



4'33''
REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 750765

Propietario: Instituto Universitario Nacional del Arte – IUNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras – DAMus

Directora: Mgtr. Diana Zuik

ISSN 1852 – 429X

Dirección de Investigación del DAMus

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Mail: revista433@gmail.com

Editorial

4'33'' es la publicación digital del Instituto de Investigación en Artes Musicales "Carmen García Muñoz" creada como espacio de divulgación de artículos de reflexión, estudios analíticos e informes de investigación cuyas temáticas se desarrollan en el campo de las artes musicales.

El objetivo de esta propuesta editorial es la construcción de una red de intercambio y actualización de enfoques y planteos técnicos, pedagógicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

Sumaremos al cuerpo de escritos académicos, reseñas de grabaciones en soporte CD y DVD y novedades bibliográficas. Esperamos que la lectura de 4'33'' resulte de interés para la comunidad docente-investigadora y artístico-musical.

Lic. Julio García Cánepa

AÑO II - N° 1 Julio 2010

ÍNDICE

Editorial.....	pág. 1
Índice.....	pág. 2
Artículo nº 1: <i>Las interpretaciones pianísticas: hermenéutica y escuelas</i> (Lic. D. Zuik – Prof. C. Vázquez).....	pág. 3
Artículo nº 2: <i>Suite infinita: computadoras y forma musical</i> (Guillermo Pozzati).....	pág. 8
Artículo nº 3: <i>Industrias Culturales, propiedad intelectual e Internet. Desafíos legales que presenta el cambio de formato en el consumo de la música</i> (Dr. Rodolfo Ripp).....	pág. 15
Artículo nº 4: <i>Gustav Mahler: Del infierno al paraíso</i> (Alberto Trimeliti).....	pág. 20
Artículo nº 5: <i>Incidencia de la práctica musical en la comprensión aural y producción oral del idioma inglés como segunda lengua</i> (Julio García Cánepa - María Claudia Albini - Zulema Noli).....	pág. 28
Artículo nº 6: <i>Fuentes de Canto Litúrgico en la Ciudad de Buenos Aires.</i> (Claudio Morla).....	pág. 37
Artículo nº 7: <i>Música y Política. Las producciones académicas argentinas entre 1966 y 1983. Informe final.</i> (Julio García Cánepa - Adriana Bordato - Cristina Vázquez – Diana Zuik).....	pág. 54

ARTÍCULO Nº 1

Las interpretaciones pianísticas: hermenéutica y escuelas

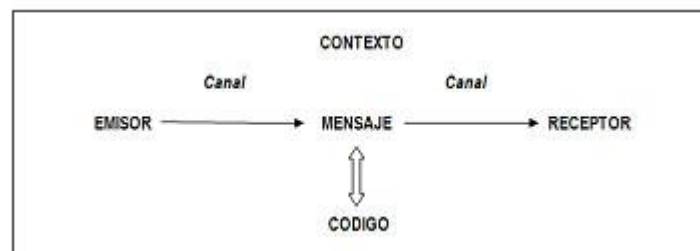
Lic. Diana Zuik – Prof. Cristina Vázquez

Introducción

Tratar de establecer una aproximación definicional acerca de las *escuelas pianísticas* presentará dificultades debido a la labilidad conceptual acerca de cuáles serán las categorías en torno a las cuales se la elaborará. A la vez entrecruzar dicho planteo con aquél relativo a las *interpretaciones* implicará realizar indagaciones acerca del rol que le cupiera al *lector performático* en la realización de las producciones musicales. Sin embargo en la contemporaneidad la teoría de la comunicación ofrecería elementos que permitirían indagaciones más precisas al respecto.

De la procesualidad musical pianística

Sobre la base de que la cultura en su totalidad debería ser considerada como un fenómeno de *comunicación* basado en un sistema de significación será necesario determinar la estructura comunicacional subyacente. Así en la década del 60 lingüistas y semiólogos tales como Roman Jakobson (1981) y Umberto Eco (2000) plantearían el *esquema comunicacional* como instancia en la cual se conjugarían seis elementos indispensables para las posibilidades comunicativas.

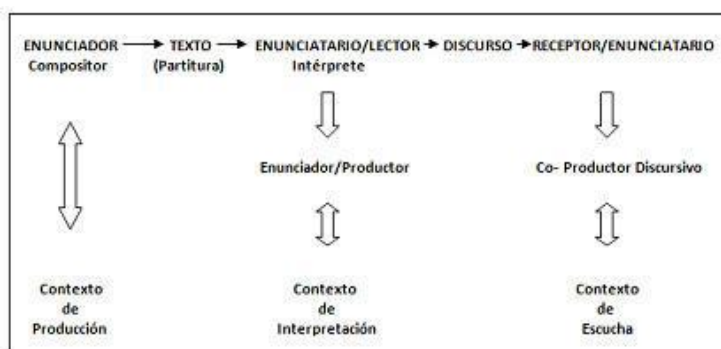


Los únicos requisitos para que se diese la comunicación serían la co-presencia de los seis elementos y la intencionalidad del emisor de transmitir el mensaje y del receptor de recibirlo. Una suerte de estatismo parecería haberse correspondido con este esquema que posteriormente se flexibilizaría deviniendo *proceso*. De esta manera se plantearía un *feed – back* en el cual el emisor / enunciador se retroalimentaría con las postulaciones del receptor / enunciatario en una suerte de enriquecimiento mutuo. Se conjugarían entonces otras pautaciones tales como la gestualidad de ambos *polos*, los saberes que devendrían *competencias* tanto en el campo del lenguaje en cuestión - competencias lingüísticas - como las paralingüísticas y aquellos elementos propios de lo *psi*, i.e. psíquicos y psicoanalíticos. (Kerbracht Orechioni, 1997).

Años más tarde la estética en consonancia con los planteos de la sociología y las teorías de la cultura jerarquizaría al receptor en tanto co – jugador (Gadamer, 1998) o co-creador. El quiebre posmoderno y las emergencias de la contemporaneidad desmitificarían la figura del *artista genio* considerándolo *productor estético* a la vez que conceptualizará la obra como *producción* en tanto determinada por la coyuntura histórica en la que se encontrare inscripta. Esta relevancia será de vital importancia para la música considerada como instancia comunicacional.

La *procesualidad comunicacional* entendida como un intercambio continuo y nunca acabado ni cerrado entre los diversos constituyentes del mismo se complejizará cuando el lenguaje en

cuestión fuera el musical. El *enunciatario* / perceptor en tanto lector del texto / partitura será en tanto *intérprete* del mismo *enunciador* / productor del discurso devenido de la lectura / interpretación del texto / partitura.



Como se advertirá los seis componentes del esquema subyacen en esta procesualidad transmutados, flexibilizados y jerarquizados en sus diferentes acciones a la vez que las marcas contextuales adquirirán la importancia que les cabe en tanto elementos determinantes de los emergentes estético artístico musicales. Así las espacio temporalidades de producción, lectura, interpretación y escucha podrán diferir aunque sus diversidades quedarán como índicialidades implícitas en las textualidades y las perceptualidades.

Jean Nattiez y Jean Molino incursionarían en estos temas proyectándolos a una *natripartición* en la cual los polos poiético y *estésico* convergerán en el por ellos denominado *nivel neutro* – texto / partitura / enunciado - y considerándolos pautas de análisis necesarias para la comprensión de una composición musical.

El intérprete en tanto lector *performático musical*

Un paneo por la historia permitiría señalar la importancia que se le adjudicara a los elementos configurantes de las instancias comunicacionales estético artístico musicales. Si bien en el Romanticismo la figura relevante sería el compositor en tanto *genius*.

*El **genio** es el talento (don de la naturaleza) que da la regla al arte. Puesto que el propio talento, como capacidad productiva congénita del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos plantearlo también de la siguiente manera: el **genio** es la disposición congénita (ingenium) del ánimo a través del cual la naturaleza le da reglas al arte. (Kant, 1981)*

Precisando términos y conceptos kantianos podrá considerarse que

*La noción de **genio** tal como la utiliza Kant tiene un carácter ambiguo. Por una parte apunta a un potencial constitutivo del ser como ser humano autónomo: la capacidad para expresarse de modos que no están prescritos de antemano o que no son reducibles a la manera de expresarse de otros. Por otra parte también es la capacidad que se limita a pocos individuos. (Bowie, 1999: 94)*

Paulatinamente el foco se irá corriendo y mediante los señalamientos de las vanguardias históricas que buscaran quebrar los postulados y las instituciones del arte de la época será la *obra* el nodo de los planteos y las conceptualizaciones. Pero en la década de los 60 el *conceptualismo* se encargará de marcar nuevos rumbos y en correspondencia con los postulados de la poética de la obra abierta

de Eco y las patentizaciones de los *happenings* y lo performático en lo visual los hasta entonces espectadores formarán parte de las producciones.

Sin lectores no habrá obra. Estas palabras darían cuenta de los cambios ocurridos en el campus del lo estético artístico.

En el ámbito de lo musical tales planteos encontrarían en 4' 33" de John Cage la producción más representativa dado que aquellos que *harán* la obra serán los perceptores / oyentes / espectadores.

*Creo que lo que John Cage quiere que comprendamos no es su obra, sino su fe en que existe un **perceptor** que también tiene un ángulo reflexivo y que éste también es un **hacedor** y que **el que escucha y el que hace se funden**.* (Gould, 2003) (la negrita es nuestra)

En la *música para piano* tales consideraciones cobrarán especificidades en tanto *el que hace* - lector musical performático - será instancia hermenéutica del texto sígnico / simbólico. Esto supondrá que lo denotativo del texto / enunciado / partitura devendrá discurso / enunciación - lo denotado devendrá connotado - y la sustancia de la expresión será gráfica en el primer caso y sonora en el segundo - . Las huellas del contexto quedarán insertas en lo implícito de lo sonoro lo mismo que las discursividades anteriores. En términos adornianos conformarán el *material* en tanto forma o espíritu sedimentado. (Adorno, 1966).

De las marcas / huellas en el pianista

El *lector musical performático* (Schulz, 1996) generará diversidad de discursos sobre la base de una textualidad sígnico – simbólica. Estos devendrán de los determinantes que obraren en el hacer del intérprete del repertorio pianístico.

Los estetólogos dedicados a los trabajos de interpretación de lo musical pianístico plantearán dos conceptualizaciones acerca de la posible jerarquización del compositor / polo poético y por consiguiente del intérprete / *lector performático*. Por una parte se considerará que la producción en tanto simbólica y ambigua con respecto al código de base será un espacio de intervención directa del intérprete con posibilidades de modificarla y generar una nueva mirada estética sobre ella. A la inversa una posición anclada en lo consagrado históricamente señalará que el intérprete deberá seguir exactamente los lineamientos señalados por el compositor dando lugar a reproducciones fieles a lo sígnico pautado. El plus simbólico emergería sólo en la función emotiva del *mensaje* en tanto daría cuenta de los sentimientos del músico (compositor o intérprete según la posición adoptada por el estetólogo, crítico musical u oyente). Los posicionamientos respecto a estos planteamientos tendrán como fundantes ideologías y posicionamientos estéticos.

Así

Chopin nunca tocaba sus propias composiciones dos veces igual sino que cada vez las variaba de acuerdo al talante del momento, talante que encantaba por su mucha trasgresión a lo establecido. (Abraham, 1946: 52)

Marcas y escuelas pianísticas

Las *marcas* tanto implícitas como explícitas serían una de las posibles cuestiones que permitirían pautar la posibilidad de *escuelas pianísticas*.

Al respecto se planteará

*Maestro di grammatica, cioè di **técnica** pianística. (...) La soluzione del problema della técnica diventa fácilmente patrimonio comune a molti individui (...) costituisce la fondamentale caratteristica che accomuna gli appartenenti ad una stessa **scuola**.*

*Il maestro di pianoforte é maestro di **stilistica e d'estetica**, cioè di interpretazione (...) A noi basterà richiamare l'attenzione su un punto: **la tradizione**. La tradizione, nel campo dell'interpretazione, corrisponde all'incirca al método nel campo della tecnica, e consiste nel perpetuarsi di maestro in allievo (...) E la **tradizione** è il secondo elemento di caratterizzazione di scuola. (Rattalino, 1992:5)
(la negrita es nuestra)*

La díada *técnica / tradición* será la que marcará las categorías sobre las cuales se conceptualizará una escuela. Y será la primera la que quedará inserta en la segunda en tanto la síntesis de ambas conformará la *impronta* del intérprete. Éste mediante la diversidad de sus posibilidades hermenéuticas generará diversidad de *discursos* sobre la base una misma textualidad.

La técnica atravesará los tiempos implementando una *tradición*. Sin embargo en la contemporaneidad la *tradición* devendrá flexible. Así su conformación se corresponderá con las diversidades que emergerán de las transmutaciones que sufre con el suceder generacional. O sea que las enseñanzas de un Maestro que hubiere internalizado un intérprete serán elaboradas por éste metamorfoseándose no sólo en sus *lecturas performáticas* sino también en las marcaciones técnicas que realizase sobre su/s discípulo/s.

Conclusiones

El atravesamiento realizado de la figura del *lector performático* permitiría considerar la posibilidad de establecer correspondencias entre éste y las técnicas como instancias de inscripción en las escuelas pianísticas. Estas manifestarán cambios a lo largo del tiempo dado que las marcaciones que un Maestro dejara como huellas indiciales en sus discípulos se transmutarán en éste mismo y en sus discípulos por lo cual la técnica misma sufrirá adaptaciones a las instancias diferentes en las que se plasmará.

Bibliografía.

Adorno, T. W. *Filosofía de la Nueva Música*. Sur. Buenos Aires. Abraham, G. (1946)- *Chopin 's Musical Style*. Oxford University. London. Bowie, A (1999). *Estética y Subjetividad*. Visor. Madrid. Cott, J. (2006). *Conversaciones con Glenn Gould*. Global Rhythm Press S. L. Barcelona. Eco, U. (1984). *Obra Abierta*. Planeta Agostini. Barcelona. (1986). *Estructura Ausente*. Lumen. Barcelona. (2000). *Tratado de Semiótica General*. Lumen. Gadamer, H.G. (1998). *La Actualidad de lo Bello*. Paidós. Buenos Aires. Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral. Barcelona. Kant, I. (1981). *Crítica del Juicio*. Losada. Buenos Aires. Kerbricht – Orecchioni, C. (1997). *La enunciación*. Indicial. Buenos Aires. Gould, G. (2003) *El Alquimista* - documental en DVD con fragmentos de las actuaciones de Gould y entrevistas con el pianista acerca de su vida y su música. Molino, J. (1975). *Fait Musicale et Semiologie de la Musique en Musique en Jeu*, N°17 Nattiez, J. (1987). *Musicologie General et Semologie*. Christian Bourgois Editeur, Paris. Rattalino, P. (1992); *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano. Schulz, M. (1996). *La notación musical desde la perspectiva peiceana en Revista Musical Chilena de semiótica N° 1.n*

*Maestro de gramática, es decir, de **técnica** pianística (...). La solución al problema de la técnica fácilmente devendrá patrimonio común de muchos individuos (...) lo cual constituye la característica fundamental que mancomuna a aquellos que pertenecen a una misma **escuela**.*

*El Maestro de piano que es maestro de estilo y estética es decir de interpretación (...) para nosotros es suficiente prestar atención sobre un punto: la **tradición**. La tradición en el campo de la interpretación corresponde aproximadamente al método en el campo de la técnica y consiste en el perpetuarse del Maestro en el alumno.(...) y la tradición es el segundo elemento que permitirá caracterizar a una escuela.*

Diana Zuik

Licenciada en Artes (F.F. y L.- UBA) Se dedica a la investigación en el ámbito de la estética y la semiótica musicales y a las producciones de cruce artístico – tecnológicas. Actualmente es Directora Instituto de Investigación en Artes Musicales (Departamento Artes Musicales y Sonoras - IUNA) Consejera Superior Suplente (IUNA). Investigadora (IUNA)

Profesora titular Posgrado LAC (Departamento Artes Visuales - IUNA); Departamento de Artes Musicales y Sonoras - IUNA y Carrera de Gestión del Arte y la Cultura - UNTREF Ex profesora titular Departamento Artes Visuales - IUNA.

Cursó la Maestría en *Sociología de la Cultura y Análisis Cultural* (IDAES - UNSAM).

Directora de tesis. Publicó artículos en revistas nacionales e internacionales. Participó en congresos y jornadas. Integró y codirige equipos de investigación del IUNA y fue becaria del F.N.A.

Cristina Vázquez

Profesora Superior de Canto (Conservatorio Nacional de Música “C. L. Buchardo”). *Profesora de Dirección Coral* (Conservatorio Provincial de Música “J. J. Castro”). *Profesora de Artes en Música*. (Area Transdepartamental de Formación Docente –IUNA).

Miembro del Consejo Superior y de la Comisión Académica del IUNA. Se desempeña como Prosecretaria Académica y Profesora en el Departamento de Artes Musicales. *Investigadora categorizada por el Ministerio de Educación. Integró agrupaciones artísticas corales y de cámara tales como el Coro del Instituto del Teatro Colón, Asociación Wagneriana, Grupo de Canto Coral – G C C , Ensamble Vocal Argentino y Coneius. Especialista en Gestión Institucional graduada de la FLACSO actualmente cursa la Maestría en Psicología de la Música de la UNLP.*

ARTÍCULO Nº 2

Suite infinita: computadoras y forma musical

Guillermo Pozzati

Centro de Investigaciones y Desarrollos Computacionales en Música (CIDCoM).

Departamento de Artes Musicales y Sonoras - IUNA

(Traducción del artículo publicado en los „Proceedings“ de la International Computer Music Conference ICMC 2009 - Montreal)

En el año 2007 tuvo lugar en Buenos Aires, Argentina, una reunión nacional de compositores. Dos piezas para disklavier fueron presentadas en esa reunión. Esas piezas exploraron un nuevo tipo de composición musical, que fue recientemente denominado „Suite Infinita“ [Pozzati 2008]. Este trabajo describe conceptos y desafíos planteados por este tipo de construcción musical y discute cómo puede contribuir al establecimiento de un nuevo paradigma morfológico en música.

1. INTRODUCCIÓN

El término „suite“ se refiere a un conjunto de piezas destinadas a ser tocadas en sucesión. Esta es la acepción más amplia del término. Bajo consideraciones históricas y estilísticas, significados más específicos del término pueden surgir, tal como ocurre con la suite alemana del período barroco (las piezas son danzas específicas, en un orden específico, en la misma tonalidad, etc.) Similarmente, una suite infinita implica particularidades. Todas las piezas en una suite infinita pueden ser consideradas como construidas con un mismo conjunto de elementos. Este conjunto es suministrado por una pieza que también pertenece a la suite. Nos referiremos a esa pieza como la „pieza

madre“. Además, una suite infinita no puede ser terminada en la práctica: siempre es posible agregar una pieza más a la suite. Para una definición formal de suite infinita véase la sección 4.

