido por un falso aviso de bomba en el Teatro Colón, lugar donde se realizaría el estreno. La obra pudo ser estrenada sólo 42 años más tarde (el 24 de junio de 2011), en el Auditorio de Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires.

⁵ Abellán Alzallú, Ruth: “Gabriel Brnčić: Tiempo de volver a las montañas”, en *Revista musical chilena*, Vol. 68, N° 221, p. 80.

(acción), y con ello a una dimensión interpretativa (exégesis o hermenéutica) de lo que fabrica. Es decir, encontramos aquí una temporalidad que se define, por un lado, en función de nuestra relación más íntima con los eventos, y de estos con su propio contexto: la obra misma; y por otro lado, en función del alcance de la *techné*, es decir a través de los procesos y procedimientos implicados en la organización de esos eventos⁶. Certo es que la intuición temporal de Brnčić desemboca abiertamente en acciones muy precisas, como si fueran una estrategia para colocarnos en la dimensión de un tiempo no-histórico, en el terreno de la posibilidad y del escucharse a sí mismo y al otro (recordando a Nono). Pero también nos coloca en el espacio de la indagación personal, en la exigencia de una escucha inquieta que quiere saber e identificar los elementos articuladores. La combinación intuición/acción, que marca su quehacer compositivo, viene a tentar una respuesta propia al interrogante por el ser del tiempo. Como señala el compositor y artista sonoro español Arturo Moya Villen, a propósito de la noción de tiempo y sujeto en la música de Brnčić “La interrogación se desplaza al ser de las cosas, al ser en sí del tiempo, lo que incluye necesariamente las razones que posibilitan, configuran y articulan ese tiempo, así como los principios de orden que subyacen en su reverso.”⁷

Sin duda, la noción de tiempo que Brnčić desarrolla a lo largo de su carrera creativa es una pieza fundamental

⁶ En el caso de la música de Brnčić, y en particular en las obras que citamos en este artículo, veremos que dicha organización está estimulada por una noción de lenguaje y las categorías articuladoras que analizaremos más adelante.

⁷ Moya Villen, Arturo: “Tiempo y sujeto en Gabriel Brnčić”, en *Sibila: revista de arte, música y literatura*, Nº 39, 2012, p. 52.

para comprender cabalmente su poética. Pero como puntualiza Arturo Moya Villén, ese tiempo comprende unos principios organizadores que se despliegan ordenadamente como huellas de una posible identidad. Desde la perspectiva que pretendo desarrollar aquí, los elementos que definen esos principios se entienden como articuladores debido a su gran relación con el lenguaje. Quienes recuerdan las sesiones colectivas con Brnčić, también recordarán palabras como escansión, desinencia e intersticio, las cuales quedaban flotando como pistas para entender tanto su propio proceder como el reclamo por una nueva audición. La lingüística ha sido una de sus grandes compañeras, nos recomendaba la lectura de *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur, desde donde surgían, en gran parte definiciones que Gabriel extrapolaba a su andamiaje teórico, adoptándolas como sus propios conceptos de composición.

Escansión

Este concepto llevado por Brnčić a su propia organización musical tiene su origen en la poética, desde allí se ha proyectado como idea variable a algunas disciplinas modernas como el cine. En el seno de la poética, la escansión es la medida de los versos, y el verbo (escandir) es la actitud analítico-creativa de particularizar elementos métricos contables, separándolos y puntuándolos. En el plano retórico la escansión, o el ritmo de las palabras, es el resultado de una relación compleja entre la duración de los sonidos, sus tonos (alturas) y la intensidad con que se emiten. En una escala más extensa, la narrativa ha hecho uso de este concepto para demarcar tiempos más generales, o macro ritmos cronológicos. En el cine se ha adoptado desde el punto

de vista del habla, tanto pura como apoyada por los dispositivos audiovisuales, organizados como verdaderos marcadores de tiempo. De acuerdo al compositor y teórico del audiovisual francés Michel Chion⁸, la escansión es una de las cinco formas que adopta la confrontación entre lo que escuchamos y vemos, y corresponde al caso donde:

lo que hace un personaje o lo que no hace al hablar, o incluso un evento en el marco sonoro (sonido de bocina, grito animal) o en el marco visual (paso de automóvil), tienen como consecuencia el escandir, el puntuar el discurso, y ayudan que se haga escuchar por el espectador.⁹

En definitiva, podemos observar que el concepto de escansión conlleva necesariamente dimensiones temporales y espaciales, dentro de las cuales se desenvuelven los sonidos, sean estos entendidos como logos o simples fonemas.

Más allá del aspecto métrico y puramente musical, el concepto de escansión en Brnčić viene a explicar, desde una perspectiva “ajena”, la idea de movimiento y duración, o incluso el cómo se relacionan ambos en una dinámica unificadora, y a veces desestabilizadora del propio entendimiento de la temporalidad. La escansión en Brněiæ no es el instrumento con el cual simplemente se corta y fragmenta la narrativa sonora. Más allá de esto, el conjunto

⁸ Chion, Michel: *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. www.michelchion.com Recuperado el 15/05/2017.

⁹ Ibidem, p. 40. “ce que fait un personnage ou qu'il ne fait pas tout en parlant, ou encore un événement dans le décor sonore (son de klaxon, cri animal) ou le décor visuel (passage de voiture) ont pour effet de scander, de ponctuer le discours, et aident à le faire écouter par le spectateur”.

de operaciones que posibilitan la idea de escansión, determina un ritmo narrativo recursivo, similar a las pequeñas transformaciones rítmicas que se experimentan en el lenguaje. La manera de enunciar algo, sus alturas, acentos, rítmica interna, sus detenciones, etc. parecen ser categorías que Brnčić manipula a conciencia. En cierto modo, la escansión en Brnčić también da cuenta de la cantidad, pues nos hace conscientes de la manera en que se segmenta el tiempo y la duración de las porciones resultantes, pero se trata más bien de una cantidad que se desliza modulando constantemente.

Un punto de referencia importante para entender el sentido del concepto de escansión en la música de Brnčić, es la lingüística y la repercusión que el desarrollo de esta disciplina ha tenido particularmente en la psicología. En mi pequeña investigación acerca de la escansión, me encontré con que dicho concepto también había sido aplicado en el psicoanálisis por Jacques Lacan, en sus seminarios abiertos, hacia los años 70¹⁰. Lacan se refiere a la escansión como el momento de suspensión de la sesión con el paciente. Esto implica el momento en que el psicoanalista cesa su razonamiento, puntuando una segmentación del espacio/tiempo y el alcance que puede tener lo dicho. Lacan define explícitamente este espacio/tiempo cuya escansión cumple el rol de la “detención, la de un cesar y la de un recomienzo”¹¹. Consideremos además las escansiones internas de cada sesión gobernadas por el lenguaje propio de

¹⁰ Jacques Lacan desarrolló un proyecto de enseñanza entre 1953 y 1980, al cual sus estudiantes llamaron *Seminario*.

¹¹ Lacan, Jacques: *Seminario XXI. Los incautos no yerran (los nombres del padre)*. 1973 www.bibliopsi.org/docs/lacan/26%20Seminario%2021.pdf, p.54. Recuperado el 15/05/2017.

cada psicoanalista. Así, habría pues macro y micro escansiones que definen una suerte de cadena con transformaciones de amplitud variable.

Con esta puesta en relación entre el “cesar” y el “recomienzo”, Brnčić intuye una posible taxonomía del tiempo. Por un lado, existiría un tiempo del movimiento (posiblemente entendido como coréutica)¹², y por otro el tiempo del “cesar”. Sobre este último se superpone el tiempo del auditor quien, finalmente, lidia internamente con lo pasado y lo posible, para construir un entrelazamiento de verdaderas “superficies temporales” que se intersectan. Como se muestra en el Ejemplo 1, en una superficie se aloja lo pasado, mientras que en la otra, que emerge simultáneamente, se está forjando la expectativa.

Ejemplo 1.

¹² Entre sus múltiples motivaciones, el movimiento, como manifestación del cuerpo ocupa un lugar especial en la imaginería de Brnčić (de hecho, en 1989, Brnčić escribe una obra para viola y electrónica que lleva el título de *Coréutica*). En su libro *Coréutica*, Rudolf von Laban, artista y teórico del movimiento, fundador de la danza moderna, *coréutica* es el estudio del movimiento en el espacio. Según Preston-Dunlop (1984) el concepto se refiere a la relación espacio/forma y cómo ésta se manifiesta como movimiento.

Esta superposición entre pasado/expectativa, generaría, según mi punto de vista, la anulación de un tiempo cronológico. Intempestivamente, el auditor se encuentra siendo el responsable de una música que ocurre en su fuero interno, ya no es (momentáneamente) una música que se ejecuta por otros. Lo que está ocurriendo en nuestro interior carece de una pulsación física, puramente musical, que nos permita calcular con cierto automatismo la duración de ese tiempo, que se ha convertido en una escansión intersticial, con límites más bien inestables.

Desinencia. Pliegue, desarticulación, despliegue

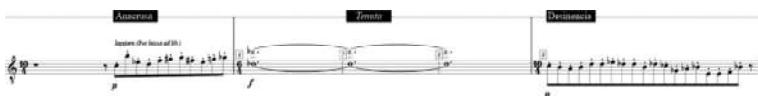
Probablemente, el paradigma gestual de la pléyade de obras que motivan estas meditaciones, no pueda estar mejor descrito que en las notas para la ejecución de la partitura de *Bajo-Concert* (1992), para saxofón bajo. Brnčić (1992), citado por Herrera¹³, señala:

Las anacrusas y las desinencias son figuras más bien rápidas “tempo rubato” y los pedales son notas tenidas, en rigor cada una de las notas del instrumento, con su particular timbre, registro y naturaleza de emisión. Las figuras rápidas se prestan para proliferaciones, constelaciones o nubes de sonidos breves a través de procesadores electrónicos en tiempo real o simples máquinas digitales de efectos. Los

¹³ Herrera, Silvia: “Gabriel Brnčić: Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio”, en *Revista musical chilena*, Vol. 59, Nº 204, 2005, pp. 26-59.

pedales exploran el tratamiento del grano del sonido y el espectro.¹⁴

En efecto, desde una perspectiva puramente constructivista, el gesto primario está articulado por un doble pliegue que separa claramente ANACRUSA-TENUTO-DESINENCIA, como se muestra en el Ejemplo 2.



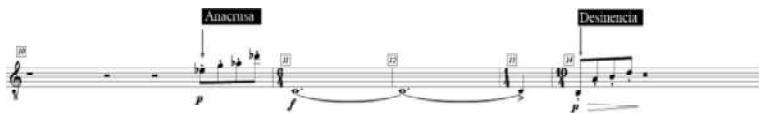
Ejemplo 2. Compases 5 al 9 de *Bajo-Concert* (1992). Transcripción propia.

Anacrusa y desinencia se caracterizan por un gesto articulativo-tímbrico particular, a saber, notas staccato cuyos ataques favorecen la explosión espectral. En su estado original, es decir, vinculadas directamente al tenuto central, ambas describen una función precisa. De acuerdo a Herrera¹⁵, “Anacrusa es ‘el gesto del azar’ de la estructura”, mientras que la desinencia, al igual que en la gramática, es la función cadencial del sonido sostenido. Un primer tratamiento a ambas categorías, que a su vez comporta una primera rarefacción en cuanto a su estructura interna y a sus respectivas funciones, está agenciada a través del manejo de la duración. No es de extrañar tanto las largas anacrusas, una cualidad bastante visitada en el Barroco y en la música del Siglo XX, pero la aparición de la desinencia

¹⁴ Ibidem, p. 44.

¹⁵ Ibidem.

sobre distintas duraciones parece apuntar a crear nuevas situaciones con dicha categoría. El Ejemplo 3 nos muestra los compases que siguen inmediatamente a los del Ejemplo 2, las duraciones de anacrusa y desinencia son notoriamente más pequeñas.



Ejemplo 3. Compases 10 al 14 de *Bajo-Concert* (1992). Transcripción propia.

A excepción de lo que sucede en obras como ...que no desorganiza cap murmuri, para flauta dulce bajo y electrónica, que se caracteriza formalmente por un despliegue de secuencias desiguales del modelo tripartito, en gran parte de las piezas de este periodo dicha fórmula permanece raramente tal como la hemos visto en los ejemplos precedentes. Lo que más bien sucede, es que la organización algorítmica que opera Brnčić también pronostica situaciones de desarticulación o desmembramiento de la estructura, aislando sus componentes. Tal organización desactiva la afección entre anacrusa, tenuto y desinencia, produciéndose una segunda rarefacción, ahora sobre las identidades de la anacrusa y la desinencia. La elisión de la anacrusa se da por simple apartamiento del tenuto –que actúa como tiempo de llegada–, y su función tradicional de tensión se anula. La figura misma se redefine ante la presencia de desinencias desterradas. La acción de diversas duraciones de silencio comienza a desarticular la escansión original, aquella que llega como paradigma gestáltico a

nuestros oídos. En este juego de desglose, la función del tenuto también queda suspendida, asumiendo una identidad menos dependiente de sus extremidades. Es como si Brnčić nos llamara a atender concentradamente lo que sucede dentro del sonido, acudiendo para ello a la integración libre de rugosidades por parte del intérprete, a través de técnicas extendidas. Así, también podemos encontrar la nota llana suspendida entre silencios. Esta relación, tenuto/silencio, también es una relación intersubjetiva, ambas categorías se resignifican en nuestra escucha. Esto apela a la intersección de planos temporales de la cual se hablaba anteriormente: el sonido cesa momentáneamente para dar paso a un silencio “aparente” (como ya lo ha demostrado Cage), y es allí donde confluyen el pasado resonante y la expectativa tensa que se elabora como un nuevo inicio. De esta manera, sonido y silencio conviven en una mutación constante de sus funciones estructurales: anacrusa se (con)funde con desinencia; los sonidos largos se independizan y hablan de sus propias virtudes, mientras los silencios, más que separadores, actúan como mecanismos de relativización de las categorías que “suenan”, operando tanto en lo puramente físico-acústico como en nuestra conciencia. En definitiva, Brnčić radicaliza su propia poética hacia una escritura de la fragmentación, actitud que se ve cruzada por la deconstrucción (en el sentido “derridiano”), como ejercicio de desplazamiento y dislocación de significantes. Las primeras estructuras audibles se deshacen y se excluyen a sí mismas a través de la recombinación, tal una manera de explorar los “infinitos posibles”.

Intersticio y silencio, “reunión de lo externo y lo lejano con el ver presente, el oír desacostumbrado”¹⁶

Según la RAE, intersticio es “hendidura o espacio, por lo común pequeño, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo”. Sin embargo, considerando las cualidades particulares que se dan en el entrelazado de “superficies temporales” ya comentado, el concepto de INTERSTICIO al cual se refiere a menudo Brnčić, requiere de una revisión profunda de los elementos específicos que sostienen una estructura tal, y que permiten distinguir una cierta identidad. Resulta fundamental entonces conocer más de cerca sus propias reflexiones acerca del silencio como condición intersticial. Luego de algunas conversaciones con Brnčić acerca del rol del silencio en la música y de la idea de silencio en diversos compositores (Cage, Beethoven, Nono, Feldman, entre otros), recibí un breve artículo que tituló “Qué me pasa con el silencio que no me ocurre con el sonido”¹⁷. Me parece que el punto más significativo de aquellos diálogos fue, sin duda alguna, la identidad del silencio en cada compositor, es decir, la instauración de un silencio entendido como sujeto y gesto emergente de una personalidad compositiva específica, distinta sustancialmente de otras personalidades y de los silencios (sintácticos) tradicionales.

¹⁶ Brnčić, Gabriel: “Al aire interrogado, música para flautas dulces y medios electroacústicos”, en el librillo que acompaña el Cd. Paola Muñoz Manuguián, Edición independiente, 2005.

¹⁷ Brnčić, Gabriel: “Qué me pasa con el silencio que no me ocurre con el sonido. (Aforismos dedicados a nuestro querido músico Cristián Morales Ossio)”. Carta personal enviada por Gabriel Brnčić al autor de este artículo, 16/03/2008.

En aquel escrito, Brnčić describe su investigación metodológica basada en algoritmos computacionales de generación de duraciones. Durante la programación de esos programas informáticos Brnčić se ve en la necesidad de hacer una distinción entre lo que posteriormente llamó “tiempo lleno” y “tiempo vacío”. Dicho de otra manera, se trata de duraciones portadoras de sonido y duraciones de silencio, o ausencia de sonido. Brnčić¹⁸ señala que “El origen de todo esto, claro está, provenía de una porfiada concepción equitativa entre sonido y silencio. En principio quería que en mis obras hubiera tanto sonido como silencio. Dicho de una manera rasa.”

Las reflexiones posteriores vienen dadas por la correspondiente observación de los resultados obtenidos a partir de esa “manera rasa” de concebir la operatoria. Consideraciones tales como las ponderaciones asignadas a lo lleno y a lo vacío, y las duraciones que portan ambas categorías, llevan a Brnčić a establecer familias de sonido y clases de silencio, en términos gestálticos. La forma de esta música corresponde a una poética intersticial, que se experimenta a través de una dinámica que calibra continuamente la duración, las cualidades sonoras, la suspensión y la fragmentación sintáctica de los sonidos y silencios. Esta forma emergente involucra necesariamente una escucha distinta, no como ejercicio premeditado del auditor, sino más bien como actitud natural hacia un sujeto que ostenta unas características inusuales.

¹⁸ Ibidem.

Así se conformó la nueva manera de escuchar que yo pretendía. Descubrí más tarde, tal como Nono me lo había dicho, que en algunas pausas de separación nosotros mismos introducíamos, proyectábamos, recordábamos con verdaderas alucinaciones auditivas, nuevos objetos acústicos. Llenábamos de manera desgraciada aquellos páramos, antaño El Silencio.¹⁹

Ahora bien, dicha lógica algorítmica genuina –que Brnčić instala como engranaje importante del proceso compositivo– tiene como consecuencia repercusiones en el auditor que, más allá de las operaciones en sí mismas, tal vez podrían proporcionar pistas determinantes en la búsqueda de la identidad del silencio en Brnčić. El intersticio, entendido como hendidura temporal viene a situarse como un momento fuera de la duración absoluta, en donde comparecen el pasado y “lo posible”. En palabras de Ruth Abellán Alzallú²⁰ se trata de “procurar un tiempo de excepción” en el cual se nos invita a apreciar lo ya dicho y a quedarse a la espera de nuevas “precipitaciones”. Como ya hemos visto, la música analizada aquí es una música marcada por una dinámica intersubjetiva de la espera y el abalanzarse, que además configura la relación ausencia/presencia. La acción misma de la música está estructurada de manera dialéctica, donde el “aguardar-ausencia” no está definido por el simple hecho de ser las antípodas de un sujeto, sino más bien por la interacción subyacente con el “abalanzarse-presencia”. Esta dinámica intersubjetiva comporta un pacto de comunicación que se

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Abellán Alzallú, Ruth: “Gabriel Brnčić: Tiempo de volver a las montañas”, en Revista musical chilena, Vol. 68, N° 221, pp. 79-82.

firma no sólo entre dichas categorías, sino también CON y EN el auditor, cuyo rol pasivo desaparece redefiniéndose como el sitio donde ocurren los intersticios: la interacción ausencia/presencia, el lugar donde se aguarda por posibles retornos.

A partir de este estudio podemos diferenciar dos dimensiones intersticiales: la dimensión presencial y la dimensión mediadora o diferenciadora. La interacción entre ambas aloja, a mi entender, el núcleo de identidad del intersticio en la música de Brnčić. Por un lado, al rehuir de la fijación de un sentido preciso, su presencia se reactualiza posibilitando un constante cuestionamiento de los elementos sonoros y sus relaciones entre sí y con el silencio. Por otro lado, entendido como espacio/momento mediador, extremadamente inestable, permite revelar nuestra complicidad (o candidez) *a priori* con la aparente repetición, esta última representada como (eterno) retorno. Según Deleuze²¹ “Retornar es el ser, pero sólo el ser del devenir. El eterno retorno no hace volver ‘lo mismo’, pero el volver constituye el único Mismo de lo que deviene. Retornar es el devenir-idéntico del devenir mismo.” ¿Cómo se configura entonces este ser del retorno? Debe haber una instancia que actualice constantemente la definición de la esencia de la repetición. Es aquí donde el concepto de *différence* (diferencia) cobra sentido al pensar el intersticio desde esa dimensión. Deleuze señala:

Entre una repetición que no deja de deshacerse en sí, y una repetición que se despliega y se conserva para nosotros en el espacio de la representación, hubo la diferencia, que es

²¹ Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p.79.

el para-sí de la repetición, lo imaginario. La diferencia habita la repetición.²²

Es decir, así como ya ha sido explicado como intersección de superficies temporales, el intersticio podría ser entendido también como la entidad que mora en la repetición y la puntualiza, en una reciprocidad indisoluble en la poética de Brnčić.

Conclusión

En este artículo hemos visto cómo el concepto de escansión en Gabriel Brnčić es abordable sólo a través de la inclusión del intersticio. Sabemos que como concepto proveniente del lenguaje, la escansión se entiende como las cualidades métricas contables en la articulación de las palabras. La inclusión del intersticio en el análisis es doble: por un lado, y dicho en palabras de Gabriel, puede entenderse como “duración vacía” desde una perspectiva rasa y a la vez subjetiva, y desde allí, que efectivamente también pueda deducirse como parte activa de la métrica, en una constante complicidad con el sonido “visible”. Desde un ángulo menos objetivable, pero, desde mi perspectiva, fundamental, el intersticio constituye ante todo un espacio/momento en el cual la inercia del flujo sonoro arroja sus residuos, convirtiéndolo en un reservorio donde tanto la memoria como la imaginación, mediadas nuevamente por aquéllas variables confluyentes, reformulan la escansión con sonidos invisibles, constituyendo una emergencia muda.

²² Ibidem, p.79.

Como compositor, no podría concluir este artículo sino a través de interrogantes, más que asertos. Extrañamente, el divagar por el tiempo de una música como la de Brnčić provoca preguntas cuyas respuestas son nuevos *inputs* para un sistema de audición recursivo. Mientras la música responde a nuestras interrogantes intersticiales, dichas respuestas se van, acoplando nuevos fulgores sonoros, interacción que genera nuevas preguntas, y así una cadena acumulativa. A dicha dinámica interrogativa recursiva de la audición de las obras aquí citadas la he llamado “Preguntas vagabundas para empezar una reflexión acerca de la obra de Gabriel Brnčić”:

¿Qué es la repetición en la música de Gabriel si no la obsesión por el devenir del ‘algo’?

¿Qué es el ‘algo’ si no el acto mismo de retornar?

¿Qué es el intersticio si no la celda donde yace nuestro desvelo?

¿Qué es la desinencia si no la inercia que alimenta al desvelo?

¿Qué es el intersticio si no la interfaz para preguntar sobre la materia?

¿Qué es el intersticio si no el fondo donde decanta la memoria granulada?

¿Qué es la desinencia en su música sino una macabra estrategia para recordar mis limitaciones existenciales?

¿Qué es el intersticio si no la negociación entre el yo auditor y el yo compositor para reactualizar la definición de la obra?

¿Qué es la escansión si no el despliegue articulado de la (id)entidad?

Sendas cortantes, cantables. Aproximaciones a sendas (1992) para siete instrumentos de vientos y piano, de Graciela Paraskeváidis¹

Wolfgang Rüdiger

Un acorde y sus consecuencias

Un acorde como una commoción. Impactante y repentino *tutti* desde la nada, penetrante, estridente, filoso, como si fuera un corte en medio del ojo a la Buñuel, un “acorde ocular”, como paralizado, con una larga resonancia en el piano. Un ataque en el cuarto tiempo del compás tras un silencio de tres negras, escrito en los vientos siempre como apoyatura *sfz*; la paradoja de una apoyatura como pulsación en una “tierra de nadie” métrica, aunque exactamente calculada: ocho alturas, ocho negras resonando en el piano, distribuidas de a cuatro entre la mano derecha y la izquierda y siete de ellas dobladas en los siete vientos. Trombón y fagot: *Sib*₃ y *Mi*₄. Corno y trompeta: *Fa*₄ y *Si*₄ –este es el ámbito de tritono en simetría especular en la mano izquierda del piano–. Clarinete, oboe y flauta: *Do*₅, *Mib*₅ y *La*₅ –esta es la superposición de tercera menores del acorde de séptima disminuida sin el *Fa#*₅ en la mano derecha, *Fa#* del que quedan liberados los vientos agudos para reaparecer en el piano como reiteración, previamente al segundo *tutti* de los vientos esta vez con doble ataque en el compás 4–.

