

**Graciela Paraskevaïdis:**

## **Un caso de musicofagia onírica: El perro de Mozart y la sonata de Maslíah. \***

*nos referimos a esta gente que nos mira con terror (L.M.) [1]*

### **I. Introducción (bastante lenta).**

Leo Maslíah (Montevideo, Uruguay, 26-VII-1954) es compositor, tecladista, guitarrista, cantautor, letrista, cuentista, dramaturgo, novelista, humorista, tal vez filósofo. En suma, un indocumentado. Tiene innato el hábito de practicar insistentemente una actitud crítica sobre lo que se piensa y no se dice, lo que se dice y no se hace, lo que se hace y no se dice ni se piensa. El método es tan riguroso como corrosivo.

Maslíah ataca de frente y de costado (nunca por la espalda), se vuelve inasible (sobre todo para la posmodernidad y el análisis compartimentado), incómodo (especialmente para los buenos modales burgueses y la muerte de las ideologías), y demoledor (para cualquier sistema). Desorienta. Atrapa. Horroriza. Seduce. Sorprende. Asusta. Fastidia. Sacude. Remueve el fondo del cerebro y de las entrañas, llevando a la carcajada o a la ira las que, invariablemente, terminan crispadas, congeladas o descolocadas. Un universo de lo improbable pero no imposible.

Su **Sonata del perro de Mozart** es una “sonata” en tanto escrita para “sonar” (entendido aquí como tocar y cantar), pero desafía las normas académicas de tan ilustre construcción musical (tal vez los muy empecinados podrían aplicarle el concepto de sonata cíclica, en base a temas recurrentes dentro de un único movimiento).

Hasta el momento, la musicología germanocentrista no ha descubierto composiciones caninas en las cercanías del maestro salzburgués y tampoco Ludwig Ritter von Koechel las ha registrado en su índice.

La obra en cuestión fue compuesta en 1984 y es para voz (de emisión no operática) y piano. Es, entonces, una canción.

Maslíah provoca un metabolismo de referencias musicales del pasado europeo dentro de un presente alejado en tiempo y espacio de aquél, pero dominante a través de los mecanismos de su disciplinado y floreciente consumo en la vida musical tradicional de muchos países periféricos, el Uruguay incluido.

Esta metasonata se erige en un indicador crítico de esa situación, a la vez que en una síntesis de sus símbolos y códigos semántico-musicales. Se daría aquí un caso de “musicofagia” (derivado del concepto de antropofagia de Oswald de Andrade), que trata de un sueño (el del perro de Mozart), interpretado por Maslíah (compositor uruguayo). Un sueño que - imitándolos - fagocita los clisés y estereotipos de una época y un lugar (fines del siglo XVIII, la corte imperial austrohúngara), tal como son consumidos en el siglo XX por ese culto del pasado europeo, y que aquí – a través de la síntesis humorístico-crítica de Maslíah – genera un transcurso poco previsible de los elementos melódicos, armónicos y tonales, dando lugar a ese metabolismo de elementos familiares, incorporados y manejados por la memoria histórico-musical.

Si bien esta sonata plantea la presencia - mediante mecanismos de imitación - de elementos de la música culta a través de códigos conocidos, lo hace en un contexto ajeno. Es decir, que es una obra transgresora de las fronteras de la música culta y agresora de su público consumidor.

Maslíah juega en el filo de cruzamientos, distanciamientos y acercamientos. El material musical de esta sonata es mimético pero imaginado e imaginario, y ha sido construido con un “oído” que ha asimilado y centrifugado el modelo original, sin citarlo literalmente.

## II. Exposición (bitemática).

### II.1 El texto (primer tema).

Está en prosa (pero tiene algunas rimas internas). No se lo analiza aquí, sino que sólo se lo relaciona - superficialmente - con la música, suponiendo que nacieron, no se sabe en qué orden, el uno para la otra.