2. CONCEPTOS BÁSICOS

Nuestra primera aproximación al concepto de suite infinita será a través de una suite finita. Al final de esta sección, las mismas ideas introducidas para el caso finito serán extendidas para cubrir el caso infinito. Examinemos los conceptos básicos relacionados con la suite infinita.

2.1. Fragmentación y Permutaciones

Empezamos dividiendo una pieza musical en fragmentos y buscando las permutaciones de esos fragmentos que originan procesos musicales claramente diferentes entre sí. Buscamos permutaciones que exhiban patrones de cambio opuestos en cantidades físicas que tienen fuertes correlatos sobre el campo perceptivo (por ejemplo, gradualidad extrema vs. brusquedad extrema en el cambio del número de ataques de un fragmento al siguiente).

Para clarificar esto, consideremos un ejemplo concreto: una pieza musical de cinco minutos de duración. Si esa pieza se divide cada tres segundos, se obtendrán cien fragmentos. Para simplificar la explicación, supondremos que el contenido musical de cualquier fragmento no está repetido por ningún otro. El número de permutaciones posibles es enorme ($100! = 100 \times 99 \times 98 \times \dots \times 1$). Imagine una suite compuesta por $100!$ piezas, en la cual cada pieza muestra una permutación particular de los fragmentos, ninguna permutación está ausente en esta suite. Escuchar solo una parte de esta suite requeriría miles de millones de años de audición ininterrumpida.

Imagine un oyente hipotético que dispusiera de todo el tiempo necesario para escuchar la composición completa. Nuestro oyente tiene memoria perfecta y nos da un informe de su experiencia después de haber escuchado todas las piezas: algunas pocas piezas lo impresionaron particularmente. Él (o ella) señala que algunos pares de piezas causaron, en cierto modo, efectos casi opuestos. Procedemos entonces a analizar uno de estos pares y descubrimos que en una pieza, alguna cantidad, por ejemplo la cantidad de ataques en cada fragmento, cambia de una manera tan abrupta de fragmento a fragmento que ninguna otra pieza de esta suite puede compararse, en este sentido, con ésta. Esta pieza es una especie de frontera que no puede ser sobrepasada. Descubrimos luego que la otra pieza del par muestra la misma cantidad cambiando con gradualidad extrema. Del informe se desprende que este par de piezas produjeron una especie de revelación en nuestro oyente. Estas piezas lo llevaron a „comprender” el potencial de los fragmentos para generar brusquedad o gradualidad extrema, al menos desde esta perspectiva del cambio en el número de ataques de fragmento a fragmento. Es interesante notar que acercarse a esa „comprensión” requeriría solo diez minutos si las dos permutaciones que crean esta fronteras fueran conocidas.

Algunas conclusiones se pueden extraer de esto. Cada fragmento tiene propiedades psicofísicas mensurables. Algunas de estas propiedades son útiles para describir al fragmento en términos generales (como ser el número de ataques en el fragmento, su altura promedio, etc.). En cada permutación los valores de estas propiedades cambian de un fragmento al próximo exhibiendo patrones o „conductas” específicas.

2.2. Mediciones y Fronteras

Si consideramos alguna cantidad y queremos medir cuán activa es su „conducta” en alguna permutación, podemos proceder de la siguiente manera. Empezamos midiendo esa cantidad en cada fragmento. Como resultado de esto obtenemos una secuencia de valores. Tomamos luego pares de valores consecutivos (valores tomados de fragmentos consecutivos) y computamos sus distancias (valores absolutos de sus diferencias). Finalmente, sumamos estos valores absolutos. Por ejemplo, supongamos que tenemos una secuencia de cinco fragmentos y que medimos el número de ataques en cada uno de ellos. Supongamos que obtenemos los siguientes valores: 7, 2, 3, 5, 1 (el primer fragmento tiene siete ataques, el segundo dos ataques, el tercero tres ataques, y así sucesivamente). De esa lista de valores obtendremos estas diferencias, 5, -1, -2, 4, estos valores absolutos 5, 1, 2, 4, y esta suma: 12. Este número final, cuando se lo compara con los resultados obtenidos de otras permutaciones, refleja cuán „activa” es la conducta de esa magnitud en esta permutación.

En la ecuación, N es el número de fragmentos y an el valor de la cantidad considerada en el fragmento colocado en la *enésima* posición. Denotamos con v el grado de actividad de esa magnitud. Por el momento, los valores de v están siempre relacionados con una fragmentación particular y con una cantidad específica. Las permutaciones que tienen valores extremos de v serán llamadas „fronteras”. Dado un conjunto de valores, podemos ordenarlos de acuerdo a una relación $>$ o $<$ (con el algoritmo de la burbuja por ejemplo) para obtener una permutación con un valor mínimo de actividad. Por ejemplo, después de ordenar los valores del ejemplo anterior, obtenemos una de las dos listas siguientes: 7, 5, 3, 2, 1 o 1, 2, 3, 5, 7. Ambas tienen $v = 6$ de acuerdo con la ecuación (1). Son fronteras de gradualidad extrema, mostrando el número de ataques sea creciendo o decreciendo monotónicamente de fragmento a fragmento. Partiendo de

cualquiera de estas dos listas que crecen o decrecen monotónicamente, podemos formar otra que tenga el valor de v más alto posible (una frontera de brusquedad extrema). Una de tales listas es 3, 7, 1, 5, 2 ($v = 17$). Esto puede hacerse con bajo costo computacional con un algoritmo cuya descripción escapa al marco de este trabajo. En el ejemplo dado en la sección 2.1, este algoritmo, junto con el de la burbuja (o cualquiera más eficiente que éste) pueden usarse para „detectar“ las piezas que impresionaron la sensibilidad de nuestro hipotético oyente. Una vez que los valores máximo y mínimo de v (denotados M y m respectivamente) son conocidos, podemos normalizar los valores de v entre 0 y 1 (0 no significa „ninguna actividad“ sino „actividad mínima“). Hemos visto antes que 7, 2, 3, 5, 1 tiene $v = 12$; cuando normalizamos v , obtenemos 0,5454.... Esta normalización es posible cuando $m < M$.

Ciertamente, hay una relación entre fronteras y fragmentaciones. Fragmentaciones diferentes pueden implicar fronteras diferentes. Similarmente, hay una relación entre fronteras y cantidades. Diferentes cantidades pueden implicar fronteras diferentes.

2.3. El Caso Infinito

Desde un punto de vista estrictamente teórico, la extensión de estos principios al caso infinito es directa. Cualquier pieza de una suite finita formada por una permutación de N fragmentos de d segundos cada uno puede igualmente considerarse como formada por $N \times 2$ fragmentos de $d / 2$ segundos cada uno o, en general, por $N \times P$ fragmentos de d / P segundos cada uno. Por lo tanto, a medida que P aumenta, la duración de los fragmentos tiende a cero y el número de ellos (y de ahí el número de permutaciones o potenciales piezas) tiende a infinito. Desde luego, en la práctica existen limitaciones, algunas de ellas serán tratadas en la sección 5.

3. EL CONCEPTO DE PERSPECTIVA

En los ejemplos dados arriba, cada fragmento tiene un número determinado de ataques. Nos referiremos a este número como el valor de „atck“ del fragmento. En la sección anterior hemos considerado la siguiente lista de valores de atck: 7, 5, 3, 2, 1. En este caso cada fragmento tiene un valor diferente de atck. Consideremos ahora cinco fragmentos, diferentes musicalmente entre sí, ordenados de tal manera que sus valores de atck forman la siguiente lista decreciente: 7, 5, 5, 5, 1 (el primer fragmento tiene siete ataques, los tres siguientes cinco ataques cada uno y el último solo un ataque). Los fragmentos segundo, tercero y cuarto tienen distinto contenido musical pero idéntico valor de atck. Las posiciones respectivas de estos tres fragmentos intermedios pueden ser libremente intercambiadas sin alterar en absoluto la lista de valores de atck. Consecuentemente, debido a este potencial mutuo intercambio de las posiciones de los fragmentos intermedios, hay seis permutaciones de los cinco fragmentos que muestran la misma lista decreciente (7, 5, 5, 5, 1) de valores de atck.

Estamos interesados en las propiedades perceptivas de las permutaciones. Si nuestra meta es encontrar cuál de ellas representa una verdadera frontera de gradualidad musical, no queremos seguramente elegir de manera arbitraria entre seis alternativas. Con el fin de reducir el grado de arbitrariedad en esta elección, otra magnitud, como ser la altura más alta de cada fragmento, puede tomarse en consideración. Si los tres fragmentos con cinco ataques tienen alturas más altas diferentes, por ejemplo 48, 50 y 60 (expresadas indirectamente como valores MIDI), podemos considerar solo aquella permutación que muestre estos valores en orden decreciente (60, 50, 48) y descartar las restantes cinco permutaciones. De este modo, terminamos con una permutación en la cual cualquier par de fragmentos consecutivos muestra un número de ataques decreciente

(de un fragmento al próximo) o una altura máxima decreciente cuando la cantidad de ataques es la misma (Tabla 1).

Posición en la lista	1	2	3	4	5
Número d ataques (valores attk)	7	5	5	5	1
Altura más alta (como valores midi)	algún valor	60	50	48	algún valor

Tabla 1. Datos de una secuencia de fragmentos mostrando una frontera de gradualidad desde una perspectiva bidimensional que prioriza la cantidad de ataques y, en segundo lugar, la altura más alta.

En este ejemplo, la altura más alta del primer fragmento puede ser mayor, igual o menor a la del segundo fragmento; se da prioridad absoluta al número de ataques, las alturas máximas solo se consideran cuando no ocurre ningún cambio en los valores de attk.

Tres cosas están involucradas en el proceso completo: un conjunto de fragmentos, un conjunto de cantidades y un orden de prioridad que dicta qué cantidad considerar primero para decidir la posición de cada fragmento. Estas tres cosas constituyen una „perspectiva“.

Una secuencia de fragmentos se „convierte“ en frontera únicamente en relación a una perspectiva particular (si existe).

Las perspectivas se pueden clasificar de acuerdo al número de cantidades involucradas. El ejemplo de la Tabla 1 se refiere a una perspectiva bi-dimensional, desde que dos cantidades diferentes han sido consideradas (número de ataques y altura más alta).

Partiendo de una frontera de gradualidad extrema, se puede derivar algorítmicamente una de brusquedad extrema con bajo costo computacional. A causa de los correlatos perceptivos de las cantidades consideradas, es esperable que dos fronteras „opuestas“ darán lugar a experiencias musicales que son claramente distintas una de otra.

4. UNA DEFINICIÓN FORMAL

Una suite infinita es un concepto de morfología musical que involucra dos conjuntos. Un conjunto infinito, teórico y referencial de piezas musicales construidas con fragmentos de una „pieza madre“ y cualquier subconjunto finito del mismo que tiende a mostrar cuán diferentes pueden ser las piezas del primer conjunto. En situaciones prácticas, en un concierto por ejemplo, trabajamos con algún subconjunto finito. La relación entre este subconjunto y el infinito puede comprenderse mejor mediante una analogía geométrica. Esta analogía está dada por un segmento dibujado sobre un papel (conceptualmente un conjunto infinito de puntos) y un „bosquejo“ del mismo realizado con dos, tres, siete o más puntos (Figura 1).

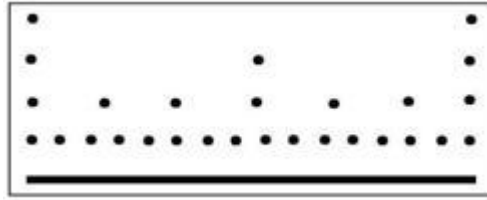


Figura 1. Bosquejos de un segmento con la restricción de usar solo dos, tres, siete y dieciséis puntos (segmento bosquejado en la parte inferior)

En este ejemplo vemos que unos pocos puntos pueden transmitir propiedades del segmento, como ser su longitud y orientación relativa sobre el papel. En otras palabras, un conjunto infinito de puntos ordenados en una dimensión (el segmento) puede ser „bosquejado“ con subconjuntos finitos de puntos tomados de ese segmento. De manera similar, una idea fundamental detrás del concepto de suite infinita es la de „resumir“ o „delinear“ con pocas piezas la variedad de experiencias musicales que proporcionaría un conjunto infinito y referencial de piezas musicales (del cual las pocas piezas son tomadas). Por ejemplo, si tuviéramos que elegir dos piezas para transmitir el potencial de los fragmentos para producir experiencias musicales bien diferenciadas, no sería una buena elección seleccionar piezas que son idénticas salvo por el hecho de que un par de fragmentos intercambian sus posiciones respectivas. Ellas se percibirían como la misma pieza con una leve variación. Similarmente, si tuviéramos que elegir dos puntos para „bosquejar“ un segmento, no sería bueno elegir dos puntos muy cercanos entre sí. Una mejor elección sería tomar los dos puntos extremos, tal como se muestra la parte superior de la Figura 1.

5. LIMITACIONES PRÁCTICAS

En la suite infinita para disklavier, debido a limitaciones físicas del instrumento, fue necesario desviarse en alguna medida de los estrictos principios teóricos aquí formulados. Como resultado de la fragmentación de la „pieza madre“, algunos fragmentos bien pueden empezar con la resonancia de un sonido cuyo ataque ocurrió en algún fragmento previo. Esa resonancia es eventualmente reemplazada con un silencio (pues, bajo condiciones normales, un piano no puede tocar solo resonancias).

En el área del sonido digital, hay una duración mínima de los fragmentos „musicales“ que no se puede sobrepasar. Esta duración, impuesta por el sistema, es el inverso multiplicativo de la frecuencia de muestreo.

6. SUITE INFINITA Y FORMAS MUSICALES

Una comparación de la suite infinita con las formas musicales tradicionales, entendidas como planes generales y abstractos para la construcción musical (como Rondó, forma Sonata, etc.) muestra similitudes y diferencias que valen la pena mencionar. Estos esquemas fueron derivados „a posteriori“, sobre la base de música preexistente. Además, cada vez que un compositor escribía una pieza que se ajustaba a alguno de estos esquemas, era él quien decidía el punto en el cual la pieza concluía. En cambio, una suite infinita no puede tener un punto final. Siempre es posible agregar una nueva pieza a la suite y, es bastante interesante notar, que una pieza pertenecerá a la suite si satisface el principio general de estar construida con los mismos elementos que sirvieron para construir la pieza madre, sin importar si el compositor de la nueva pieza es o no el mismo de las pieza previamente compuestas. Como consecuencia, tenemos una especie de „obra abierta“,

pero no en el sentido tradicional de estar „abierta” para ser „cerrada” por „ejecutantes” [Eco 1984: 63], sino que está abierta para ser „continuada” por „compositores” y destinada a permanecer abierta eternamente. Otras diferencias con el concepto tradicional de forma es que la definición de suite infinita es absolutamente „a priori” y que se lleva a cabo con la ayuda de programas de computación. Sin embargo, desde cierto punto de vista, el concepto subyacente en el paradigma de „suite infinita” representa un renacimiento del viejo concepto de forma musical. Decimos renacimiento porque, en el s. XX, la tendencia fue establecer las premisas constructivas para cada composición de una manera única, sin ninguna referencia a un esquema general y universalmente aceptado. Como ocurre con las formas tradicionales, la suite infinita plantea un problema que es demasiado general para ser explotado cabalmente, de una vez por todas, en una sola composición. De ahí, que la suite infinita parece reforzar un paradigma morfológico ya vislumbrado por I. Xenakis [Xenakis 1963: 179], en el cual las computadoras tienen un rol fundamental en el curso de un proceso compositivo guiado por principios generales. La música fractal hecha por computadora puede incluirse en la misma tendencia (el principio general es aquí la réplica de una mismo diseño a diferentes niveles estructurales. Otra vez igual que en las formas tradicionales, un objetivo fundamental de la suite infinita es combinar unidad y variedad. La unidad se busca utilizando los mismos fragmentos en cada pieza y la variedad se intenta reordenando esos fragmentos de tal manera de originar procesos musicales bien diferenciados. En la suite barroca la unidad se logra usando la misma tonalidad y la variedad está dada por la diversidad de „tempi” y características métricas de cada danza. En un „Tema con Variaciones”, la unidad está dada por un tema recurrente mientras que la variedad se produce por las sucesivas modificaciones que se le aplican. Las modificaciones no son, frecuentemente, tan radicales como para destruir la identidad del tema. Cuando la identidad de lo que se modifica se pierde, no hablamos de variación sino de metamorfosis. El conjunto referencial de una suite infinita engloba tanto variaciones como metamorfosis de la pieza madre, mientras que los subconjuntos finitos tienden a mostrar solo metamorfosis.

7. OBSERVACIONES ADICIONALES

Las dos piezas para disklavier presentadas en la reunión de compositores en el año 2007 fueron la „pieza madre” (duración: 7” 33”) y una segunda pieza (por supuesto, de igual duración) creada con una permutación de 543 fragmentos. Desde una perspectiva „4-dimensional” que considera el valor de atk, la altura promedio, la grado de regularidad en la distribución temporal de los ataques y la altura más alta de cada fragmento (en ese orden), la segunda pieza presenta fuertes contrastes regulares. A causa de esa regularidad, la audiencia (en esta segunda pieza) es capaz, a la larga, de predecir cuándo va a ocurrir un contraste; sin embargo, el grado de cambio es tan alto que, en general, la audiencia se sorprende a pesar de su propia predicción. Las piezas fueron compuestas con Gen, un entorno Lisp para música [Pozzati 2000].

8. TRABAJO FUTURO

Este artículo menciona solo propiedades no contextuales de los fragmentos. Investigaciones futuras tienen un gran campo de exploración en las propiedades que dependen del contexto y otras que no dependen del mismo pero que aun no han sido exploradas. La música electroacústica ofrece un campo promisorio para la investigación de estos principios constructivos.

Bibliografía.

- Eco, Humberto. 1984. *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini. - Grey, John M. 1975. "An Exploration in Musical Timbre". Disertación doctoral. CCRMA - Technical Reports: STAN-M-2, Stanford University. - "Replanteos Técnicos de un Compositor Argentino: La Suite Infinita", Pozzati, Guillermo, 2008, ponencia en Segundo Congreso de Artes Musicales, Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA), Buenos Aires, Argentina. - "Gen: A Lisp Music Environment". Pozzati, Guillermo, 2000, *Computer Music Journal*. 24(3): 42-47. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA. - Randel, Don Michael. 1999. *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge: Belknap Press.
- Xenakis, I. 1963. *Musiques Formelles*. Paris: Editions Richard-Masse.