¹ Publicado originalmente en: Heister, Hanns-Werner y Mühschlegel, Ulrike (eds.). *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI. En honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskeváidis* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014). Trad. de Natalia Solomonoff publicada en: Corrado, Omar (comp.): *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskeváidis*, Bs As., Gourmet Musical, 2014.

Llevadas a una serie, estas ocho notas revelan dos grupos de cuatro notas cromáticas a distancia de tercera menor: *La₅-Sib₃-Si₄-Do₅* / *Mib₅-Mi₄-Fa₄-Fa#₅*, o bien, en otro ordenamiento, los tetracordios con intervalos simétricos *Sib₃-Si₄-Do₅-Mib₅* y *Mi₄-Fa₄-Fa#₅-La₅*. Detrás se oculta un complejo pensar y disponer compositivo, aunque no en el sentido serial sino en el de las relaciones interválicas. Una estratificación de tritones sobre dos segundas menores y una tercera menor caracteriza la fisonomía sonora y constituye el punto de partida de sendas I: *Sib₃-Mi₄, Si₄-Fa₄, Do₅-Fa#₅, Mib₅-La₅*, que conforman los cuatro ámbitos tritónicos que se acumulan en el acorde cortante y, sobre la base del registro fijo, experimentan diversos procesos de filtrado y estratificación sonora.²

Ejemplo 1: *sendas, I.* “pero nosotros miramos con miedo el camino que pasa”, cc. 1-6. Material básico y contenido emocional.

² El autor agradece a Thomas Bruttger por las indicaciones analíticas y las discusiones sobre sendas.

Este es el material sonoro completo de la primera de las cuatro sendas de la compositora argento-uruguaya Graciela Paraskevaídis, una obra encargada por el Ensemble Aventure, estrenada el 30 de octubre de 1992 en Freiburg im Breisgau en el marco de las Jornadas Latinoamericanas de la Nueva Música organizadas por este conjunto. Este “material de base (...) como su selección, combinación, articulación, su organización interválica, tímbrica, temporal, espacial, rítmica y dinámica reposa en unas pocas presencias, obstinadamente restringidas y obsesivamente repetidas”³. Cada una de las cuatro sendas tiene como epígrafe una cita del poema *Tratos* (1983/1984) del poeta argentino exiliado Juan Gelman; sendas I lleva el verso “pero nosotros miramos con miedo el camino que pasa”.

De este modo, Graciela Paraskevaídis se relaciona, como en algunas otras obras⁴, con imágenes de un escritor que, víctima de la dictadura argentina y poeta de la resistencia, ha experimentado en carne propia la esperanza y la utopía⁵ de las que hablan los versos: angustia, camino, mirar, pasar. Que sendas I evoque precisamente tales experiencias, se explica aun sin conocer la cita ni el título de la obra. Luego del “acorde-rayo” del comienzo, la música queda paralizada de angustia y espanto hasta el final de la resonancia de dos compases y el Fa#₅ del piano que, repetido

³ Paraskevaídis, Graciela. *sendas*, Ensemble Aventure. *Octandre* (Alemania: Ars Musici, AM-1147-2, 1996), CD.

⁴ Por ejemplo, en *libres en el sonido presos en el sonido* (1997) para flauta, clarinete, violín, cello y piano, en *dos piezas para piano* (2001) y en *Soy de un país donde* (2002) para trompeta en *Do*, corno, trombón tenor/bajo y tuba baja en *Do*.

⁵ Cfr. Montanaro, Pablo. *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires: Lea, 2006.

a alta velocidad por el quintillo de semicorcheas, genera el impulso energético para la reiterada reaparición en los vientos del acorde del comienzo. La parálisis se disuelve. La pasividad se transforma en acción, se muestra un camino que anda.

Ataque y acción. Las técnicas de corte

Aun cuando la factura compositiva de los primeros compases de sendas fundamentalmente esta interpretación (la cual se basa tanto en experiencias generales señaladas por la autora como en datos biográficos⁶), frente a una lectura demasiado directa de su obra como composición sinestésica de un ser y andar angustiosos, Paraskevaídis refuta con vehemencia: “La mención de los versos de Gelman es puramente simbólica y afectiva y de ningún modo debe ser leída como ‘programa’” –dice en el comentario de la obra–, y continúa: “El carácter musical de las sendas es I. cortante, II. cantable, III. agresivo, IV. bailable”.

Estas indicaciones deben ser tomadas y utilizadas seriamente. No contradicen la lectura anterior, más bien confirman la senda buscada, pues la interpretación de los seis primeros compases realizada hasta aquí, no es otra cosa que una interpretación sustentada en un análisis simbólico-afectivo. Un programa describe acontecimientos, un acercamiento “simbólico” analiza modos operativos que

⁶ Según alusiones de la compositora en un diálogo con el autor, que la discreción impide explicitar. Gracias a la información brindada por la compositora, el acorde se relaciona (por cierto no literalmente, sino conceptual y gestualmente) con el comienzo de la obra *Danza geométrica* (1934) de Silvestre Revueltas; una reverencia al gran compositor mexicano.

refieren a la estructuración de ideas, gestos y afectos: acordes y articulaciones, bloques sonoros y texturas, puntos de corte y estratificaciones, duraciones y dinámicas, etcétera, que serán analizados en su contenido emocional-corporal, espiritual y social (un método adecuado para una compositora de acción decididamente corporal y críticamente comunicativa como Graciela Paraskevaídis). Y este contenido expresivo puede hacer referencia al título y la sonoridad de la pieza en el más amplio sentido, designándolo como: sendas, cortante; lo que puede significar cortar o interrumpir, partir, despedazar, o también quebrar, contradecir o incluso intervenir operativamente; una música quirúrgica en todos los niveles de esta primera parte, que desde el comienzo dice que a raíz de sucesos drásticos, que commocionan y paralizan, sean existenciales o sociales, privados o políticos (que para Paraskevaídis no son opuestos), puede crearse la fuerza para nuevas posibilidades de acción.

Este sería un significado posible del comienzo. En el plano técnico-compositivo, se manifiesta en la precisión dinámica y articulada del ataque del acorde bipartito –en su división en piano y vientos–, oponiendo ataque corto y fuerte con resonancia larga y suave en relación contrastante con densidad de ataques 1:8 al comienzo (un acorde complejo con ocho negras de resonancia) y 5:1 (reiteraciones en quintillo staccato sobre una sola nota dentro de una negra); este es el impulso activador al final del compás 3, el cual nuevamente deriva en la relación 2:11 (repeticIÓN del acorde en los vientos con once negras de resonancia, respectivamente, con el pedal en el piano). Formulado de otro modo: a un corto punto nodal, le sigue una larga calma y a la inversa.

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Horn (Cor.), Trombone (Tbc.), and Piano (Pno.). Measure 7 starts with a rest for all instruments. Measures 8-12 show rhythmic patterns primarily in the piano part, featuring sixteenth-note figures and eighth-note chords. Measure 12 concludes with a dynamic instruction 'f'.

Ejemplo 2: *sendas*, I, cc. 7-12. Ritmo con puntillo y patrón de milonga.

De aquí surge en la segunda sección que comienza con el compás 7, una nueva técnica compositiva de corte, que incorpora un nuevo motivo, es decir pone una nueva idea en juego; la división entre la mano derecha e izquierda en el piano (ámbito tritónico y superposición de tercera menor) aparece como ritmo con puntillo, el cual adquiere aquí la forma y la función de una concentrada carga de energía. Metafóricamente hablando: una propulsión o excitación elástica y ágil, pero tensa y también amenazante hacia un andar decidido en el sentido de los versos de Gelman. El *tempo* activador de negra=84 ha sido recobrado. Y el contenido del ritmo con puntillo puede también interpretarse como “tensión” en el más amplio de los sentidos⁷: representación de la tensión corporal con rigor y estructura.

⁷ Aharonián, en diálogo con el autor (Montevideo, 28-VIII-2011).

Asentado entre la solemnidad y la furia, el espectro del significado del ritmo con puntillo abarca formas expresivas tan amplias como la danza y la marcha fúnebre, la canción de protesta y la música procesional, la canción de cuna y la de resistencia. Ejemplo clásico de esto último y llamamiento a la acción transformadora es el *Solidaritätslied* (Canción de la solidaridad) de Hanns Eisler, a la que hace referencia la así llamada composición crítica en el Río de la Plata,⁸ que también utiliza el cortante ritmo con puntillo, tal como suena en sendas I (aún cuando el *tempo* sea aquí más lento).

Ejemplo 3: sendas, I, cc. 19-24.

Pero esto no es lo único. La fuerza del puntillo del acorde en tensión conduce directamente hacia un motivo rítmico

⁸ Un perfecto ejemplo de ello es el homenaje a Eisler de Coriún Aharonián en *Una canción* (1998), para flauta, clarinete, viola, cello y piano.

que es como una clave de identidad latinoamericana: corchea-negra-corchea-negra, tal como aparece en el patrón rítmico en el comienzo del compás 9 (retornando en el compás 22 en el fagot), esto es tres corcheas más tres corcheas, no pensadas ni concebidas sincopadamente, sino como concepto de una “ternaridad opuesta a una binaridad rítmica”, tal como es característico en Latinoamérica.⁹ Este gesto rítmico puede interpretarse como base de la milonga – “pie de milonga” – y se extiende sobre una amplia región de Latinoamérica: “Este gesto melódico, que es probablemente el núcleo central de la milonga bailable, aparece también en expresiones musicales de distintas regiones de América”.¹⁰ En la búsqueda de una identidad cultural más allá de los modelos europeos tradicionales, cuyas divisiones mayoritariamente binarias acentúan más bien una corporalidad “cuadrada”, el patrón flexible de la milonga 3:3 o 3:3:2 (motivo principal y motivo intencional de sendas *IV. bailable*), con su “sentido de antelación o retardo –en el flujo musical– de los apoyos rítmicos”¹¹ conforma una célula germinal de aquello que podría designarse como un componer específicamente latinoamericano, en particular a orillas del Atlántico.

⁹ Aharonián, C. “Gibt es eine lateinamerikanische Identität?”, Hübener, Karl Ludolf / Karnofsky, Eva / Lozano, Pilar (eds.). *Weissbuch Lateinamerika. Eigenes und Fremdes*. Wuppertal: Peter Hammer, 1991, p. 61.

¹⁰ Aharonián C. *Músicas populares del Uruguay* (Montevideo: Universidad de la República, 2007), p. 35.

¹¹ Aharonián, C. “Gibt es eine lateinamerikanische Identität?” p. 61.

① ($\text{♩} =$ ca. 88 MM. intitulé / tanzend)

Fl.

Obo.

Cl.

Bsn.

Trom.

Cel.

Dbl. Bsn.

① ($\text{♩} =$ ca. 92 MM. ballable / tanzend)

Pno.

* percutir con ambas pulgares sobre el borde de la tapa cerrada del teclado, en el centro.
auf der Mitte des Klaviertisches mit beiden Thümmen schlagen.

Ejemplo 4: sendas, IV. “y la libertad se convierte en un dolor en el cuerpo”, cc. 1-6.

El hecho de que esta clave de identidad en *sendas I* quede sin embargo como trasfondo y se introduzca encubiertamente para emerger recién en la cuarta pieza adoptando una forma danzable, luego del pasaje a través de una historia de cortes, cantos y violencia, es una elocuente prueba del tratamiento autocrítico, histórica y culturalmente reflexivo del material por parte de Graciela Paraskevaídis. En sus obras corporalmente críticas chocan entre sí varias contradicciones: lo propio y lo ajeno, el pensamiento musical europeo y latinoamericano, la rabia y la ternura, las cumbres y los abismos, generando una “dialéctica musical de indisoluble y permanente contradicción”.¹² La siguiente

¹² Nyffeler, Max. “Die Lateinamerikanerin Graciela Paraskevaídis”, *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, N° 94 (2002), p. 22 (en castellano en dicho volumen).

sinopsis de las partes formales, mejor aún, de los bloques formales de *sendas I* podrían ilustrar lo anterior.

Marcos entre lo estático y lo dinámico

sendas I se articula en tres secciones, más precisamente, en bloques estructurales o marcos de carácter estático que, no obstante, se modifican interiormente, que filtran y condensan material básico entre ataque corto, sonido largo, repetición y figura rítmica, que introducen nuevos parámetros, disocian elementos y los estratifican polifónicamente; en síntesis, repiten en forma obsesiva “presencias” y al mismo tiempo las varían. Lo uno genera lo otro, aprende de lo otro, se modifica y permanece fiel a sí mismo; un componer dialéctico por excelencia. Para anticipar una consecuencia: el mismo acorde en el compás 26 no es el mismo que en el compás 1, sino su elaborado “sonido-meta”, cuya larga resonancia es consecuencia de un contundente desarrollo.

Marco 1: compases 1-6:

Acorde cortante en tutti sfz staccato - uso del pedal
parálisis - reducción de energía - silencio
impulso energético repetitivo $Fa\#_5$ (quintillo) - activación
“mirar”, “miedo”, iniciación de un camino

Marco 2: compases 7-15:

Activación ritmo con puntillo y división del acorde (nueve veces) - célula de milonga - compás 8 *condensación 1* - ataque acórdico + acorde con ritmo con puntillo + prolongación de acorde en estratificación polirítmica/textura con repetición de alturas 8:6; acorde de *tutti* con uso del

pedal $Fa\#_6$ - configuración rítmica con cambio de registro y permutación - $Fa\#_5$ - repetición (nueve veces) con uso del pedal - sonido mantenido en maderas agudas - todo lo que sigue a continuación del acorde del piano interrumpido con el “filtro-sombra” demorado en la textura repetitiva 7:3:4 (maderas agudas) - silencio

“andar”, estatismo, incremento de la densidad de acciones e impulsos energéticos - desdoblamiento/escisión del acorde cortante básico en sus posibilidades - transformación de estados y presencias en el mismo material básico.

Ejemplo 5: *sendas, I*, cc. 13-18.

Marco 3: compases 16-30:

regreso del ritmo con puntillo (ocho veces) con crescendo + repetición - (3 + 5) nuevos impulsos energéticos / intensificación a través de la dinámica y el trémolo - compás 18 sección áurea - compás 19 y ss. condensación 2 - más

alta densidad de acciones y ataques, dinámica, energía, con interferencias entre piano y maderas - polifonía de las presencias, gestos, elementos: corto - largo, repetidos, rítmicos - puntillo + pie de milonga en fagot y trombón - multiplicidad de conexiones, “solidaridades”, “caminos” (solo, dúo, cuarteto, *tutti*) - corte. acorde en el piano compases 23 - 24 y ss. condensación 3 con maderas - crescendo hasta el acorde *tutti* compás 26 - resonancia - silencio.

Un intento de interpretación

Una mirada al conjunto muestra un inmenso crecimiento de intensidad en los tres bloques formales del minuto y medio de duración de la pieza y una gran expresividad gestual, que resulta de un claro pensamiento estructural. Debe observarse también el calculado juego entre las duraciones, las proporciones de pulsos y la cantidad de compases: las repeticiones obsesivas del acorde básico, las figuras con puntillo y las texturas polirítmicas repetitivas que parecen organizadas casi serialmente. Como se evidencia en la sinopsis, están establecidas en una escala de 1 a 9, con alusiones a Fibonacci, como la distribución de pulsos 2:3:5:8 en los compases 16-17. Y el hecho que la apoyatura *sfz* al final del crescendo en el último tiempo del compás 17 incluyendo la semicorchea del ritmo con puntillo que precede al compás 18, tengan el efecto de una mínima anticipación respecto a la sección áurea que coincide con dicho compás 18 –nuevamente, con un “sentido de antelación o retardo, en el flujo musical, de los apoyos rítmicos”¹³–, coincidiendo

¹³ Aharonián, C. “Gibt es eine lateinamerikanische Identität?”, p. 61.

además con el número de diecisiete sílabas del verso de Gelman, es seguramente menos una coincidencia que la expresión de una conciencia estructural activa aunque posiblemente inconsciente.

Más importante aún es lo que surge del pensamiento estructural como expresión, mensaje, “proyecto propio”¹⁴. Según nuestro análisis de los detalles y del todo, podemos formularlo de la siguiente manera: a partir del fulminante comienzo de un complejo “sonido-impulso”, con resonancia, que perfura ojos y oídos del oyente, que sobresalta y activa, Graciela Paraskevaídis genera, en un estructurado vaivén de construcción y reducción de energía, de estática y dinámica, silencio y plenitud, corte y estratificación, “aniquilamiento” y condensación del sonido, una música dialéctica altamente expresiva de estados y procesos, entre commoción paralizante y mirada al futuro: “nosotros miramos con miedo el camino que pasa” –lo uno retrocede, lo otro avanza–. Mientras Paraskevaídis va recargando la ausencia de desarrollo o no-discursividad característica de las corrientes vanguardistas latinoamericanas con empujes de intensidad y movilizadora corporalidad, genera con una lógica de desarrollo asociativo múltiples manifestaciones de sus materiales “presencias”; al mismo tiempo crea una música nueva y propia, de una estética menos “arcaica” y más “anárquica”: la paradoja de una escultura corpóreo-musical, que simultáneamente se para, camina y abre múltiples vías de acción solidaria. Así termina la primera senda, con una franqueza similar y al mismo tiempo diferente, como si el acorde cortante del comienzo la expusiera: mediante el

¹⁴ Colombres, Adolfo. *América como civilización emergente* (Buenos Aires: Sudamericana, 2004), p. 247.

crescendo que llega al acorde que es a la vez acorde-meta y acorde-transición, desemboca en un “silencio tenso, como provocadora expresión de resistencia”¹⁵.

Que el componer “como resistencia” de Paraskevaídís sea portador no solo de rasgos fuertes, activos y hasta agresivos, como *sendas I* y *III*, que pueda incluso asumir muchos rostros, aun el canto melódico (*sendas II*) y la levedad danzable (*sendas IV*) es el mejor ejemplo de su “exigente y paradójica poética de la contención y de los extremos, alternativamente lírica, opresiva, lúdica, violenta”¹⁶. Una rápida ojeada a la segunda pieza basta para probarlo.

Entre el cielo y el infierno

El igualmente parco material sonoro de *sendas II (cantable)* es derivado del acorde-base de la primera pieza, aunque contrariamente a *sendas I*, está despojado aquí de la simultaneidad y la cortante complejidad previa, en favor de un sonido melódico fusionado de oboe y trompeta, basado en principio sobre un *Mi* grave del fagot (en la segunda sección se suman trombón y corno). Del accionar de los instrumentos individuales emparentados tímbricamente y en la fusión “con el otro” y “dentro del otro” surge una melodía de timbres modal con delicados puntos de encuentro e intercambio en el unísono, tensiones tritónicas y fricciones de segundas, contornos melódicos ligados y vuelos de sexta

¹⁵ Nyffeler, M. “Die Lateinamerikanerin Graciela Paraskevaídís”, p. 22.

¹⁶ Corrado, Omar. “Graciela Paraskevaídís (Grundblatt)”, Heister, Hanns-Werner / Sparrer, Walter-Wolfgang (eds.). *Komponisten der Gegenwart*. München, 2006, p. 2.

y séptima, como si fuera un gesto utópico de belleza pura. El material sonoro recuerda la modalidad errante de la música popular del este europeo, fluctuando entre el lidio en *Do* con cuarta aumentada *Fa#* y el dórico en *Do* con cuarta justa *Fa*, tercera menor *Mib* y séptima menor *Sib*.

The musical score consists of two staves of three parts each: Oboe (Ob.), Trombone (Tpt.), and Bassoon (Fag.).
 Staff 1 (Measures 1-4): Dynamics include *p*, *f*, *p*, *p*. Key signature changes between measures.
 Staff 2 (Measures 5-8): Dynamics include *p*, *p*, *p*, *p*. Key signature changes between measures.
 The score includes text markings: 'sendas cortantes / cantables' above the first staff, 'sendas largas / susurro' below the second staff.

Ejemplo 6: sendas, II. “preguntamos a qué otro infierno conducirá”, cc. 1-12.

En los compases 2 y 3 se observa un giro modal lidio-mixolidio con cuarta aumentada en *Fa#* y séptima menor en *Sib*, conocida como la “escala acústica” o “escala Podhalanská”, utilizadas frecuentemente por Béla Bartók y Erwin Schulhoff. El nostálgico salto melódico y la caída tritónica, los enlaces y suspensiones de los contornos melódicos, la existencia de sonidos modales y el parentesco tímbrico instrumental alcanzan en sendas II un alto grado de fusión, una belleza utópica, por cierto, que se encuentra en oposición extrema al cortante “sonido escindido” y al gesto impulsor de la primera pieza (posiblemente inspirado

“en el complejo canto melismático de la liturgia ortodoxa griega”, una preciada vivencia temprana de la compositora).¹⁷

Pero esto no termina aquí. El desarrollo del amplio y tenso arco melódico muestra una creciente cromatización hacia el compás 11, donde justamente se completa el total cromático. Sobre la base de un pulso irregular ostinato sobre la nota *Mi*₂ del fagot, distribuido en dos compases con ataques en los tiempos 1 y 3, 1 y 4, silencio, 1 y 2, etcétera. A partir del compás 19 el trombón y luego el corno intensifican la oscura pulsación con movimientos de corcheas, puntillos, tresillos de blanca, quintillos etcétera, generando una predominancia de los graves y atrayendo el canto hacia sí, que es reinsertado para terminar paralizado en unos pocos sonidos aislados, *Fa*₅ y *Mi*₅ hasta el compás 43. El *Sol*₅ aparece al final de este compás.

Musical score for orchestra, page 14, measures 41-45. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Trombone (Tpt.), Cello (Ccl.), Double Bass (Tba.), and Bassoon (Bass.). Measure 41: Flute (F), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.). Measure 42: Trombone (Tpt.), Cello (Ccl.), Double Bass (Tba.). Measure 43: Bassoon (Bass.). Measure 44: Bassoon (Bass.). Measure 45: Bassoon (Bass.). The score indicates dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (fortissimo). The bassoon part in measure 45 includes the instruction "gr. senza pedal".

¹⁷ Cfr. Nyffeler, M. "Die Lateinamerikanerin Graciela Paraskevaídis", p. 20.

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Tpt.
Cor.
Tbn.
Pno.

(49)

via sord.

(49)

(49)

Ejemplo 7: sendas, II, cc. 43-52.

El piano entra desde el compás 43 en el registro más grave (Mi_1) como un bajo pulsado, que en complemento con el Mi_7 (también en el piano) y asistido por el Mi_6 en la flauta y el clarinete, permiten entrever un haz de luz en el horizonte dejando para el cierre una chispa de “esperanza con punto”, que se transforma en el acceso de furia de la tumultuosa tercera pieza.

(♩ = ca. H2 MM. agresiva / agresivo)

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Tpt.

Cbr.

Tbn.

Bsn.

(♩ = ca. H2 MM. agresiva / agresivo)

Pno.

Ejemplo 8: sendas, III. “preferimos infierno en mano a cien volando”, cc. 1-6.

preguntamos a qué otro *infierno* conducirá (refiriéndose al camino de la primera parte), reza el verso de Gelman para *sendas II*. Belleza paralizada de vergüenza por su apariencia que se torna furia: así podría interpretarse este maravilloso movimiento, que abarca un amplio espacio entre cielo e infierno, utopía y agitación febril, como señalando que en *sendas* se refleja el amplio espectro emocional-estructural de una compositora que, con mirada despierta, apasionadamente serena de la realidad, logra crear obras muy expresivas y conmovedoras, llenas de ternura y de ira. Obras que, a la vez, formulan modelos solidarios con el otro y muestran nuevas posibilidades de apropiación y cambio del mundo; ¿hacia dónde? Hacia nuevas sendas, cortantes, cantables, agresivas, bailables.

Joc secund¹

*Thomas Beimel*²

Al salir de compras por el mercado de la plaza Amzei, en el centro de Bucarest, es casi inevitable pasar delante de una pequeña sinagoga sefardí. Si tocamos a la puerta, de aspecto solitario, es probable que nos abra un hombrecito afable con algo desconcertado, quien muy solícito nos mostrará el edificio recién renovado. Tampoco en el Museo Judío suele haber muchos visitantes. Este se encuentra en un antiguo templo en cuyos muros del patio interno observamos unas cifras despojadas que recuerdan a las víctimas del holocausto. También podemos leer allí las atrocidades cometidas por los rumanos, algo imposible durante la era de la Cortina de Hierro. A un par de cientos de metros se encuentra, al final de una calle sin salida, el Teatro Nacional Judío. Desde su fundación, en 1948, poco después de que se proclamara la República Popular Rumana, se representan allí obras en yiddish. Se trata de una institución única en el mundo fuera de Israel, y está dirigida actualmente por Maia Morgenstern, una de las actrices más conocidas del país. El edificio está rodeado de andamios, y en la puerta de entrada

¹ *Joc Secund* (segundo juego). Título de una obra para clarinete, violín, viola cello y piano de la compositora Myriam Marbe, que remite al poemario homónimo de Ion Barbu, publicado en 1930.