Ya el comienzo - sin puntuaciones - depara sorpresas de construcción sobre una imagen reiterada. Dice:

*El perro de Mozart en el entierro de éste bajo la lluvia después que todos se fueron a sus quehaceres en perfecto orden y quedaba el perro de Mozart en el entierro de aquél bajo la lluvia después que todos se fueron como decía sin ningún problema de locomoción*

Se observa que

*en el entierro de éste bajo la lluvia*

aparece inmediatamente como

*en el entierro de aquél bajo la lluvia*

y

*después que todos se fueron a sus quehaceres en perfecto orden*

como

*después que todos se fueron como decía sin ningún problema de locomoción*

Estos sutiles cambios de rumbo y de contexto de una descripción engañosamente repetida - técnica que Maslíah cultivará en muchas de sus obras literarias y musicales -, también tienen su correspondencia en lo musical:

#### Ejemplo 1a: cc 10-13

V

en per - fe - cto or - den y que - da - ba, el pe

P

comparar con

### Ejemplo 1b: cc 22-25



La musicalización de esta prosa es perfectamente silábica y en términos verbales expresa una narración lineal.

Que es la reconstrucción de un sueño canino, se devela recién sobre el final en

*y de repente el perro se despierta*

afirmando su despertar con la prosopopeya de tercer grado:

*¿qué me pasó?*

para luego volver a ladrar normalmente, en lugar de componer sonatas, una tarea que para un perro podría ser la expresión de un deseo oculto pero para un compositor, una pesadilla interminable.

Que es además una recorrida culinaria por refinadas *Delikatessen* y alusiones a una *Tafelmusik* no tradicional en

*frecuencia modulada*

para

*hacer más ameno este festín festín!*

se va degustando minuciosamente en las imágenes poéticas y sonoras.

Es significativa entonces la relación reiterativa - con o sin variantes - de las secciones musicales que operan, en este plano, independientemente del texto. Éste es lineal en su transcurso narrativo pero la música se va transformando a través de bloques interpenetrados por autorreferencias: las mismas imágenes sonoras se reagrupan bajo nuevas imágenes poéticas con un efecto caleidoscópico.

## II.2 La música (segundo tema).

No usa el **Juego de dados musical** de Mozart, publicado póstumamente en Amsterdam en 1793, para *componer sin saber nada de composición*, método que parece haber sido utilizado por el propio Mozart en varias ocasiones, para cumplir con sus múltiples encargos rutinarios de ganapán, causando desconcierto entre los investigadores de la posteridad.

Tampoco incluye citas textuales ni de obras de Mozart ni de Maslíah, aunque su tratamiento instrumental revela un abrumador conocimiento del pasado histórico y es el objeto central de esa empecinada musicofagia, que va más allá de una mera mimetización.

El proceso de musicofagia no sólo es activo y crítico sino creativo, genera sus propias leyes y, en consecuencia, un transcurso - *sin problemas de locomoción* - de los elementos melódicos, armónicos y tonales, provocando un metabolismo nuevo de esos elementos tan familiares, atesorados por la memoria e infinitamente alimentados por el neocolonialismo cultural y por uno de sus aspectos más lucrativos: las transnacionales de fonogramas, sin olvidar su distorsionada presencia en los supermercados y medios de (in)comunicación.

### III. Desarrollo (bastante modulante).

#### III.1 Propuestas para una aproximación formal.

La obra consta de 422 compases y se podría articular en seis secciones que, en algunos casos, pueden subdividirse a su vez en varios segmentos:

secciones	compases		
I	1	-	25
II	25	-	73
III	74	-	86
IV	87	-	161
V	162	-	374
VI	374	-	418
VII (coda)	418	-	422

Las tonalidades visitadas, a algunas de las cuales se retorna frecuentemente, suman veintitrés (incluidas las enarmonías, claro). Por orden de aparición: Re M, fa # m, do # m, Si M, sol # m, La b M, Mi b M, la b m, Do # M, re m, La M, si m, Do M, mi m, Mi M, Fa M, do m, si b m, la m, Sol b M, mi b m, fa m, sol m, faltando Sol M y Si b M para completar el teórico círculo de quintas.