Guillermo Pozzati

(Buenos Aires - 1958) compositor, docente e investigador. Ha escrito obras electroacústicas, de cámara y sinfónicas, algunas de ellas editadas y ejecutadas en distintos lugares del mundo. Ha recibido distinciones nacionales e internacionales. Ha sido becario del FNA y en la actualidad se desempeña como director de la carrera de Composición con Medios Electroacústicos del Departamento de Artes Musicales y Sonoras - IUNA - y del Centro de Investigaciones y Desarrollos Computacionales en Música (CIDCoM) de la misma institución.

ARTÍCULO Nº 3

Industrias Culturales, propiedad intelectual e Internet

Desafíos legales que presenta el cambio de formato en el consumo de la música

Dr. Rodolfo Ripp

1. Planteo del tema

Con el cambio del siglo se puso en evidencia la amenaza de los derechos de autor de compositores, intérpretes y productores fonográficos como consecuencia de los nuevos formatos digitales que admiten la obtención de música por internet, desplazando la comercialización de las ediciones clásicas, hasta ese momento, en discos de vinilo, cintas y más recientemente en discos compactos.

Durante el S. XX el esfuerzo en establecer estándares mínimos de protección de los derechos de los autores, aplicados a los sistemas analógicos fue vertiginosamente superado por los nuevos formatos digitales y la facilidad para ingresar a la red informática permitiendo bajar y subir música, en forma rápida, eficaz y sin costo.

Advertido el nuevo fenómeno los acuerdos Internet de la OMPI de 1996 consagraron nuevos medios de protección al consumo de música no autorizada, sin lograr evitar que usuarios de todas las latitudes cesen en la obtención de música protegida por la propiedad intelectual.

Los nuevos formatos en el lenguaje MP3 y el intercambio de música por el sistema peer to peer (P2P) caracterizaron una realidad nueva que superaba las previsiones legales sobre la ejecución pública de la música protegida, lesionando los intereses de los autores a su justificada compensación económica. A la vez, fue apreciado un beneficio social, ponderado y defendido por un sector de la sociedad con presencia cada vez más creciente, que considera que no es inmoral descargar música por internet sin abonar los derechos correspondientes.

En otras palabras, las nuevas tecnologías han permitido un uso fácil, cotidiano y natural en la obtención de música protegida por el derecho de autor violando la legislación vigente. En el año 2001 más de cinco millones de grabaciones de sonido se intercambiaron a través de internet. Al mismo tiempo las ventas de discos en blanco para grabaciones aumentó vertiginosamente. Concomitantemente con ello, el mayor acceso de los consumidores mediante computadores con mejor capacidad de memoria, los servicios de banda ancha de mejor capacidad y velocidad y la proliferación de hardware y software facilitaron la obtención de música sin reconocer ninguno de los derechos tutelados por la propiedad intelectual.

Por ello, sobreviene la necesidad de actualizar y adecuar la protección de los autores y su articulación con la nueva cultura instalada, que no admite retroceso. El reto básicamente se centra en trasladar al entorno digital y las comunicaciones por Internet el pacto social implícito que estuvo presente desde el nacimiento de la propiedad intelectual planteado en el equilibrio de la protección de los autores y los intereses colectivos de acceso a la cultura.

2. El actual estado de la legislación y la necesaria adecuación al nuevo escenario instalado por internet

Quedó probado que ceñirse a la aplicación de los regímenes de protección del copyright y las normas tradicionales del derecho de autor no resultó suficiente para evitar que los consumidores recurran a la obtención de música por internet evitando la compensación a sus autores. Las reglas de protección uniformadas por los convenios internacionales y sus sucesivas actualizaciones, si bien destinadas a los sistemas analógicos, y las legislaciones domésticas, inspiradas en previsiones que fueron superadas por la innovación tecnológica, resultan insuficientes para afrontar los nuevos desafíos que presentan los formatos digitales y el fácil acceso y distribución de composiciones musicales por internet.

Por caso, las sentencias de la Corte Americana contra Napster provocando su cierre para que setenta millones de abonados cesen en la descarga de música protegida tampoco fue el final de la historia, ya que le siguieron nuevos sistemas de intercambio, menos vulnerables a la acción judicial, y que en definitiva lograron una relativa aceptación de los propios autores y consumidores en general que encontraban significativos beneficios en la nueva modalidad para hacer conocer sus composiciones e interpretaciones y el acceso del público.

Si bien nuestra legislación contempla la previa autorización para la distribución y ejecución pública de la composición musical, vis a vis la realidad de nuestros días, resulta insuficiente para lograr una gestión eficiente en la percepción de los derechos autorales, debido a las dificultades que representa las comunicaciones globalizadas por internet y los nuevos formatos digitales.

En igual sentido, los tratados internet de la OMPI de 1996 (WCT y WPPT) mediante una actualizada interpretación y actualización mutatis mutandi del Convenio de Berna de 1886, en el entorno de la agenda digital adoptando medidas de protección tecnológica, tampoco arrojaron resultados visibles para evitar la obtención de música sin autorización ni compensación a sus autores.

3. Ideas y tendencias para adecuar la protección de los compositores, intérpretes y productores fonográficos afectados por los nuevos formatos y la internet

Conforme dejamos expuesto, sobreviene la necesidad de actualizar el régimen jurídico aplicado a las industrias culturales a los nuevos sistemas tecnológicos, con la posibilidad de reducir todo lo posible las alteraciones a las compensaciones económicas de los titulares de derechos de propiedad intelectual y sostener el beneficio social que conlleva la obtención y el intercambio de música por intermedio de internet.

Ciertamente, los intereses de las industrias culturales deben ser tutelados en el actual entorno digital sin dejar de trazar los límites a la intervención pública que implique un cercado tecnológico y de acceso condicionado al pago. Vale decir que la intervención represiva diseñadas por políticas públicas frente al intercambio no autorizado de obras entre particulares sin finalidad comercial debe limitarse con la finalidad de favorecer el acceso público a las creaciones artísticas y fecundar el desarrollo tecnológico y social, mediante el libre ingreso, consumo y participación en la red digital.

Por otra parte, el peculiar marco internacional de la propiedad intelectual condiciona el alcance de las políticas nacionales y en su consecuencia corresponde fomentar el debate en los foros internacionales destinado a cambiar la orientación preexistente y ponderar adecuadamente el interés público en el acceso universal a la cultura. En esa perspectiva, el intercambio de obras

entre usuarios de Internet sin autorización de los titulares de la propiedad intelectual se ha convertido en una práctica social muy extendida y el fenómeno afecta sensiblemente a la industria musical, sin menospreciar que el avance de velocidad de transmisión de las líneas ADSL evidencia el problema para el sector audiovisual.

Desde esta óptica, se trata de un fenómeno social de enorme amplitud e irreversible, por constituir una práctica consolidada en los usos sociales de algunas generaciones, quedando probado que es imposible eliminarlo mediante acciones legales y tecnológicas de protección y de persistir su control quedaría en peligro lesionar la evolución tecnológica y cultural.

En ese marco, las industrias culturales aspiran poner coto al intercambio de obras no autorizados mediante dos líneas de acción: la represión frente a usuarios e intermediarios y el desarrollo de un mercado legal de distribución en línea de obras protegidas por la propiedad intelectual.

No obstante, debe señalarse que concomitantemente con los nuevos desafíos que enfrenta la protección de la propiedad intelectual, la oferta en línea de las producciones artísticas presenta indudables ventajas con la distribución y venta de soportes físicos, eliminando barreras geográficas tradicionales ligadas a medios analógicos y reduce costes globales. Tales ventajas se encuentran a la mano de las industrias culturales, que hasta el momento las perciben como una amenaza al modelo de negocios tradicionalmente utilizado. Del mismo modo, los autores encuentran en Internet enormes posibilidades de difusión y distribución directa de sus obras.

Desde esta nueva visión se asoman programas concertados entre productores y editores de páginas de distribución en línea en los que se comprometen a aumentar el catálogo de obras disponibles mediante tarifas claras y competitivas y acciones publicitarias para informar y orientar a los internautas hacia esta oferta legal.

Alternativamente, Fisher en el trabajo que sigo, propicia regular la industria del entretenimiento como un servicio público, mediante un sistema de administración de compensaciones que proporcione una alternativa al tradicional derecho de autor, mediante un régimen tributario a los productos y servicios inherentes al sistema digital (software, productos electrónicos de grabación, servicios de banda ancha, entre otros). De tal forma, los músicos serían menos dependientes de la industria editorial para la distribución de su obra y los consumidores encontrarían beneficios significativos al poder acceder a productos de audio y video. La Sociedad en su conjunto obtendría un rédito reduciendo costos y legalizando el sistema.

Aclara el comentarista citado, que un sistema similar al propuesto estaría lejos de ser perfecto y presentaría dificultades por ser una política impopular por la creación de gravámenes impositivos. Al mismo tiempo, la creación de un fondo de compensación a los autores podría dar lugar a desconfianza en el organismo de recaudación sobre su real destino. No obstante, el régimen propiciado ofrecería las siguientes ventajas:

- Para los consumidores, ahorro de costos, mejor acceso a la más diversa programación, incontaminado por la publicidad, y mayores oportunidades de participar en el proceso creativo;
- Para los artistas, una fuente fiable de ingresos, mayor libertad en la selección de los intermediarios para la distribución de su trabajo y mejores oportunidades para aprovechar las grabaciones para la creación de nuevas obras;

- Para los fabricantes de equipos electrónicos, un aumento de la demanda de sus productos;
- Para la sociedad en general, una fuerte reducción en los costos asociados a la aplicación de la ley de derechos de autor y la eliminación de las prácticas culturalmente generalizadas de infracción de la ley.

4. Reflexiones finales

El sistema propuesto por Fisher abre un espacio de debate y con acierto resulta una alternativa que permite dar respuesta a los intereses de los compositores, intérpretes y productores fonográficos frente al complejo marco de distribución de la música por internet.

El tratamiento como bien público de las industrias culturales y en especial la obtención de música en las redes informáticas mediante un régimen impositivo y de compensación a los titulares de las obras protegidas significará un marco de tensión, de debate legislativo y decisión política. No obstante, la tarea así enunciada, puede originarse en foros especializados como la OMPI y su adhesión por las legislaciones domésticas.

La adopción de un sistema semejante a cargo de la oficina de registro de los derechos de autor implicaría una reforma de envergadura en su estructura y especialidad, dado que no cuenta con experiencia en la recaudación y distribución de aranceles. Por ello, bien podría verse la posibilidad de sancionarse un impuesto especial que recaudado por la oficina impositiva lo atribuyera a las entidades de gestión autorales para su oportuna distribución.

En este sentido, los portales de internet que ofrecen su base de datos musicales o facilitan el intercambio del repertorio musical mundial, bien podrían clasificar y listar las obras por autores e intérpretes solicitados por los usuarios e informar a las entidades de gestión locales, quienes por convenios de reciprocidad compensarían la recaudación para ser destinadas a los autores.

Concomitantemente con ello, propuestas innovadoras podrían contribuir a mejorar la actual situación, mediante regímenes convencionales para la provisión de música por internet en la que se reconozcan los derechos de autor, en el marco del libre mercado que permita sostener la competencia. Por caso podría ponderarse la experiencia de MusicStore de Apple, cuando lanzó su tienda musical on-line, vendiendo millones de canciones incluso a un precio de noventa y nueve centavos la canción (prácticamente al costo de un CD puesto en el comercio), o la del portal Networks, al ofrecer música a solamente setenta y nueve centavos la canción.

Del mismo modo, la distribución en línea de una edición musical, autorizada por sus autores (compositores, intérpretes, productor fonográfico), evitando costos de reproducción física, permitiría disminuir el valor de comercialización y los usuarios, ahora en un mercado global encontrarían una compensación accesible y atractiva, mediante la descarga en forma legal y de primera calidad. Deberán sumarse iniciativas y ponderar los intereses en juego, pero indudablemente los nuevos formatos digitales en la red internet impone con urgencia la búsqueda de nuevas herramientas, que revitalicen el derecho de autor aplicado a los nuevos paradigmas culturales.

Bibliografía:

- “Alternativas de Política Cultural (Las Industrias Culturales en las redes digitales). Cap. 4 “La Propiedad Intelectual en el Entorno Digital”. Celeste Gay Fuentes. Gedisa Ed. (Barcelona septiembre de 2007)
- Conferencia brindada por Marcelo Di Pietro Peralta, “Tratado de la OMPI Sobre Derecho de Autor” en Seminarios Nacionales para la Difusión del Derecho de Autor y la Propiedad Intelectual, publicado por: AADI-SADAIC-CAPIF
- Promises to Keep. Technology, Law, and the Future of Entertainment. William Fisher. (Stanford University Press 2004). (Introducción y Cap. 6 Una alternativa sistema de compensación. <http://www.tfisher.org/PTK.htm>)
- Convenio de Berna de 1886, Berlín 1908, Bruselas 1945, Estocolmo 1967, Paris 1971, y los acuerdos celebrados en el marco de los acuerdo multilaterales de la OMC /ADPIC) - Tratados de la OMPI (Internet 1996 WCT y WPPT).

Rodolfo Ripp

Abogado, Maestría en Propiedad Intelectual en FLACSO (seminarios cursados y tesis en elaboración), Profesor adjunto ordinario de Legislación de lo Artístico Musical del Depto. de Artes Musicales y Sonoras del IUNA.

ARTÍCULO Nº 4

Gustav Mahler: Del infierno al paraíso

Alberto Trimeliti

Consideraciones preliminares

El presente trabajo ambicionará el particular estudio del período compositivo enmarcado entre los años 1901 a 1906, ("*Rückertperiode*") dentro de la producción musical de Gustav Mahler, íntimamente emparentado con la poesía de Friederich Rückert (1788-1866), musicalizada en los "*Kindertotenlieder*" (1901/04) y "*Fünf Lieder nach Rückert*" (1901/02). Dicha producción se completa con la *Quinta Sinfonía*, en do sostenido menor (1901/02), la *Sexta Sinfonía*, en la menor (1903/04) y la *Séptima Sinfonía*, en si menor (1904/05). Como sucede en el período compositivo precedente ("*Wunderhornperiode*") los *Lieder*, mantienen una estrecha relación respecto de las sinfonías contemporáneas a ellos, y esta concordancia supera el hallazgo de la simple alusión motivica, sino que involucran la construcción de un estilo donde el azar queda desplazado y una teoría del conocimiento, como fundante estético, se impone. Con las *Sinfonías Rückert*, Mahler comienza a profetizar sus últimas composiciones y conduce definitivamente a su destino al *Titán* de la *Primera Sinfonía*, desde la tragedia de la *Quinta* y la *Sexta* hasta el triunfo anunciado en el final de la *Séptima: del infierno al paraíso*.

Marco histórico-social: Viena de 1900

Mahler se sitúa cronológicamente en la convergencia de dos siglos y su obra sufre las consecuencias de su estado, postulándose para sus contemporáneos como manifiesto de la futura producción de quien fuera *el primero en su especie* y convirtiéndose para las posteriores generaciones en documento testimonial del arte del *último en su especie*, parafraseando las consideraciones de Pierre Boulez.(Boulez, Pierre: 1970)

A partir de 1897 y hasta 1907, Mahler desempeñó el cargo de Director de la Ópera de Viena y se consolidó como la figura más destacada e influyente del ámbito cultural. Para ofrecer un panorama acerca de la vida vienesa recurriremos a los testimonios biográficos de Erich Kleibert (1890-1956), quien sólo asistiría regularmente a los conciertos, en los últimos diez años de la dirección de la Ópera por Mahler y, al igual que éste, la abandonaría un año más tarde, en 1908:

... (Viena) era, naturalmente una ciudad muy distinta a la que conocemos hoy. Una capital en la que Mahler dirige, Kokoschka pinta, Freud prosigue sus investigaciones, los nuevos edificios son obra de Olbrich, Schönberg revoluciona en forma total la base de la música, y Hofmannsthal, Schnitzler y Musil envían nuevos libros a la imprenta, es, sin exagerar, una ciudad donde se están asentando muchas de las bases de la vida moderna. Por otra parte fue el centro del último gran imperio de Europa. Once nacionalidades diferentes consideraban a Viena su capital y el brillo de la vida vienesa estaba basado [...] sobre las colosales reservas de una riqueza perfectamente tangible. (Russell, John. 1958: 35.)

Sin embargo, la ciudad había acuñado a lo largo de su historia la terrible condición de generar una suerte de faz oscura con la cual contemplar a sus ilustres elegidos, perpetuándolos como dolorosas acusaciones.

La construcción del concepto mahleriano de héroe

En una carta del 26 de abril de 1896, Mahler le escribe a al crítico Max Marschalk (1863-1940): “El cambio y el conflicto son el secreto de la música efectiva” (Kennedy, Michael.1988:131). Ésta es la quintaesencia dionisiaca de su música que efectiviza el cambio en la mutación del carácter de quien se supeditará en cada conflicto, lucha, o aún situación desgraciada: *el héroe*, Mahler mismo. Según su esposa, “cuando le preguntaban de niño qué quería ser, contestaba enseguida: ¡mártir!” (Mahler-Werfel, Alma. 1985:50) Hallamos una primera tipificación del concepto de héroe que involucra necesariamente ciertos requisitos. En primer término, la palabra *mártir* significa literalmente *testigo*, así, San Agustín en el año 416 d.C. (cien años después de la última persecución) comenta a sus oyentes de Hipona: “Lo que en latín decimos testes (testigo) en griego se dice martyres (mártir)”. Por lo tanto queda definido por su función, su segunda exigencia: *dar testimonio por su martirio*, lo cual conlleva padecimiento.

Durante su juventud Mahler fue un ávido lector de los textos de Arthur Schopenhauer (1788-1860) y otros filósofos hoy poco conocidos (Rudolf Lotze y Gustav Fechner), además de los de Emmanuel Kant (1724-1804).

Schopenhauer establece el concepto de *Voluntad* como “realidad fundamental, aquello que motiva el mundo que las ciencias ven términos de apariencias” (Bowi, Andrew.1999: 221), manteniendo un rango parangonado con *lo Absoluto*, pese a sus intentos de evitar tal noción. La *Voluntad* en sí es una fuerza dinámica en la que una *lucha sin fin* se desenlazará entre las objetivaciones que a partir de su antagonismo posibilitan la existencia de todo ser por la negación de otras partes de su existencia. Por lo tanto, “la auto conservación es el esfuerzo básico de la Voluntad en todos sus fenómenos”(Bowi, Andrew. 1999: 225.) y se manifestará con suprema evidencia en el hombre bajo los conceptos de *afán* (“*Drang*”) e *impulso* (“*Trieb*”), lo cual lo conducirá a la persecución de un deseo siempre insatisfecho concluyendo que *toda vida es esencialmente sufrimiento* (“*Leiden*”).