² Thomas Beimel falleció en pleno intercambio de ideas con la compiladora del libro, el 29/06/2016. Tenía la intención de revisar este texto para su publicación. Decidimos publicarlo y traducirlo tal como él lo envió en ese momento, sin modificación alguna. Escrito para un programa de radio (cuyo destino ignoramos), el lector encontrará en el mismo referencias al programa y a la audición de obras que evidentemente ilustraron la presentación del mismo.

se lee, en una nota manuscrita, el número de teléfono celular de la directora, por si alguien quisiera contactarla durante el periodo de remodelación en que el edificio permanecerá cerrado. Por último, el visitante de esta metrópoli palpante encontrará, si lo desea, un momento de tranquilidad en el Cimitir Israelit Filantropia, el cementerio asquenazí junto al Boulevard que antes se llamaba Primero de Mayo.

En la capital rumana pueden visitarse una serie de sitios conmemorativos judíos, sin embargo, y pese al esfuerzo por parte de los pocos miembros que aún quedan de dicha comunidad, su participación en la vida diaria de la ciudad y su manifestación cultural es casi inexistente. El holocausto y el posterior éxodo –que el régimen comunista además hizo financiar por Israel– son la principal causa de su desaparición. Antes de la Segunda Guerra Mundial, unos 750.000 habitantes se definían como judíos, en el censo de 2002, apenas 6.000 rumanos indicaron pertenecer a dicha minoría. Por ello, después de la caída del comunismo los miembros de la comunidad no se plantearon el vínculo con dicha cultura; disfrutaron de los cambios que significó la revolución, como vivir en un mundo globalizado, y esto se convirtió en una característica esencial de su identidad. ¿Todavía es posible dar cuenta de una identidad judía en la música desde la perspectiva de estas tierras? A ello responde el compositor rumano Cristian Lolea (1977), que reside actualmente en Varsovia, hablando de su pieza *The Journey* (El viaje) para clarinete, percusión, piano y cuarteto de cuerdas:

Cuando escuché por primera vez el *Cuarteto de cuerdas nº 8 de Shostakovich*, pensé que el compositor había recurrido a música popular rumana. Sin embargo, el tema folclórico del segundo movimiento es folklore judío. No fue la primera vez que confundí música judía con rumana. Cuando me

propusieron escribir una pieza sobre la problemática de la identidad judía, recordé ese momento. Hoy no me parece tan extraño dicho equívoco entre estilos de música tradicional, sobre todo, si estos presentan suficientes elementos en común. Creo que esto se debe a dos causas fundamentales. Una es más general: en estos tiempos de globalización las identidades tienden a disolverse y confundirse en un estilo de vida común muy extendido en el mundo. Este fenómeno se intensifica porque sabemos cada vez menos acerca de las diferentes identidades culturales. Y, en segundo lugar, en Rumania, así como en la mayoría de los países de Europa, las comunidades judías son muchísimo más reducidas que hace un par de generaciones.

The Journey invita al público a un viaje de la mano de la protagonista de la pieza: la identidad. Se brindan para ello dos perspectivas, la concepción general de la identidad, y la particular, de la identidad judía. Es evidente la referencia al tema judío de Shostakovich, a modo de alegoría. El destino del viaje la respuesta personal que podemos dar nosotros al interrogante planteado ¿Aún es posible, acaso es consistente, hablar hoy en día de una identidad definida, concreta, ya sea de naturaleza general o explícitamente judía?

La pieza está escrita en un solo movimiento, conformado por cinco segmentos: *The Bricks* (Los ladrillos), *The Time* (El tiempo), *The Experience* (La experiencia), *The Roots* (Las raíces) y *Reverberations* (Reverberancias).

La obra de Cristian Loleas fue un encargo de la cadena de radio alemana Deutschlandfunk para el presente concierto y responde al interrogante propuesto en forma de ensayo musical. La perspectiva general es transmitida a

través de una exposición cuidadosa de los elementos constitutivos más importantes de la música a lo largo de la historia: armonía, ritmo, melodía. ¿Pueden brindarnos un momento fugaz de refugio emocional los acordes acentuados y su delicada resonancia? ¿Acaso la tenaz pulsación, que emerge discreta en el acontecimiento musical en los márgenes del ruido, puede brindar suficiente orientación para seguir el curso entrelazado del flujo sonoro? ¿Nos sentimos representados en los floreos melódicos? En los motivos de tipo escalístico se sugiere una perspectiva específica: intervalos de un tono y medio funcionan como íconos sonoros de “lo judío” o “lo oriental”, sin embargo, en la superposición con modelos diatónicos y cromáticos se disuelven en la globalidad de las texturas delicadamente cinceladas.

Al demostrar que en nuestra época de la globalización las identidades tienden a disolverse, Cristian Lolea describe, al mismo tiempo, un fenómeno de tradición histórica en Rumania. Hace cientos de años se constituía allí una sociedad multiétnica, una suerte de puente entre Oriente y Occidente, un cosmos cultural caracterizado por múltiples minorías: alemanes, húngaros, griegos, rusos, tártaros, armenios, turcos y muchos más.

Por ello no sorprende el hecho de que los tres compositores de origen judío presentados en el presente programa –Myriam Marbe, Ludovic Feldman y Anatol Vieru– se definieran a sí mismos como rumanos, como rumanos de orientación europea, deberíamos agregar. Ninguno se definió a sí mismo como judío. Sin embargo, la libertad de afirmar su propia identidad acaba cuando aparece la discriminación. Y esta golpeó con todas sus fuerzas a Anatol Vieru, compositor nacido en 1926 en Iași, la capital de la región rumana de Moldavia.

El destino de los rumanos judíos se inscribió para siempre en su vida. A fines de junio de 1941, cuando Rumania había declarado la guerra contra la Unión Soviética de la mano de Alemania, el gobierno del General Ion Antonescu comenzó a perseguir de manera más intensa a la población judía. El prefecto de Iași recibió la orden de eliminar de inmediato a todos los hombres de la comunidad. Anatol Vieru, de apenas quince años, se dirigió con su hermano Sorin, su padre y su tío a la prefectura de policía, para enfrentarse a un incierto destino.

Debido a que se habían llevado a cabo pogromos en días anteriores, el padre de Anatol decidió entonces huir con sus hijos. El tío consideró que no había motivo para ello, y cometió el error de confiar en que la presencia del ejército, como representante de un país extremadamente cultivado, evitaría que ocurriera lo peor. Murió, junto con otros trece mil judíos; algunos fueron fusilados allí mismo y los demás perecieron encerrados en vagones de ganado abandonados a cielo abierto. Anatol Vieru y su hermano, el filósofo Sorin Vieru, jamás se expresaron públicamente al respecto, algo que, de todos modos, habría sido imposible durante el régimen comunista. En un Estado que se decía antifascista, la participación rumana en la shoah fue un tema tabú, ausente en la historia oficial del país.

Vieru logró darle forma musical al silencio forzado. *Los escalones del silencio* para cuarteto de cuerdas y percusión, una obra por encargo para la Koussevitzky Foundation, se estrenó con el título de *Steps to silence* el 12 de enero de 1968 en Washington. La pieza es la obra gemela de su primera sinfonía *Odă tăcerii*, (Oda al silencio), escrita poco antes. En un bloque macizo de 61 notas congela toda la música que había escrito hasta el momento. Esta reducción a música de cámara conserva la característica formal más

importante: también en ella hay sólo tres modos de articulación dinámica: forte, piano y silencio, que perforan la masa sonora del ruido. Acerca de este procedimiento, dijo Vieru:

Este trabajo se puede comparar con el de un escultor que cincela una obra, quitando todo aquello que está de más. Hoy concibo el arte musical como equivalencia y complemento de la escultura. Entre sonido y silencio existe la misma relación que entre volumen y espacio vacío. El silencio llegó a ser un elemento profundamente orgánico en mi música, pero los protagonistas son los matices sonoros: la pausa como límite inferior del sonido, que está desplazado hacia el infinito; el forte, como límite superior del mutismo; el piano es el volumen intermedio normal entre ambos extremos. A través de procedimientos de análisis combinatorio simple generé erosiones en el bloque de sonidos, erosiones en el bloque del silencio.

Un mutismo estético tan evidente también se puede interpretar como reacción a acontecimientos traumáticos innombrables.

Al mismo tiempo, esta música documenta la distancia cada vez mayor con respecto a la ideología de la República Socialista de Rumanía. Al igual que muchos otros judíos del país, motivado por la persecución sufrida, Anatol Vieru se afilió al Partido Comunista, cuando este todavía operaba en la clandestinidad. Para comprender esta decisión, es necesario conocer la situación de peligro en que se encontraban los judíos en el país. Tras varias olas inmigratorias en lo que es el actual territorio rumano, este grupo poblacional adquirió gran importancia y le dio un gran impulso a la vida económica de la región. En la primera

versión de la Constitución del Reino de Rumania, fundado en 1866, todavía estaba prevista la emancipación de la población judía, sin embargo, sólo a ochcientos individuos se les otorgó la ciudadanía, siempre como reconocimiento explícito a los servicios prestados durante la Guerra de la Independencia. Tan solo con la entrada en vigencia de la nueva Carta Magna, en 1923, les fue posible a los judíos obtener los derechos civiles rumanos. Sin embargo, en 1938 se inició una nueva ola de leyes antisemitas, una tendencia que se continuó en la posterior dictadura fascista. Fue la ideología del Comunismo la que por primera vez en la historia del país les garantizaba una participación igualitaria e irrestricta en la sociedad. Ello explica por qué, poco después de la declaración de la República Popular, Vieru escribiera canciones muy elocuentes para las masas, en algunos casos, con una instrumentación muy elegante. Todavía hoy los testigos de la época suelen entonar *Tară scumpă să trăiești*, una de las canciones de masa más populares en ese entonces que, hasta hoy, pese a todo, conserva el recuerdo emocional de optimismo y fe sincera en la posibilidad de crear una sociedad mejor. En los años posteriores, Vieru se alejó de dicha posición. En 1951 obtuvo una beca para estudiar en Moscú con Aram Khachaturian, y allí surgieron las primeras dudas acerca de sus ideales. El creciente extrañamiento se manifiesta en la estructura de su música, en la que observamos cómo transformó el problema acerca de la pertenencia a un grupo y la amenaza a su propia existencia en una técnica compositiva aplicada consecuentemente: Vieru opera con un sistema que se basa en pequeños modos con los que representa alegóricamente los procesos sociales en el sentido de la teoría de conjuntos: relación de pertenencia, relación de no pertenencia, presencia de aspectos comunes.

La vida de Ludovic Feldman, nacido en 1883 en Galați, una ciudad portuaria a orillas del Danubio, contó con un recorrido formalmente menos dramático. Tras estudiar violín en Viena regresó a Rumania y trabajó mucho tiempo en la ópera de Bucarest y en la Orquesta Filarmónica de la Ciudad. En esta última fue el concertino durante los primeros años de la postguerra. Comenzó a componer tardíamente, después de haber cumplido medio siglo de vida. A principios de la década del cincuenta, ya iniciada su carrera de compositor, se impuso como obligatoria la doctrina del Realismo Socialista, importada desde la Unión Soviética. En el libro *Música rumana tras 1944*, publicado en 2006, las autoras, Valentina Sandu-Dediu y Antigona Rădulescu, describieron la postura estética de Feldman:

El estreno del concierto para dos orquestas de cuerdas, piano y percusión en 1958 lo situó junto a la nueva generación, gracias a la fusión de Schönberg y Bartók. Asimismo, cabe mencionar que el apoyo de Feldman fue fundamental para el desarrollo de los entonces jóvenes compositores Anatol Vieru y Myriam Marbe, lo cual no fue recibido con entusiasmo por parte de los colegas más consolidados, quienes calificaron la decisión de Feldman como traición –al menos, estética–. En los años sesenta y setenta, su estilo fue cada vez más radical, lo cual observamos en las *Variaciones sinfónicas* (1966), *De profundis* para cello y orquesta (1967 una pieza dodecafónica basada en una melodía hebrea, el *kaddish*).

Podemos decir lo mismo de las *Variaciones concertantes* para percusión y cuarteto de cuerdas. Debemos agregar que en 1958 aún estaban prohibidas en Rumania las ejecuciones de música de Schönberg y Bartók y, mientras siguió activa la

censura de la asociación de compositores de dicho país, hubo que crear estrategias para que se les autorizara el uso del dodecafonismo, que también marcó la música de cámara presentada aquí. Sólo podemos especular acerca de los motivos de Feldman para utilizar estas técnicas. Después de la Segunda Guerra Mundial, los compositores en diferentes situaciones y lugares del mundo han retomado el dodecafonismo siempre que quisieron otorgarle una calidad objetiva indiscutible a la música y elevarla de las limitaciones de un contexto local. No podemos demostrar hoy si Feldman quiso articular una pertenencia, ya sea con la sociedad rumana, o con la escena internacional de música contemporánea del momento. Tampoco nos es posible saber si el apoyo a los colegas más jóvenes, Myriam Marbe y Anatol Vieru, también estuvo motivado por una simpatía por quienes corrían una fortuna similar a la propia. Lo que es seguro es que el antisemitismo perduró en el Estado autoproclamado antifascista. Esto se pudo comprobar a través de las actas confeccionadas por la Securitate sobre la Asociación Rumana de Compositores, en las que aparecen a menudo registros de declaraciones con tendencia antisemita. Sin embargo, el oficialismo procuró que esto no salieran a la luz de manera explícita. Una parte sombría de la transición a la democracia fue que se expusieron todos los viejos prejuicios, lo cual también ocurrió en la asociación de compositores. Para Vieru y Marbe este hecho significó una enorme desilusión acerca del ser humano, y provocó la ruptura con sus antiguos colegas, con quienes creyeron haber tenido un vínculo de amistad durante la dictadura.

¿Cuál puede ser la reacción del individuo tras experimentar la marginación y la violencia? Es una de las fortalezas de la música vanguardista rumana transformar la impotencia sufrida en un acto de resistencia cultural. En

1985, en la fase final de la dictadura, marcada por carencias extremas, Myriam Marbe compuso *Trommelbass* para trío de cuerdas y tambor; una parábola de las consecuencias de la renuncia a la violencia.

En primer lugar, me interesaba la dirección que debía adoptar mi música, qué le faltaba. En mi música no existía aún la pulsación regular, pero en un Oratorio de Bach volví a descubrir lo hermoso que pueden ser estos ritmos simples. El *trommelbass* es el nombre barroco para la reiteración rápida de un sonido en el bajo. Aquí observamos un ritmo totalmente obsesivo, desagradable, violento. Dado que la música de los demás instrumentos no lo puede destruir, intenta modificarlo. Ese es el momento en que este pulso se hace hermoso, agudo, se convierte en el canto de aves y grillos. Y en alguna parte comienza a sonar un tambor. Al comienzo es imperceptible, luego cada vez más fuerte, más penetrante, más amenazador. Pero la música no reacciona con violencia, sino que sigue su rumbo, tranquila, con los pajaritos y motivos diatónicos. La amenaza del tambor no tiene fuerza, no puede echar raíces, de modo que su ritmo al final se convierte en un latido amoroso. Pensé en la fuerza opresora de nuestro gobierno, pero también en un amigo muy enfermo en ese entonces. Quería que su corazón siguiera latiendo.

¿Existe alguna relación entre las obras de estos compositores rumanos y la situación y el destino de la minoría judía? No es sencillo responder a esta pregunta, que es el eje que articula todo el concierto del ensamble *Profil* de Bucarest, puesto que los compositores presentados en el programa no se definen a sí mismos como judíos. En la música de Myriam Marbe, sin embargo, encontramos una y otra vez señales de un vivo interés por dicha cultura. No es

casualidad que Marbe eligiera para su última obra de grandes dimensiones los versos de la poeta judía Else Lasker-Schüler. En 1996 compuso la obra *Sym-Phonia* para orquesta de cámara. Tan solo hacia el final de la pieza, tras quince minutos de música puramente instrumental, la solista hace oír su voz:

Una gran estrella caerá en mi seno...
Vamos a velar en la noche
rezaremos en las lenguas
talladas como arpas
Vamos a reconciliarnos en la noche
Tanto Dios rebosa³

Es el último texto que musicaliza Marbe, quien muere el 25 de diciembre de 1997, año en que coinciden la navidad cristiana y la celebración judía de *Hannuka*, establecida según el calendario lunar: la muerte es aquí un gesto tardío de reconciliación.

Marbe siempre quiso transmitir a través de su música la posible dimensión espiritual de la vida humana, incluso en obras puramente instrumentales, como la pieza compuesta en 1969 *Joc secund* para clarinete, violín, viola cello y piano. La traducción literal del título es “segundo juego”. Marbe remite al poemario homónimo de Ion Barbu, publicado en 1930.⁴ En *Joc secund* el rumano reúne sus dos intereses

³ Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen.../ Wir wollen wachen die Nacht, //In den Sprachen beten, /Die wie Harfen eingeschnitten sind. // Wir wollen uns versöhnen die Nacht –/So viel Gott strömt über (Poema: Reconciliación) (N. de la T.).

⁴ Existe una edición bilingüe rumano-española: *Juego segundo / Joc secund*, Bucarest, Minerva, 1981. Traducción de Victor Ivanovici y Omar Lara (N. de la T.).

profesionales: la lírica y la matemática. En lugar de la expresión hermética del poeta, en la obra de Marbe encontramos un lenguaje musical extraordinariamente comunicativo. La obra comienza en un primer momento muy terrenal. Marbe explica:

El punto de partida musical es una palabra libre de todo significado semántico, pero de una gran riqueza sonora y rítmica: “*datitiridat*” (así como las demás palabras que suenan en la ejecución, esta palabra proviene del folklore infantil).

En *Joc secund* Marbe explora el significado cultural fundamental del juego, que ella entiende como un acto estético en el cual se manifiesta la nobleza humana, vulnerable y a menudo amenazada. En la última pieza para música de cámara se recorre un largo camino conceptual. Comienza como una miniatura de teatro musical en el que los instrumentistas utilizan su voz e instrumentos de percusión. Mediante procesos en parte muy sutiles de filtración: el ritmo de habla se convierte en gestos instrumentales, y de dichos gestos se traza luego el perfil de las alturas, y así sucesivamente, hasta que la música adquiere un momento de abstracción extrema en una suerte de aceleración temporal. En la última sección de la obra, Myriam Marbe alude conscientemente a la dimensión espiritual de la vida humana. Al igual que en el comienzo de la obra, hay aquí un material musical evidentemente extraño.

Para esta obra también hay otro punto de partida, y ese es el contacto concreto con un sonido musical. En las iglesias ortodoxas existe un madero llamado toaca, que los monjes golpean generando diferentes ritmos, cada vez más rápidos.

(...) Una vez estuve en una iglesia cerca de mi casa, en Pascuas. En la tradición ortodoxa la iglesia permanece cerrada hasta que el sacerdote anuncia a medianoche la resurrección de Cristo con el tañido de la campana. No soy muy religiosa –es decir, no asisto regularmente al oficio– y no pertenezco a la Iglesia Ortodoxa, sin embargo, aprecio mucho ciertos rituales, en especial, el de la Pascua. En esta oportunidad me sorprendió que el sonido de la única campana de la iglesia no fuera muy fuerte, tenía algo de nostálgico, y le precedía, a modo de *apoggatura*, un golpe breve de la toaca. Este efecto sonoro del murmullo cantado asincrónico es conjurado en la última parte de *Joc secund*.

La asistencia al servicio religioso en dicha fecha era algo habitual para Myriam Marbe, quien respetaba las manifestaciones religiosas sin estar vinculada a ellas por la fe. Nació el 9 de abril de 1931 en un hogar de clase media, en el que había un interés por el arte. La madre, Angela Valter, era profesora de piano, su padre, Max Marbe, bacteriólogo descendiente de una familia sefardí. El origen judío implicó serios problemas para la familia: durante la guerra, al padre le fue prohibido trabajar. Myriam, por la legislación antisemita, no tenía autorización para asistir a la escuela, sin embargo, gracias a los esfuerzos de los padres y la colaboración de personas con buena voluntad le fue posible ir a clases. A pesar de sufrir la discriminación optó por no definirse como víctima, se distanció siempre y a conciencia de cualquier tipo de afiliación, pero conservó toda su vida el respeto por las tradiciones religiosas, aún durante la dictadura comunista. En su casa, en la Strada Grigore Alexandrescu, las pinturas sobre cristal ortodoxas y los elementos propios del culto judío no eran un mero decorado, sino testimonios queridos de una concepción de la vida y la

existencia humana que contradecía claramente la ideología oficial, que desde la fundación de la República Popular Rumana –luego llamada República Socialista– influenció la vida cotidiana y el contexto profesional de la compositora. Myriam Marbe se desenvolvió, como todos sus colegas, en un contexto de escepticismo o clara enemistad ante las tradiciones religiosas. Sin embargo, para Marbe las religiones siempre fueron esenciales en su esfuerzo permanente por dar cuenta, a través de la música, que la vida humana sólo puede entenderse en un contexto amplio que trasciende el conjunto de experiencias tomadas de la realidad.

Ante la experiencia personal de segregación social, que podían llegar a poner en riesgo la integridad física de las personas –de lo cual Marbe fue consciente desde la infancia–, su música respondió en dirección opuesta: siempre intentó reunir en sus obras una gran cantidad de influencias y tradiciones. Dicha estrategia estética culminó en 1990 con el réquiem *Fra Angelico-Marc Chagall-Voronet*, compuesto durante la revolución. Esta pieza de media hora de duración está dedicada a su esposo Aristide Poulropol, asesinado poco tiempo antes en los Países Bajos. En ella, Marbe combina elementos de la misa de réquiem católica con el himno de resurrección rumano-bizantino, textos de rituales mortuorios rumanos y una cita de la oración judía del *kaddish*.

Marbe también logra una confluencia de diferentes culturas en música puramente instrumental, como es el caso del tercer cuarteto de cuerdas *Lui Nau* de 1988. El título “para Nau” es una referencia a su hija Nausicaa, nacida en 1963, quien emigró en 1982 a los Países Bajos por decisión de ambos padres, quienes no veían un futuro para su hija bajo la dictadura de Ceaușescu, de la cual no se avizoraba el final. En dicho cuarteto, la melodía funciona como portadora de los afectos: el anhelo por la hija que vive lejos. La

confirmación melódica de esta obra de carácter intimista también recuerda al gesto nostálgico del canto judío en la sinagoga, sin embargo, la composición no contiene ninguna cita, Marbe logra crear una música comprensible y efectiva emocionalmente más allá de marcas culturales.

El destino de los rumanos judíos sin duda marcó la vida de Myriam Marbe, y a la discriminación sufrida ella responde con una música que en toda época y contexto conserva su vigencia: en lugar de destacar lo singular y particular, para una separación consciente, busca lo común. La composición significa para ella dar cuenta de la percepción de la dignidad del ser humano, a través de elementos musicales: como un acto de encuentro respetuoso, marcado por la simpatía, como posibilidad de encontrarse a través de un hacer estético ejecutado en forma conjunta.

Relatos Breves La inter-referencialidad en la obra de Juan Carlos Tolosa

Marcos Franciosi

Interrogantes

La obra de Juan Carlos Tolosa se nutre singularmente de un gran número de observaciones. Lo propio de quien ha transitado un vasto camino en la música, de quien cuestiona su entorno y se cuestiona a sí mismo.

¿En qué medida y de qué manera podemos continuar reproduciendo los mecanismos técnicos o estéticos propios y ajenos? ¿Qué entendemos por original y qué por copia? ¿De qué manera interactuamos con las referencias? ¿Qué lugar ocupa el sujeto, el Otro, el doble, desde la perspectiva filosófica musical? ¿Qué lugar ocupa la noción de error en el arte? ¿Qué lugar ocupa el cuerpo del instrumentista en tanto intérprete de la obra y de sí mismo? Estos son algunos de los principales interrogantes que subyacen en su trabajo.

Hemos decidido para el presente escrito, abordar su pensamiento artístico partiendo de una de sus últimas obras: *Relatos Breves* (2013)¹ para desde aquí establecer relaciones con algunas de sus composiciones que resultan sustanciales, sin ahondar en descripciones analíticas más allá de las necesarias para tal fin.