El detalle sería:

#### sección I

I-a: cc 1-13, Re M, fa # m, do # m, Re M

I-a': cc 13-25, Re M, fa # m, do # m, Si M, sol # m = La b M

#### sección II

II-a: cc 25-38, La b M, la b m, Mi b M, La b M, la b m, Mi b M, La b M

II-b: cc 38-73, La b M

#### sección III

III-a: cc 73-86, comparar I-a, Re M, Do # M, La b M

#### sección IV

IV-a: cc 87-99, re m

IV-b: cc 100-110, Re M, La M, Re M, si m, La M, Re M, fa # m

IV-c: cc 111-132, Re M, re m, Do, si m, Si M, mi m, Do, re m

IV-ch: cc 132-162, mi m, do # m, sol # m, Mi M, Fa M

#### sección V

V-a: cc 162-170, Fa M, re m

V-b: cc 171-192, re m, Fa M, fa m, Fa M

V-c: cc 192-214, si m, Mi m

V-ch: cc 214-233, Mi M, sol # m, Mi M, sol # m

V-d: cc 233-280, sol # m, La M, sol # m, La M, Mi b M, La b M/sol # m, mi b m, fa m, La b M

V-e: cc 281-349, La b M, fa m, Sol b M, do m, La b M

V-f: cc 349-374, La b M, do m, sol m, La b M, do m, re m, Re M

## sección VI

VI-a: cc 374-387, Re M

VI-b: cc 387-402, re m

VI-b': cc 403-418, Re M

## sección VII

Coda: cc 418-422, Re M

A partir del compás 233 y hasta el 339 tiene lugar el acto de devorar todo compulsivamente, coincidente con una gran actividad en el campo armónico y modulador, produciéndose un pico dramático que contrasta con la sección final del fagocitamiento, curiosamente más calma y no exenta de lirismo.

### III.2 Tratamiento melódico.

Es muy variado en su articulación, tanto en la voz como en el instrumento: anacrusas, acefalías, finales masculinos y femeninos, notas repetidas, grados conjuntos con reiteradas enarmonías, intervalos de terceras y sextas mayores y menores, abundantes arpeggios ascendentes y descendentes, secuencias repetidas por aumentación y/o variantes, variaciones de motivos ya conocidos, intercambio de melodías entre el instrumento y la voz, pedales, ostinatos.

### III.3 Armonía.

Es, por lo general, del tipo conocido como tonal, manejando diversos acordes de hasta cuatro sonidos, en diversas posiciones, si bien éstas son en realidad nuevos acordes y no sólo derivados. Las armonías actúan como charnelas de gran efectividad en el agitado paseo por tonalidades tan imprevistas como lejanas, cuyos encadenamientos no pertenecen a los finales del siglo XVIII - salvo en casos excepcionales como la **Fantasía en do menor** o **Don Giovanni** (escena final de éste con el Comendador) de Mozart, donde se encuentran situaciones similares -, sino más bien a la primera mitad del siglo XIX.

En realidad, la obra presenta un tratamiento dramático bastante próximo a lo beethoveniano en lo referente a lo armónico, a la cantidad y combinación inesperada y sorpresiva de los procesos temáticos, con elementos nuevos que siguen apareciendo hasta promediar la pieza, como lo hace Beethoven por ejemplo en el desarrollo del primer movimiento de la tercera Sinfonía, o en el último movimiento de la Sonata para piano número 23.

Re M aparenta ser el polo de inicio y francamente el de cierre, y La b M (con su tinte menor schubertiano) marca también un ámbito expresivo definido. Este eje de quinta disminuida se extiende a áreas imprevistas sin aparente ni premeditada alevosía.

Las modulaciones, cuando las hay y el pasaje no va directamente a la presentación de una nueva tonalidad - se realizan generalmente por enarmonía o acorde común, jugando también con cierta ambigüedad en los ámbitos cercanos.

## IV. Reexposición.

La musicalización del texto - de la prosa, no olvidar - desafía tanto la cuadratura y la regularidad cuanto probablemente los fractales. Los finales de frase musical están desplazados o superpuestos a los de la frase literaria.