La concepción de *arte propuesta por* Schopenhauer deriva de la de Kant, en tanto contemplación estética, sinónimo de placer desinteresado, que influirá sobre la de Nietzsche, quedando establecida como única forma de representar la *idea* y categorizándose, en virtud de ello, sobre la ciencia. Dentro del conjunto de las disciplinas artísticas, Schopenhauer eleva a la música por sobre las demás artes al explicar que ella es un *lenguaje general verdadero* no representativo *no habla de cosas sino más bien de nada que no sea bienestar y dolor, que son las únicas realidades para la Voluntad. La música trata directamente del deseo, del impulso básico de la Voluntad, revelando conocimientos de la esencia interna del mundo no accesible al entendimiento, y promoviendo dos situaciones:*

...la música como experiencia estética nos redime temporalmente del sufrimiento fundamental del que según Schopenhauer consiste la vida, y por otra parte, la música hace esto a la vez que expresa precisamente lo que convierte a la vida en un tormento. (Bowi, Andrew. 1999:225)

Repasando estas ideas de Schopenhauer obtendríamos los pretendidos fundantes que permitirían una segura relación con el concepto mahleriano de *mártir*, justificando, en cierto aspecto cognitivo, la persistencia del mismo durante su juventud, puesto que la génesis desde lo *hagiológico*, durante su infancia, estaría conducida por las experiencias cotidianas de su vida.

En una carta a su hermana Justine, en 1894, Mahler furioso le escribe: “¡cuando uno se ve obligado, como yo, a luchar y sudar sangre por cualquier pequeñez, les aseguro que la vida no es

precisamente un juego!" (Príncipe, Quirino.1986:405), y posteriormente le escribe a Alma sobre la *Quinta Sinfonía*: "¡Su historia será un largo séquito de dolores!" (Príncipe, Quirino. 1986:405). Con ello, Mahler mismo nos da pruebas justificantes de la invocación a este concepto de *mártir*, accesible a la denominación de *héroe trágico*, consignándose como víctima estoica, cuyos padecimientos atestiguan en beneficio de su obra, presentada bajo lazos de mismidad. Sin embargo el más difícil tormento será para Mahler "la angustia insoportable de estar asido por la imposibilidad de asir el otro lado, el más allá del final de su tiempo". (Adorno, Theodor: 1999:10). En su diario, con fecha del 3 de agosto de 1930, Alma Mahler cita, en un intento de comparación entre su marido y Romain Rolland, ideas comunes a ambos entre las cuales podemos hallar: "los muertos viven de nuestra vida y mueren con nuestra muerte". Es decir, Mahler afirma que la muerte sólo es una experiencia para los demás recurriendo a un razonamiento epicúreo. Mahler establece entonces una condición de posibilidad para trascendentalizar su obra concientizándose de la relación entre el público póstumo y ésta. Pero, la imposibilidad de comprender la esencia de la muerte le hace inalcanzable la de su obra restándole sólo dejarla en manos de los demás en quienes finalmente se consumará. Sin embargo, es este mismo arte que lo atormenta el que le proporcionará significación a lo que de lo contrario carecería de ella, inclusive en cooperación con el concepto de autoconciencia y autoconservación: "poseemos nuestra más alta dignidad en el significado de las obras de arte, porque sólo como fenómeno estético la existencia y el mundo se justifican eternamente. (Nietzsche)" (Bowi, Andrew.1999:238).

De Frederick Nietzsche (1844-1900) comenzó leyendo sus poesías y en el tiempo de su labor en Hamburgo (1891), conoció los textos de "*Die fröhliche Wissenschaft*" (*La galla ciencia*) y "*Also sprach Zarathustra*" (*Así hablaba Zarathustra*). Tal como da evidencia su *Segunda* y *Tercera Sinfonía* (1895/96) la idea del "*Übermensch*" y el concepto dionisiaco de la *voluntad de poder* no le pudieron ser ajenos. Vale aclarar que los términos de *Voluntad (Shopenhauer)* y *voluntad de poder (Nietzsche)*, o la alusión estética a *Dionisos*, no son equiparables, ya que para Nietzsche, la *voluntad de poder* no será sólo una negación que se niega a sí misma en nombre de cuestionados valores superiores, sino una transmutación afirmativa de este proceso. Además la música tendrá por objeto la *Voluntad* pero no será una manifestación de ella:

Por sí misma, ninguna música es profunda ni significativa, no habla de la Voluntad, de la cosa en sí; el intelecto podría pensar algo así en una edad en la que hubiese conquistado toda la amplitud de la vida interior para el simbolismo musical. El propio intelecto lee esa significación primeramente en el sonido (Nietzsche). (Bowi, Andrew.1999:251)

La plasmación musical de este dinámico ámbito de tensiones en que consiste la *voluntad de poder*, se materializa en la permanencia dentro de un inestable campo *poiético* donde sus fronteras quedan delimitadas por la extensión máxima posible de los recursos (procesos modulantes, estructuras formales, registros instrumentales, etc.) mientras los modos mayor y menor no declaran afirmación definitiva alguna sino transitoriedad imprevisible. Ambas observaciones promueven hacer del esfuerzo una instancia superlativa de la trasgresión.

Consecuentemente, la aparición de una segunda fase en la conceptualización del héroe sería operable bajo esta influencia. Aquí, el héroe cobrará una tipificación singular por la cual superará lo *trágico* en la constitución del *héroe épico*, sobrepasando el simple *gesto* propuesto por Theodor Adorno. Sin embargo lo épico prescinde de la *ingenua* acción exteriorizante y se substantiviza en el *Titán* renacido desde su tumba en la *Segunda Sinfonía*. Esta muerte y resurrección del héroe es, según Nietzsche, un elemento propio e indispensable de la tragedia afirmante de la vida eterna.

Convirtiéndose esta muerte del héroe en condición de posibilidad, para que la tragedia pueda tomar contacto con la trascendencia, se produce la desaparición de una forma de revelación de la *Voluntad*, también accesible a la música, quien se diferenciará de la anterior en la inmediatez con la cual la alcanzará el fenómeno sonoro: “Creemos en la vida eterna, grita la tragedia; mientras que la música es la idea inmediata de esa vida (Nietzsche, Federico: El Nacimiento de la Tragedia)” (Bowi, Andrew.1999:241). La atemporalidad será para Nietzsche inmanente a la *voluntad de poder* pues ella está liberada de toda meta, de lo contrario se condenaría a un estadio terminal que negaría su propio ser. Por ello, surge la necesidad de auxiliar a la eternidad en favor de la inmanencia, restaurándola en el tiempo, afirmando su *eterno retorno* donde el *ser* devenga para ser, volviéndose infinitamente sobre sí. Pero este *eterno retorno* no es sinónimo de repetición pues en todo caso lo que se reitera es el crear, la *poiesis*, pero no lo creado. La obra musical de Mahler se afirma sobre este particular. Los ciclos tanto de *Diez Sinfonías*, como los siete de canciones, guardan un orden orgánico funcional en ellos mismos y entre ellos. De tal manera, sus *Sinfonías* no sólo son obras estructuradas cíclicamente, sino que todas ellas junto a las canciones, la canción sinfónica “*Das Lied von der Erde*” y la cantata “*Das Klagende Lied*” han logrado conformar una macro estructura cíclica como ningunas otras. Ésta es una de las manifestaciones del *eterno retorno* en la creación de Mahler, donde parecen escucharse las palabras del enano a Zarathustra: “Todo lo que es recto miente. La verdad es una curva; el mismo tiempo es un círculo” (Nietzsche, Federico. 2006:166). La otra es el concepto de *héroe* que transita cíclicamente entre la vida y la muerte durante las *Diez Sinfonías*.

Según un programa sobre la *Segunda Sinfonía* dado verbalmente a su gran amiga Natalie Bauer-Lechner y a su discípulo, el Mtro. Bruno Walter, la obra retrata la lucha titánica contra la vida y el destino que enfrenta un **superhombre** quien es, todavía, prisionero del mundo, sus interminables y constantes derrotas y finalmente, su muerte, el día del Juicio Final, y la gloriosa resurrección: *Levántate, sí levántate, polvo mío, el descanso ha concluido. Este superhombre prisionero en realidad todavía no ha llegado a ser tal. Sigue siendo hombre que aspira a convertirse en su condición superadora, y su circunstancia mediática y no final le atribuyen su valor. El superhombre planteado por Nietzsche es aquel que ha decidido ejercer plenamente una autoridad absoluta sobre el dominio de su propio destino, abandonando la sumisión a conceptos éticos sociales y pre-sociales, respondientes éstos últimos a un orden natural de gobierno divino, que lo hacían esclavo de los demás y de sí mismo. Es sobre este punto donde se plantearía la principal discrepancia y confusión acerca de las ideas de Nietzsche adoptadas por el pensamiento de Mahler. El superhombre para constituirse como tal debe dissociarse de lo ético de manera hiperbólica y necesaria, es decir que no podrá prescindir de afirmar la muerte del Dios judeo-cristiano, entendida como ausencia de toda normatividad absoluta, la cual le permitirá extraer, de su propia naturaleza, un insospechado y destructor impulso creador: “aquí la música de Dionisos es caja de resonancia de las palabras de Apolo, de su flecha que abate toda hybris, y Apolo no es realmente medicus sino porque su arco trae la muerte”*(Cacciari, Massimo. 2000:39). En el caso de Mahler esto se ausenta completamente aunque, por momentos (en su Tercera Sinfonía) una apariencia dionisiaca pretenda ejercer confusión. Estaríamos en condiciones de desmentir lo sospechosamente afirmado por muchos de sus biógrafos, haciéndonos imposible de sostener que Mahler fuera ateo y, aún más, ni siquiera agnóstico. Si observamos su producción musical obtendremos numerosos ejemplos de su referencia a Dios y a la simbología mítica cristiana, que nos permitirían fundar la negación de su supuesto ateísmo.

Respecto del pretendido agnosticismo consideremos que Mahler es bautizado en la religión de sus padres bajo el rito judío, situación que mantendrá hasta 1897, (es decir hasta sus 37 años), momento en que es bautizado en la Iglesia de San Miguel, en la ciudad de Hamburgo, adoptando la fe cristiana. Sin embargo Mahler escribe una carta fechada el 21 de diciembre de 1896 a Odön von Milhalovics diciendo: “Poco después de mi partida de Pest, llevé a cabo mi paso al catolicismo”. (Principe, Quirino: 1986:462). Es decir que este cambio se produce seis años antes de su designación como Director Artístico de la Ópera de Viena, hecho ante el cual se aduce oportunismo ciertamente infundado como también banalidad e hipocresía sobre la meditada convicción espiritual de tal decisión. Los orígenes de su fe cristiana superarían el límite de la fascinación estética ante la liturgia de los ritos católicos o el arte cristiano, pues de ser así cabe preguntarnos por qué un judío confeso cantaría las ajenas palabras que, unidas a las suyas, se pronuncian en su *Segunda Sinfonía*. Elateísmo o el agnosticismo adjudicados a Mahler permanecen en el ámbito de lo absurdo pues el judío Mahler, quien nunca deja de serlo por su formación cultural, busca sublimarse y encuentra la saciedad de sus pretensiones en el catolicismo (“*Urlicht*”; “*Auferstehung*”; “*Veni Creator Spiritus*”). Al mismo tiempo lo popular y lo familiar latentes en él lo hallará en el protestantismo germano (“*Des Knaben Wunderhorn*”), mientras que aceptará la coexistencia junto al anticristo de Nietzsche, con quien también buscará acercarse a la eternidad(*Tercera Sinfonía, cuarto movimiento: Oh Mensch!*).

A partir de lo expuesto se desprende otra discrepancia respecto de Nietzsche. Si Mahler (judío o cristiano), en ningún momento abandona su creencia en el Dios, supone que se subsume bajo la autoridad de un ente superador de la simple categoría de ídolo, y librado de ser removido de su carácter de Dios por constituirse en el ser más sabio, más poderoso y digno de adoración que cualquier otro cuya existencia e identificación puedan concebirse.

Es decir, el creyente, asume su debida obediencia a la autoridad divina ante la expresión sumaria de bondad y de poder, por la cual la justifica hallando además allí su fundante ético del predicativo valorativo *bueno*: “Si en virtud de la bondad de Dios es prudente hacer lo que Él nos ordena, en virtud de su poder es prudente hacer ésto con un espíritu de obediencia” (McIntyre, Alasdair. 1991:115).

Según Kant, así como el artista debe subordinarse al hombre, al *bien humano*, el arte debe subordinar su fin, sea belleza o utilidad (al tratarse de bellas artes o de técnica), al fin humano y a la actividad que lo realiza encausándose por la norma de nuestra perfección específica: la *ley moral*. Si bien este conflicto entre la independencia absoluta del arte y los dictámenes de la moral, históricamente, se han renovado de manera constante, es la presencia del sujeto humano entre ambos sectores en disputa quien impone la moral por sobre la independencia artística convirtiéndola en autonomía:

El arte autónomo dentro de los límites de sus dominios y estructurado en sí mismo por su propio fin extrínseco al hombre que lo determina, no puede realizarse independientemente de la actividad humana, por ende, de la actividad moral: siempre es obra de un hombre y se dirige a un hombre. (Derisi, Octavio. 1967:212)

Bien podríamos concluir: *¡Ética y estética son lo mismo!* (Wittgenstein, Ludwig. 1973:197). La presencia imperante de lo ético implicaría cierto *temor* a liberar el proceso creativo a la suerte que las fuerzas poéticas dionisiacas le deparen bajo su primacía como manifestación de la *voluntad de*

poder en el campo de lo estético. Estas fuerzas serían percibidas por Mahler en lo femenino, especialmente en su esposa Alma, como su expresión terrenal más concreta: “Gustav Mahler está tan aislado, tan lejos de todo. Todo lo lleva demasiado adentro para que la vida le salga a la luz del día. Todo se le marchita, incluso el amor.” (Mahler-Werfel, Alma. 1985:40) Más tarde comenta: “Era un solterón con miedo a las mujeres. Su miedo a ser arrastrado hacia abajo era infinito. Por eso tenía miedo a la vida, o sea, a lo femenino”. (Mahler-Werfel, Alma. 1985:52)

Las ideas nietzscheanas se incorporan al pensar y hacer mahlerianos, quedando finalmente establecida la identidad del *héroe épico*, luego de un proceso de desarrollo comparable al dado en las *tres metamorfosis del espíritu* afirmadas en *Así hablaba Zaratustra*. Este *héroe épico*, el león conquistador, en el que Adorno sólo vislumbrará una *intensión épica*, libraré su principal batalla para tomar posesión de su derecho a crear nuevos valores: “En otros tiempos amaba el tú debes como su más sagrado bien: ahora le es necesario encontrar la ilusión y lo arbitrario, incluso en este bien, el más sagrado, para que realice, a costa de su amor, la conquista de la libertad” (Nietzsche, Federico. 2006:53)

Las Tres Sinfonías épicas del Héroe: las Sinfonías "Rückert"

Mahler se inscribe en el grupo de hombres a los que Beethoven o Wagner bien podrían representar, aquellos quienes deciden asumir la difícil misión de afirmar la esperanza de lo nuevo por venir. Solía decir: “Sólo me gustan las personas que exageran. Los que se quedan cortos no me interesan” (Mahler-Werfel, Alma. 1985:53), despojando, en consecuencia, su hacer de toda vacilación y comodidad. Tal vez sea éste el punto en que las dos tipologías de héroes convergen: uno, el *héroe trágico*, testimoniando su causa con sus sacrificadas obras (con sus "*Schmerzens Kinder*", sus *hijos del dolor*, como él mismo en ocasiones denominó a sus composiciones); otro, el *héroe épico* aceptando el desafío que la defensa de sus pretensiones imponía.

Luego de sus primeras cuatro primeras sinfonías, Mahler desarrolla un discurso musical dotado de un grado de complejidad superlativo que toma por sorpresa al propio autor, quien se verá en la necesidad de apelar a procedimientos noveles. Según Alma, “desde la Quinta en adelante le fue imposible estar satisfecho con su trabajo; la Quinta fue orquestada de forma diferente para cada una de las interpretaciones” (Kramer, Johnathan. 1993:420). Esta complejidad queda expresada en varios niveles estructurales con la permanencia de un elemento común en todos ellos que sería, a su vez, manifestación del *espíritu conquistador* del héroe. Pero el alarde de recursos compositivos desplegado no será producto del capricho o de la aleatoriedad, sino que se postulará como respuesta destinada a satisfacer las nuevas necesidades de un lenguaje sobre el que aún penden exigentes los interrogantes planteados en las *Sinfonías Wunderhorn*: “¿Por qué vivimos? ¿Por qué sufrimos? ¿No será todo una gran y terrible broma?” Mahler decide entonces prescindir de la palabra que había acompañado la música de sus sinfonías, tácita o explícitamente, valiéndose de la música pura, que según la caracterización nietzscheana le estarían conferidas las facultades de *indecibilidad conceptual, irreductibilidad poética, autonomía técnica e independencia estética*.