¹ Tolosa, Juan Carlos: *Relatos Breves*, para flauta, clarinete, violín, contrabajo, percusión y piano (2013)

En relación a la paráfrasis

Debemos aquí hablar de los vínculos. En el trabajo² del compositor húngaro György Kurtág se distinguen de manera quasi taxonómica diferentes niveles de aproximación a la materia inherente a otro compositor o a la relación con otra obra, que puede ser también propia. Así pues, se precisa un nivel de representación inmediato al que se denominará *arreglo*, en el cual un objeto musical particular perteneciente a otro autor o a él mismo, es observado y reproducido de manera literal o a lo sumo re-orquestrado. Un segundo nivel que se definirá como *cita*, donde la materia concreta aparecerá de manera explícita, pero que, según su naturaleza, convive en un contexto absolutamente determinado por el compositor. Por otra parte, la cita puede involucrar aspectos cada vez más abstractos, por ejemplo un campo armónico, una tipología textural o una técnica de organización de alturas o rítmica, etc. De este modo, el autor puede jugar a voluntad un rol más o menos explícito frente al objeto de representación externa. Por último, la *paráfrasis*, quizás la fórmula de referencialidad más subjetiva y escurridiza: captar la esencia de algo sin reproducirlo literalmente.

Redes

Y es tal vez la paráfrasis un acto identitario del trabajo de Tolosa, pues los elementos referenciales son casi siempre

² Véase Wilheim, András: Notas de Programa sobre *Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* (1988-1989), IRCAM, Base de documentation sur la musique contemporaine: brahms.ircam.fr/works/work/9787/, visitado en febrero de 2017.

un reflejo filtrado en varios niveles del material original. Para referirnos a estos mecanismos de selección, bien podríamos establecer ciertas analogías terminológicas con la física: *decantación, sedimentación y filtrado*³ en relación a las ideas de mayor relevancia.

Cuando el compositor habla de **vínculos externos**, puede no solo referirse a la observación de un comportamiento musical ajeno, ya que dicho vínculo podría provenir de una *auto-cita*, es decir, un material proveniente de otra pieza de su autoría. Pero como dijimos, el vínculo externo se refiere también de manera deliberada a la *otra obra*, y al *otro autor*. Es justo en este punto, en el cual el concepto de **redes** comienza a cobrar espesor, pues es claro que cuando uno observa un rasgo distintivo en ese *Otro*, en un sentido como mínimo dialéctico, uno mismo se observa en el *Otro* y a partir del *Otro*. Los reflejos del artista reaccionan entonces frente a lo que su percepción y su sensibilidad le permiten comprender de esa *otra música* o de ese *otro autor*, lo cual implica mucho más que una relación técnica o estética; antes bien, una filiación metafísica, una manera de indagar el origen común de las ideas.

Construir pensándose a partir del *Otro*, es una forma de equilibrar el ego. Es también para mí una acción política, aún sin ser afecto a las creaciones colectivas.

Incluso, a veces pienso que yo mismo fui *Otro*, y en el *Otro* encuentro una forma de auto-visitarse.

³ Entendemos por decantación el proceso de separación de los líquidos de diferente densidad y por sedimentación, la separación de los mismos por efecto de la gravedad.

La llamada “domesticación del artista” tiene que ver con la pertenencia directa a una corriente o círculo por conveniencia. Pienso más bien en términos políticos. La política mejor entendida es un estudio de lo que hace el individuo con respecto a la sociedad, no lo que el individuo hace por sí mismo. Uno es la *Otredad*, y es de esa manera en la cual se articula lo colaborativo en mi caso.⁴

Debemos agregar que, lo que el compositor define como **vínculos internos**, se trata precisamente de las relaciones internas que se darán entre cada relato y que asegurarán la cohesión de los elementos en el discurso.

Lo que cambia y lo que permanece

La inmutabilidad y permanencia de la *sustancia* en el pensamiento universal, como objetividad normativa y lo que *muta* o *cambia* forman parte de una reflexión filosófica trascendental; comprender dichos mecanismos resulta clave para dilucidar los procesos perceptuales y cognitivos de cualquier discurso.

Para Walter Benjamin, “la reproducción más perfecta tendrá siempre algo que falta de la obra de arte: la unicidad de su existencia... El *hic et nunc* del original constituye lo que se denomina su autenticidad”⁵. Benjamin observa la reproducción técnica como un objeto de utilidad capitalista, sin embargo, no deja de considerar que la historia en torno

⁴ Tolosa, Juan Carlos en entrevista personal con el autor, Córdoba, 03/02/2017.

⁵ Benjamin, Walter: *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*, Buenos Aires. El cuenco de plata, 2011, pág. 9.

a una obra de arte es aún mucho más abarcativa, poniendo como ejemplo la *Mona Lisa*, en cuya trascendencia no es menor la cantidad de copias generadas a su alrededor entre los siglos XVII y XIX. La autenticidad no puede replicarse, pero sí los procedimientos reproductivos de índole técnica o estética; de este modo la reproducción contribuye a reforzar la idea de original.

Para Tolosa la actividad como instrumentista y como director está ligada a la de compositor. Su vínculo con el instrumento siempre fue muy estrecho en cuanto a lo creativo y continúa siéndolo. Pero observa un punto específico de inflexión en su pensamiento a su regreso definitivo de Bruselas, marcado por su re-encuentro con el pianista Germán Náger, con quien conformará el dúo de pianos Náger-Tolosa.

El dúo fue concebido bajo la premisa de revisitar músicas de otros autores, filtradas por el prisma caleidoscópico de ambos pianistas. Pero una vez en el ruedo, la interpretación no pasa únicamente por conectar con la música o con un autor específico, sino también, por captar lo que el otro pianista induce desde su lugar; no sólo para colaborar en lo mutuo, sino para salvarse a sí mismo. Se trata de una especie de combate. Tolosa suele utilizar como imagen un arte marcial: el *aikidô*, en el cual un luchador se vale de la fuerza de su adversario para devolverla y transformarla a su favor. Se basa en la neutralización del contrario (sin dañarlo). Evidentemente esta comparación reviste un planteo metafórico, pero que de algún modo sigue abriendo interrogantes acerca de la identidad y la complementariedad. Por otra parte, cuestiona ciertos valores, entre ellos la supuesta pureza ética y moral de la que se supone propietario el artista; que no compite, que no copia, que no imita, que evita las tradiciones y que jamás reproduce algo

ajeno para utilizarlo a su favor. La dificultad de reconocer al Otro en el trabajo propio.

En relación a la forma

Como en la mayor parte de mi trabajo, *Relatos Breves* es una obra basada en los vínculos, centrándose en referencias internas a sí misma y externas a otras piezas, ya sean mías o de otros, ya sean de música, o no⁶.

El autor necesita ver lo macro, y esa visión holística debe seducirlo antes de pasar a la escritura. *Relatos Breves* en su idea original, fue planteada como una forma de conexión abierta en la cual el intérprete podía tomar su camino y elegir el orden en que se ejecutaría cada relato. Es el juego que propone Cortázar en *Rayuela*. Se plantea un recorrido, pero si el lector toma su propio camino, la percepción de la forma y de su contenido no se altera por el orden de un devenir aleatorio. De cualquier modo, el orden en el cual la pieza ha sido presentada en concierto hasta el momento es coincidente con el del presente escrito, y es el preferencial por parte del compositor.

Según Tolosa, en una primera instancia, la obra contaría con más números de los que finalmente escribió, por ejemplo, un relato que sería dedicado a Bruno Fioranelli (alumno del compositor por entonces) basado en una comicidad paródica sobre ciertos rasgos estereotipados de la música de la segunda mitad del Siglo XX.

⁶ Tolosa, J. C.: comentario de la obra en la nota de programa del concierto.

Desde la resultante formal general, la obra se presenta como una sucesión de números que se relacionan internamente entre sí y de manera externa con otras músicas o ideas propias y ajenas, o dicho de otro modo, con un estado de decantación y de filtrado de lo que esas músicas o ideas dejan en su memoria.

Sobre el tiempo

A nivel temporal, las estrategias propuestas son muy variadas y propias de los mecanismos encriptados de Tolosa, de su metalenguaje.

El tránsito por la obra en su totalidad no es simple, pues no es lineal, ni cronológico, ni programático; como el de un observador que visita una muestra de arte por un camino definido, por ejemplo, en el sentido de *Cuadros de una exposición* de Músorgski o en los *Proyectos de pasajes* de Walter Benjamin. La evasión de una cronología explícita responde a la configuración no evolutiva de la obra, ya que como dijimos, la misma surge por decantación, sedimentación y filtrado de las ideas acumuladas durante un lapso temporal tan largo como arborescente y ramificado⁷; pleno de bifurcaciones cuyas conexiones tendrán un sentido definitivo en la intuición del presente y finalmente, en la memoria una vez ocurrida la audición en su totalidad.

⁷ Algunas de sus composiciones son fruto de una reflexión de años y otras, procesos que aún permanecen activos; por ejemplo, su proyecto de ópera *Per decantazione*, junto al cineasta italiano Giovanni Cioni. Un trabajo en proceso que continúa activo y abierto.

Podemos entonces inferir que así como otras de sus composiciones pero particularmente en *Relatos Breves*, el tiempo perceptual es polimorfo a causa de la suma de fuerzas centrípetas que se vuelven sobre una serie de relatos que se presentan como ventanas temporales y que Tolosa abrirá convenientemente.

Algo más sobre los vínculos

Relatos Breves fue encargada por el conDiT Buenos Aires⁸ y escrita para SUONO MOBILE argentina⁹. Cada uno de los relatos (a excepción de *Desde*, dedicada a Lucas Luján y de *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa*), está dedicado a un alumno diferente del compositor. Se trata de relaciones dialécticas y diferenciadas, donde en general, las referencias no provienen de materiales específicos o citas directas, sino de ideas individualizadas de cada destinatario; por ejemplo, en torno a debates en clase, conceptos o preocupaciones

⁸ ConDiT: Plataforma de creación musical de concierto y artes del tiempo. Con sede en cheLA, el centro de arte, tecnología y comunidad construido sobre los restos industriales de una antigua fábrica porteña, conDiT se enfoca en producir, investigar, comisionar y difundir a los nuevos creadores de la música contemporánea, con una actitud abierta a las otras artes, ciencias y a los fenómenos sociales de hoy en día. chela.org.ar/constelaciones/condit; visitado el 06/05/2017.

⁹ SUONO MOBILE argentina es un ensamble de músicos intérpretes y compositores dedicado especialmente a la música contemporánea de tradición escrita; nace en Córdoba, en 2005 con el objetivo principal de abordar el repertorio universal contemporáneo y de promover el trabajo conjunto con los compositores, generando de esta forma obras que reflejen la actualidad de Córdoba y Argentina en este género. La agrupación además de conciertos, realiza actividades tales como: talleres, conferencias y masterclases.

de índole técnica o estética. La manera en la cual se relaciona puntualmente con cada uno de ellos es una característica fundamental en él y uno de los puntos principales del análisis por la importancia que impone el *vínculo* en su trabajo, en su vida, y más específicamente en la docencia. Salvando las distancias de experiencia y edad, Juan Carlos Tolosa rechaza todo contacto de índole paternalista con sus alumnos; antes bien siempre se pone a su servicio. Y esto tiene consecuencias: varios de ellos son hoy parte de un magma efervescente en la creación actual argentina.

Relatos Breves. Obra y otros vínculos

I- DESDE (es un desde posible)

No podemos fiarnos de la apariencia estática de este número. Nada es estático en ningún relato, pues es diálogo vivo con sus interlocutores, e inclusive, con los interlocutores de sus interlocutores. Aquello que permanece, que no cambia provoca en la percepción un estatismo inquietante que atraviesa el límite de su propia composición, dado que reposa en la obra de otro autor. Un *desde* que conecta con alguna obra que está incluida en un posible programa en el cual se tocarán los *Relatos Breves*.

El comienzo y el final son tal vez las regiones más pregnantes en una creación. Es lo que queda perceptualmente marcado y en este caso, ese marco lo da otra obra. Tolosa tomará entonces el comienzo literal de esta eventual composición que luego se bifurcará hacia otra parte, la cual será compuesta especialmente por él para cada concierto,

según la obra con la que dialogue. Tomaremos la versión de SUONO MOBILE, en conDiT|cheLA 2013¹⁰.

En esta oportunidad la obra estuvo precedida por la *Historia de la mecánica celeste, vol. I*, del compositor Lucas Luján. El comienzo en *Desde* es una cita exacta de la obra de Luján hasta el minuto uno; a partir de aquí la referencia desaparecerá.

Este primer relato debe conectar además con el propio lenguaje estético de Tolosa. La solución aparecerá por corte; una irrupción que inducirá a través de un axioma gestual a cargo del piano en primer plano: un gesto ascendente recurrente (que el propio compositor reconoce como identitario en su obra) de cinco acordes yuxtapuestos en *fff* a los cuales contrapondrá su opuesto complementario: un gesto compuesto por cuatro clusters descendentes.

Ej. n° 1: Tolosa, J.C.: *Desde*, comienzo.

Partiendo de la resonancia del piano se construye un espacio de brillos; de batidos destellantes que funcionan

¹⁰ Tolosa, J. C.: *Relatos Breves*, para flauta, clarinete, violín, contrabajo, percusión y piano (2013), en: www.youtube.com/watch?v=DDVeTVceo-g&t=251s; visitado en diciembre de 2016.

como los *entre* de las cosas, o el *entre* de aquel objeto al cual se cita. Ese espacio textural (a cargo del clarinete, el violín y el contrabajo) tiene una identidad líquida, como si fuese un reflejo vibrante en el agua, un espejo engañoso que reproduce aquellas imágenes distorsionadas que se desprenden de *La Historia de la mecánica celeste*; aquellos reflejos que a su vez, remiten a las referencias del propio Luján, por ejemplo, el *bisbigliando* del clarinete. El piano permanecerá siempre en primer plano hasta cerrar el relato, con trémolos dinámicamente contrastantes hasta desaparecer.

II- Ráfaga (dedicada a Pablo Araya)

... una vez vislumbrado el título me invade una cierta paz.

J.C. Tolosa

Es sabido que para muchos autores los títulos de las obras son una mera excusa. En muchos compositores observamos ese desdén en definir; un trámite de último momento, una obligación protocolar. No es el caso. El título de cada obra, de cada movimiento o número, siempre reviste una importancia capital para Tolosa. Una intención clara de definir de manera objetiva las fuentes referenciales, aún si éstas remiten a una asociación poética. Esa objetividad nominal la encontramos muy próxima en compositores como Boulez (por ejemplo en *Répons*, *Dérive*, *Dialogue de l'ombre double*, etc) o Lachenmann, quienes ya en el título de la obra definen el objeto de estudio (*Pression*; *dal niente*, etc), igual otros tantos autores. Podríamos decir un cierto ascetismo metonímico. El título nos pone en una situación determinada, nos predispone. En otros casos es la literatura que impone

una intención poética en la obra de Tolosa, por ejemplo en *Dimmi chi fosti* para orquesta (*La divina comedia* de Dante) o *Y sacareme la niebla* (Oliverio Girondo) o la *Canción del Cronopio* (de *El Canto de los Cronopios*, de Julio Cortázar), etc.

Ráfaga dialoga con una pieza de Pablo Araya: *el metal del diablo* (2009), que trabaja principalmente en el registro agudo del piano en una dinámica casi estallada. Las irrupciones en el registro medio y medio grave dan a la composición de Araya un cierto carácter responorial, al alternarse con esos gestos agudos.

Este relato reposa de algún modo sobre la memoria. Algunos nombres fueron inspirados por diversas situaciones; como resúmenes de violencia¹¹. La metonimia impone de manera taxativa un gesto agresivo: *ffff brutal* indica la expresión dinámica para el piano en el registro agudo y el xilófono que se imponen isorrítmicamente al resto de los instrumentos.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Xylophone, which is in treble clef. The bottom staff is for the Piano, which is in bass clef. Both staves are in 4/4 time. The Xylophone staff has a dynamic marking 'ffff brutal' above it. The Piano staff also has a dynamic marking 'ffff brutal' above it. The music includes various note heads, stems, and rests, with some notes having arrows indicating direction or attack.

Ej. n° 2: Tolosa, J.C.; *Ráfaga*, compás 1.

¹¹ Tolosa, J. C.: “evalué diferentes opciones para titular este número: Al palazo, Rucci... Ráfagas (de ametralladora)”; en entrevista personal con el autor, Córdoba, 03/02/2017.

Pero no es lo único que parece dialogar con la pieza de Araya. Este gesto violento y agudo en el piano y el xilófono, de topología discontinua, es intercalado con los demás instrumentos también trabajados a dúo (fl. y cl., vln. y cb). Pareciera tratarse de los reflejos tardíos de esas ráfagas, como ecos de la memoria.

Ej. n° 3: Tolosa, J.C.: *Ráfaga*, compases 2-3.

III- Karaoke (a Candelaria Zamar)

Hablaremos más adelante de este número junto con *Notas al pie de un texto antiguo* por tratarse de lo mismo: una recapitulación del epílogo de su obra *Focos* (2008) para clarinete y 5 cd players, dedicada a Eduardo Spinelli.

IV- Fly fly (a Carolina Merlo)

En su libro *Gödel, Escher, Bach*¹², Douglas R. Hofstadter, analiza los fenómenos de recursividad exponiendo la hipótesis de que todo lenguaje, todo proceso mental, llega tarde o temprano a la situación límite de la autorreferencia y por lo tanto, a querer expresarse a sí mismo. *Fly fly* es una pieza en la que se decide ir siempre por el mismo lugar. La recurrencia a lo mismo; siempre se vuelve al origen. Se trata básicamente de una homofonía: un único acorde que se repite nueve veces, las ocho primeras con exactamente la misma duración (15 segundos) a diferencia de la última que se presentará temporalmente abreviada (5 segundos). Cada acorde está separado por un mismo intervalo de silencio de 17 segundos. “Es imposible bañarse dos veces en el mismo río, ya que uno y el río no son los mismos” (Heráclito de Éfeso)

La gestualidad se compone precisamente de esta aparición y desaparición regular, aunque Tolosa especula con el hecho de que es imposible que los instrumentistas hagan el mismo *crescendo dal niente* siempre. Entra aquí en juego la *noción de error* especulativo; es decir, un error calculado que incide en el resultado. De esa rotura, de esa fisura inevitable que provoca el hecho de intentar crecer *dal niente* hasta *fffff* de manera idéntica, surgen los indicios de variación tímbrica; por ejemplo, en los *whispers* de naturaleza inestable que se generan en la flauta.

En un sentido próximo, juega aquí la duda sobre la percepción: aún si el *crescendo* se comportara exactamente

¹² Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona, Tusquets, 2003, p. 145.

igual ¿es posible que por nuestra adecuación perceptual, contextual y temporal escuchemos siempre lo mismo? De algún modo, revisita una idea transitada en *Dimmi chi fosti* de 2010 para orquesta, donde los tres movimientos comienzan de manera exactamente idéntica. “A diferencia de la memoria artificial, la memoria humana va distorsionando lo que almacena a medida que pasa el tiempo”¹³.

V- decadencia del Ventrílocuo (a Guido Rivera)

Guido Rivera, alumno en aquel momento de Juan Carlos Tolosa, buscaba en su trabajo la fluidez. Algo que Rivera encontraba como reflejo en la última etapa de Pierre Boulez o de Salvatore Sciarrino.

Para la composición de este relato, Tolosa imaginó un comportamiento de naturaleza muy fluida, pero a su vez, atravesado por una idea miscelánea: la imagen de un ventrílocuo (el legendario Chasman), que ya en el final de su vida y de su carrera, derruido por el tabaco y el alcohol, dejaba ver despreocupadamente el movimiento facial de sus labios. Es decir, buscó algo impuro que atentara contra esa fluidez representada musicalmente por un flujo de notas *ppp* a gran velocidad a cargo de la flauta y el clarinete. El elemento que atenta contra esa prolíjidad se encarna en el corrimiento generado al comienzo por el violín y el contrabajo, y luego por la misma flauta y el clarinete. Se trata de comportamientos similares pero desfasados que generan

¹³ Tolosa, J. C. en entrevista personal con el autor, Córdoba, 03/02/2017.

un conflicto entre lo que se ve y lo que se escucha, una especie de latencia en concordancia con la distracción que provocaba la gesticulación del ventrílocuo mientras accionaba su marioneta.

The musical score consists of six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Xylophone (Xyl.), the fourth for Piano (Pno.), the fifth for Violin (Vln), and the bottom for Double Bass (Db). The score is in common time, with a key signature of one sharp. Measure 15 begins with Flute and Clarinet playing eighth-note patterns. The piano accompaniment consists of sustained notes. Measures 16-17 show the violin and double bass continuing their patterns, with the piano providing harmonic support. Measure 18 concludes the excerpt.

Ej. n° 4: decadencia del ventrílocuo, compases 15-16.

Como observamos, esta noción de interferencia, de atentado, es un principio recurrente. Comprende la idea de ruptura, de cuestionamiento y de escape constante del lugar común de ciertas fórmulas de ordenamiento arquetípicas. Es buscar un punto de fuga de las seguridades propias y de aquellas que impone el afuera.

VI- Resumen del estado de las cosas (a Nicolás Giecco)

Hace referencia a una obra de Giecco titulada *Cosas imperceptibles*. Aquí, el compositor reconoce en Giecco el

gusto por ciertos objetos sonoros particulares, en este caso elementos de carácter estático que se esparcen a lo largo de la pieza. Los instrumentistas se van paralizando uno por uno hasta el final, siendo el último el clarinetista.

La tipología rectora del movimiento es la de ataque-resonancia, no siempre consecuentes, pues a veces dichos ataques y resonancias aparecerán aislados sin relación directa entre sí, como provenientes de otro lado.

(R. Dick "El desarrollo...", pág. 39)

Fl. 4 *pp* senza dim. 3 *p* senza dim. 5 (corte
cuchillo) *fff* [T]

Cl. *pp* 3 *p* *ppp* senza dim. (quedarse fijo
en esa posición)

Pno. *ff* *ppp* *ppp* *ppp*

Vln. 4 ord. *pp* *ff* 5 non arpeggi! *secchissimo!!!!*

Db. 4 *pp* senza dim. 3 *p* senza dim. 5 *ffff*

Ej. nº 5: Tolosa, J.C.: *Resumen del estado de las cosas*, compases 11-15.

VII- Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa

Además del problema de la *falsificación*, debemos detenernos aquí en un concepto recurrente para el compositor: el *anonimato*.

Como toda forma de arte, según el dogma filosófico platónico cristiano, pasando por Hegel hasta Heidegger, la música occidental no escapa del canon: el gesto identitario como modelo redentor y transcendental.

La noción de obra como proceso en el tiempo y por fuera de las rúbricas personales, eran observadas por Hegel como un acto de “vileza moral”¹⁴ de los chinos, para quienes la connotación de copia es diametralmente opuesta respecto a occidente.

Tolosa abordó el concepto de anonimato en la obra *Gente que canta de espaldas* (2010) dedicada y escrita para *Nonsense Ensamble Vocal de Solistas*. En la misma, el monólogo de Chartres de Orson Welles en *F for fake*, es el disparador de los ejes dramáticos musicales que se desarrollarán a lo largo de cuatro números. En la película, el pintor Elmyr de Hory, mientras falsifica un cuadro de Matisse mira a cámara y explica que debe pintar mal para imitar el trazo inseguro del pintor: “Debo dudar para que se parezca más a Matisse”¹⁵. De este modo, se introduce el debate en torno a la calidad, pues el falsificador debe pintar “mal” para que su trabajo se aproxime al original.

En *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa*, el ensamble deberá realizar una falsificación partiendo de una colección de alturas y de armonías que el compositor utiliza desde hace años como un soporte fundamentalmente acórdico. Pero hay un acorde en el piano que proviene de su etapa en Bruselas, del cual extraerá consecuencias armónicas y

¹⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 2001, pág. 261.

¹⁵ Chul Han, Byung: *Shanzha'i, El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011, pág. 32.

melódicas. Estos ordenamientos verticales derivan de manera oblicua en una especie de serie de carácter no sistemático¹⁶.

La raíz del jazz no puede ser eludida en su trabajo, entendiendo el jazz como axioma y disparador de comportamientos fundamentalmente armónicos y susceptibles de expansión. Pero si bien podríamos citar a muchos íconos del género, la verdadera influencia proviene de Luciano Berio; un universo armónico que lo fascinó desde siempre. Su armonía expandida desde la base por la utilización de cuartas justas combinadas con aumentadas, las segundas mayores y menores, quintas y sextas son parte de un gusto compartido.

Otra parte del material armónico proviene del estudio de las estructuras espectrales de una colección de multifónicos estudiados y acopiados por su grado de proximidad con la armonía de base mencionada anteriormente. Dada la cercanía con Eduardo Spinelli (clarinetista de SUONO MOBILE) y basado en los estudios realizados por el *Grupo Composición La Colmena*¹⁷ y el propio Tolosa, cabe destacar en este punto el trabajo colaborativo junto al clarinetista.