Las repeticiones se dan entre las secciones y también dentro de ellas, con reiteraciones secuenciadas internamente o como referencias a procesos temáticos en secciones anteriores. El material temático más recurrente es el inicial, que aparece no bien expuesto (cc 1-13 = 13-25) y luego

en IV-c, V-ch, V-e y V-f, a manera de una virtual y onírica reexposición que no funciona como tal (¿habrá sueños en forma de sonata?).

Maslíah juega en el borde de todo esto, tal como lo hará - poco tiempo después - en **Rogelio** (también un texto narrado de una historia más surrealista, con un soporte musical similar al de esta **Sonata**). En su canción **El concierto** objetiviza la realidad del ritual sinfónico, su público y su trance, en un lenguaje poético estrictamente rimado en sus imágenes, pero con una música estrófica reiterativa. **El recital** (referido a una situación similar pero dentro del ámbito de la así llamada música popular), el lenguaje musical se torna expresionista-schoenberguiano, de un total cromático golpeando a las puertas del dodecafonismo, cruzando y amenazando los códigos semánticos, verbales y musicales.

El tratamiento instrumental ejercita la musicofagia desde el bajo Alberti y las cascadas de arpeggios:

### Ejemplo 2a: cc 38-46

V

y to - dos van en sus ca - rrua - jes

P



V

a ce - pi - llar sus be - llos tra - jes

P

**Ejemplo 2b: cc 232-240**

V

y se vie - ne\_a la me - sa y\_em - pie - za

P

a co - mer - se las la - sa - ñas

**Ejemplo 2c: cc 279-288**

V

se lo tra - gó con pla - - - tos y to - - -

P

do tra - ga co - mo\_un a - ves - truz

pasando por contracantos y progresiones:



**Ejemplo 3a: cc 38-46**

V

y to - dos van en sus ca - rrua - jes

P



V

a ce - pi - llar sus be - llos tra - jes

P

**Ejemplo 3b: cc 135-143**

V

us - té ca - ba - lle - ro no ha - ga cum - pli - dos

P



V

y pren - da - lé car - tu - cho al lan - gos - ti - no

P



**Ejemplo 3c:** cc 232-240 (ver 2b)

V

y se vie - ne\_a la me - sa y\_em - pie - za

P

a co - mer - se las la - sa - ñas

hasta las fórmulas cadenciales:

**Ejemplo 4:** cc 29-36

V

P

8vb

Otro asunto, que divertiría a Mozart, es que también ciertas figuras retóricas de los períodos barroco y clásico parecerían haber sido conjuradas en el tratamiento musical:

- a) la repetición (o “anáfora”) de motivos, frases, fórmulas de bajo y ritmos,
- b) la variación de éstos y otros elementos,
- c) la mutación, aplicada a cambios en general sorprendidos de modo (mayor, menor, enarmonías), registro, dinámica contrastante y opuesta,
- ch) la “tmesis” (palabra entrecortada por pausas) y

**Ejemplo 5:** cc 162-170

V

es un gran man - jar y yo lo pien - - - so\_a-

P

V

com - pa - ñar con un po - co de\_a - tún

P

- d) el “políptoton” (repetición de un motivo o tema en otra voz),

## Ejemplo 6a: cc 38-46

V

y to - dos van en sus ca - rrua - jes

P



V

a ce - pi - llar sus be - llos tra - jes

P

## Ejemplo 6b: 47-53

V

mi ma - yor - do - mo ya mis - mo ha

P



V

rá la - var la pun - - - ta de su chal

P

### Ejemplo 6c: cc 54-64

V

a-quel se - ñor tan ba - rri - gu - do se lim - pia

8<sup>va</sup>

P

bien en el fel - pu - do ba - rro de Mo - zart

(8<sup>va</sup>)

e) la “elipsis” (proceso cadencial que desemboca en acorde remoto):

### Ejemplo 7: cc 22-25 [2]

V

sin nin - gún pro - ble - ma de lo - co - mo - ción

P

Pero la más dominante de entre las tipologías retóricas relacionadas con esta obra es indudablemente la ya aludida “mimesis”, es decir la imitación de un modelo original, seguida de la “hipotiposis”, dado que - desde el comienzo mismo - la música y la palabra evocan y describen fuertemente la situación aludida y sus personajes, de manera de que todos ellos sean percibidos, sentidos, comprendidos, vistos y escuchados como “reales”.