En las *Sinfonías Rückert* la concepción formal de la estructura correspondiente a la *sonata clásica*, es expandida bajo el modelo *bruckneriano*, mediando en ello una prolongación de la tensión como forma de lenguaje, aquello que Adorno denomina *intensión épica*: “A ésta le gusta todo aquello que no está sujeto a ninguna planificación, aquello que no es un arreglo artificioso, aquello a lo que no se le hace violencia ninguna, y le gusta la desviación allí donde ya se ha hecho violencia” (Adorno, Theodor: 1999: 94). Esta tensión aún no resuelta (quizás una imagen premonitoria, al

menos en su *Quinta y Sexta Sinfonías*, de los conflictos que en 1907 serían determinantes respecto de los últimos cuatro años de su vida), puede ser igualmente advertida en la inestabilidad armónica predominante. A partir de la *Quinta Sinfonía* el proceso analítico para determinar un centro tonal rector, ya no sólo de las obras sino al menos de cada uno de los cinco movimientos que las componen, se escapa a la utilidad de los procedimientos habituales, debiéndose contemplar el devenir armónico como un macro sistema de tensiones complejas que nos permita identificar la tónica arriesgándonos aún a permanecer en verdaderas paradojas donde lo teórico y lo fáctico parecen no acordar. Así, por ejemplo en el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía*, en *do sostenido menor*, la tonalidad de Re Mayor llega a *percibirse* con la suficiente importancia para negarse como simple y circunstancial modulación. Otro caso paradigmático es el de la *Séptima Sinfonía*, donde la tonalidad de la obra presenta una total ambigüedad, considerada en *si menor* (según la armadura de clave y la tonalidad inicial) por algunos autores y en *mi menor* por otros (observando que a partir del compás Nro. 50 del primer movimiento, es ésta la tonalidad rectora que, además, mantendrá una más estrecha relación con las tónicas de los movimientos siguientes). Quizás la *Sexta Sinfonía* sea, de cierta forma, la más *clásica* de las tres en cuestión, pues la tonalidad de *la menor* se establece claramente como tal en el primer, tercer y quinto movimientos. Sin embargo, ésto no niega la profusión de procesos modulatorios. Pero aquí, en comparación con las sinfonías vecinas, las tonalidades no pugnan entre sí por jerarquizarse. Una intencionalidad antagónica será la que presentarán al respecto sus últimas sinfonías, especialmente en la *Décima*, donde casi el 80% del primer movimiento, de unos 24 minutos de duración aproximada, se empecina en permanecer sobre su tónica: *fa sostenido (Mayor / menor)*.

Otra perspectiva de esta *tensión como forma de lenguaje*, será la dualidad modal *mayor / menor*. Mahler parece estar atrapado entre dos campos de fuerzas opuestas transitando indeterminadamente de uno en otro. Mahler utiliza este procedimiento en momentos de referirse a lo que Schönberg denominaba *la fatalidad del futuro*, al *destino* mismo, según sus propias palabras dirigidas puntualmente al motivo de la *Sexta Sinfonía* presente en el primer movimiento y que en el quinto da término a la obra. Pero éste no es un recurso exclusivo de la *Sexta*, ni aún de sus otras dos compañeras, pues un caso similar ya lo hallamos al inicio de la tercera parte de la juvenil cantata "*Das klagende Lied*", ejecutado por un conjunto instrumental fuera del escenario. Tanto allí, como en la *Sexta* e igualmente al comenzar la *Quinta*, luego del *solo* de trompeta, o en el último movimiento de la *Séptima*, Mahler transmuta modalmente sobre la rítmica marcial y el timbre de fanfarria, tal vez intentando retratar al héroe encaminado a enfrentar su destino inexorable, aquel que podría ser sentenciado en la última repetición del motivo asignado a las palabras "*dunkel ist das Leben, ist der Tod*" (*oscuro es la vida, es la muerte*) en la *primera canción de "Das Lied von der Erde"* cuando, al igual que en el mencionado ejemplo de la *Sexta*, el acorde de *La Mayor* deviene en *menor* pero esta vez desarrollado en valores rítmicos que brindan serena resignación al pasaje. Así el ritmo de *marcha* desaparece paulatinamente en "*Das Lied von der Erde*" para extinguirse en la *Novena y Décima Sinfonías*, donde el héroe alcanza su cometido.

La *marcha*, ya sea como *alla breve* o como "*Trauermarch*" (*marcha fúnebre*) acompañó a Mahler durante toda su obra. El ritmo de *marcha* impone la idea de movimiento, de estar en camino, siendo su función originaria la de ritmar el paso de los hombres o de los equinos en el ámbito de algunas milicias. En todo caso la *marcha* como signo de movimiento nos estaría planteando un devenir de un estado del *ser* hacia otro, de un final y un comienzo. Puntualmente en la *marcha fúnebre* nos situamos entre la vida y la muerte o ésta y una nueva vida. Bastaría para ello recordar los *tríos* de otras *marchas fúnebres*, ilustres predecesoras mahlerianas como las de Beethoven,

Chopin o Wagner. Desde su pérdida primera composición infantil, titulada "*Polka mit Trauermarch als Einleitung*" (*Polka con Marcha fúnebre como Introducción*), Mahler ubica la "*Trauermarch*" siempre en el inicio de la obra con una única excepción: la trágica *Sexta Sinfonía*. En las tres *Sinfonías Rückert* el héroe comienza marchando hacia su contienda desde la muerte o, por qué no, contra ella. Es decir que no tiene ante él más que la esperanza de vencerla pues la muerte aquí no ha señalado más que un punto de partida o de direccionalidad aunque, en cada uno de los tres relatos sobre un mismo argumento, la marcha fúnebre reclama aparecerse como símbolo. Sus significados transcurrirían desde una visión del inframundo en la *Quinta*, una infausta profecía en la *Sexta*, hasta el avistamiento de nocturnas imágenes espectrales en la *Séptima*. Concluiríamos entonces que, a diferencia de otras exégesis mahlerianas, las *Sinfonías Rückert* no son narraciones novelísticas sobre conceptos abstractos de vida y muerte, sino que son testimonio de la vida, muerte y lucha de alguien por la eternización de su vida. Este individuo es el héroe épico, ya no mártir, sino conquistador y guerrero que en la celestial *Octava Sinfonía* anuncia su victoria, luego de danzar espectralmente en el *Scherzo* de la nocturna *Séptima*, muerto tras los tres fatales *golpes de martillo* del final de la *Sexta* y sus batallas en los campos del averno presentados por los tres primeros movimientos de la *Quinta*.

Conclusión

La música de Mahler permaneció por años negada de merecer la aceptación pública, mientras decididas defensas eran sostenidas por pocos pero ilustrísimos artistas. Sucedió simplemente que la obra de Mahler es anormal, pues como bien sostiene Theodor Adorno, "lo que está por encima de lo normal no cumple con las reglas de lo normal". (Adorno, Theodor: 1999:39). Pero es esa misma causa la que ha logrado rescatarla de la ofensa y la humillación, de la bárbara burla; es esa prodigiosa superioridad la que ha ganado para sí el poder de trascender, de llegar más allá de su tiempo y de eternizar a su autor: el héroe protagonista de cada relato que por siempre retorna reviviendo una misma lucha perpetuamente disímil.

Bibliografía.

- Adorno, Theodor. (1999) *Mahler: una fisiognómica musical*. Barcelona: Ed. Península.
- Boulez, Pierre. (1970) *Puntos de Referencia*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Bowi, Andrew. (1999) *Estética y Subjetividad. La Filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la Teoría estética actual*. Madrid: Ed. Visor.
- Cacciari, Massimo. (2000) *El dios que baila*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Derisi, Octavio. (1967) *Lo Eterno y lo Temporal en el Arte*. Buenos Aires: Ed. EMECE.
- Kennedy, Michael. (1988) *Mahler*. Barcelona: Ed. Granica.
- Kramer, Johnathan. (1993) *Invitación a la música*. Buenos Aires: Ed. Vergara.
- Mahler-Werfel, Alma. (1985) *Mi Vida*. Barcelona: Ed. Tusquets.
- McIntyre, Alasdair. (1991) *Historia de la Ética*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Nietzsche, Federico. (2006) *Así hablaba Zarathustra*. Madrid: Ed. EDAF.
- Principe, Quirino. (1986) *Mahler*. Buenos Aires: Ed. Vergara.
- Russell, John. (1958) *Erich Kleiber*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Wittgenstein, Ludwig. (1973) *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Ed. Alianza

Alberto Sebastián Trimeliti

Profesor Nacional de Música y Licenciado en Artes Musicales (IUNA - Departamento de Artes Musicales y Sonoras.) Realizó estudios en la Johannes Gutenberg Universität- Mainz (Alemania). Docente del IUNA y del Instituto Superior Santa Ana. Miembro del equipo investigador sobre "*Música y política*" del IUNA y becario del F.N.A.

ARTÍCULO Nº 5

Incidencia de la práctica musical en la comprensión aural y producción oral del idioma inglés como segunda lengua

Julio García Cánepa - María Claudia Albini - Zulema Noli

Palabras clave

Entrenamiento musical - lengua extranjera - comprensión aural: entonación y pronunciación - transferencia.

Key words

Musical training - foreign language - listening comprehension: intonation and pronunciation - transference

Planteo del problema

Este trabajo es una propuesta atípica porque pretende el estudio de una relación entre dos áreas habitualmente poco vinculadas entre sí. Es habitual hablar de la relación entre la música y la lengua en tanto la existencia de elementos comunes: articulación, entonación, ritmo, altura, timbre, entre otros, que ha ocupado a músicos y lingüistas, pero poca referencia se tiene acerca de esta estricta relación entre música y el aprendizaje del inglés como segunda lengua.

La Lic. María Claudia Albini se desempeña en la formación de la adquisición de las estrategias de lectocomprensión y fonética del idioma inglés en el nivel universitario. Pudo observar que los estudiantes de música tenían mejor producción de la lengua inglesa, en cuanto a la pronunciación y la entonación, que aquellos que no la tenían, por lo que supuso que el estar entrenado para la música resultaría ser un elemento facilitador para sus alumnos.

Surgieron entonces algunos cuestionamientos sobre el problema planteado: ¿puede el entrenamiento en la percepción sonora favorecer el aprendizaje de una segunda lengua? ¿En qué facilita un mayor entrenamiento de la percepción sonora el aprendizaje de la segunda lengua? ¿Es posible hablar de asignación de significados compartidos en ambas áreas? ¿Los músicos, tienen mejor producción que los no músicos? ¿Son poseedores de estructuras previas de conocimiento que se activan espontáneamente cuando las necesitan cuando aprenden inglés? Si fuera así, ¿cuáles serían esas estructuras? ¿Conceptos, actitudes, estrategias perceptivas, habilidades para la resolución de problemas? ¿Qué aportan de sí los sujetos con formación musical, qué actividad interna-perceptiva y conceptual realizan cuando tienen que pronunciar y entonar el inglés? ¿Cuál será la razón por la que éstos logran un rendimiento mejor en la producción que los no músicos?

Objetivo general

- Establecer las relaciones existentes entre la práctica musical y el aprendizaje del idioma inglés como segunda lengua, y las transferencias positivas de dicha práctica a favor de dicho aprendizaje.

Objetivos específicos

- Entender cuáles son las estructuras previas responsables de capacidades, destrezas y procesos que se ponen en juego en la relación práctica musical-idioma inglés como segunda lengua entre los sujetos que poseen entrenamiento musical sistemático.

- Determinar si esas estructuras musicales adquiridas por el entrenamiento inciden en la pronunciación y entonación permitiendo la comprensión aural del aprendizaje del idioma inglés como segunda lengua.

Hipótesis sustantiva

- La práctica musical, al favorecer el desarrollo y el funcionamiento de habilidades específicas, no solamente beneficia los diferentes aspectos del lenguaje musical sino también promueve transferencias positivas a otros dominios cognitivos, en este caso la pronunciación y entonación, que intervienen en la comprensión aural de una lengua extranjera como el idioma inglés.

Hipótesis de trabajo

- La construcción y reconstrucción permanente de estructuras perceptivo-conceptuales que implica la cotidianidad de los estudiantes de música en su proceso de instrucción musical es lo que les permite tener a su disposición y transferir dichas estructuras al aprendizaje del inglés como segunda lengua.

- Los estudiantes de música transfieren estructuras relativas a la audición- reconocimiento y producción- adquiridas durante su formación que son determinantes para la pronunciación y entonación y que facilitan la comprensión aural del idioma inglés.

Acerca de la variable *comprensión aural*

La *comprensión aural*, se refiere al proceso de comprensión del texto oral, entendido como las audiciones a las que las personas se enfrentan cada día: diálogos, anuncios, conferencias radiales, estímulos musicales; éste no sólo comprende “escuchar” el mensaje sino también tener en cuenta los códigos extralingüísticos que puedan acompañarlo: entonación, expresiones faciales, titubeos, frases inconclusas.

En el proceso de la *comprensión aural*, el oyente, apoyado, sobre la percepción sonora, es un creador de sentidos porque asigna significado a los sonidos. Identificar un componente sonoro requiere de la capacidad para abstraer y al mismo tiempo desestimar información que se presenta de manera simultánea. En términos de actividad, la acción que realiza la comprensión aural parte del “escuchar” (percepción sonora) que implica encontrar sentido a las relaciones sonoras presentes en un discurso, considerar el carácter relacional de las estructuras.

Las dimensiones que operativizan la comprensión aural son la *pronunciación* y *entonación*, de las que dan cuenta la *producción* y el *reconocimiento*. En ambos casos, lo que el sujeto produce y reconoce son datos acústicos; en la música son estructuras rítmicas, melódicas o armónicas; en el caso del lenguaje oral son sílabas, términos u oraciones. La dimensión *pronunciación*, considerada como la habilidad para percibir y producir elementos fónicos, es el soporte más sólido de la producción y el reconocimiento. La articulación, como componente de la pronunciación, es una acción compartida entre el lenguaje oral (articular vocales y consonantes) y la música. Ya sea en el uso de la voz o en el de cualquier instrumento hay acciones de articulación (legato, staccato, marcato, sforzato) que otorgan inteligibilidad a lo que se está expresando y facilitan la *comprensión aural*.

La *entonación* es entendida como el conjunto de los tonos de todas las de un enunciado. La entonación transmite información contenida en el habla que no está presente en los fonemas y por tanto es modificable por parte del emisor. Se refiere a las variaciones de la altura del sonido que resultan de los cambios de tensión a nivel de las cuerdas vocales. La *pronunciación* y la

entonación están presentes de dos formas en las competencias pragmáticas. En la competencia funcional, la entonación va asociada a diversas funciones comunicativas. En la competencia discursiva, la entonación es uno de los elementos que cohesionan un texto oral. Ambas son el soporte de la transmisión de la información oral y, por lo tanto, el elemento que condiciona la inteligibilidad del mensaje. Transmiten el mensaje oral de forma que puede facilitar o dificultar al oyente el reconocimiento de las palabras. Por eso, la importancia comunicativa de la pronunciación y la entonación reside en que otorgan inteligibilidad al texto oral del que forman parte, ya que intervienen reforzando el valor comunicativo de las frases.

Encuadre teórico

Diversos estudios científicos demuestran que la práctica musical tiene consecuencias en la organización anatómo-funcional de ciertas regiones del cerebro que no son necesariamente específicas de la música.

El aprendizaje de una lengua extranjera (L2) constituye un proceso sumamente complejo. Muchas son las dificultades que un alumno adulto enfrenta al intentar adquirir esta última, el idioma inglés en este caso particular, sobre todo en un entorno de lengua materna (L1) que brinda pocas oportunidades de exposición a la L2. En lo que respecta a pronunciación y entonación, estas dificultades comprenden distintos aspectos: desde el físico, tal como adecuar los órganos de fonación para la producción de nuevos sonidos, hasta el intelectual, que va desde discriminar los sonidos distintivos del inglés hasta comprender y analizar el discurso. Este proceso se torna más difícil cuando no se inicia a temprana edad y/o en entornos lingüísticos donde la inmersión total en la L2 no es posible. Al aprender específicamente el idioma inglés, el alumno percibe no sólo sonidos diferentes a los de su propio idioma, sino también diferente ritmo, acento y entonación. El entrenamiento adecuado para este aprendizaje consiste en hacer que el alumno adquiera nuevos hábitos de pronunciación tratando de abordar la enseñanza de la fonética de una manera holística, integradora, con el propósito de lograr que hablantes y oyentes manejen el discurso oral de una manera comunicativa. De esta forma se advierte la concientización acerca de la importancia del contexto de modo que el significado de la entonación no puede separarse del contexto. La entonación no es considerada como una función de la gramática o como una actitud, sino como una función del discurso, donde el valor de la emisión depende fundamentalmente de su función interactiva dentro del mismo y por lo tanto se necesita un análisis de la entonación distinto del que se emplearía en un enfoque sintáctico y semántico. Por otro lado, es conveniente señalar que en el caso de la música, entendida como un lenguaje, es necesario remitirse a la noción de discursividad. Ésta, dentro de la semiótica, reconoce estructuras de sentido que, de alguna manera, son compartidas por la comunidad y susceptibles de asignárseles significación.

Habilidades musicales y su transferencia al aprendizaje de una segunda lengua

Meyer (1989) considera que la música posee un significado que se construye a partir de las expectativas que va produciendo el oyente al seguir la construcción temporal de su estructura. Éste no percibe sonidos aislados sino configuraciones sonoras que remiten a un universo de sentidos posibles, de acuerdo con un estilo construido históricamente.

Según Silvia Malbrán, *“La representación y la traducción de funciones musicales en el marco de la tonalidad implica configurar en la mente una estructura, basada en las relaciones sucesivas y simultáneas, de acuerdo a la primacía de unas alturas sobre otras.”* (Malbrán, 1997:41)

Apoyados en la autora, sería posible inferir que lo que los estudiantes de música transfieren para el aprendizaje de una segunda lengua es la capacidad para producir estructuras de sentido construidas a través de la relación, la temporalidad, la predicción, la reversibilidad y la acumulación.

Meyer reflexiona acerca de la discursividad, en tanto para él, ésta sólo es posible porque hay unidades que conforman una totalidad dentro de la temporalidad. Esto hace que un discurso en particular se conciba de manera semejante a otro y, en el interjuego de tensiones y reposo, se le adjudique significación y produzca emociones, las que no serán iguales en todos los sujetos, dada la alta carga histórica y social que esto implica.

Respecto a la transferencia de habilidades, señala Morris Bigge (1997) que ésta siempre ha sido una de las necesidades imperiosas de la escuela; lograr que lo allí aprendido influyera en otras situaciones más allá del aula contribuyendo a la resolución de problemas venideros, lo que permite que una experiencia favorezca a las demás: *La transferencia del aprendizaje se produce cuando el aprendizaje de una persona en una situación influye en su aprendizaje y su ejecución en otras.* (Bigge, 1997:285)

La Gestalt analiza totalidades significativas y le confiere a la comprensión un lugar preponderante en el aprendizaje que va mucho más allá de la acumulación. Para solucionar un problema no tiene trascendencia captar los elementos que lo componen sino comprender los rasgos estructurales de la situación, por lo que resulta trascendente comprender su estructura global. El todo es más que la suma de sus partes; se trata de unidades molares que conservan las características del todo, el que no puede ser dividido. La reestructuración del todo, que es la responsable del aprendizaje, se realiza por *insight*, dado que de manera súbita se comprende la situación. La comprensión de un problema se relaciona con la concientización de sus rasgos estructurales de manera que cuando se desestructura la estructura anterior surge una nueva estructura. Sin embargo, esta teoría no aclara cómo juega la experiencia previa en la comprensión súbita del problema; tampoco distingue entre percepción y conocimiento. De hecho, sus aportes han sido realizados sobre la base de la percepción, extendiendo sus conclusiones al plano del pensamiento, no obstante ser conceptos de origen y naturaleza muy diferentes. Dicha reestructuración del campo perceptivo queda vinculada al concepto de equilibrio.