Una vez planteados los materiales y a partir de aquí, el ensamble juega un rol fundamental a través de la

¹⁶ Tolosa, J. C.: "Los sets de alturas y armonías que utilizo son cuatro para toda mi producción desde 2000"; en entrevista personal con el autor, Córdoba, 03/02/2017.

¹⁷ Grupo creado por los estudiantes de composición de *La Colmena*, al cual Juan Carlos Tolosa imparte clases de composición. Se trata de un colectivo de jóvenes compositores autoconvocados para la creación, producción de conciertos y la organización de actividades pedagógicas tales como clases magistrales a cargo de diversos artistas nacionales e internacionales.

improvisación, donde nuevamente la idea de distorsión y de accidentar al otro, vuelven a trazar vínculos con *Focos* y por lo tanto con *Karaoke* y el siguiente relato: *Notas al pie de un texto antiguo*.

VIII- *Notas al pie de un texto antiguo (a Fernando Manassero)*

Como mencionamos anteriormente, este relato y el III, *Karaoke* dedicado a Candelaria Zamar, son idénticos en cuanto a la escritura. En *Karaoke* el *cantus firmus* de *Focos* está escrito, pero no se escucha. En la partitura se indica: Mímica del epílogo de *Focos*. Spinelli toca lo escrito sin emitir sonido; la omisión implica una metáfora de la ausencia: se escucha lo que se ve y lo que se ve es el cuerpo del intérprete, su instrumento y la omisión (del sonido). Volveremos sobre el aspecto corporal en relación al cuerpo del interprete más adelante en ... y más o menos así en la vida del mundo.

En el caso de *Notas al pie de un texto antiguo* dicho *cantus firmus* sí se escucha mientras que el texto musical de los otros instrumentos aparece y desaparece de acuerdo a la voluntad de los instrumentistas.

Este pacto con lo omitido, esta inmanencia mental en la ausencia, aparece también en *El ángel se pudre* (1997) para dos violines dedicada a David Núñez. Aquí, entre fragmentos de música, los instrumentistas leen para si mismos y en silencio diversos textos de Margarite Yourcenar, Yukio Mishima y Adolfo Bioy Casares.

Como dijimos, ambas piezas son idénticas pero, en el caso de *Notas al pie de un texto antiguo* aparece una variable interpretativa. La partitura indica: apareciendo y desapareciendo siempre.

The musical score consists of five staves, each with a different instrument: Flute, Clarinet in Bb, Vibraphone, Piano, and Violin. The score is in common time (indicated by '4'). Measure 1 starts with the Flute and Clarinet in Bb playing eighth-note patterns. The Vibraphone and Piano provide harmonic support. Measure 2 begins with the Vibraphone and Piano. The Violin joins in Measure 2, and the Double Bass enters in Measure 3. The score includes dynamic markings such as 'pppp' (pianississimo) and 'fff' (fortississimo). Performance instructions like 'apareciendo y desapareciendo' (appearing and disappearing) are written above the staves. Measure numbers 1 and 2 are marked at the start of each staff.

Ej. n° 6: Tolosa, J.C.: *Notas al pie de un texto antiguo*, compases 1- 4.

Los instrumentistas solfean el número completo leyendo de manera ordinaria, solo que ellos deciden cuando tocar o cuando no. Es decir, operan realizando un filtro sobre lo que está escrito. Debemos sondear esta idea precisamente en *Focos*. El concepto implica que el intérprete opere con un sentido y una lectura crítica sobre la obra. En el caso de *Focos*, cinco compositores provistos cada uno con un reproductor de cd, accidentan a Spinelli con materiales pregrabados por él mismo. Esto es para Tolosa: “*un foco casi de guerrilla revolucionario que está diseminado y activo*”¹⁸

...y más o menos así en la vida del mundo funciona entonces como epílogo, casi como metáfora de la agonía.

¹⁸ Tolosa, J. C. en entrevista personal con el autor, Córdoba, 03/02/2017.

Lo que suprime un cierto carácter positivista que Tolosa cuestiona en diálogo con *Focos*.

IX- *La voz encontrada* (a Martina Galli)

Este relato dialoga por un lado con *La decadencia del ventrílocuo* en relación a la velocidad gestual de ambas piezas y por otro, por el componente inarmónico de ruido que aparece con frecuencia. De manera que hace referencia a esta inclinación o preferencia de Galli por la materia ruidosa: ruido blanco, aspiraciones y expiraciones, spazzolato, frullato, pizz. bow.

Ej. n°7: Tolosa, J.C.: *La voz encontrada*, compases 6-9.

La idea de rugosidad y porosidad es un elemento fundamental al imaginar el universo acústico de esta pieza. Pero esta tendencia se aplica aquí mediante una impronta gestual ágil y dinámica, nuevamente encarnado en el dúo

flauta-clarinete solo que en este caso, volviendo a la mímica como recurso y a la gradualidad del sonido eólico, lo cual conecta la impronta gestual del dúo precisamente con la materia ruidosa.

X- *Yastay, desde abajo* (a Fernando Uñates)

Podemos distinguir al menos cuatro o cinco fuentes referenciales en este relato. La primera es de tipo fisiológico en relación a los círculos energéticos; los chakras inferiores (*Muladhara* y *Svadhisthana*) lo que sugiere ya una conexión con el título: “desde abajo”. Hay también algunos elementos que remiten a *Fürst Igor*, *Stravinski*, de Mauricio Kagel, y a *Ionisation* de Edgard Varèse como por ejemplo, la utilización del *lion's roar* que disparará consecuencias sobre el comportamiento del clarinete bajo.

Por otra parte, se percibe una cierta raíz étnica, incluso folclórica, que acerca el discurso aún más a *Uñates*. *Yastay* o *Llastay*, es un ser mitológico benigno quechua y calchaquí, hijo de la Pachamama. Es representado como un ser de baja estatura que protege a los animales de los cerros y que premia o castiga a los pastores. Según el propio compositor, imaginó precisamente la figura de este ser de baja estatura que, al observarlo desde abajo, se representa como enorme. En este sentido, Tolosa utiliza la leyenda del *Yastay* como metáfora de una construcción parojoal: la noción de proliferación acústica de una resultante de gran espectro proveniente de una fundamental de base. Se trata por sus características de la pieza más espectral del ciclo por su concepto de construcción vertical; *desde abajo*. Queda claro este concepto en la utilización del clarinete bajo que mantiene abierto el espectro entre las notas graves y los armónicos

superiores y de manera análoga, en el contrabajo en cuanto a los procesos de filtrado por articulación, y la tesitura de los armónicos superiores.

The musical score consists of six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Bassoon (B. CL.), the third for Percussion (Perc.), the fourth for Piano (Pno.), the fifth for Violin (Vln.), and the bottom for Double Bass (Db.). The score is divided into two sections by measure numbers 26 and 5. Measure 26 starts with dynamic ffz and includes performance instruction flatt. Measures 27-28 show various rhythmic patterns and dynamics (p, ffz). Measure 29 contains the text "(como si siempre hubiese estado ahí)". Measures 30-31 show more complex patterns. Measure 32 begins with piano dynamic fff. Measure 5 starts with piano dynamic pp. Measure 6 shows violin dynamics S.P. Norm., S.V., S.Y., S.T., X.I., and various slurs and grace notes. Measure 7 concludes with double bass dynamics pp and performance instruction (como si siempre hubiese estando tocando ésto).

Ej. n° 8: Tolosa, J.C.: *Yastay, desde abajo*, compases 26-31.

Nuevamente aparecen sonoridades exploradas en otras obras como por ejemplo, en la utilización de una botella en el arpa del piano, que conecta a esta pieza con su *Klavierkonzert* (2000) para piano y electrónica. Los recursos obtenidos a partir de esta técnica, sean por percusión, fricción o diferentes métodos para producir sonidos rugosos, distorsivos o granulados, son recurrentes en otros trabajos,

incluso más allá de la codificación, en las improvisaciones con el dúo de pianos.

XI- ...y más o menos así en la vida del mundo (a Alejandro Galiano)

Este relato conecta con *À louer*, una de las últimas obras de *Peeping Tom*, la prestigiosa compañía de danza belga con la que Tolosa viene colaborando estrechamente desde hace muchos años.

En *À louer* se escucha un arreglo de Nina Simone. En la escena hay un pianista cuya respiración se amplifica gradualmente. Los restantes personajes que aparecen son aspirados y expirados por esa respiración que invade toda la sala por los altoparlantes hasta que el pianista cae muerto sobre el teclado del piano en la zona grave. Esta es la imagen que toma y con la cual decide terminar la obra pero, aquí es el contrabajista quien debe terminar de esta manera: muerto sobre su instrumento.

Tolosa piensa todo el tiempo en la relación con el cuerpo del músico. Hay un punto en común con el teatro instrumental de Kagel. Si bien podríamos decir que en un sentido, este relato es el más teatral, como precisa Tolosa, el análisis en Kagel siempre tiene un componente sociológico, mientras que en su caso, el gesto retroalimenta un impulso fundamentalmente acústico. No se trata de teatro musical; antes bien, podemos afirmar que la noción *dramática* reposa en la escucha; parafraseando a Luigi Nono, la *tragedia de la escucha*, en donde el cuerpo es ante todo un instrumento. Berio decía que ver a un músico tocando es un acto de extrañamiento en si, por las relaciones antiergonómicas con la mayoría de los instrumentos. Estos aspectos de

incomodidad sugieren y despliegan otras asociaciones; una cierta memoria corporal que Tolosa no vive con total comodidad. Es la incomodidad de la imitación. Podemos afirmar que, por un lado, en sintonía con Kagel, por otro en consecuencia con su propio trabajo, ...y más o menos así en *la vida del mundo* necesita verse en tanto que escucharse. Ejemplos de esto pueden ser rastreados en otras de sus composiciones en las cuales todos o alguno de los intérpretes deben dar la espalda al auditorio, como en *L'endroit* (2001), *Pentimento* (2004), *A rear window* (2010), o en la ya mencionada *Gente que canta de espaldas* (2010).

Conclusiones provisionarias

Debemos entender que toda aproximación a la obra de un artista siempre resulta limitada. Más aún cuando el compositor continúa en plena actividad, lo que implica decir, en permanente cambio. En este sentido, no sólo el porvenir es sujeto a observación, sino también todo lo realizado o lo que entendemos por concluido, que es revisado una y otra vez; disparando nuevas y nuevas consecuencias.

El pensamiento artístico musical de Juan Carlos Tolosa es sofisticado y arbórescente. A lo largo de su trabajo podemos observar la esencia de un arte personalísimo: lo permanente de su obra y que lo identifica es fruto de su oficio y de su consecuencia que se evidencia en la recurrencia sobre diversos aspectos a lo largo de los años. Lo que lo define es la consumación del hecho artístico a través de la praxis trascendiendo las lógicas impuestas desde el afuera, desde las convenientes y a veces oportunistas expropiaciones técnicas y estéticas del mundo académico.

Tolosa se percibe y se reconoce como un compositor que está atravesado por infinidad de referencias y de influencias. Hay tal vez una resistencia o al menos un cuestionamiento permanente de la historia de la música, en tanto que una comprensión absoluta de las referencias y de los referentes musicales sedimentados en el tiempo por peso específico. Ambos aspectos operan dialécticamente de manera constante. Y es ese filtro que opera a través de su imaginario el que hace de Juan Carlos Tolosa uno de los creadores y faros más originales de la escena musical argentina. *Relatos Breves* es una obra representativa de su pensamiento, de su impronta *inter-referencial*.

Aspectos del espacio

Gerald Eckert

En este corto ensayo se pretende analizar los “aspectos del espacio”, entendiendo por ello una estructura principal que puede presentar los más diversos rasgos, ya sea como concepto que describe un espacio físico real, o bien una dimensión en un campo de parámetros a definir con mayor precisión. Se explicará con más detalles este aspecto fundamental para la nueva música actual con ejemplos tomados de seis compositores diferentes, sus interpretaciones y respectivas implementaciones en la composición. No aspiramos a un relevamiento cronológico exhaustivo y de ningún modo a una descripción o definición completa del “aspecto del espacio”. Por el contrario, el presente texto se considera más bien como un punto de partida y solamente aspira a entreabrir una puerta hacia este concepto, que presenta tal diversidad y complejidad.

La música es arte de tiempo y espacio. El “espacio” es un componente esencial e inmediato de la música. Desde el Renacimiento los compositores se vinculan de las más diversas maneras con el mismo en sus obras. En su *Missa da pacem*, Josquin Desprez (aunque la autoría de esta misa está cuestionada), por ejemplo, expande de cuatro a seis las voces en el *Agnus Dei*. Ambas sopranos añadidas son posicionadas a izquierda y derecha del coro, de modo que no sólo expande el espacio sonoro del hasta entonces cuarteto vocal masculino en lo relativo al timbre, sino también en el espacio físico. En lo que respecta a lo compositivo, se realiza dicha expansión del espacio sonoro en un movimiento permanente entre ambas sopranos, de modo que aquí

también se obtiene un movimiento sonoro en el espacio. En la policoralidad del Renacimiento tardío veneciano, se vincularon, en un proceso de expansión del espacio, las características del espacio arquitectónico con el sonido envolvente gracias a la disposición por separado de los coros. Al mismo tiempo, la alternancia en el espacio de los “cuerpos sonoros” (los coros) divididos genera una diferenciación de los timbres, explícitamente compuesta. Por último, en el siglo XX el “espacio” se concibió como parámetro independiente y este, entendido como concepto estructural junto con el concepto de “timbre”, conforma uno de los aspectos centrales que se encuentran en el foco de debates compositivos.

Respecto de sus propias composiciones, Edgard Varése hablaba de *son organisé* (sonido organizado), con el que intentó abolir la separación entre sonido y ruido; entre sonidos producidos por instrumentos convencionales, por un lado, y entre sonidos generados y transformados electroacústicamente por el otro. En *Déserts* (1950-54), para 14 instrumentos de viento, 5 percusionistas, piano y cinta, se yuxtaponen diferentes espacios constitutivos. La presencia de esta diversidad de espacios es generada sobre todo por la cinta magnética, que en el siguiente ejemplo del decurso instrumental, “interrumpe” una sección de percusión sola, para seguir después de la sección de la cinta magnética con el solo de percusión (y después, por su parte, piano, trombones, trompetas y cornos siguen expandiendo el espacio sonoro). La cinta “introduce” su espacio hacia el espacio instrumental, lo atraviesa con su propia esfera sonora. La estructura de la cinta no tiene en lo inmediato nada que ver con el contexto de la parte instrumental, de modo que refuerza la impresión de diversidad de los diferentes espacios.

59

Ejemplo 1: Varèse, E.: *Déserts*, compases 218 - 225.

En la obra orquestal tardía de Luigi Nono *No hay caminos, hay que caminar... Andréi Tarkovski* (1987), para 7 coros, se evidencian “aspectos espaciales” en las más variadas modalidades, entre otras, en espacios sonoros, los cuales se reflejan tanto en la estructura formal de la obra como también en el espacio físico-acústico. Luigi Nono se relaciona en su producción entre otros, también explícitamente con la policoralidad del Renacimiento tardío veneciano, lo cual repercute en el tratamiento del espacio como parámetro independiente. Los siete coros, o sea, los siete grupos instrumentales, que presentan grandes diferencias en la instrumentación, están distribuidos entre y alrededor del público.

INSTRUMENTS

- 2 Flutes (1st also Piccolo)
 2 Clarinets in B flat (1st also Soprano in E flat)
 4 Trombones
 2 Timpani
 8 Bongo Drums

Violins I
 Violins II
 Violas
 Cellos
 Doublebasses

In the score, all instruments are written in actual pitch.

CORO 1

1st Trombone
 2nd Trombone
 3rd Trombone
 Timpani
 Bass Drum

CORO 2

7 Violins I
 7 Violins II
 6 Violas
 6 Cellos
 6 Doublebasses

CORO 3

1st Violin I solo
 1st Flute (also Octavino)
 1st Trumpet in C
 2 Bongo Drums [high
 medium

CORO 4

1st Violin II solo
 1st Clarinet in B flat (also Soprano in E flat)
 2nd Trumpet in C
 2 Bongo Drums [high
 medium
 lowest

CORO 5

2nd Violin I solo
 2nd Flute
 3rd Trumpet in C
 2 Bongo Drums [medium
 low

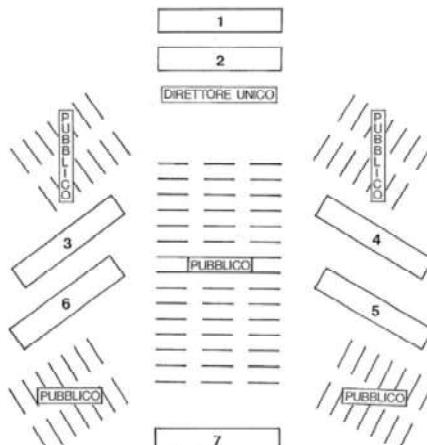
CORO 6

2nd Violin II solo
 2nd Clarinet in B flat
 4th Trumpet in C
 2 Bongo Drums [medium
 low
 lowest

CORO 7

Timpani
 Bass Drum
 Viola solo
 Cello solo
 Doublebass solo
 4th Trombone

Disposizione dei 7 cori e del pubblico in sala
Placement of the 7 instrumental groups and audience in the hall
 Aufstellung im Saal der 7 Instrumentalgruppen und des Publikums



Ejemplo 2: Nono, L.: *No hay caminos, hay que caminar...* Andrés Tarkovsky.
 Agrupamiento de los coros.

De este modo ya se crean las condiciones para poder mover el sonido en el espacio, es decir, manipular compositivamente curvas espaciales del movimiento sonoro. El parámetro altura está reducido al extremo, a la nota Sol y su entorno microtonal (a distancia de cuartos de tono). De tal manera resulta finalmente una escala de siete notas, la cual, en diferentes momentos, es distribuida en seis octavas entre el *Sol₁* del contrabajo y el *Sol₇*. Para este trabajo son decisivas, junto a las curvas en el espacio, además, dos características. En primer lugar el plano horizontal –el plano temporal– está concebido espacialmente; los ataques, ya sea de alturas iguales o desfasadas microtonalmente, transcurren en un desplazamiento temporal, con lo cual este desplazamiento posee una estructura propia. En segundo lugar, el plano vertical – armónico– posee una estructura en sí misma debido a los desplazamientos microtonales, así como también por las diferentes octavas. Mi opinión al respecto es que por este medio, se crean espacios poéticos, que se contraponen a los planos desplegados por la percusión en los diferentes coros: por un lado delicadas estructuras ramificadas, que frecuentemente se mueven al borde de la extinción; por otro lado el plano de la percusión como confirmación del ser, expresado poéticamente como “*Standpunkt*” (estado de las cosas).

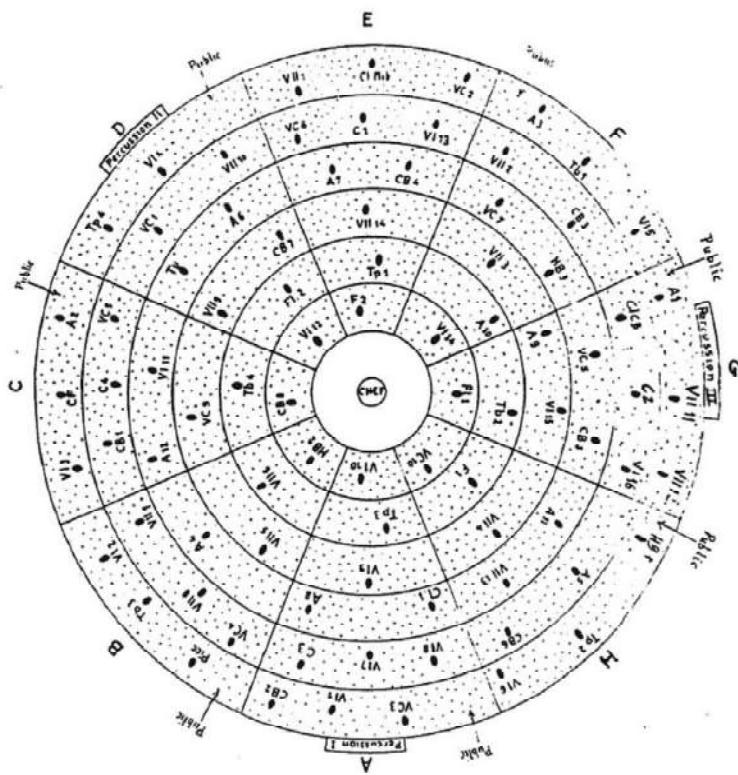
• Fara răsturnări sau săi întrebuință, se obține de la $c_{\text{H}_2} \rightarrow c_{\text{CO}} + \text{H}_2 \rightarrow \text{CO}_2 + \text{H}_2$, etc.

Ejemplo 3: Nono, L.: *No hay caminos, hay que caminar...*, compases 6 al 13.

El entrecruzamiento de los planos de vientos y cuerdas por un lado y de percusión por otro, puede generar algunos puntos o pulsaciones registrables, obtenidas por la cercanía microtonal, pues las pulsaciones generan una estructura rítmica independiente, que continúa desarrollándose en la estructura parcialmente ramificada de la percusión o bien crea un equivalente.

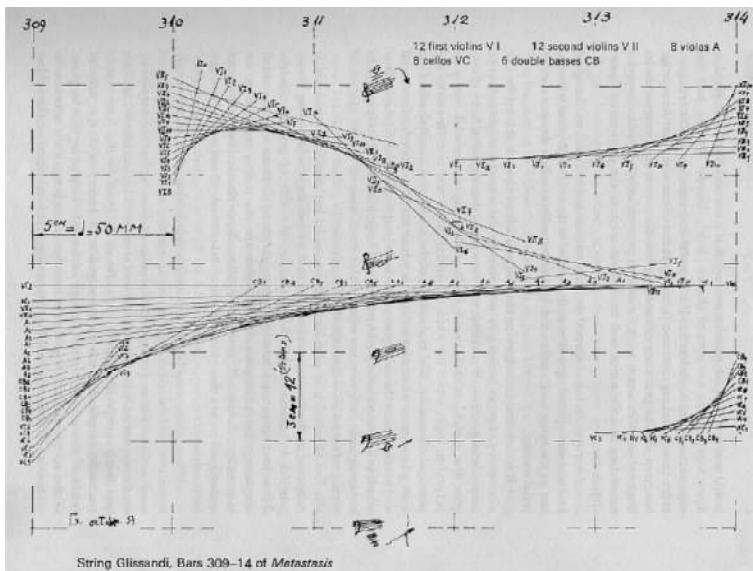
Iannis Xenakis utiliza en su obra los más diversos procedimientos de configuración para obtener estructuras de base para sus composiciones, como por ejemplo, procesos y modelos matemáticos. Utiliza por caso, procesos estocásticos, que por medio de la teoría de cribas y otros métodos, generan una estructura, la cual finalmente no sólo modela la estructura de los parámetros musicales de cada obra, sino también la espacial. El “espacio” debe entenderse aquí en un sentido multidimensional. En composiciones como *Nomos gamma* (1967/68), para gran orquesta –compuesta según la teoría de conjuntos– *Metastaseis* (1954), para orquesta, *Terretektorth* (1965/66), para 88 músicos distribuidos en el espacio o *Persephassa* (1969), para seis percusionistas, el espacio se quiebra y se proyecta reiteradamente. Por un lado en la estructura musical, por otro, en la estructura espacial, la disposición misma de los músicos, que en la acción conjunta de los diferentes planos conducen a superposiciones de capas que finalmente se entrecruzan.

El siguiente diagrama muestra la distribución de los músicos en el espacio en la obra orquestal *Terretektorth*, el público se sienta entre los músicos.



Ejemplo 4: Xenakis, I: *Terretektorth* (distribución de los músicos).

Otra característica de las composiciones de Xenakis son los abundantes glissandi, mediante los cuales los procesos continuos correspondientes a estructuras arquitectónicas se representan en forma más precisa que en procesos de desarrollo discreto. La estructura escrita se convierte en “visual”.



Ejemplo 5: Xenakis, I: *Metastaseis* (glissandi de las cuerdas, compases 309-314).