### V. Coda

El texto original (ésta es una versión levemente corregida) fue autorizado sin mucho entusiasmo por Leo Maslíah, quien probablemente no esté de acuerdo con él, por lo que se le agradece sinceramente la no censura del mismo. Gracias también a Oswald de Andrade y a Les Luthiers.

[1] Leo Maslíah: cita del texto de la Sonata del perro de Mozart.

[2] Los ejemplos mencionados no son los únicos casos para las correspondientes referencias. Se los señala por su claridad, sin exclusión de otros similares a lo largo de la obra. Se ha respetado la puntuación original del compositor.

\* Ponencia leída en las Quintas Jornadas Argentinas de Musicología y la Cuarta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, el 5 de setiembre de 1990, en cuyo transcurso Leo Maslíah tuvo la gentileza de tocar y cantar la obra.

### Texto original (respetando puntuación y espaciado originales)

El perro de Mozart en el entierro de éste bajo lluvia después que todos se fueron a sus quehaceres en perfecto orden y quedaba el perro de Mozart en el entierro de aquél bajo la lluvia después que todos se fueron como decía sin ningún problema de locomoción

y todos van en sus carruajes a cepillar sus bellos trajes mi mayordomo ya mismo hará lavar la punta de su chal

aquel señor tan barrigudo se limpia bien en el felpudo  
BARRO DE MOZART POR FAVOR SALGA DE LA BOTA DEL SEÑOR

ya me voy ya me voy  
Criadas conecten en el salón la frecuencia modulada y así podremos comer tomar champaña y las ostras y el arroz con champiñón

la cena show comenzará todos podrán alimentarse ya no sólo con perdices ya no sólo con fernet tendremos una orquesta que tocará para nosotros ¡pero si ya están acá los violinistas grandes maestros que vienen a hacer más ameno este festín festín ! Usté caballero no haga cumplidos y prenda el cartucho al langostino y sirvasé un poco de ensalada de lechón adobado en Aviñón es un gran manjar y yo lo pienso acompañar con un poco de atún

no me distraiga señor que ya empezó a tocar la orquesta fíjese el pianista que trajeron la facha que tiene digamé de dónde lo sacaron MIRELO qué manos peludas y las uñas qué largas que son yo no sé cómo puede tocar por favor QUE LO SAQUEN YA ese tipo no pega con nosotros retire por un segundo su atención de ese delicioso huevo de codorniz

y dígame usté con franqueza si no le parece que el pianista tiene cara de can  
CARA DE PERRO efectivamente no era otro que el perro de Mozart que de repente abandona el taburete y se viene a la mesa y empieza a comerse las lasañas y a tomarse el champaña SE PARA EN EL MANTEL ¡¡¡MAYORDOMO, A EL!!! ese perro sinvergüenza comienza a agotarme la paciencia se saca el frac SE ESTA COMIENDO TODO EL CURRY

¡¡¡¡POR DIOS!!!! se lo comió no sé qué hacer ya no hay mantel se lo tragó con platos y todo traga como un avestruz vasos cucharas ya no ven la luz el perro les dice a sus compañeros de la orquesta muchachos vengan a comer y vienen los otros que resultan ser también perros de otros maestros que se estaban relamiendo desde gran distancia queriendo ellos también participar

y todos los perros se sacan el frac y allí mismo se abalanzan sobre toda la gente y le reprochan al perrito mozartiano qué me hiciste por qué te comiste lo más delicioso y nos dejaste solamente las sobras

nos referimos a esta gente que nos mira con terror y la jauría toda se abalanza sobre la gente bailando la danza de las croquetas y de las albóndigas que fueron cocinadas en uol estrit

y de repente el perro se despierta ¿qué me pasó? la historia no era cierta

fue sólo un sueño del perro de Mozart cuando un tipo en el entierro lo

durmió de un puntapié

uau uau

uau uau