Desde esta perspectiva, es posible decir que los músicos poseen estructuras perceptivas y conceptuales significativas previas que ponen a disposición a la hora de producir dentro de una nueva lengua: pronunciar y entonar. Estas estructuras han sido construidas y reestructuradas dentro de su carrera musical, por lo que son propias y específicas de su “metier” y vivificadas en la cotidianidad de su formación.

Dentro de las teorías de la reestructuración, Jean Piaget considera que el conocimiento se constituye en interacción con el medio pero a través de la acción del sujeto, por lo que no se incorporan los objetos del medio en forma mecánica ni pasiva, que no basta con ver o escuchar, sino que se trata de una construcción interna, que no se absorbe desde el exterior. Esta construcción va avanzando de estados de menor equilibrio a un equilibrio cada vez mayor a través de un proceso de asimilación y acomodación permanentes incorporando lo nuevo a lo que ya está, a las estructuras anteriores, a los conocimientos que ya se tienen. El sujeto interpreta la información que le viene del medio en función de las estructuras conceptuales que ya posee, por

lo que el mundo carece de significados propios y es el propio sujeto quien le adjudica sus significados. Pero a la vez, por acomodación, y como parte del mismo proceso, el nuevo objeto, o bien el nuevo concepto asimilado, hace que las estructuras de pensamiento de que se dispone se modifiquen y se acomoden dándole cabida a ese nuevo elemento, por lo que se produce una modificación en el sujeto a causa de lo que asimiló. Además, se reacomodan todos los datos o conocimientos anteriores en función del nuevo conocimiento, a tal punto que la adquisición de un concepto nuevo puede modificar toda la estructura conceptual precedente. Desde esta perspectiva, un nuevo elemento que ingresa produce una desequilibración en las estructuras que están en un equilibrio inestable, justamente porque se equilibran y se desequilibran en un incesante proceso.

Extendiendo estas concepciones al campo de la percepción musical, no obstante que la intención de Piaget no ha sido el estudio de lo perceptivo, se podría sostener que los estudiantes de música, en su permanente interacción con el medio que brinda los datos acústicos (relaciones temporales entre sonido, ruido y silencio), van configurando estructuras perceptivas de sentido en un constante proceso de asimilar y acomodar a través de sucesivos equilibrios y rupturas, tendientes siempre a una mayor complejidad. Van adquiriendo del medio estructuras perceptivas y conceptuales (tímbricas, de dinámica, de frecuencia, interválicas y formales) que se van configurando y transformando en ese ir y venir de equilibrios y desequilibrios.

Por lo tanto, se podría inferir que lo que transfieren los sujetos en cuestión son justamente estructuras que podrían llamarse “perceptivo-conceptuales” construidas en su interacción con el medio a través de su propia actividad. En el marco de estas reflexiones no se discriminan unas y otras porque justamente el músico las construye en forma holística, en una abigarrada red de percepciones y conceptos que se organizan en estructuras cuyo basamento es la percepción sonora.

Silvia Malbrán (1997) considera que el escuchar una obra representando sus estructuras mentalmente es una habilidad que compara a la acción de “escribirla con el pensamiento”. Destaca que la audición del discurso musical es una actividad reversible y acumulativa. A lo largo de la escucha se van construyendo patrones lógicos que, a modo de mojonos, van estructurando la audición. Aprender a escuchar es transformar las señales acústicas en huellas mentales que se almacenan y a las que se recurre reconfigurándolas en nuevas construcciones. “*Escuchar música es “seguir el hilo del discurso musical” manteniendo un estado de permanente atención.(...) Escuchar es encontrar sentido a las relaciones sonoras presentes en una obra musical*”. (Malbrán, 1996:57)

Esto requiere extraer patrones organizativos que expliquen sucesiones y reiteraciones e ir empleando los elementos discursivos como “mojonos” en el recorrido de la audición de la obra. Aprender a escuchar una obra es un proceso complejo que avanza hacia la discriminación de elementos cada vez más sutiles, va aislando los diversos componentes del discurso y reconociendo sus yuxtaposiciones, combinaciones y superposiciones. La percepción de *regularidades temporales* que el sujeto registra a partir de lo que oye, se complementa con la acción de *segmentación de la forma musical* que es un factor importante para la comprensión y el conocimiento de la obra musical. Se produce una actividad selectiva, por la cual se descarta lo que es irrelevante ante la presencia de las *saliencias*; la atención destaca cierto tipo de estímulos que le son relevantes en relación al patrón de pulso registrado. Se produce como un *filtro* que deja pasar cierta información para ser procesada y descarta otra que considera irrelevante.

“Una cuestión de interés en el estudio de la percepción de diferentes sucesos que entran a nuestro campo perceptivo por vía auditiva es el grado de dominancia que puede presentar un atributo sobre los restantes componentes. Este rasgo se denomina saliencia. El análisis de la saliencia como fenómeno perceptivo supone que el organismo atiende “selectivamente” a algunos datos de los estímulos”. (Malbrán, 2007:58)

La melodía se inscribe en el campo de las experiencias previas del oyente estableciendo una permanente comparación entre lo nuevo y lo que ya posee. De esta manera se produce la hipotetización acerca del devenir del discurso melódico en un permanente proceso de avances y retrocesos simultáneos. La mayor saliencia de la melodía, a veces, hace obviar al estudiante la estructura armónica que subyace y conforma la melodía.

“Esta comprensión “al momento” requiere atender a la articulación de las ideas internas que la conforman. Para ello ciertos atributos de la “dicción” musical tonal se asemejan a los usados en la lengua natural: recursos de puntuación, importancia relativa de las ideas internas, modalidades de expresión, entre otras”. (Malbrán, 2007:82)

La audición va formando agrupamientos de acuerdo con criterios que organizan intuitivamente la percepción de la música, a través de las *reglas gestálticas* de proximidad, similitud y destino común. Cualquier cambio en los atributos del discurso guía a la percepción a formar nuevas agrupaciones. El oyente segmenta y agrupa de acuerdo con la comparación entre la nueva información y lo que tiene almacenado en su memoria, y asemejándose a la adaptación piagetiana, podrá asimilar lo que posee similitud o encaja con las estructuras de información acústica que ya tiene y lo que no encaja será segmentado. En definitiva, *segmentación* y *agrupamiento* son las dos caras de la escucha musical.

Metodología Acerca de las unidades de análisis (UA)

Las *unidades de análisis* (UA) que conforman la empiria de esta investigación son los estudiantes de dos instituciones distintas que posean características diferenciadas: estudiantes de música del Departamento de Artes Musicales y Sonoras del IUNA y estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En el primer caso, se trata de alumnos con entrenamiento musical y una permanente ejercitación sistemática de la percepción sonora, más específicamente en la comprensión aural. En el grupo de los estudiantes de la UBA, son alumnos sin entrenamiento musical y que carecen de ejercitación sistemática en la percepción sonora (comprensión aural).

El *modo de selección de la muestra* se realizó en forma *no aleatoria*; por lo que se trata de un muestreo de tipo *intencional*.

Acerca de la variable (V) y los indicadores (I)

Tal como lo enunciado en la hipótesis, la variable sobre la que se trabajó en esta investigación es la *comprensión aural*, término que se refiere al proceso de comprensión del texto oral y que se evidencia en las dimensiones *pronunciación* y *entonación* del idioma inglés que podrán medirse a través de los indicadores *producción oral* y *reconocimiento* de datos acústicos.

Vale aclarar que se parte del *supuesto* de que los alumnos estudiantes de música poseen entrenamiento previo, diferencial y más intenso en la comprensión aural respecto a los alumnos no estudiantes de música. En su actividad cotidiana los estudiantes de música interactúan permanente y sistemáticamente con *datos acústicos* , de manera tal que éstos son la materia prima de su aprendizaje, y forman parte del “ *métier* ” propio del músico y de la actividad cotidiana de estos sujetos.

Acerca del experimento

La técnica de recolección de datos que dio lugar a la puesta a prueba de las hipótesis fue realizada a través de un *experimento* con el objeto de someter a contrastación empírica la hipótesis. Los sujetos seleccionados (UA) fueron sometidos a pruebas de *producción y reconocimiento* de datos acústicos que dieron cuenta de las dimensiones de la variable *comprensión aural: pronunciación y entonación* . Los datos acústicos fueron *vocales, consonantes, sílabas, términos y oraciones* , los que permitieron establecer *valores* acerca de la *pronunciación y entonación* del idioma inglés.

El reconocimiento implica un proceso en el que intervienen diversas acciones tales como: discriminación, memorización e identificación, que están muy emparentadas entre sí, dado que se dan en un que hace a la comprensión estructural y por lo tanto sincrónica del discurso. En el marco de esta investigación solamente se consideró la *identificación* , entendida como una acción clasificatoria de los datos acústicos; se trata de encontrar semejanzas y descartar las diferencias en el doble juego de la unificación.

Análisis de los datos

El promedio del porcentaje de respuestas correctas entre las dos dimensiones de la variable *comprensión aural-pronunciación y entonación* - es para los estudiantes de la UBA de 46% mientras que para los estudiantes de Artes Musicales es de 75%. Si se comparan los promedios de respuestas correctas entre pronunciación y entonación en ambas muestras se observa la diferencia que da lugar a considerar la ventaja en los logros de los estudiantes de Artes Musicales.

Si se analiza el rango del total respuestas correctas (incluyendo Pronunciación y Entonación) en los estudiantes de la UBA, éste se distribuye entre el 66% y el 27%. Vale destacar que la UA que presenta el 66% de respuestas correctas es una estudiante de la UBA que es egresada del Departamento de Artes Musicales y Sonoras, por lo que por sus características podría pertenecer a la muestra N°2. Se ha resuelto dejarla en este grupo a los efectos de no alterar la realidad de la que se extrajo la muestra.

Centrándose en el análisis de los resultados que presenta la Pronunciación y la Entonación del idioma inglés en los estudiantes de la UBA, se han realizado las siguientes observaciones.

1. Hay diferencia entre el % de respuestas correctas referidas a la Pronunciación y a la Entonación
2. La cantidad de UA que tienen mayor cantidad de respuestas correctas en Pronunciación es 8 o sea un 33%.
3. La cantidad de UA que tienen mayor cantidad de respuestas correctas en Entonación es 16 o sea un 66% del total.
4. Esta diferencia indica que la Entonación del idioma inglés para los estudiantes de la UBA presenta menor dificultad que la Pronunciación.

Centrándose en el análisis de los resultados que presenta la Pronunciación y la Entonación del idioma inglés en los estudiantes del Departamento de Artes Musicales y Sonoras, se han realizado las siguientes observaciones.

5. Hay diferencia significativa entre el % de respuestas correctas referidas a la Pronunciación y a la Entonación
6. La cantidad de UA que tienen mayor cantidad de respuestas correctas en Pronunciación es 5 o sea un 28%.
7. La cantidad de UA que tienen mayor cantidad de respuestas correctas en Entonación es 13 o sea un 72% del total.
8. Esta diferencia indica que la Entonación del idioma inglés para los estudiantes del Dpto de Artes Musicales presenta menor dificultad que la Pronunciación.

Conclusiones

Partiendo de los objetivos planteados en este trabajo se considera que los mismos han sido logrados y las hipótesis confirmadas dado que:

- se ha podido establecer que existe una relación entre la práctica musical y el aprendizaje del idioma inglés como segunda lengua que permite que la habilidad musical sea un factor facilitador a la hora de llevar a cabo dicho aprendizaje;
- de las pruebas realizadas en el experimento se concluye que los estudiantes de música transfieren estructuras de sentido que poseen previamente y son las responsables de los procesos que se ponen en juego entre los estudiantes de música en el aprendizaje del inglés como segunda lengua;
- se trata de estructuras integrales de sentido que les permiten, dado su entrenamiento auditivo, discriminar, reconocer y comparar datos acústicos que en este caso se traducen en oraciones, palabras o sílabas escuchadas o pronunciadas en idioma inglés, lo que implica la comprensión de *estructuras sonoras de sentido* y no de significado lingüístico;
- la construcción y reconstrucción permanente de estructuras perceptivo-conceptuales que implica la cotidianidad de los estudiantes de música en su proceso de instrucción musical, son las que transfieren al aprendizaje del inglés como lo manifestaron las pruebas tomadas.

Esta investigación concluye con la confirmación a través de la confrontación empírica de la hipótesis que ha guiado este trabajo:

- la práctica musical, al favorecer el desarrollo y el funcionamiento de habilidades específicas, no solamente beneficia a los diferentes aspectos del lenguaje musical sino también promueve transferencias positivas a otros dominios cognitivos, en este caso la pronunciación y entonación que intervienen en la comprensión aural de una lengua extranjera como el idioma inglés.

Vale agregar que quedan preguntas pendientes y algunos cuestionamientos tales como: ¿serán extensivas estas conclusiones al aprendizaje de otros idiomas? ¿Se podrán establecer estos mismos resultados a pruebas realizadas con niños? ¿Las diferencias de género y/o edad producirán cambios en los resultados?

Sería interesante además llevar a cabo estas pruebas en otros contextos de aprendizaje de la música, en ámbitos no universitarios, por ejemplo en conservatorios y/o escuelas de música así como también extenderlo a músicos profesionales y no solamente a estudiantes de música.

Además sería importante realizar la prueba con una muestra de mayor cantidad de unidades de análisis.

En cuanto a los no estudiantes de música, queda la inquietud de someter a las pruebas a estudiantes de otras carreras no humanísticas y también a quienes no son estudiantes. Las resonancias que tengan estas conclusiones podrían generar un cambio importante en los contextos de enseñanza del idioma inglés en Argentina, produciendo cambios significativos en los recursos didácticos empleados, entre los que podría incluirse el desarrollo de las capacidades auditivas a través de la música.

Bibliografía

- Hargreaves, David y North, Adrián. 1998. *El estudio de lo social en la psicología de la música y en la educación musical*. Revista Eufonía. Barcelona. Graó.
- Jones, Daniel. 1967. *An outline of English Phonetics*. Cambridge: Heffer and Sons Limited.
- Levis, J. 1999. *Intonation in Theory and Practice Revisited*. TESOL Quarterly. Alexandria: TESOL
- Magne, Cyrille; Schön, Daniele; Besson, Mireille. 2006. *Music Children Detect Pitch Violations in Both Music and Language Better than Nonmusician Children: Behavioral and Electrophysiological Approaches*. Journal of Cognitive Neuroscience: Massachusetts Institute of Technology.
- Malbrán, Silvia. 2007. *El oído de la mente*. Madrid: Ed.Akal.
- Malbrán, Silvia. 1996. "Los atributos de la audición musical. Notas para su descripción". *Revista Eufonía*, Nº2, año II, Barcelona.
- Meyer, Leonard. 2001. *Emoción y significado en música*. Madrid: Alianza. - Ramírez Hurtado, Carmen. 2006. *Música, lenguaje y educación*. Valencia: Ed. Tirant lo blanch.
- Talens, Jenaro et al.1988.*Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Ed. Cátedra.

Julio García Cánepa

Profesor Nacional de Música, Profesor Superior de Piano y Profesor Superior de Composición (Conservatorio Nacional Superior de Música "Carlos López Buchardo"). Autor de libros de educación musical. Productor y conductor de programas radiales, actualmente en Radio Cultura Musical FM 100.3 MHz. Decano del Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo" IUNA. Miembro Honorario del CAMU (Consejo Argentino de la Música) y Director Artístico de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Categorizado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología como Docente Investigador.

María Claudia Albini

Profesora Nacional Superior de Música (Cons. Nac. de Música "Carlos López Buchardo"); profesora Nacional Superior de Inglés (Inst. Nac. Sup. del Profesorado "Joaquín V. González"); licenciada en Educación (Univ. Nac. de Quilmes). Actualmente se desempeña en el Depto de Artes Musicales y Sonoras - IUNA; en la Escuela Argentina Modelo; en el Inst. Euskal Echea y en el Depto de Lenguas Modernas-Facultad de Filosofía y Letras-UBA

Zulema Noli

Maestra, profesora de música, profesora y licenciada en Ciencias de la Educación y Especialista del Posgrado en Metodología de la Investigación (UNLa). Fue profesora de música en todos los niveles del sistema educativo. Actualmente es profesora de Metodología de la Investigación Musical en el *Departamento de Artes Musicales y Sonoras-IUNA*.

ARTÍCULO Nº 6

Fuentes de Canto Litúrgico en la Ciudad de Buenos Aires.

Claudio Morla

Palabras clave: Canto Llano tardío, Gradual, Antifonario, Libro de coro.

Keywords: Late Plainchant, Gradual, Antiphonary, Choirbook.

1. Introducción

La siguiente es una comunicación de los resultados generales obtenidos en el Proyecto de Investigación denominado **Relevamiento y descripción de fuentes manuscritas e impresas de canto litúrgico en la ciudad de Buenos Aires**, desarrollado en el marco del Programa de Incentivos a Docentes–Investigadores durante el bienio 2007-8, y acreditado en el expediente 1/ 134/ 07.

La directora del Proyecto fue la Doctora Melania Plesch, y los investigadores, el autor de esta comunicación y el Lic. Germán Rossi, Ayudante de Primera en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Contamos además con la colaboración de Mariana Rosas, alumna del Departamento de Artes Musicales y Sonoras del IUNA, y de Juan Bulher y Eleonora Wachsmann, de la Carrera de Artes orientación Música, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

2. Objetivos y contexto

El proyecto tiene como marco general la preservación del patrimonio histórico-cultural de la Argentina, centrándose en la detección, el relevamiento y descripción de fuentes de música litúrgica (ya fueran manuscritas o impresas) y documentos relacionados con ella (como Tratados de instrucción práctica o de Teoría Musical), existentes en la ciudad de Buenos Aires.

Nuestra atención hacia el tema reconoce un punto de partida en las conversaciones mantenidas tiempo atrás con la Lic. Clara Cortazar, en las que ella afirmaba que a toda investigación sobre la Historia de la música litúrgica argentina debía necesariamente preceder una identificación de las fuentes primarias de esa música y que, por muy clara que fuera esta conclusión, dicha tarea todavía no se había efectuado.

El conocimiento de algunos esfuerzos ya realizados en el estudio de algunas fuentes aisladas, nos convenció de esta necesidad urgente: obtener una visión abarcadora del número, naturaleza y estado de dichos documentos, comenzando en la Ciudad de Buenos Aires como un primer paso lógico en una tarea que podrá extenderse a todo el territorio nacional.