En las obras de Nicolaus A. Huber de los últimos años, se manifiestan “aspectos del espacio” muy específicos. Debido a su interés por la teoría cuántica, crea espacios no conectados, los cuales puedan definirse a través de la probabilidad de “existencia” o de “evento”. Las “partículas-espacio” –impulsos breves o eventos aislados– pueden ser distribuidas de tal modo en todo el espacio-tiempo, que la relación entre sí sea difícil o imposible de comprobar. En diferentes momentos existen entonces constelaciones específicas definidas a través de la instrumentación como un “punto en el espacio” muy específico (y su entorno). Los distintos momentos, separados temporalmente, se diferencian, además, por sutilezas de la instrumentación,

como si su resultado se presentara diferente según el timbre del momento. Y el contexto (el entorno tímbrico que trasciende el instante, o la incrustación procesual) suele diferenciarse sustancialmente. A modo de ejemplo presentamos una breve reflexión sobre *Zum Beispiel: wogende Äste* (ver ejemplos de notación a continuación). El comienzo de la obra (compás 1) está conformado por un complejo de diferentes alturas, recursos dinámicos y articulaciones. El trombón glisa desde un *Lab* un cuarto de tono hacia arriba y a continuación, desciende un semitono hasta un *Sol* un cuarto de tono alto. Al mismo tiempo, crece de *ff* hasta *fff*. El contrabajo se incorpora una semicorchea después del trombón con un armónico de tercera cuya altura resultante (condicionado por el armónico) es un *Sol#* algo bajo (un *Lab* algo bajo). Aquí la evolución de la intensidad va de *p* a *f* y regresa al *p*. El violoncello toca un *Lab* una corchea con puntillo después del trombón y cambia en el tercer tiempo con un acento a un *La* un cuarto de tono bajo (un cuarto de tono más alto que el *Lab*), creciendo de un *f* a *fff*. Asimismo, el momento del ataque del violoncello genera una ambivalencia, pues aunque el trombón también comienza con *Lab*, glisa hacia arriba. Esto, en mi opinión, genera nuevas consideraciones relativas a las pulsaciones microtonales y sus superposiciones, acerca de las cuales no nos expliquaremos aquí. Violín y viola tocan respectivamente una corchea en el tercer tiempo, el violín un *Lab* en *pizz. secco*, la viola con arco un *Sol* un cuarto de tono alto (la nota que alcanza el trombón), ambos con acento en *fff*. Desde el punto de vista armónico, el comienzo termina con un cluster simétrico de semitonos (*Sol* un cuarto de tono alto, *Lab* y *La* un cuarto de tono bajo), subdividido en dos cuartos de tono, donde el centro del complejo sonoro, el *Lab* en *pizz.* del violín, es el sonido más débil, sobre todo porque el contrabajo,

con la misma altura, desaparece del cuadro sonoro a través del tratamiento dinámico (decresc. al *p*). Es decir que se observa una tendencia a la asimetría dado que, visto desde el aspecto técnico del timbre, el *fff* del trombón en este registro predomina por encima del *fff* del violoncello. En esta sección todo lo demás está excluido, por ejemplo, el silencio siguiente, que en mi opinión no es un silencio, sino una suspensión, que anticipa lo que sigue.

Zum Beispiel:
wogende Äste

Nicolaus A. Huber, 2011

The musical score consists of six staves representing different instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Cello (Cello), Piano (Klav.), and Trombone (Trom.). The score is set in common time with various key signatures. Measure 5 is explicitly labeled with a circled '5' above the staff. The score includes dynamic markings such as 'G.T.' (Grandissimo) and 'G.P.' (Grandissimo piano). Performance instructions like 'pianissimo secca' are also present. The piano part shows a series of eighth-note chords. The bassoon and cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The flute and clarinet parts contribute melodic lines. The trombone part is particularly prominent in the first half of the measure, while the piano and bassoon provide harmonic foundation. The score concludes with a dynamic marking of 'min 5'' (minimum 5') at the end of the measure.

Ejemplo 6: Huber, N.A.: Zum Beispiel: *wogende Äste*, compases 1-8.

Si, en el sentido de lo dicho al comienzo sobre la explicación compositiva de Nicolaus A. Huber de los últimos años, seguimos la huella de dicha estructura, el siguiente momento con características similares aparece al final del compás 55. Aquí se encuentra el mismo cluster de semitonos (generado por distancias de dos cuartos de tono) en el trombón (*Sol* tres cuartos de tono alto, corresponde enarmónicamente a un *La* un cuarto de tono bajo), violoncello (*Sol* un cuarto de tono alto) y contrabajo (nuevamente armónico de tercera, resultando el *Sol*#). Nuevamente observamos una tendencia a la asimetría, dado que esta vez la nota superior del cluster es la que más destaca debido al trombón, seguida por el violoncello (esta vez la nota más grave) y el centro que, a pesar de estar en *fff*, al ser el armónico del contrabajo suena más suave de todos. (En este punto no se está teniendo en cuenta, que un armónico de tercera, desde el punto de vista del timbre, tiene una presencia muy diferente en *f* que en *p*. Pues la estructura de los armónicos se modifica si la presión del arco cambia, y lo que es más importante en este contexto: para obtener la energía necesaria de un *fff*, el punto de apoyo del arco tiene que ser otro, distinto al que puede ser en *p*. Con ello se modifica el timbre del sonido resultante). Además el armónico suena también aquí algo más bajo que un *Lab* y esta vez el centro no está apoyado con un *Lab* (como en compás 1 con el violín). Pero dejando de lado ese detalle y comparando solamente ese cluster del compás 1 con el del compás 55, al estar en espejo, las características generan una simetría en la tendencia a la asimetría.

Sin embargo, el cluster en el compás 55 (palabra clave: diferencia de la constelación respectiva a través de otros tipos de incrustación estructural y tímbrica) se superpone con el *píccolo*, *glockenspiel* y *piano*. Y, aún tocando los tres

instrumentos juntos *fff* en registros que van del agudo hasta el sobreagudo, y por lo tanto diferenciándose en su tímbrica considerablemente de los clusters del “registro medio”, la energía con la cual estos instrumentos “recargan” el momento lleva a que el cluster no se perciba como el cluster del comienzo, sino como parte de un instante completamente distinto.

-7-

55

The musical score page 55 consists of eight staves. From top to bottom: 1. Trombone: dynamic ff, instruction 'L'etras', dynamic ffz, instruction 'take Piccile'. 2. Clarinet: dynamic ff. 3. Bassoon: dynamic ff. 4. Schubert Organ: dynamic ff. 5. Klavier: dynamic ff, instruction 'secund', dynamic ff. 6. Double Bass: dynamic ff. 7. Double Bassoon: dynamic ff. 8. Double Bassoon: dynamic ff. 9. Double Bass: dynamic ff. 10. Viola: dynamic ff. 11. Cello: dynamic ff. 12. Double Bassoon: dynamic ff. The score is marked with a tempo of 80 BPM. Various dynamics (ff, ffz, ff, ff, ff) and performance instructions ('L'etras', 'take Piccile', 'secund') are scattered throughout the staves.

Ejemplo 7: Huber, N.A.: Zum Beispiel: wogende Äste, compases 51-55.

El siguiente cluster de semitonos a una distancia de cuarto de tono en torno al *Lab* se encuentra en el compás 175. Sin embargo, esta vez, debido al modo de ejecución y el tratamiento dinámico, se presenta más bien como franja sonora fluctuante (violín: en el segundo tiempo, un *La* un cuarto de tono bajo, de *ppp* decrescendo al *ppppp*; viola: en el tercer tiempo un *Sol* un cuarto de tono alto, de *pp* decresc. al *ppppp*; violoncello: en el primer tiempo, un *Lab*, *ppppp* con pequeño crescendo y decrescendo). Todos los instrumentos tocan trémolo durante el compás completo y cortan juntos una corchea antes del final del compás de cuatro cuartos. O sea, los “bordes” del cluster, que también entran desplazados, “desaparecen”, mientras esta vez se hace foco sobre el centro gracias al crescendo, antes de “desaparecer” con el decrescendo.

Ejemplo 8: Huber, N.A.: *Zum Beispiel: Wögende Äste*, compases 171-178.

Además, este compás puede interpretarse como eco del compás 169, en el cual primero aparece el violín tocando trémolo sobre el *Lab* en *f* y luego la viola continúa con el *Lab* en trémolo, como resonancia en *ppppp*.



Ejemplo 9: Huber, N.A.: *Zum Beispiel: Wögende Äste*, compases 164-170.

Igualmente, en esta sección (compás 175), el proceso abarcado en un único compás termina con un pizzicato del piano que se superpone en *f*, o sea, también aquí el entorno asume una apariencia diferente, la superposición energética del piano proviene de un proceso totalmente distinto, que además, puede ser entendido de diferentes maneras. Hasta aquí, la exposición de los *espacios no relacionados* en Nicolaus A. Huber.

En la obra de Gerald Eckert los espacios se forman, entre otros, por medio de múltiples superposiciones de elementos más diversos, que conducen a la creación de una superficie sonora que parece tener relieves, que por otra parte, se desplazan en el espacio o son inestables. Un elemento en la siguiente partitura, por ejemplo, es la reducción del material musical, de los eventos sonoros a su mera naturaleza. Condicionado por diferentes extensiones adicionales y

distorsiones de procesos intercalados unos dentro de otros, además superpuestos por diversos espectros armónicos, se produce al interior de los meridianos de esta sección de *an den Rändern des Masses* (En los márgenes de lo mensurable) como una especie de polo y representa por ende un elemento compositivo de esta obra. El objetivo de estas operaciones es aislar un objeto (sonoro) de múltiples capas en un campo complejo, compuesto por estratos tanto verticales como horizontales; “desprenderlo”, con lo cual, como elemento “desprendido”, genera un nuevo campo autónomo, un nuevo espacio. Este campo a su vez genera nuevas conexiones, nuevas disposiciones espaciales -hilos espaciales- con respecto a su entorno. De este modo se produce una estructura temporal variable y hasta cierto punto, indeterminada, “que respira” y conduce finalmente, en *an den Rändern des Masses* a estructuras temporales expandidas y a la inestabilidad entre las capas temporales individuales.

Ejemplo 10: Eckert, G: *an den Rändern des Masses*, compás 89.

The score page shows a dense arrangement of musical staves. The instruments listed include Flute (Fl), Clarinet (Klar), Bassoon (Bass), Trombone (Trom), Percussion (Perk), and Bassoon (Bass). The music features complex rhythmic patterns and dynamic variations. Handwritten notes and annotations in German are scattered throughout the score, providing specific instructions for performance. For example, 'Schwingen' is written above several staves, and 'Klangfarbe' appears in the bassoon section. The overall style is highly detailed and expressive.

Otro aspecto central en la obra de Gerald Eckert es la creación de espacios mediante transiciones de estructuras. La forma de los espacios resultantes se logra, por ejemplo, mediante de la generación de espectros sonoros cuyas características están desacopladas del proceso de desarrollo. A través de la deformación de la fundamental (la transformación espectral) se obtiene un alejamiento del punto de partida, correspondiente a la conformación de un proceso sólo limitadamente reversible. Esto conduce hacia una suspensión, en la cual no se puede sostener una localización, y se pierde así la univocidad de la relación. Sin embargo, concebidos como estados de disolución, estos momentos deben entenderse como lugares de existencia concreta, dado que, en los procesos de transformación de los espectros armónicos y en los respectivos “comportamientos espaciales” derivados de los sonidos en el espacio, se crean nuevas localizaciones en diferentes momentos. Esta localización, sin embargo, está vinculada exclusivamente con la aparición momentánea en sí misma. Este es el impulso compositivo central en *sopra di noi... (niente)* (2014), para orquesta, pero entre otras, también en *an den Rändern des Masses* (2005/2011), para dos grupos instrumentales.

En el siguiente ejemplo (*an den Rändern des Masses*, compás 6), el clarinete bajo produce la “deformación” o “curvatura” de la estructura temporal. La transición hacia los diferentes espectros armónicos debe efectuarse en forma fluida y muy suave. Debido al tratamiento cauteloso del desarrollo de las estructuras espectrales, para evitar que los armónicos “estallen”, se generan “dilaciones” temporales. Al mismo tiempo se suprime la “fundamental”. Este es un proceso singular porque hay una correspondencia, una “apertura espacial” hacia el trombón y luego hacia el gong. Por otra parte, las estructuras de armónicos del clarinete bajo

se superponen con el multifónico de la flauta y con los del espectro armónico inestable del contrabajo y del *thundersheet* frotado. Los diferentes espectros armónicos considerados individualmente –de la flauta, del contrabajo y del *thundersheet*– conforman nuevas correspondencias espaciales, más precisamente, acoplos a la desmaterialización del sonido del clarinete bajo: el sonido se torna inestable y quebradizo. Es decir, el “cuerpo del sonido” aparece cada vez más resquebrajado –fragmentario-. Aquello que hasta aquí era ininterrumpido (“lo corpóreo”) del sonido sufre una transformación sonora hasta su extinción, mientras los espectros armónicos sobresoplados emergen como “sonidos residuales” de los ya generados, que en parte poseen un gran espectro armónico. Antes de la desaparición completa del sonido del clarinete bajo emergen espectros sonoros nuevos, estratificados: una cuerda del piano percutida con una baqueta blanda y un trémolo muy delicado del gong en Si y del tam-tam graves. El evento sonoro resultante se extiende – como reflejo geométrico– hacia el grave y es conducido en su recorrido, a través del contrabajo, hacia un sonido indeterminado muy grave. Es decir que a medida que avanza la obra, que se desarrolla el proceso, la estructura sonora se extiende hacia los márgenes y se disuelve allí.

Ejemplo 12: Eckert, G.: *an den Rändern des Masses*, compases 6-9.

Geometría de las perspectivas. Surgiendo de los bordes de los sonidos, aquello formulado con precisión es expandido hacia lo difuso sin perder la exactitud del detalle. El incremento en la imprecisión e inestabilidad va acompañado de la disolución de potenciales energéticos –la abolición de estructuras musicales-. En este campo de estado en disolución (y en principio transformador) emerge algo cualitativamente nuevo –espectros armónicos, ondas disgragadas– en forma de huellas sonoras apreciablemente abiertas. Vistas desde una mayor distancia, un creciente grado de complejidad, cuyos parámetros se pierden a medida que se incrementa el detalle. Al mismo tiempo, durante la transición del sonido hacia el silencio, el espacio se despliega, gracias a que los parámetros que se disuelven devienen una expansión adimensional del espacio hacia afuera y hacia adentro. La transición entre sonido y silencio señala a la vez los momentos en los cuales el tiempo experimenta una expansión y la presencia de sonido se desvanece en una existencia no localizada. No obstante, estos procesos de disolución del sonido son concebidos asintóticamente, ya que a partir de cierto punto ya no se distingue si los restos sonoros desaparecieron o se superponen con el ruido omnipresente.

Observado desde los bordes del silencio, la creciente pérdida de localización de los sonidos se podría explicar del siguiente modo: la focalización de los planos de reflexión formulados con precisión en los procesos de disolución es abandonada en favor de una ampliación de la complejidad sonora. Esta va acompañada al mismo tiempo de una pérdida de definición. Las “superficies de restos sonoros” resultantes dejan sus huellas en un espacio adimensional desplegado. Corresponden a una inversión o

negación del núcleo, de las fuerzas interiores, que hicieron posibles estas formas sonoras. Ahora, en el silencio, la ausencia y presencia de los sonidos repercuten en el espacio, las huellas sonoras se hacen visibles como relaciones entre las diferentes fuerzas, como hilos en el espacio. De este modo el espacio adquiere un aura, que lo inscribe en la incertidumbre, en la cual sin embargo, es impensable la separación del origen; incluso ahora el núcleo afecta a los “restos”. De este modo el silencio debe entenderse como el lugar de la existencia concreta; recién ahora la no diferenciación de lo exterior y lo interior (del núcleo) así como sus interrelaciones graduales, materializan en lo que queda, en la ausencia, lo inconfundible de la entidad sonora, su “aspereza”. Finalmente, en el silencio, uno es lanzado hacia sí mismo, la diferencia entre cercanía y lejanía es abolida, sin ser eliminada.¹

¹ Eckert, Gerald: “An den Rändern des Masses”, publicado en: *Zeitschrift 4’33”*, Berlín, Netzwerks Neue Musik, 2009. Versión ampliada en: Gisela Nauck, *An den Rändern des Maßes. Der Komponist Gerald Eckert*, Hofheim, 2013, pp. 159-177.

Música que también habla de lo humano. Una aproximación a la composición crítica de Nicolaus A. Huber

Natalia Solomonoff

Hoy componer críticamente significa componer analíticamente, no simplemente produciendo música, sino informando algo sobre la música. La nueva música dice algo sobre la música. Sin embargo, esto sólo tiene pleno sentido, si también habla de lo humano.¹

Considerado uno de los compositores más importantes en el panorama internacional de la música contemporánea, Nicolaus A. Huber es desde hace décadas un referente particularmente reconocido entre aquellos que con mayor profundidad han desarrollado y conceptualizado la relación música-política. Su vasta producción es difícil de abordar, ya que más allá de ser un artista plenamente activo, Huber es uno de esos creadores que se renuevan y “reinventan” constantemente a sí mismos. Su obra es rica y diversa en propuestas, cruzada por varios ejes e intereses, entre los cuales se encuentran la psicología, la literatura, la filosofía, el cine, las artes visuales y la física cuántica. Su música es

¹ Huber, Nicolaus A., “Kritisches Komponieren”, en: en *Neue Musik. Sommernummer zum Kunstprogramm der Olympische Spiele*, München: Ed. Josef Anton Riedl, 1972. Posteriormente publicado en: *Durchleuchtungen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (2000), p.40. En el original: Heute bedeutet ein kritisches Komponieren analytisches Komponieren, das nicht einfach Musik herstellt, sondern über Musik Auskunft gibt. Neue Musik sagt etwas über Musik. Das aber geht sinnvoll nur, wenn sie etwas über den Menschen aussagt.

provocativa, sorprende, interpela y moviliza, invitándonos a reflexionar e ir más allá de los cánones y las convenciones culturales, musicales y sociales.

Las influencias más importantes en la producción de Nicolaus A. Huber durante las décadas del '60 y el '70 provienen del marxismo, cuyo estudio profundizó a partir de su trabajo con Luigi Nono en 1967, de sus lecturas de H. Eisler, B. Brecht, S. Eisenstein, V. Majakovsky y C. G. Jung, entre otros. Por entonces le preocupaban dos cuestiones esenciales: modificar hábitos de escucha (siguiendo las pautas de H. Eisler) y hacer de la música algo útil a la sociedad. Explicita su posicionamiento y su enfoque metodológico básicamente en dos textos-manifiesto: *Kritisches Komponieren*² (componer críticamente) y *Über konzeptionelle Rhythmuskomposition*³ (sobre la composición rítmica como concepción). Desde 1990 y tras la decepción respecto a las utopías de la izquierda, la falta de conciencia de clase en la cultura trabajadora, la globalización y la eclosión del capitalismo, Huber comienza a utilizar el concepto de *Nahbereich* (ámbito cercano o doméstico) a partir de sus lecturas de J. Baudrillard, tomando distancia de posiciones partidarias y de la composición crítica. Esto no significa una declinación de su compromiso social o de su posicionamiento frente al contexto histórico, sino una

² Huber, Nicolaus A., op cit.

³ Huber, Nicolaus A.: "Über konzeptionelle Rhythmuskomposition", manuscrito para un programa radial de la *Deutschlandfunk* emitido el 07/12/1983. Posteriormente el escrito fue publicado como artículo en la revista *MusikTexte*, N°2, Colonia: *MusikTexte*. Diciembre de 1983. También como: "Über konzeptionelle Rhythmuskomposition", en *Durchleuchtungen*, op. cit., pp. 214-222.

reubicación considerando los cambios políticos mundiales. Y aún cuando sus obras remiten a cuestiones netamente musicales, lejos de aspirar a una expresión abstracta y desconectada, esa focalización constituye un medio para revelar estructuras cristalizadas en fenómenos musicales cuya calidad acústica y sentido son entendidos y expuestos en el marco de una tradición musical como reflejo de una sociedad anquilosada en hábitos producción y escucha que es necesario cuestionar.

En este trabajo nos proponemos un acercamiento al pensamiento estético-musical de Nicolaus A. Huber estableciendo correspondencias entre conceptos y técnicas compositivas que observamos en un grupo de obras compuestas entre 1972 y 1990 y que responden a su concepción de *Kritisches Komponieren*⁴ y de *Rhythmuskomposition* (composición rítmica).

Kritisches Komponieren

Durante sus estudios en 1967-68 con Luigi Nono, Huber construye las bases de un análisis dialéctico-marxista que aplica también a la creación musical. En un contexto de sacralización serial, investiga el significado profundo de la tonalidad y su repercusión en la percepción, convencido de la necesidad de una crítica radical del sistema tonal. A diferencia de Nono, entiende que este tiene su arraigo no sólo en convenciones culturales e históricas cristalizadas en el material musical, sino fundamentalmente en su relación

⁴ Componer críticamente. También traducido en ocasiones como “composición crítica”.

con disposiciones arquetípicas de la psique. Basando sus argumentos en el estudio intensivo de los escritos de Carl G. Jung, Huber considera este enraizamiento en sustratos más profundos, fruto de una herencia colectiva ancestral transmitida de generación en generación, a disposiciones funcionales inconscientes, así como a ligaduras atávicas y cultuales con la música:

La tonalidad comprende todo lo que implica acción directa, representaciones arquetípicas basadas en el inconsciente, nos capta inmediatamente, es ‘auto’ afirmación en la cual no existe la posibilidad de distanciamiento de ‘la cosa misma’ respecto a aquello que propiamente nos conforma, a las antiguas proyecciones del ‘imago’ basada en el objeto.⁵

Componer críticamente significa no sólo producir música, sino también informar algo sobre la música, a la vez que sobre el hombre. Descubrir, develar algo sobre los efectos tonales arquetípicos, sus mecanismos de acción en la percepción, pero también “sobre los problemas que afectan al hombre y se reflejan en la música”⁶. Desde la perspectiva marxista, al reflejar problemáticas humanas, políticas y sociales, componer podría ser un trabajo útil a la sociedad:

Hoy componer críticamente significa componer analíticamente, no sólo produciendo música, sino informando algo sobre la música. La nueva música dice

⁵ Huber, Nicolaus A. “Traummechanik und Parusie. Theorethische und Formale Aspekte”, en Durchleuchtungen, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (2000), p. 08. Traducción: Natalia Solomonoff.

⁶ Huber, Nicolaus A. (2000), p. 40.

algo sobre la música. Sin embargo, esto sólo tiene pleno sentido, si también habla de lo humano. Presupuesto indispensable es la conciencia dialéctica. Cuando el ser humano se comporta musicalmente, obedece por cierto a las condiciones del material musical, pero sería absurdo afirmar que podría repentinamente comportarse de modo completamente distinto a lo habitual. La radicalidad está exactamente allí donde Marx la visualizó. “La raíz para los hombres es el hombre mismo”. El lugar a partir del cual pueden seguirse diferentes direcciones, es la praxis humana. Desde este punto de vista, se ve con claridad cuán ciego ha de seguir siendo un pensamiento, aún si es extremadamente diferenciado, especializado e inteligente, si tan sólo se trabaja, se piensa y se analiza en alienadas esferas individuales, pues estas producciones dan por resultado una totalidad azarosa y sin sentido. Hoy nadie saca nada de su existencia (...). Pero una vez que en conciencia y praxis se ha logrado la base a partir de la cual el ser humano es el punto central y no acaso la música porque uno sea casualmente compositor, la niebla comienza a despejarse. No se hace cultura, sino que se produce un trabajo útil para el hombre, entiéndase bien, para la humanidad como especie y esto conscientemente, en un período histórico determinado con condiciones históricas determinadas.⁷

Pero para componer críticamente, el compositor debe ser primero un escucha crítico cuyas conductas de escucha heredadas y cristalizadas es necesario concientizar y cuestionar. Componer críticamente conlleva entonces un

⁷ Ibid., p. 40.

trabajo previo de análisis y crítica a través de la escucha, a la vez que implica la responsabilidad de proponer nuevos desafíos y hábitos de escucha en el público.