Se impuso a la investigación una delimitación doble:

Una delimitación **material**: Los manuscritos e impresos que contuviesen música y textos litúrgicos, y los libros de instrucción teórico-práctica sobre música litúrgica, existentes en museos, bibliotecas conventuales o del clero secular, instituciones oficiales o privadas y colecciones particulares.

Una delimitación **temporal**: Fuentes y documentos comprendidos dentro del período de la dominación hispánica. Esta última delimitación fue ligeramente ampliada, como veremos, en el transcurso de la investigación.

Nos referimos antes a la naturaleza de los documentos. En apariencia, la particular historia de la fundación de Buenos Aires, su situación geográfica, su aislamiento, lo tardío y esporádico de la acción evangelizadora europea realizada en ella, su pobreza de recursos humanos y de medios físicos, todo ha contribuido para que, a diferencia de lo ocurrido en otros centros de la Nueva España como las ciudades mejicanas, Bogotá o Cuzco, o en las mismas ciudades del interior como Córdoba, no se compusiera ni ejecutara aquí música litúrgica de cierta complejidad durante los siglos de la Colonia, por lo menos en cantidad apreciable. Esta es la conclusión tentativa derivada de la información que poseemos hasta el momento.

La música litúrgica de todos los días debió haber sido, básicamente, el canto monódico. Era lícito, entonces, esperar que los documentos sobrevivientes fueran fuentes muy tardías de Canto Llano.

Hasta hace muy poco, la musicología ha prestado escasa atención a estos materiales tardíos, considerados antes como irrelevantes para el estudio del gregoriano por los musicólogos europeos, y demasiado universales –no específicamente locales- por los estudiosos americanistas. No existía una conciencia suficientemente arraigada de la importancia y el potencial de esta clase de documentos ni, localmente, de su gravitación como parte del patrimonio cultural argentino.

Los manuscritos e impresos de Gregoriano tardío y los libros de instrucción relativos al mismo, lejos de tener una importancia secundaria, son los testimonios más relevantes de la actividad litúrgico-musical **diaria** de nuestro pasado. En la consideración de tales documentos se ha operado últimamente en la musicología un verdadero cambio, un cambio cualitativo. Un manuscrito de canto llano cualquiera no es visto ahora como mero calco de un reservorio inmutable de piezas, sino como un testigo individual y preciso en un proceso esencialmente móvil. Cada manuscrito trasmite una cantidad de variantes, no sólo en cuestiones de detalle melódico o textual, sino en la identidad misma de las piezas copiadas, en su pertinencia a tal o cual momento del año litúrgico, en su formulación rítmica, etc., y son justamente estas variantes las que permitirán esclarecer la práctica viva de la música litúrgica en la que el manuscrito participó como fuente y para la cual fue concebido. Se puede decir sin faltar a la verdad que no hay dos manuscritos iguales.

En el comienzo de nuestra investigación, estábamos preparados para encontrar dos clases de documentos, según su funcionalidad: unos que hubieran servido específicamente para la práctica y la enseñanza de la música litúrgica, en ámbitos de la Ciudad consagrados al culto católico, en época colonial; otros, traídos al país en épocas y circunstancias muy diversas por coleccionistas de arte o bibliófilos, y sin conexión con la práctica local. Efectivamente, se han encontrado documentos de ambas clases. El

conocimiento de los primeros contribuirá sin duda a los futuros estudios musicológicos e históricos locales, sobre todo los vinculados con la práctica musical en las iglesias y conventos de Buenos Aires en las épocas anteriores a la Emancipación, y con las relaciones culturales y litúrgicas establecidas, en el pasado, entre nuestro país y el extranjero.

Los segundos, aunque llegados a Buenos Aires en forma azarosa, interesan por sí mismos como testigos de una práctica y un repertorio específicos, como puntos en un sistema de coordenadas

espacio-temporales de la música litúrgica que está aun lejos de haber sido esclarecido en su totalidad. En este sentido la variedad de los documentos hallados es sorprendente y el interés que despierta su contenido, considerable.

Además, estos volúmenes son piezas pertenecientes al patrimonio de instituciones no especializadas y su descripción musicológica es, en general, nula y a menudo errónea; puesto que fue el valor histórico, artístico o bibliológico el que interesó casi exclusivamente hasta hoy. Además, en sus actuales condiciones de conservación, algunos de ellos están expuestos a peligro de daño o robo, lo que hace más urgente el registro de sus contenidos.

Por ello hicimos uso, como parte de nuestra labor, del relevamiento fotográfico, que nos permite preservar mediante la digitalización el patrimonio documental detectado y crear un registro detallado en forma de base electrónica de datos, adecuado para una posterior difusión de la información obtenida.

3. Sinopsis de los resultados obtenidos

Finalizado el lapso concedido al proyecto y de acuerdo con el carácter exploratorio-descriptivo con que fue planteada la investigación, fueron registrados 79 documentos, de los cuales 26 son manuscritos y 53, impresos. Entre los impresos, 3 son Tratados de Teoría Musical, y el resto, libros litúrgicos diversos.

Los 26 manuscritos fueron documentados enteramente por medios digitales. Como resultado de este proceso se cuenta con un archivo de casi 7000 imágenes, catalogadas y rotuladas.

Para cada uno de los manuscritos estudiados se confeccionó una ficha descriptiva en la que se consignan: Sigla identificadora (asignada provisionalmente por nosotros de acuerdo a los criterios del RISM), Localización, Materialidad del manuscrito, Número de folios, Estado de conservación, Lugar y fecha de copia (deducidos o documentados), Características paleográficas de la notación musical y de la escritura de los textos litúrgicos, Decoración, Tipología del libro según su contenido litúrgico-musical, Descripción global de ese contenido y otros datos relevantes (Ver Fig. 1).

Ar-Bf 3	Biblioteca del Convento de San Francisco Numerado 3
---------	--

Manuscrito sobre pergamino, 105 folios de 73 x 54 cm. Tres lagunas, probablemente de un folio cada una.
Tapas de madera forradas de cuero.
En buen estado de conservación.
Fecha de copia: s. XVII
Lugar de copia: España
Pautado: cinco pentagramas por cara, en tinta roja.
Música y textos en tinta negra.
Foliación original en el ángulo superior externo, sólo en el folio 1. En el resto, foliación a lápiz apenas visible.
Una inicial historiada y lugares vacíos para otras dos sin ejecutar. Iniciales principales taraceadas, otras simples en rojo.
Notación gregoriana tardía
Texto: Gótica libraria rotunda. En el índice, bastarda.
Portada en el primer folio:
Proprium/ Missarum de Sanctis/ In Vigiliis/ Sancti/ Andree/ Apostoli/ Ad Missam/ Introitus
Índice sobre papel en el lado interno de la tapa.
En el lomo, el número 3 y restos de una etiqueta manuscrita: "Misas Propius"
Varias infracciones a la regla de Gregory y folios en blanco que sugieren un armado apresurado.
Contenido:
Tomo de Gradual similar a AR- Bf 1 y 2, con el Propio de los Santos de Marzo a Junio. Contiene las siguientes fiestas:
San Andrés (con su Vigilia), S. Francisco Javier, Visitación de la Virgen, Sano, Rosario, Presentación de la Virgen/ Sta. Leocadia/ Sta. Lucía/ Expectación del parto de la Virgen/ S. Tomás/ Ss. Felipe y Jacobo/ Invencción de la Cruz/ Aparición de S. Miguel Arcángel/ Angeles custodios/ S. Gabriel Arcángel/ S. Rafael Arcángel/ S. Aquiles, Noreo, Domitila, Pascasio/ S. Isidro Labrador/ S. Torcuato/ S. Felipe Neri/ Conversión de S. Agustín/ Aparición de S. Jacobo/ S. Jacobo/ Traslación de S. Jacobo/ S. Bernabé/ Ss. Juan y Pablo/ Ss. Pedro y Pablo.
AR-Bf 1/2/3 forman una unidad codicológica.

Fig. 1: Ejemplo de ficha descriptiva (Manuscritos)

Para cada uno de los 53 impresos se confeccionó una ficha conteniendo imágenes seleccionadas, transcripción de la portada (con abreviaturas expandidas), Localización, Signatura y otros datos de utilidad (Ver Fig. 2).

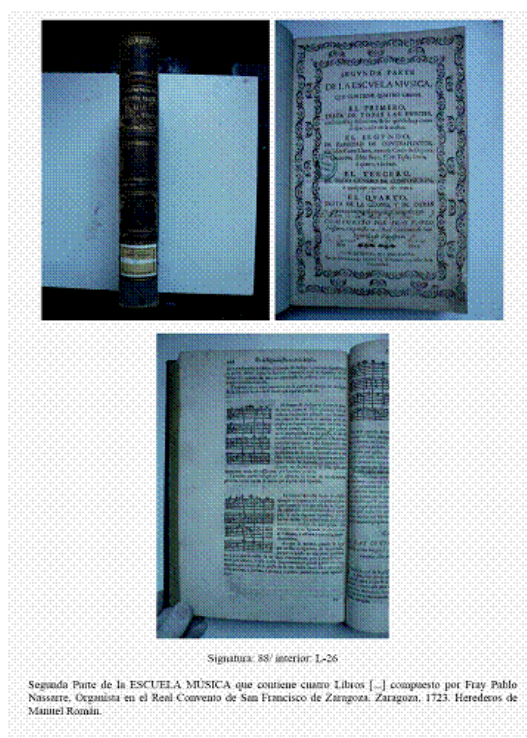


Fig. 2: Ejemplo de ficha (Impreso)

4. Puntualizaciones

4.1. Atendiendo a las conclusiones provisionales obtenidas en el transcurso de la investigación, se estimó conveniente cierta flexibilización en las limitaciones espacio-temporales previstas en la redacción original del proyecto.

Así, por ejemplo, conociendo la existencia de un notable manuscrito en la Biblioteca Furt -ubicada en la Estancia Los Talas, Partido de Luján, Provincia de Buenos Aires- el descubrimiento del estrecho vínculo que posee con un manuscrito perteneciente al Museo de Arte Decorativo nos decidió a documentarlo íntegramente e incluirlo en nuestro trabajo, aunque no se hallara en la propia ciudad de Buenos Aires.

4.2. De igual manera, la inspección de los fondos documentales de la Biblioteca del Convento de San Francisco (el repositorio más rico que conocemos hasta el momento de documentos atinentes a nuestra investigación) nos sugirió la conveniencia de incluir una serie de impresos de fecha posterior a nuestro primitivo límite de 1810, salvaguardando así una continuidad histórica entre útiles litúrgicos de diferentes épocas y para la cual el límite temporal establecido por una fecha fija constituye una demarcación evidentemente artificial. Esta biblioteca es, al parecer, la única dependiente de una institución religiosa de la ciudad en la que subsiste una cantidad apreciable de los libros que sirvieron para las celebraciones litúrgicas en el pasado.

4.3. También se ejerció una ampliación en la delimitación material que estipulaba “libros que contuvieran música y textos litúrgicos”, ya que en el caso de localizaciones de acceso más problemático consideramos adecuado registrar aquellos libros que, relacionados con la Historia de la Música Argentina, no eran tratados musicales ni contenían en sí música escrita. Es el caso de diversos impresos de la Biblioteca Furt. Por otro lado, algunos libros manuscritos pertenecientes a la Biblioteca del Convento de San Francisco que contienen sólo textos litúrgicos, fueron pospuestos para una instancia posterior de investigación, teniendo en cuenta el relativamente sencillo acceso a los mismos.

4.4. Es probable que queden aún bibliotecas, sobre todo litúrgicas, que conserven documentos no alcanzados en nuestro trabajo. Lo mismo puede decirse de algunas casas de venta de antigüedades, en donde la permanencia de un objeto es transitoria y la información sobre transacciones efectuadas no es fácilmente obtenible. Hemos encontrado cierta dificultad en obtener una respuesta rápida a nuestros requerimientos, en algún caso aislado; después de dos años de espera, no hemos obtenido permiso para estudiar un manuscrito actualmente en exposición, bajo vidrio, en la Academia Nacional de la Historia.

5. Presentación de ejemplos y comentarios

AR-Bd 1497 (Museo de Arte Decorativo, Ficha nº 1497) Manuscrito sobre pergamino, copiado en Italia (muy probablemente en Florencia) en el último cuarto del s. XV. Es un tomo de Antifonario conteniendo los Comunes (todas las Horas, incluyendo Maitines). Incluye ocho grandes iniciales historiadas, otras decoradas en oro y colores, 323 menores afiligranadas en color, con motivos geométricos, y varias cenefas, con decoración fitomorfa en colores y besantes dorados.



Folio 6 vuelto



Folio 83 v, detalle

AR-BI 2035 (Museo de Arte Español Enrique Larreta, Ficha nº 2035)

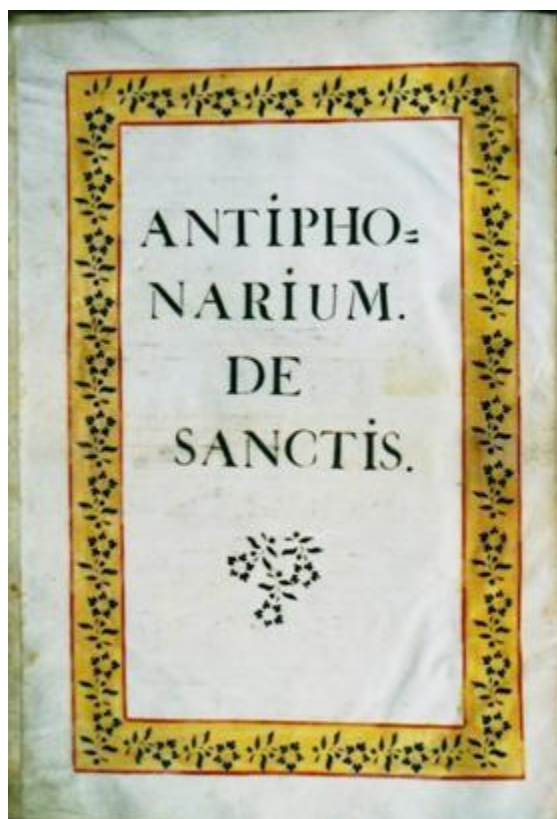
Manuscrito sobre pergamino, actualmente 119 folios. Copiado en España, las secciones más antiguas, s. XVI 1/2. Otras: s. XVI 2/2, s. XVII, ¿s. XVIII? Muy numerosas raspaduras, reescrituras, enmiendas y añadidos. Es un volumen facticio, producto final de una historia compleja de refundiciones. El grueso del material reutilizado es el más antiguo y proviene de diferentes volúmenes de un mismo Antifonario o de Antifonarios de un mismo *scriptorium* franciscano.



Folio 3 recto

Folio 93r **Ar-Bp** (Claustros del Pilar, sin signatura)

Manuscrito sobre pergamino. Fecha de copia: s. XVIII. ¿España? Es un tomo de Antifonario para el Uso Franciscano. Decoración floral en negro sobre fondo amarillo, aplicada con plantillas. Notación gregoriana tardía aplicada con plantillas y retocada a mano. *Cantus fractus*. Texto: humanística tipográfica aplicada con plantillas y retocada a mano.



Portada

The image shows a page from a manuscript. The text is in Latin and includes the date "DIE VI. AUGUSTI." and the feast "In Fello Transfigurationis D.N.J." followed by a prayer: "Añ. Assumpsit Jesus. Ut in Laud." and a hymn: "Quicumque Christum, & gloriosus apparuilli in conspectu Dñi, & Propterea decorem induit te Dñus." Below the text, there is a section titled "AD MAGNIFICAT, Aña." followed by musical notation on four staves. The first staff begins with a large, decorated initial "C" and the text "Hris tus Je -". The second staff continues with "sus splendor Patris". The third staff continues with "& figura substan-". The fourth staff continues with "tia e jus, portans".

Folio 1r

Los actuales Claustros del Pilar formaron parte del antiguo Convento de Franciscanos Recoletos de Buenos Aires, que, fundado en 1717, fuera el primero de este tipo en toda la Provincia del Tucumán y Río de la Plata. Desde 1721 hay noticias sobre la recepción de libros españoles para el coro. Tuvo noviciado durante noventa y un años y fue confiscado en 1822, durante el ministerio de Rivadavia. Por estas fechas los siete grandes libros de coro que se usaban en la Iglesia pasaron al Archivo de la Curia. En la década de 1930, por insistencia providencial del Pbro. Carlos Martínez, Canónigo Honorario de la Catedral Metropolitana, uno de los tomos fue recuperado para el Convento del Pilar; es el que aquí reseñamos. Los seis restantes perecieron en el incendio de 1955.

AR-Br (r = rescriptum) Colección privada. El poseedor desea mantenerse anónimo.

Manuscrito sobre pergamino, códice reescrito (Palimpsesto). Lugar y fecha de copia del nivel inferior: España/ s. XVII. Lugar y fecha de copia del nivel superior: ¿? / ¿s. XVIII? Es una colección de piezas para el Ordinario de la Misa, agrupadas en cinco formularios, que no llevan identificación ni indicación de pertinencia. Notación rítmica (*Cantus fractus*) en todo el cuerpo principal, salvo en los folios 76v – 86v, con notación gregoriana tardía. Las notas, claves y custodes, aplicadas con plantillas. Hay diversas “manos” (diferentes juegos de plantillas).