Componer críticamente significa descubrir y crear conciencia de aquello que se maneja en la música. Para ello, la autonomización de los sonidos debe ser destruida. Esto tiene consecuencias para la composición en general. (...) La composición crítica aborda problemas que afectan al ser humano, pero se reflejan en la música –bajo sus condiciones, se entiende– (...) Escuchar música significa en nuestro caso escuchar críticamente y un trabajo crítico en sí mismo. Ya no existe entonces el compositor estrella, el hacedor de realidades acabadas, de las cuales él mismo puede retrase elegantemente, ya no más el público, que pueda demostrar su falta de participación a través del aplauso. Más bien, merced a que los problemas no son individuales sino generales, compositor y prójimo se encuentran de igual modo como trabajadores ante los problemas que el compositor por cierto ha visto y expuesto, pero no ha solucionado. Los problemas generales sólo pueden solucionarse socialmente. La relación entre individuo y sociedad es dialéctica. (...) El presupuesto para el componer crítico es la escucha crítica. Tal escucha es exactamente tan difícil como la composición crítica y carga con los mismos obstáculos que ella (...)⁸

En lugar de utilizar técnicas, formas, modos de expresión y articulación sobreentendidas como componente parcial de

⁸ Ibid., p. 41.

la obra dentro de un ideal estilístico, Huber cuestiona su sentido musical y extramusical, funciones históricas analizando efectos y condicionamientos físico acústicos, sociales y psíquicos con los cuales estos fenómenos se constituyen como sonoridades, gestos y afectos. Desde esta perspectiva, focaliza elementos musicales como la repetición, la tonalidad, el cuerpo, el ritmo, el silencio, la intensidad o el espacio, revelando connotaciones culturales, cultuales e históricas. Completa de este modo el ciclo que abarca el componer y el escuchar críticamente incluyendo compositor y receptor. Esta concepción de la música y especialmente de la tonalidad a partir de su lectura crítica, este “componer música que informa algo sobre la música” indagando, exponiendo, cuestionando los mecanismos intrínsecos del sistema musical, podrían entenderse como una metacrítica de la música, de sus convenciones como herencia musical.

En este sentido están concebidas varias de sus obras de este período y algunas de ellas, particularmente *Versuch über Sprache*⁹ (1969) y *Harakiri* (1971), que fueron entendidas como provocaciones generando polémicas y escándalos. *Harakiri*, para recitante, orquesta de cámara y cinta magnética, propone una serie de fenómenos acústicos no musicales que representan diferentes grados de actividad y no deben interpretarse como generadores de estructura musical. La obra comienza con un unísono de diez minutos en *ppp* realizado por trece violines que tocan un *Sol#* en la segunda cuerda (*La*) pero a distancia de dos octavas (*!Sol#₂!*). Comienza luego un crescendo, que en realidad resulta

⁹ Ensayo sobre el lenguaje.

apenas audible pese la presión del arco en *fff* dado la distensión de las cuerdas. El crescendo de las cuerdas es relevado por el sonido de un platillo grabado en la cinta junto con sonidos de un trueno al que sigue simplemente lluvia. El objetivo es romper la expectativa que genera el arquetipo del crescendo en la tradición musical, y en este sentido, el público desilusionado queda metafóricamente “bajo el agua”. La obra termina con la lectura de un texto sobre los diferentes significados del crescendo en la música (abrir, activar, conducir, liquidar), así como especulaciones sobre la eficacia de este arquetipo en diferentes ámbitos de la vida. El objetivo es provocar en el público una reflexión sobre la música en su relación con la vida y las actividades humanas cotidianas. El título *Harakiri* remite a la idea reflejada programáticamente en la obra, de dar muerte al subjetivismo expresivo de la música. La composición generó un escándalo en el ambiente musical, ya que el redactor de la radioemisora *Süddeutsche Rundfunk* (Clytus Gottwald), quien comisionó la obra para un festival en Stuttgart, la rechazó por considerarla deficiente y no realmente una composición. Nunca comprendió que conceptualmente el crescendo se delegaba a los músicos y al público.¹⁰

Sobre todo, no se entendió lo político de la obra, que debía actuar radicalmente en el aparato de representación del individuo, pues esa radicalidad concierne a un Yo. El crescendo no es una cosa en sí misma, sino una relación

¹⁰ Huber, Nicolaus. A. “IV. POLEMIK. Auseinandersetzung um Harakiri”, en *Durchleuchtungen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (2000), pp.387-401.

entre individuos. Eso era lo que yo quería representar por entonces después de haber leído a Lukács.¹¹

En *Modell im Rückspiegel*¹² (1998) para orquesta, compuesta para un festival de música contemporánea realizado en Mannheim¹³, Huber toma nuevamente el crescendo como elemento central de la composición, abordando sus implicancias musicales, culturales y sociales. En este tipo de obras la estrategia es recurrir al pasado por medio de una pieza o compositor particular tomando de ellos determinados elementos para sacar a la luz una crítica que implique una lectura social, política, estética de la tonalidad en tanto conjunto de convenciones cristalizadas en nuestros hábitos de producción y consumo que es necesario develar. Estos elementos pueden ser evidentes o no, o bien formar parte de un sustento base para generar una nueva cosmogonía sonora. Aplicando diversas técnicas compositivas, especialmente centradas en el eje del ritmo, Huber genera símbolos y nuevos sentidos de obras y compositores icónicos en la tradición musical, como Schumann, Beethoven, Debussy o Satie, en un proceso de reflexión en el cual las convenciones y reducciones estilísticas son cuestionadas y liberadas del anquilosamiento que les impone la tradición.

¹¹ Nonnenmann, R. "Austausch zwischen den Sphären. Nicolaus A. Huber bei den Darmstädter Ferienkurse", en *MusikTexte* 154, Agosto de 2017, p. 44.

¹² Modelo en espejo retrovisor.

¹³ Mannheim es una ciudad emblemática para la historia de la música debido a la "invención" del crescendo en la música orquestal del S.XVIII, conocida por nosotros como la "Escuela de Mannheim" a cargo de J. Stamitz, entre otros referentes. A ello remite el título de la obra *Modelo en espejo retrovisor*.

Rhytmuskomposition

En 1983 Nicolaus A. Huber publica “Über konzeptionelle Rhytmuskomposition”¹⁴ (sobre la composición rítmica como concepción), que vincula con la composición crítica. Este artículo/manifiesto se complementa con “*Politische Musik-Rhytmuskomposition. Entstehung und Technik*” (Música política - Composición rítmica. Génesis y técnica).

Música sin ritmo es absolutamente inconcebible. Aún si se trata de un solo sonido o de silencio (por ej. en *Tacet 4'33"* de John Cage), queda lo más elemental, porque lo más elemental que contiene el ritmo es “tiempo”. Tiempo que es mensurable y reconocible a través de puntos que permiten reconocer y diferenciar objetos acústicos y musicales.

Dados puntos temporales de inicio y final (en *Tacet* por cierto, a la manera de grupos de movimiento), comienza a desarrollarse un tiempo formalmente compuesto, puesto en escena a modo de obra como tiempo organizado comunicativamente.

La unión de estos tiempos en duraciones proporcionales permite pensar el ritmo como *medidas para el movimiento* (según Platón en los *Nomoi*), por ejemplo, para el movimiento del cuerpo, de los dedos en la interpretación, o de los generadores de sonido de nuestro aparato del habla, o como medida del movimiento, en nuestra cultura de

¹⁴ Huber, Nicolaus A. “Über konzeptionelle Rhytmuskomposition”, 214-222.

escucha, elementalmente pensada y entendida como movimiento del sonido puramente musical.¹⁵

La *Rhytmuskomposition* no establece reglas de aplicación ni es prescriptiva, refiere más bien a una manera de concebir estructuras y una diversidad de técnicas compositivas cuya finalidad es la comunicación, lectura e interpretación de diversos fenómenos culturales a partir de la exploración y el análisis rítmico. Es aplicable a textos (poemas, poesía), música y otras expresiones (como slogans de manifestaciones políticas) que contienen elementos rítmicos. Huber desarrolla estas técnicas a partir de la interpretación del ritmo en tanto duraciones, repeticiones, alturas, acentos y su aplicación en los niveles micro y macro estructural de la obra. La multiplicidad de posibilidades contenida en este principio le ha permitido riqueza estilística y estética en su propia obra, también a compositores de otras generaciones. Nicolaus A. Huber señala dos aspectos más como esenciales en la concepción de la *Rhytmuskomposition*: “Por un lado, la solidaridad explícita con la clase trabajadora y los países del tercer mundo a través de la valorización y elaboración de su refinado folklore” y por otro, “la observación del cuerpo en la praxis interpretativa del músico”.

La composición como *Rhytmuskomposition* significa por un lado vincular la herencia burguesa con las conquistas

¹⁵ Huber, Nicolaus A. “Politische Musik- Rhytmuskomposition. Entstehung und Technik”, en *Durchleuchtungen*, op. cit. p.223. Artículo publicado inicialmente como “Reflexion über Rhytmus”, en *Programmheft Rheinisches Musikfest 1987*, Colonia, 1987.

de la cultura trabajadora y su cuidado folklore y por otro lado, es una técnica en la que todos los fenómenos musicales están concebidos y articulados desde el plano del ritmo.¹⁶

Huber estudia y resignifica fenómenos rítmicos desde diversas perspectivas considerando lo perceptual, lo cultural y lo corporal. Siendo las alturas portadoras de ritmo, esta concepción le permite la emancipación de las alturas de su aparente derivación natural de la armonía o la melodía. Hay también otros aspectos esenciales que subyacen en la *Rhythmuskomposition*: una imagen del mundo integrada dialécticamente en la cual el ser humano también lo está, donde cabeza y cuerpo no están separados, donde se integran el ritmo del cuerpo, el ritmo del habla y el canto colectivo (*Intonationen*)¹⁷ como elementos que representan la unión de la cultura de los trabajadores con otras formas expresivas. *Darabukka* (1976), para piano, es su primer composición rítmica. En palabras del compositor:

El darabukka es un tambor de vasija árabe –utilizado hoy preferentemente por la población nómada–, que puede producir dos sonidos, uno agudo y otro grave. Descubriendo la apertura inferior desaparece el sonido grave, quedando

¹⁶ Huber, N. A., “Über die konzeptionelle Rhythmuskomposition”, p. 5.

¹⁷ “Intonation” es un concepto del musicólogo ruso Boris Assafiew, quien además creó también el concepto de “Intonationsbildhaftigkeit” (ritmos de marcha en Beethoven, etc.). Otro de los referentes en este sentido es Bertolt Brecht, quien estudia a su vez el canto en manifestaciones colectivas. La irregularidad rítmica tiene un rol importante en este tipo de expresiones populares.

el sonido agudo. La utilización del nombre del tambor significa que *Darabukka* es una pieza rítmica para piano. La tecla del *Do#₁*¹⁸ es tratada como un tambor y todas las combinaciones de dedos y manos deben aproximarse a la instrumentación rítmica. Los parciales sub-armónicos e intervalos en espejo son derivaciones de la riqueza sonora del derbake. La notación expresa la intención de la pieza del teclado-tambor.¹⁹

Ejemplo 1: *Darabukka* (1976), para piano. Comienzo.

Huber parte de algunas premisas más en relación a la concepción y producción del sonido. La primera es ¿cómo se puede penetrar en el interior del sonido?, a partir de la cual la pieza se desarrolla alrededor de una nota central, sus armónicos (y subarmónicos) y sonidos diferenciales. Otra premisa es el principio de la repetición, a la que entiende en

¹⁸ nuestro *Do#₄*

¹⁹ Huber, Nicolaus A. "Zur Einführung" en la partitura de *Darabukka*.

su significación social (en el canto religioso o la música indígena). Y, por último, el intervalo; y en este sentido, la posible simultaneidad de superponer dos voces en el mismo sonido, lo cual constituye uno de los desafíos interpretativos característicos de la obra, que demanda un alto grado de virtuosismo de parte del músico.

Huber señala además tres características esenciales de la obra²⁰:

- 1) El teclado es tratado como un tambor y todas las combinaciones de dedos y manos son transpoladas a la instrumentación del ritmo.
- 2) Con las vibraciones de los subarmónicos se quiebra el sonido emitido en el teclado. El timbre está subordinado a los modelos rítmicos.
- 3) Aprendí esta obra de diferentes músicos populares, y al final suena “¡El pueblo unido jamás será vencido!”, una acción solidaria para el pueblo de Chile.

En *Darabukka* se desarrollan tres estructuras y caracteres sonoros. Entre las muchas técnicas de la composición rítmica quizás la modulación rítmica es la más interesante. A través de la nueva interpretación de una duración, se puede producir una modulación de un modelo rítmico a otro.²¹

Un aspecto más, en relación a la poética de la obra:

Quise considerar este Do# como un sonido alrededor del cual y dentro del cual se pudiera crear un mundo externo y

²⁰ Huber, Nicolaus. A.: “*Darabukka für Klavier (1976)*”, en *Durchleuchtungen*, p. 349.

²¹ Ej. 1, comienzo de la obra y ejemplo 2 (siguiendo el Do#).

uno interior. Acústicamente hablando, el mundo exterior se coloca a la derecha del Do#, donde se producen los armónicos 5, 6, 7, 8, 9 y 10, mientras el mundo interior se coloca a la izquierda. La mano izquierda en clave de Fa, es la inversión, el espejo. El espejo está hecho de tal manera que los armónicos van hacia abajo y los diferenciales hacia arriba. Hay siete sonidos, y al mismo tiempo, dos octavas.²²



Ejemplo 2: Sección final de *Darabukka*, pág. 12: elaboración del esqueleto rítmico de “el pueblo unido jamás será vencido” a pocos años del derrocamiento de Salvador Allende en Chile y en plena instalación de las dictaduras latinoamericanas.²³

Algunas obras de N. A. Huber son para instrumentos provenientes de la música popular o de culturas lejanas, relegados por la tradición musical burguesa. En este sentido, el tambor tiene un significado especial, cargado de

²² Huber, Nicolaus A.: Seminario: “La unidad como base de la multiplicidad: de lo más cercano a lo más lejano” Montevideo, 17/07/1993. Trad. Graciela Paraskevaidis. Apuntes de clase.

²³ Cabe mencionar que Huber fue docente invitado en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea desarrollados en Venezuela en el año 1972.

connotaciones políticas dado su utilización en la música popular, en marchas y manifestaciones. Con ese sentido cita el emblemático *Dachau-Lied*²⁴ en *Gespenster* (1976), para orquesta. La pandereta y los platillos son instrumentos muy recurrentes en su música, también portadores de una fuerte carga simbólica, y suelen irrumpir como inesperados solistas, portando ritmos de marcha o sus elaboraciones rítmicas. Lo mismo ocurre en el *Trio mit Stabpandeira* (1983), para trío basso (viola, cello y contrabajo), en el que repentinamente emerge un solo de pandereta; o en *Air mit Sphinxes* (1987), para ensamble de cámara, donde irrumpen un dúo de platillos. Clash Music (1988), es una obra virtuosa para un par de platillos o más (ad lib.). En *Herbstfestival* (1989), para cuatro percusionistas, también irrumpen una larga sección de platillos solistas. Podría afirmarse que los solos de percusión con ritmos de marcha son una marca registrada del compositor con claras connotaciones políticas.

*Dasselbe ist nicht dasselbe*²⁵ (1978), para tambor, es otra de las “piezas rítmicas” de Huber, y representa un desafío interpretativo para el músico, quien aparte de realizar otras destrezas, debe tocar un tambor silbando simultáneamente una melodía que remite a una marcha. En el comentario sobre la obra, Huber reivindica nuevamente

²⁴ Marcha y canción de resistencia compuesta por Jura Soyfer (texto) y Herbert Zipper (música) durante su prisión en el campo de concentración de Dachau. Según relata posteriormente el autor del texto, la canción no debía ser escrita ni entendida en su contenido por las autoridades del campo, pero circulaba entre los detenidos, quienes sabían sobre su significado. Según el propio Zipper, él mismo se había autoimpuesto como premisa impedir cualquier tipo de cliché armónico o melódico en la composición. Mientras Zipper fue liberado en 1939, Soyfer murió de tifus en el campo de concentración.

²⁵ Lo mismo no es lo mismo.

un instrumento tan antiguo y común a tantas culturas, sobre el cual se han desarrollado diversidad de técnicas instrumentales y el cual ha tenido un rol importante en la sociedad. Planteada como un contraste en medio de las piezas rítmicas para instrumentos escalares no percusivos (como *Darabukka*, para piano o *Morgenlied*, para orquesta), el compositor lo actualiza y reinserta en un nuevo contexto socio cultural. De aquí el título de la obra.

Ejemplo 3: *Dasselbe ist nicht dasselbe* (1978), para un percusionista con tambor, pág. 10, compases 303 a 321. En el pentagrama, silbido, en las líneas inferiores, ritmo y modo de interpretación en el tambor: mit flacher Hand auf das Fell (con la mano plana sobre el cuero), aus Handgelenk (desde la muñeca).

En estas composiciones hay una exhaustiva exploración de las técnicas instrumentales y recursos expresivos

caracterizada por una profunda indagación de la relación cuerpo-instrumento, movimiento corporal-intencionalidad, acción y reacción, expresividad y mecánica instrumental. No es extraño que Huber pida a los intérpretes realizar acciones corporales o escénicas inusuales. En *Vor und zurück* (Avance y retroceso) de 1981, para un oboísta, mientras toca un Mib₆ en el registro agudo del oboe, el músico debe zapatear fuertemente con los pies, produciendo lo que el compositor denomina “timbre humano”²⁶.

El fenómeno del ritmo corporal está sobre-exigido, ya que la intensidad del aire en el registro extremo y el ritmo de los pies incide en los labios, la respiración y las manos, con lo cual se produce también la modulación a un “timbre humano”.

Ejemplo 4: *Vor und Zurück* (1981), para oboe, pág.11. En el pentagrama superior, la línea del oboe, en el pentagrama inferior, la percusión con los pies: R por Rechts (derecho), L por Links (izquierdo).

²⁶ Menschen-Klangfarbe en el original, tal como lo denomina el propio compositor en los comentarios sobre la obra.

El punto de partida en este caso, es un modelo rítmico extraído de la Variación Nº 13, de las *Variaciones Diabelli*, de L.V- Beethoven.

Otro aspecto importante en la concepción de la *Rhythmuskomposition* es la *Rhythmusmodulation* (modulación rítmica): a través de cambios cuantitativos progresivos se abandona un modelo rítmico establecido como punto de partida para lograr un cambio cualitativo, un nuevo modelo. A diferencia de las técnicas de modulación o transición propias de la música de la cultura burguesa, que son más bien un giro o cambio de dirección, se trata en este caso, de una de-composición esclarecedora que permite al oyente percibir simultáneamente diferentes facetas que son “extraídas” de un mismo objeto en un determinado lapso de tiempo en lugar de proponerlas como opuestos irreconciliables. El ritmo corporal puede abarcar el movimiento corporal y el esfuerzo o la fatiga del intérprete combinados con sus capacidades expresivas, en efectos que involucran manos y respiración, que permiten modular hacia un “timbre humano” individual (ver *Vor und zurück*, ej. 4). Pero la integración de las esferas de lo colectivo o supra-individual con la expresión del mundo subjetivo e interno sólo es posible y adquiere sentido realista si la herencia burguesa permite desplegar, desarrollar y validar la riqueza expresiva del mundo interno subjetivo individual. La modulación rítmica puede expresar de un modo especialmente plástico la unidad dialéctica entre estas y otras esferas. Por otra parte, la composición rítmica y la totalidad del proceso compositivo, constituirían junto al grado de desarrollo del material, la imagen de una unidad dialéctica en un contexto histórico determinado.



Ejemplo 5: *Vor und Zurück* (1981), para oboe, pág.10. Modulación rítmica corto-largo a largo-corto, comenzando en el cuarto módulo.

En *Morgenlied*²⁷ (1981) para orquesta, el modelo rítmico en el que se basa la obra es tomado de la guaracha cubana, y tiene múltiples sentidos:

Por sobre lo individual, el ritmo con puntilllo entonado colectivamente juega múltiples y significativos roles en la cultura trabajadora. No solo es expresión de la lucha y el progreso, sino que comprende al cuerpo como totalidad. Cabeza y cuerpo forman una unidad dialéctica, no están

²⁷ Canción del alba.

separados en su concepción física. La unidad de teoría y praxis, conocer, entender y hacer están ideológicamente detrás de la técnica del ritmo corporal. O sea, no solo la cultura del reconocimiento y la valoración del intelecto (...), sino también la cultura del cuerpo inteligente. Esto contiene el reflejo artístico de una imagen humana, en la cual lo privado y lo público, yo y mundo externo, recibir y reaccionar, subjetividad y objetividad, conforman una unidad dialéctica.²⁸

El primer paso y previo a la composición, es el análisis profundo del ritmo propuesto. Del análisis del ritmo de la guaracha cubana, Huber define una cadena de 11 elementos, en el marco total de 16 corcheas:



Ejemplo 6: modelo rítmico de la guaracha cubana.

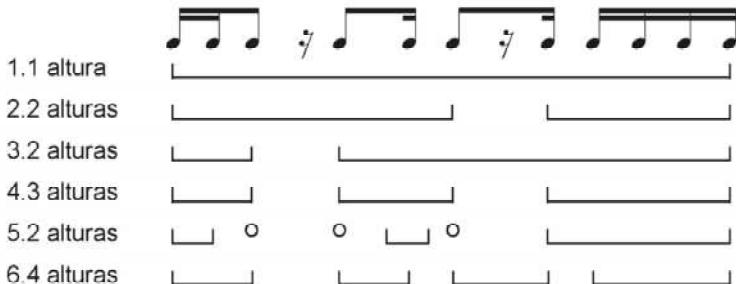
La cantidad de elementos agrupados en cada segmento del modelo, genera los siguientes números: 3-3-5 que, combinados y sumados entre sí, dan como resultado: 353/65/56/335. Huber deriva las siguientes relaciones: del total de 16 semicorcheas, 11 son ataques. Análogamente la obra se articula en 16 partes 11 con secciones, a su vez articuladas internamente en 3, 5 y 6, con lo cual *Morgenlied*

²⁸ Huber, N. A. "Über konzeptionelle Rhythmuskomposition", p. 221.

es en su macroforma una gigantesca guaracha. Los números 1, 3, 5, 8 (que remiten a la serie de Fibonacci) y sus duplicaciones: 6, 10, 16 también tienen un rol estructural. Más allá de lo cual el oído percibe relaciones más directas:

1º negra =    , 2º negra =   , 3º negra =  .   4º negra=   

Estas proporciones son trasladadas al campo de las alturas:



Ejemplo 7: proporciones extraídas del ritmo de la guaracha²⁹.

Huber trabaja la *Rhythmuskomposition* a partir de por lo menos tres aspectos: la duración total del modelo rítmico original, la cantidad de ataques y las proporciones entre ataques con elementos sonoros y silencios. Por otra parte, con su análisis se propone revelar la complejidad de un ritmo aparentemente simple y la riqueza de los modelos rítmicos de la música popular:

Detrás está no sólo la solidaridad con los países del tercer mundo en sus conflictos políticos mundiales, sino que

²⁹ Ibidem, p. 218.

hay otros fundamentos. Una serie de elementos del folklore, cuyo cuidado e integración en la tradición de la cultura trabajadora y los movimientos políticos de liberación, están fuertemente cargados de sentido. Esta es la cara política, ideológica y comunicativa que se refleja en la *Rhythmuskomposition*.³⁰

En *Der Ausruber steigt ins Innere*³¹ (1984), para violoncello solista, el punto de partida es una estructura rítmica resultante de las relaciones numéricas: 4 cuerdas + 1 arco = 5; 4 dedos + 1 pulgar = 5, elementos con los cuales cuentan básicamente instrumentista y compositor. De estas relaciones Huber extrae proporciones para trabajar diversos aspectos de la composición, como partes y proporciones del arco, velocidades de frotación con el arco, micro-intervalos entre dobles cuerdas y articulaciones. La obra presenta una Introducción y 17 secciones. La serie de Fibonacci también tiene un rol esencial en la composición y está presente desde el comienzo:

Duración de la "primer llamada" (4^{ta} descendente): 8 negras + 3 silencios = 11 negras
 Duración "quasi kl. Trommel": 5 quintillos (incompletos) + 2 silencios + 1 quintillo = 8 negras
 Duración de toda la introducción: = 19 negras

Ejemplo 8: Introducción de *Der Ausruber steigt ins Innere* (1984), pág.1.

³⁰ Ibidem.

³¹ El pregonero ingresa en lo interior.

Ejemplo 9: Sección 1 de *Der Ausruber steigt ins Innere* (1984), pág.1.

En las siguientes secciones observamos diferentes aplicaciones de la composición rítmica y la modulación rítmica a partir de la serie de Fibonacci.

* jedes Viertel pizz. auch während der Glissandi
 ** die gliss.-Länge der oberen Zeile ist immer länger als in der unteren Zeile. Am Ende (=21) soll die volle Saite längere
 vom eins aus erreicht sein. Die gestrichelte Verbindungslinie zwischen beiden Zeilen gibt an, daß der gliss.-Umfang
 von (3) bis (13) der unteren Zeile jeweils dem Umfang (2) bis (10) der oberen Zeile entspricht:
 (2) (3) (5) (8) usw. Jedes Viertel immer pizz.

Ejemplo 10: *Der Ausruber steigt ins Innere*, Sección 5, pag.2.

* Cada negra pizz., también durante los Glissandi

** Las duraciones de los gliss. de la línea superior siempre más largas que las de la línea inferior. Al final (=21) debería alcanzarse la longitud total de la cuerda (desde el Do#). La línea de puntos entre las dos líneas indica que el ámbito entre (3) hasta (13) de la línea inferior se corresponde en cada caso con la extensión (2) a (10) de la superior: (2) (3) (5) (8) etc. Cada negra siempre pizz.

Ejemplo 11, *Der Ausruber steigt ins Innere*, sección 7, pág. 5.

La pieza ameritaría un análisis completo y minucioso que no realizaremos dada la extensión del presente trabajo. En cuanto a la dimensión poética:

El pregonero, convocador y divulgador neutral, el que habla en público, pero que no dice nada por sí mismo, ingresa en el interior del sujeto, se hincha para hacer estallar la privacidad y el aislamiento, transforma los medios de su oficio: llamada, ritmo, tempo, desde lo neutral-general hacia lo individual-singular. Asciende pues como un yo pregonador, lleno de intensidad interior.³²

La obra comienza con una especie de “llamada” (¿proclama?) expuesta en *fff* con un intervalo de cuarta descendente, seguida por un modelo rítmico “quasi tambor”. Continúa la Sección 1 en el extremo grave del instrumento, desde donde comienzan a desplegarse los materiales, finalizando con el “poema”³³ de armónicos. Materiales, acciones corporales y discurrir musical están gestualmente engarzados de modo que parecería tratarse de una virtuosa danza del músico con su instrumento, en concordancia con las expresiones del compositor sobre la inteligencia del cuerpo y la unidad mente-cuerpo.

³² Der Ausruber, neutral Verkündender und Einladender, der öffentlich Sprechende, doch der aus sich heraus nichts Sagende, steigt ins Subjekt-Innere, bläht sich auf, lässt dessen Privatheit und Abgeschlossenheit zerplatzen, verwandelt die Mittel seines Metiers: Ruf, Rhythmus, Tempo von neutral-Allgemeinen ins Subjekthaft-Besondere, steigt empor: nun ausrufendes Ich voller innerer Intensität”, en Huber, N. A. *Durchleuchtungen*, p. 361

³³ “Poema” (“Gedicht”), tal como lo define el propio compositor en la partitura.

(17) „Gedicht“

120
immer g.B.

mp *mf* *ff*

o.H. *u.H.* 5

f *<fff>* *f* *p*

S.V. *C.V.* *S.V.* 5

II mf

III *II* *u.H.* *o.H.*

p *p* *pp*

1/11 *2/11* *3/11* *5/11*

3

fff
1 g.B.
II *pizz. am Sattel*

Ejemplo 12: *Der Ausruber steigt ins Innere*, Sección final, “Gedicht” (poema), pág. 11.

Después de la composición crítica

A partir de la década del 90, con el derrumbe del comunismo, Nicolaus A. Huber ya no puede reconocer ni cultura trabajadora con conciencia de clase ni espíritu revolucionario, y se despide musicalmente de la utopía a través de la obra *Drei Stücke*³⁴ (1990-91), para orquesta, respirador/cantante

³⁴ Tres piezas.

y piano obligado. Desde entonces, frente a los profundos cambios en el campo estético pero especialmente del contexto político, prefiere un camino más libre, abierto, no vinculado a lo doctrinario:

Con el fin de la política mundial bipolarizada entre los bloques del este y de occidente, la paralizante falta de alternativas contra la globalización y el quebrantamiento de la solidaridad producto de un capitalismo desenfrenado, no se vislumbra ninguna teoría, ninguna praxis internacional o agrupación capaz de reaccionar contra estos cambios. No hay por este tiempo ninguna solidaridad internacional, ningún movimiento político activo, no existe ni la teoría ni el análisis en los cuales algo semejante se pueda incluir (...) Por lo demás, entonces al compositor sólo le queda lo que él pueda ver como posibilidades privadas. (...)³⁵ El marxismo fue para mí la continuación de la vanguardia de Darmstadt, con mayores saberes. No era la vanguardia musical, era la vanguardia musical más la vanguardia de la sociedad. Actualmente el hogar sobra, el ámbito doméstico, lo próximo, y naturalmente el intento de ser en este ámbito lo más inteligente posible, hacer algo lo más despabiladamente posible.³⁶

En *Werden Fische je das Wasser leid?*³⁷ (2004), para ensamble, con textos de F. Hölderlin, G. Benn, del propio

³⁵ Nonnenmann, R. “Von der guten Verwirrung. Zum Themenschwerpunkt Nicolaus A. Huber”, en *Musik Texte* Nº108, p.4.

³⁶ Huber, N. citado en Amzoll, S. “Ich bin ein Bewunderer des Seins’. Über Geschichte und kritisches Komponieren im Werk Nicolaus A. Hubers”, en *MusikTexte* Nº 108, p.33

³⁷ ¿Se cansarán los peces alguna vez del agua?

Huber y otros autores, el compositor recurre a la analogía con un síndrome que padecen algunos enfermos, denominado *Neglect Syndrom*. Quienes lo padecen sólo pueden percibir una parte de la totalidad o realidad parcializada o alterada, de acuerdo al hemisferio cerebral que se ponga en juego. El planteo para la obra es una alusión directa a la guerra de Bush contra Irak y a los *embedding journalist*³⁸ expresada en términos musicales.

El punto de partida de esta pieza es la política de Bush y la reconocida *embedding*. O sea, los periodistas deben observar todo lo que ocurre, a la derecha y a la izquierda, pero se les indica qué es izquierda y qué es derecha. Dispuse los instrumentos a la izquierda y a la derecha, con orgánicos parecidos, pero no iguales. La pieza termina con sonidos corporales, los cuales producen los músicos recorriendo sus cuerpos. Muchos espectadores se sintieron tocados. No sólo han sentido la música y visto la interpretación de la pieza, sino que se han sentido tocados en sus sentimientos.³⁹

También otras composiciones aluden a los medios masivos de comunicación y a la industria cultural, como *Seifenoper(OmU)*⁴⁰ (1989), para ensamble de cámara. O bien a la reproductibilidad del arte, como ocurre en *To Marilyn six*

³⁸ Periodistas que responden tendenciosamente a los intereses norteamericanos mostrando sólo una parte de la realidad.

³⁹ Huber, N. A., comentario de la obra en el librillo del Cd. Wittener Tage für Neue Musik 2004. También cit. en Ehrler, Hanno “...ein bisschen minipolitisch...”, en *Musiktexte* nº 108, Colonia: Musiktexte, p. 38.

⁴⁰ Traducción al alemán de “Soap-opera”. La obra alude al género, parodiándolo.

Pack (1995), para orquesta, con citas de textos de Andy Warhol. “Sus serigrafías eran para mí un interesante ejemplo de repetición sin relación (¡lo mismo que en el caso de gemelos!), o sea totalmente diferente a, por ejemplo, las repeticiones motívicas de la música tonal en la conducción y el desarrollo”⁴¹. Ambos casos constituyen a su vez una crítica a la cultura y al sistema capitalista. Para ello se vale de elementos de la cultura Pop. En *Offenes Fragment*⁴² (1991), para soprano, flautín, guitarra y percusión contrapone textos del Poema *Der Winter*, de Friedrich Hölderlin con fragmentos de la biografía no autorizada de Frank Sinatra, de Kitty Kelley. La referencia al Pop reaparece en varias obras, a través de la presencia de objetos y en la alusión directa a artistas plásticos, como Andy Warhol, Jeff Koons o Marcel Duchamp, o de intervenciones musicales, como en *Rose Selavy*⁴³ (2000), para ensamble y reproducción de CD, donde irrumpen una grabación de música Pop (aproximadamente 8 segundos) en medio de la obra. El aspecto visual y escénico cobra aún más sentido en *Music on Canvas* (2003), para ensamble, cuando un deportista atraviesa el escenario y la sala de concierto haciendo *Jogging* o en “ach, das erhabene...”⁴⁴ (1999), para 2 coros entrecruzados de 36 voces cada uno, con textos de Friedrich Hölderlin y Gottfried Benn, en la que los músicos deben comer y masticar expresivamente.

⁴¹ Huber, Nicolaus A.: comunicación personal por e-mail. 25/03/2018.

⁴² Fragmento abierto.

⁴³ Rose Selavy: seudónimo de Marcel Duchamp, distorsión de la expresión “Eros c'est la vie”

⁴⁴ ¡Ay, lo elevado!, fragmentos ensordecidos.

A modo de conclusión

En este trabajo intentamos mostrar cómo se entrelazan pensamiento político y estructura musical en obras compuestas por Nicolaus A. Huber durante el período en el que desarrolló la *composición crítica* (1976-1990), concepción que según él mismo expresa, ya no utiliza desde hace tiempo, aunque evidentemente en obras posteriores lo político sigue siendo una preocupación esencial del compositor y sigue manifestándose estructuralmente en su obra, excediendo el plano de lo netamente musical, vinculando elementos escénicos o dramatúrgicos.

Además de la complejidad y la diversidad de recursos que Huber deriva de la composición rítmica logrando resultantes sonoras y propuestas estéticas sumamente originales, son característicos en su música el refinamiento en el nivel de la micro-composición, en la selección y desarrollo de los materiales que elabora a partir de ideas, principios y modelos rítmicos a veces muy simples, la concepción de técnicas integrando la corporalidad y la gestualidad del intérprete, la recurrencia al humor, la reflexión constante sobre pasado y actualidad política, cultural y musical.

Nicolaus A. Huber ha publicado recientemente algunos artículos en los cuales describe su modalidad de trabajo actual transpolando a la música conceptos y principios de la física cuántica.⁴⁵ Entendemos que este reposicionamiento refleja un pensamiento libre, flexible, no dogmático, fruto

⁴⁵ Huber, Nicolaus A. “Doppelnatur und Nichtlokalität. Quanten & Co.”, en *MusikTexte* nº145, 05/2015, pp. 23-27.

de una permanente actitud de observación, análisis y reflexión frente a los cambios globales. Un modo de situarse en el mundo desde un nuevo paradigma acorde a los descubrimientos científicos en el que sigue presente su preocupación por cuestiones vitales para el ser humano en el contexto social.

Datos biográficos de los autores

Natalia Solomonoff (Rosario, 1968) Inició sus estudios de composición con Diana Rud y Jorge Horst en Rosario. Continuó su formación con Nicolaus A. Huber en la Universidad Folkwang, Essen como becaria del Deutscher Akademischer Austauschdienst. Posteriormente asistió a seminarios de análisis y composición con Mathias Spahlinger en el Institut für Neue Musik Freiburg, nuevamente como becaria de la DAAD.

Ha obtenido reconocimientos y premios, entre los cuales: *Premio de Composición Juan Carlos Paz- Fondo Nacional de las Artes-, Subsidio a la creación* de la Fundación Antorchas, *2º Premio 70º aniversario de Sadaic-Concurso Latinoamericano de Composición de Obras Sinfónicas “Guillermo Graetzer” 1936-2006*, *subsidio a la creación artística de la Universidad Nacional del Litoral*. Becas del CMMAS (México), del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, entre otros. Ha sido compositora en residencia invitada por la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz (2016) y la Holsteinisches Künstlerhaus (2011). Ha participado como disertante y docente en festivales nacionales e internacionales. Su música ha sido interpretada por reconocidos músicos y orquestas en países americanos y europeos.

Natalia Solomonoff es profesora de composición en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral y docente del Instituto Superior del Profesorado de Música de Rosario.

Publicaciones: Fondo Nacional de las Artes, Biblioteca Nacional, Universidad Nacional del Litoral, Gourmet Musical, Casa de las Américas (La Habana), MusikTexte (Colonia),

Pilacremus (UNAM, México), Instituto Iberoamericano de Berlin-Ed. Vervuert.

Carlos Mastropietro Es compositor, graduado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde fue alumno de Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Manuel Juárez. Posteriormente amplió su formación como compositor con Coriún Aharonián (Uruguay).

Sus obras obtuvieron distinciones nacionales e internacionales y fueron interpretadas en Argentina y otros países de América y Europa. Algunas de ellas fueron realizadas por encargo de diferentes instituciones y ensambles musicales.

Es Profesor Titular de Composición III y Profesor Titular de Instrumentación y Orquestación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde también se desempeña como Director de Proyectos de Investigación relativos a estas áreas. Dictó diversos cursos y seminarios de Instrumentación y Orquestación en el exterior. Es autor y compilador del libro *Música y timbre. El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos* (2014), coautor de libro *Hallowe'en de Charles Ives* (2001), colaborador en el libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores* (2007), y autor de diversos artículos en medios especializados.

Osvaldo Budón (Concordia, Entre Ríos, Argentina, 1965) Es profesor de composición en la Universidad de la República e investigador del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Su música ha sido editada en CD en Argentina, los Países Bajos, los Estados Unidos y Canadá, y presentada en festivales internacionales como Mikromusik (Berlín), Monteaudio (Montevideo), Tage für Neue Musik (Zúrich),

Festival für Neue Musik (Münster), Forum Neuer Musik (Colonia) y Faithful II (Berlín). Ha participado en congresos y publicado en libros y revistas especializadas acerca de la música de Eduardo Bértola, Henry Cowell, Dante Grela, Mariano Etkin, Alcides Lanza, Conlon Nancarrow, Graciela Paraskeváidis, James Tenney y Edgard Varèse.

Es egresado del Instituto Superior de Música de la UNL. En los años 90 vivió en Montreal, donde completó estudios de Maestría y Doctorado en la Universidad McGill, y fue docente de teoría y música electroacústica. Durante 2014 residió en Berlín, como invitado del programa Artistas en Berlín del DAAD.

Chico Mello (Curitiba, Brasil, 1957). Estudió música y medicina en su ciudad natal. A fines de los años 70 y comienzos de los 80 recibió importantes estímulos de parte de compositores latinoamericanos y europeos en los “Cursos latinoamericanos de música contemporánea” (Brasil y Uruguay). Continuó sus estudios de composición en São Paulo con Hans Joachim Koellreutter, y se trasladó a Berlín a fines de los años 80 donde continuó sus estudios en la Universidad de las Artes de Berlín con Dieter Schnebel y Witold Szalonek. Obtuvo el Doctorado en Musicología en la Technische Universität Dortmund.

Trabaja como compositor y performer en proyectos de música experimental, música popular brasileña, teatro musical y otros proyectos interculturales. Su obra ha sido interpretada en reconocidos festivales como Donaueschinger Musiktage, Musica Viva (Múnich), MärzMusik (Berlín), Angelica (Bologna), Festival International de Musique Electroacoustique de Bourges- France, Other Minds (San Francisco), Ultima (Oslo) and Bienal de Música Contemporânea (Río de Janeiro). Se desempeñó también

como co-curador en la “Oficina de Música” (Curitiba), “Escuta” festival (Rio de Janeiro) y MärzMusik (Berlín).

Proyectos: Rock Minimalista com Arnold Dreyblatt, Teatro Musical con Dieter Schnebel y Daniel Ott, Música Brasileira De(s)composta, con Silvia Ocogne, Música Silenciosa, con “Wandelweiser Komponisten Ensemble”, Canções con Fernanda Farah y Sergio Albach.

Cristian Morales Ossio (Arica, 1967) Su formación como músico se inicia en la Universidad de Chile. Hacia inicios de los años 90, y gracias a los cursos realizados por Gabriel Brnčić en dicha universidad, comenzará una vasta investigación en torno a las posibilidades de los medios informáticos y electrónicos en la composición musical. Termina sus estudios formales de composición en el Conservatorio Superior de Música de Lyon con el compositor francés Philippe Manoury, y posteriormente con el italiano Marco Stroppa. Su música comprende un amplio repertorio para diversos formatos, los cuales han sido producto, en gran parte, de trabajos de colaboración e intercambio con solistas y ensambles, tales como Taller de Música Contemporánea UC, Karina Fischer, Guillermo Lavado, Diego Castro, Paola Muñoz, Richard Craig, Garth Knox, Taller Ciclo, Taller Sonoro, MDI Ensemble, Ensemble Cepromusic, Matteo Pennese, Evan Parker y New Babylon Ensemble, entre otros. La colaboración como estrategia de composición constituye, de hecho, el tema la investigación doctoral que desarrolla actualmente en la Universidad de Huddersfield, Inglaterra.

Wolfgang Rüdiger (Mönchengladbach, 1957). Estudió piano y fagot, filosofía y pedagogía en la en la Universidad Folkwang y en la Universidad de Essen (Alemania). Realizó estudios de posgrado en fagot (con Karl-Otto Hartmann) y

Estudios de doctorado en musicología (con Hans Heinrich Eggebrecht) en Friburgo. Se desempeñó como Profesor de piano y fagot en Mönchengladbach y de Friburgo, docente de fagot, metodología y pedagogía instrumental en la Universidad de Friburgo. Entre 1998 y 2001 fue director de la carrera de Educación Musical y profesor de Pedagogía Musical y fagot en la Escuela Superior de Arte de Bremen. Desde octubre de 2001, es profesor en la Universidad Robert Schumann de Düsseldorf. En 1986 fundó y asumió la dirección artística del Ensemble Aventure; con una actividad constante como solista de fagot e instrumentista del ensemble. Es colaborador permanente de “Üben & Musizieren”. Realizó publicaciones sobre metodología de los instrumentos de viento, pedagogía instrumental, nueva música e intervención musical. Ediciones bibliográficas: *Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann* (Música y Realidad en E.T.A. Hoffmann), *Der musikalische Atem* (La respiración musical), *Instrumentales Ensemblespiel* (La interpretación musical grupal), *Ensemblespiel, Klassenmusizieren in Schule und Musikschule* (Tocar en grupo, musicalizar clases en las escuelas y en las escuelas de música) y *Der musikalische Körper. Ein Übungs- und Vergnügenbuch für Spieler, Hörer und Lehrer* (El cuerpo musical, un libro de ejercicios y disfrute para intérpretes, oyentes y maestros).

Su trabajo se centra en pedagogía musical histórica, enseñanza de la expresión, enseñanza de lectura e interpretación, nueva música, música de otras culturas, música y cuerpo, la interpretación musical grupal/improvisación, intervención musical/pedagogía del concierto. Reside actualmente en Friburgo y en Düsseldorf.

Thomas Beimel (1967, Essen, Alemania-2016, Wuppertal, Alemania). Comenzó su carrera profesional como Violista.

Estudió viola con Konrad Grahe en la Universidad Folkwang, Essen, y con Karin Wolf, en la Universidad de Música de Renania, Colonia. Se graduó como licenciado en metodología para la enseñanza de violín y viola.

En 1989 fundó el grupo *Partita Radicale* especializado en música improvisada estructurada. Sus proyectos y programas se realizaron en base al trabajo colectivo. Sus actividades abarcaron programas con improvisaciones estructuradas, música para cine mudo, teatro musical, programas para niños y cooperaciones con otros compositores. Desde 1991 trabajó también como musicólogo. Publicó entre otros la primera monografía sobre la música de la compositora rumana Myriam Lucia Marbe. Publicó en Europa y las Américas en alemán, inglés, español, checo y rumano. Realizó varias estancias de trabajo en Bucarest y Madrid. Estudió composición con Myriam Marbe en Bucarest. Desde 1998 realizó programas radiofónicos sobre música contemporánea en Rumania, América Latina y Europa del Este.

Desde 2003, desarrolló estancias de trabajo en la Argentina, el Uruguay, Brasil, Costa Rica, México y Colombia. Thomas Beimel obtuvo numerosos reconocimientos y premios, como el *Premio especial para composición*, Impulse-festival de teatro (2004) y la becas “Internationales Künstlerhaus Villa Concordia”, Bamberg (2005) y Klangreden in weiss-grün (2006). Presentó conciertos monográficos en Nuremberg, Essen, Wuppertal y Bucarest. Su música ha sido editada en varios CD en Valve-Records (Solingen).

Marcos Franciosi (Córdoba, 1973). Ingresa a la carrera de composición de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, continuando con sus estudios en la Universidad Laval de Québec (Canadá) y posteriormente en el Conservatorio de Música y Arte dramático de Québec.

Actualmente es director de la Licenciatura en Composición con medios Electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes y profesor de Composición Acústica Electroacústica III de la misma institución. Es profesor Taller de Creación Musical VI en la Universidad Nacional Tres de Febrero. Ha recibido numerosas distinciones entre las que se destacan el Subsidio a la Creación de la Fundación Antorchas 2002, Mención de Honor en el International Prize in Composition 2004 The Florida State University, y la Beca Nacional de Composición 2009 del Fondo Nacional de las Artes, entre otras. Ha recibido encargos de importantes instituciones como el Ensemble Modern, Teatro Colón, Centro de Experimentación del Teatro Colón, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, TACEC (Teatro Argentino de la Plata) entre otras. Sus obras han sido estrenadas por prestigiosos ensambles e intérpretes de Argentina y del exterior.

Gerald Eckert (Nüremberg, 1960). Estudió matemática en la Universidad de Erlangen, violoncello y dirección en Nüremberg y composición con Nicolaus A. Huber en la Universidad Folkwang, Essen. Realizó cursos de composición con Jonathan Harvey y Brian Ferneyhough. Entre 1996 y 1997 residió en los Estados Unidos para realizar una residencia de trabajo e investigación en el Center for Computer Research in Music and Acoustics en la Universidad de Stanford, California. En 1998 fue docente en los Internationalen Ferienkurse de Darmstadt y en el International Festival & Seminar en Akiyoshidai (Japón). Entre 2000 y 2002 estuvo a cargo de los cursos en la Universidad de Darmstadt (composición y arquitectura). Entre 2012 y 2014 se desempeñó como profesor de Composición de la Chung-Ang University de Seúl/Anseong en Corea del Sur.

En el año 2006 fue compositor en residencia de los Züricher Tage für Neue Musik. Realizó, entre otros, proyectos para el Netzwerk Neue Musik (2008), así como diferentes trabajos multimediales (danza, instalaciones, etc.). Desde 1989 también se dedica a la pintura y, desde 1994, realiza exposiciones e instalaciones. Sus catálogos fueron publicados en 1995, 2006 y 2014. Obtuvo numerosos premios y distinciones. Entre otros, el Premio C. Gulbenkian (1993), NDR Musikpreis (1994), Kranichstein Musikpreis (1996), Bourges (2003), Stuttgart (2005). Participó en festivales como Ars Musica de Bruselas, Eclat Festival Stuttgart, Transit-Festival Leuven, Ultrashall Berlin, Musica Strasbourg, Musica Scienza Roma, NYCEMF Festival New York, NY Philharmonic Biennal, etc. y trabajó con orquestas e intérpretes de la NDR Philharmonie, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Ensemble Reflexion K, Ensemble Aventure, Ensemble Recherche, Ensemble Surplus, Formalist-Quartet/Los Angeles, Divertimento Ensemble (Italia), Musikfabrik NRW. En 2013 la Editorial Wolke, de Hofheim publica un monográfico sobre su obra. Sus CDs fueron editados, entre otros, por ambitus, col legno, NEOS y mode records. www.geraldeckert.de

Celia Marcó del Pont (Córdoba, 1963). Licenciada en Grabado (Universidad Nacional de Córdoba), Profesora en Grabado y Dibujo por la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, y Especialista en prácticas artísticas contemporáneas (Facultad de Artes, UNC). Profesora Titular de la Cátedra Grabado III de la carrera de Licenciatura en Grabado de dicha universidad y en distintas cátedras en la Escuela Figueroa Alcorta. Fue Vicedecana de la Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba en el periodo 2015-2016. Integra equipos de investigación de la Secretaría

de Ciencia y Técnica (UNC). Ha expuesto sus obras en muestras nacionales e internacionales, y ha obtenido numerosos premios y distinciones. Participa como expositora y disertante de encuentros científicos, jornadas, talleres y simposios de su especialidad.

Agradecimientos

Agradecemos la generosidad de los autores que participan desinteresadamente en este libro: Carlos Mastropietro, Osvaldo Budón, Chico Mello, Cristian Morales Ossio, Marcos Franciosi, Thomas Beimel, Wolfgang Rüdiger y Gerald Eckert. Agradecemos a Leandro Donozo (editor de Gourmet Musical) el permiso de la publicación del texto de Wolfgang Rüdiger. Agradezco muy especialmente Micaela van Muylem, Eduardo Spinelli y Fernando Manassero, por la generosidad al invitarme a participar de este proyecto y por el asesoramiento y acompañamiento permanente.

Datos de traducción

Chico Mello, *Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana*. Traducción y comentarios: Chico Mello.

Wolfgang Rüdiger, *Sendas cortantes, cantables. Aproximaciones a sendas (1992) para siete instrumentos de vientos y piano de Graciela Paraskeváidis*. Traducción y comentarios: Natalia Solomonoff.

Thomas Beimel, *Joc secund*. Traducción: Micaela van Muylem.
Gerald Eckert, *Raumaspekte*. Traducción: Natalia Solomonoff y Eduardo Spinelli.