Folio 3r

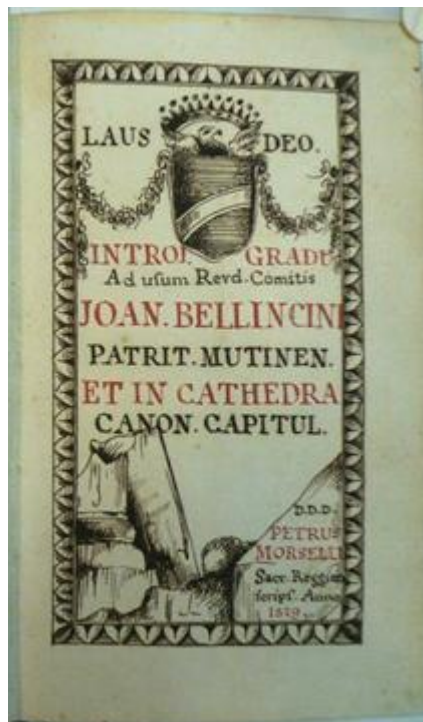


Folio 99v

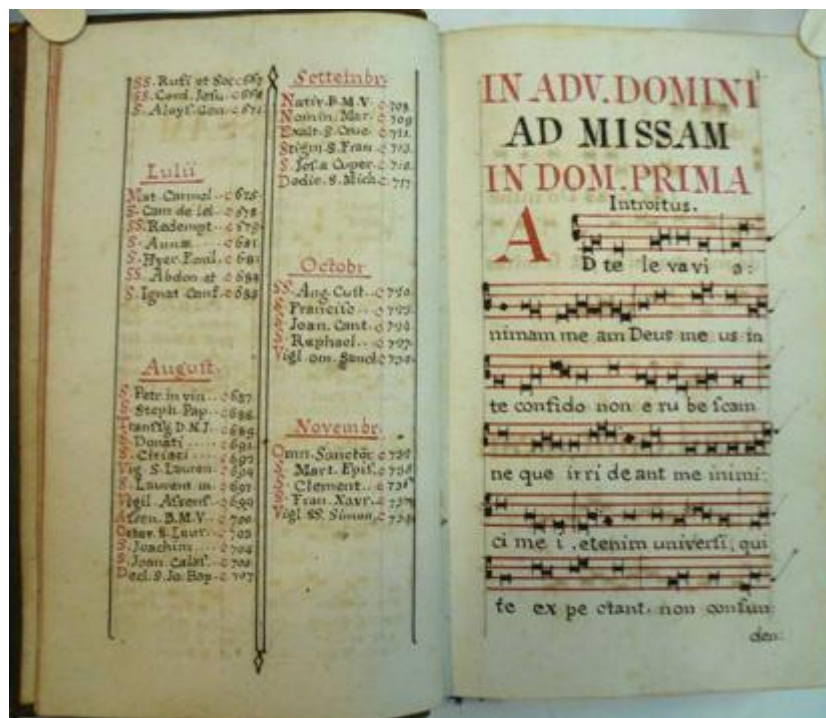
AR-Bc (Biblioteca de Alberto Casares)

Manuscrito sobre papel en dos tomos. Copiado en Módena, Italia, en 1819. Es un Gradual completo, con el Propio del Tiempo, el de los Santos y los Comunes. No hay ornamentación salvo en las portadas de cada tomo, decoradas a pluma con la figura de un águila sosteniendo una corona condal sobre un escudo, un fondo de ruinas clásicas y una orla. Texto en letra clásica, con fuerte influencia tipográfica. En la portada: LAUS DEO/ INTROI[tus et] GRADU[alia] AD USUM REV[eren]D[i] COMITIS JOAN[nis] BELLINCINI PATRIT[ius] MUTINENS[is] ET IN CATHEDRA CANON[ici] CAPITUL[i] D[edit] D[icavit] D[ominus] PETRUS MORSELLI Sac[erdos] Reggien[sis] Scrips[it] Anno 1819

(Alabado sea Dios/ Introitos y Graduales para uso del reverendo Conde Giovanni Bellincini, patricio de Módena y en la cátedra de Canónigo Capítular. Pietro Morselli, Sacerdote de Reggio, lo escribió en 1819 y lo dedicó al Señor.)



Portada



Fin del Índice y página 1

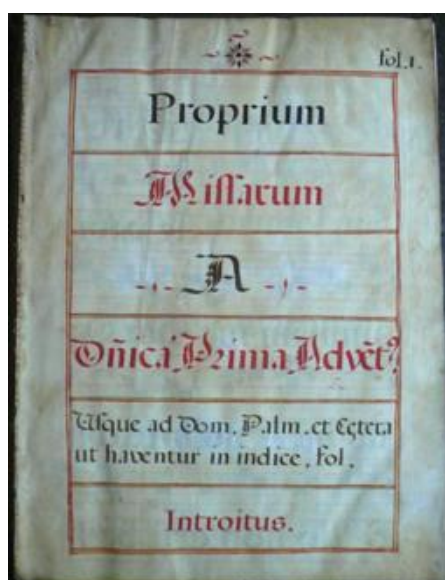
Libros en la Biblioteca del Convento de San Francisco

De todas las localizaciones investigadas, la Biblioteca del Convento de San Francisco de Buenos Aires, en Alsina y Defensa, ha resultado la más pródiga en documentos, con el relevamiento fotográfico de 14 manuscritos musicales y el fichado de 25 Impresos. Estos, sin embargo, no

agotan necesariamente la contribución futura de la Biblioteca a la investigación, ya que la misma se halla en proceso lento pero eficaz de nueva catalogación y acondicionamiento.

Se puede considerar que los manuscritos relevados (conservados ahora en la Biblioteca) constituyen casi la totalidad de los Libros de Canto que se usaban para la Liturgia, en la Iglesia de San Francisco, en tiempos de la Colonia.

Ar-Bf 1/ 2/ 3/ 4 Son los manuscritos más antiguos, ejecutados sobre pergamino, y los tres primeros forman una unidad codicológica. Son españoles y copiados probablemente en el s. XVII. Ar-Bf 1 es un tomo de Gradual, conteniendo el Propio del Tiempo hasta Domingo de Ramos; Ar-Bf 2 contiene lo restante del Propio del Tiempo, desde Pascua, y Ar-Bf 3 contiene el Propio de los Santos. El cuarto, Ar-Bf 4, copiado en similar época y lugar, contiene piezas del Ordinario de la Misa.



Ar-Bf 1 folio 1r



Ar-Bf 2 folio 1v



Ar-Bf 3 folio 33v



Ar-Bf 4 folio 3v

Ar-Bf 5, también sobre pergamino, es posterior (¿s. XVIII?). Es un tomo de Antifonario con el Común de los Santos. La notación gregoriana tardía y el texto (humanística tipográfica) está aplicados con plantillas. Los Himnos, escritos en *Cantus fractus*.

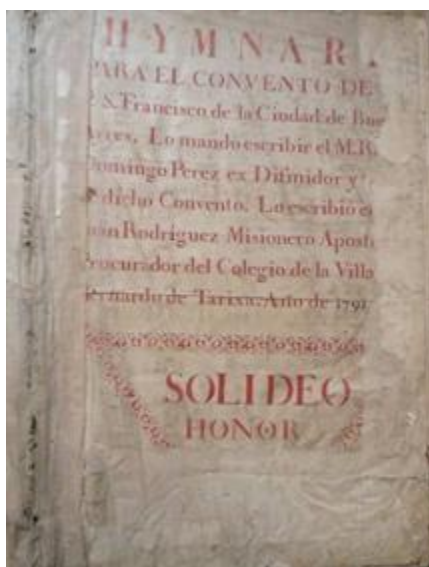


Folio 1r



Folio 15r

Los libros restantes (menos bellos quizás, pero igual o más importantes que los anteriores por su contenido) son obra de papel, en los que se combinan técnicas mixtas de escritura manual e impresión con plantillas. Todos fueron producidos en América (en Tarija o en Buenos Aires), expresamente para el Convento. Damos como ejemplo **AR-Bf 7**, que contiene los Himnos del Oficio para las principales fiestas del Temporal y del Santoral, con el texto copiado *in extenso* y música sólo en la primera estrofa



Ar-Bf 7, portada



Ar-Bf 7, folio 20v

En la portada: “*Himnar[io] para el Convento de [Nuestro Seráfico Padre] San Francisco de la ciudad de Buenos Ayres. Lo mandó escribir el M[uy] R[everendo] [Padre] Domingo Pérez, ex Difinidor y [Guardián de] dicho convento. Lo escribió el [Padre Fray] Juan Rodríguez, misionero apost[ólico] y procurador del Convento de la villa [de San] Bernardo de Tarixa, año 1791/ SOLI DEI HONOR*”

Dos libros Dominicanos

Finalmente, nuestra investigación ha revelado la existencia de dos tomos estrechamente relacionados –casi con seguridad, partes una misma unidad codicológica- localizados, uno en el Museo de Arte Decorativo con ficha nº 1519 (**Ar- Bd 1519**) y otro en la Biblioteca Furt, Estancia Los Talas, Provincia de Buenos Aires (**Ar-Lt**). Ambos perfectamente conservados, creados en Italia en el s. XVI, son volúmenes de un Antifonario según el Uso Dominicano: uno es el IIº tomo del Propio de los Santos, el otro, el tomo del Común de los Santos. Nada sabemos de su historia en la Argentina:

son, tal vez, el único testimonio sobreviviente del Canto Dominicano practicado en el Buenos Aires colonial.



Ar- Bd 1519 folio 5r



Ar- Bd 1519 folio 6v



Ar-Lt folio 1r, inicial historiada



Ar-Lt folio 39v, inicial historiada

Cumplida esta primera etapa, quedan habilitadas diversas tareas futuras a realizarse sobre la documentación hallada: la elaboración de los imprescindibles inventarios de contenido en cada fuente encontrada, el estudio de su historia dentro del territorio argentino, la elucidación del papel que jugó cada uno en su ámbito local, el cotejo de las fuentes extranjeras con manuscritos similares, el estudio de las graffías rítmicas, el examen de las técnicas mixtas de copia e impresión como aporte a la Historia del Libro en tanto creación material.

Asimismo, una vez concluido el trabajo de localización en Buenos Aires, sus resultados podrán ser integrados en una exploración más vasta, de alcance nacional, cuyo emprendimiento, creemos, no debe demorarse.

Claudio Morla

Nació en Rosario, estudió música en su Universidad y se interesó en la musicología histórica y la práctica de la dirección coral. Fue becario del Camping Musical Bariloche y miembro del Estudio Coral de Buenos Aires. Integró el Conjunto Pro Música de Rosario y dirigió el Pro Música Gregoriana. En Buenos Aires su tarea se concentra en la difusión e interpretación de la música antigua mediante conferencias, artículos especializados y la dirección del Taller Permanente de Canto Gregoriano y del coro de cámara *el viento del oeste*, dedicado a la polifonía coral del Renacimiento. Es docente del Departamento de Artes Musicales y Sonoras - IUNA - de la FACULTAD DE CIENCIAS Musicales - UCA - y del Conservatorio Manuel de Falla.

ARTÍCULO Nº 7

Musica y Política. Las producciones académicas argentinas entre 1966 y 1983 – Informe final.

Julio García Cánepa - Adriana Bordato - Cristina Vázquez - Diana Zuik

Palabras claves: música - censura - dictadura

Key words: music- censure- dictatorship

INTRODUCCIÓN

La consideración de la música como *metáfora de los años duros* será el *toposaxial* a partir del cual se articulará el informe final de la investigación realizada. Atravesando las sonoridades oficiales plasmadas en las marchas oficiales y los sonidos silenciados en tanto censurados/callados se establecerán las correspondencias pertinentes entre lo popular y lo académico procediéndose a realizar un paralelo entorno a determinadas variables de análisis.

MÚSICA COMO METÁFORA DE LOS AÑOS DUROS

Las sonoridades en sí mismas aparecerían como neutras. Sin embargo - y siguiendo a T. W. Adorno y su concepto de *material* en tanto *forma sedimentada*- se podría postular que al percibirse determinadas músicas éstas emergerán cargadas del sentido que sus interpretaciones le otorgaran históricamente. Incluso ciertos giros melódicos, determinados acordes e intervalos generarán en la psique y la conciencia de los perceptores reacciones, emociones y conductas no siempre previsibles.

La carencia de significado de lo musical académico al igual que de lo musical popular tornaría a este lenguaje en instancia no peligrosa para los esbirros del Régimen quienes sólo atenderían a prohibir y / o censurar las letras en tanto soportes ideológicos o de supuestas contravenciones a la moral y buenas costumbres marcadas por lo social reaccionario y lo religioso.

Las *élites* militares considerarían lo musical instrumental como composiciones neutras y en virtud de ello no habrían censurado / prohibido sino aquellas producto de compositores juzgados como *subversivos*.

En lo *musical instrumental académico* el problema del *espesor semántico* habría constituido una de las problemáticas a ser consideradas por los semiólogos atravesado a su vez por la *ambigüedad textual*. Asimismo la polisemia emergente de la transmutación de lo *signico* en *simbólico*, merced al carácter *estético* de la producción, se articulará con la perceptualidad del intérprete que devendrá a su vez polo *poético* en tanto instancia hermenéutica que generará el *discurso*.

La *metáfora* en tanto *figura retórica* se corresponderá con el *eje paradigmático asociativo* del código - sus signos funcionarán *in absentia* – fundamentándose en la *semejanza*.

La proyección de tal concepto a lo *musical académico* permitiría postular que en nuestro país durante los gobiernos militares de 1966 y 1976 las producciones musicales plasmarían la incidencia del *aquí y ahora contextual*. Una mirada retrospectiva permitiría considerar esas épocas

como suerte de *mesetas poéticas* en las cuales el arte en general y la música académica en particular habrían sido subsumidas en vacíos y silencios significantes.

El mantenimiento del *status quo* en lo referente a las programaciones de los teatros dedicados a lo musical académico responderían de este modo a las ideas estéticas de los regímenes militares de turno que no desearan innovaciones ni cambios respecto a lo tradicional.

Incluso las ideas de patrimonio cultural nacional estarían pautadas por el congelamiento y la no versatilidad de modo tal que lo *consagrado* será lo *consagrado*.

A partir de lo explicitado será dable señalar la directa correspondencia entre las coyunturas histórico político económico sociales y las producciones estético artístico musicales epocales. Así lo *musical académico devendrá metáfora de los años duros* en tanto instancia alegórica de los sucesos y las desapariciones.

LOS SONIDOS OFICIALES – LAS MARCHAS MILITARES

Compuestas históricamente como instancias simbólicas portadoras de valores patrióticos y marciales serían las elegidas para que con sus ritmos 2 / 2 y sus formas ABA fueran portadoras de los *valores* postulados por las naciones.

Inscriptas como género menor dentro de lo musical académico estas composiciones podrán leerse desde lo denotativo o lo connotativo según las perspectivas de análisis. La hermenéutica realizada respecto a las marchas militares habría dejado marcas en su material sonoro de modo tal que en virtud de la memoria y las coyunturas históricas se corresponderían con la defensa de valores nacionales y patrióticos.

No sólo el valor evocativo de lo musical sino también los contextos de producción y ocasionalmente de recepción enlazarían determinadas composiciones con las luchas por la libertad. Tal será el caso de *La Marsellesa* el estribillo... *llegó el Comandante y mandó parar...*

En búsqueda de flexibilizar códigos en la actualidad se realizarían nuevas versiones de marchas y canciones patrióticas con el fin de ser connotadas de manera distinta. Así al perder instancias enunciativas negativas recobrarían en parte su sentido original atendiendo a las marcaciones determinantes de las contextualidades de emergencia. Un paneo por las marchas militares permitiría consignar como composición insigne - pese a no pertenecer al reglamento *Registro de Marchas Militares* - de la Dictadura Militar de 1976 a *Avenida de las Camelias* composición realizada por el maestro capitán de Banda Pedro Maranesi sobre el parche de un bombo en 1915 en Rosario de la Frontera - Provincia de Salta - donde se habría concentrado la 5ta División del Ejército Argentino para realizar maniobras militares. El autor la titularía con el nombre de una calle que acabarían de abrir los efectivos.

Pese a que por su génesis se correspondería con los intereses de formación de los reclutas los usos que hiciere el Gobierno de Facto de la misma para anunciar la lectura de los tristes comunicados del Comando en Jefe del Ejército connotaría sus sonidos de modo tal que su escucha provocaría recuerdos negativos en tanto entremezclados con la represión y la tortura.

LOS SONIDOS SILENCIADOS

Los planteos realizados respecto a la *música académica* en los gobiernos militares mostrarían la escasa *censura* realizada sobre esta música. Los imaginarios epocales jerarquizarían este lenguaje en tanto considerado propiedad simbólica de un grupo de *élite*, único capaz *aparentemente* de gozar de sus manifestaciones.

Tales resultados habrían llevado a plantear las similitudes y diferencias entre lo acaecido en lo *musical académico* y lo *musical popular*. La censura y prohibición de temas ya fuere por sus contenidos, i.e. su letra o por la ideología de sus autores y / o compositores habría sido objeto de exhaustivos análisis y enumeraciones. Sin embargo la investigación abriría otras instancias de análisis en cuanto se hiciera pública la lista de los *Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión*.

Las ideologías inscribirían en las sonoridades y las imágenes pareceres y hábitos de lectura que marcarían la producción *artístico musical nacional* durante los períodos de dictadura. Las instancias perceptuales se conjugarían con los determinantes de *censura* y *prohibición* que enlazadas al *miedo* y la *represión* no admitirían lecturas críticas por parte de la mayoría de la población.

De la censura / prohibición de lo musical popular entre 1976 y 1983 - Las listas negras
El COMFER difundiría el 4 de agosto de 2009 las listas negras – unas hojas tamaño A4 con el membrete de la Presidencia de la Nación en el ángulo superior izquierdo – elaboradas durante la segunda Dictadura Militar.

Así el Gobierno actual procedería a abrir los archivos con los temas objeto de censura y prohibición en el ámbito de lo *musical popular* atendiendo a la relevancia socio - político - cultural de tal evento. De esta manera se abrirían los archivos con los temas prohibidos respecto a los cuales las argumentaciones esgrimidas para *censurar* habrían sido:

- el ejercicio de la violencia física contra la mujer - en paradójica formulación por parte de los que habrían violado, secuestrado, matado y desaparecido a treinta mil personas - el uso del lunfardo - las temáticas eróticas - las ideologías

Asimismo será dable señalar que tales sanciones se habrían ejercido no sólo sobre artistas y producciones nacionales, v. gr. César Isella y Cacho Castaña sino también extranjeras, v. gr. Eric Clapton, Queen y Pink Floyd.

De la censura / prohibición de lo musical académico entre 1976 y 1983

Tal como se explicitara anteriormente excepto *Bomarzo* de Ginastera - Mujica Lainez no se registraría otra prohibición explícita en el campo de lo *musical académico*. Por ende no se habrían confeccionado *listas negras* con nombres de obras ni compositores como sucedería con lo musical popular. El caso de Miguel Ángel Estrella censurado y prohibido durante la dictadura de 1976 sería paradigmático en cuanto se articularían diversidades ideológicas respecto al compositor como *enunciador empírico* y *textual* dado que habría hecho escuchar Bach a quienes no tendrían capacidad de goce estético alguno.

Producciones líricas en la Ciudad de Buenos Aires

Realizado un recorte en la producción a partir de la *supuesta neutralidad* de lo musical instrumental y un atravesamiento diacrónico en el lapso 1966 - 1983 en el *aquí* de la ciudad de Buenos Aires como contexto de realización habría sido posible determinar en lo relativo al *género lírico* el siguiente *estado de situación* respecto a las producciones en el Teatro Colón:

- 1966: a partir del 29 de junio -día en el que se produce el golpe de Estado y asume el Gral. Juan Carlos Onganía- no se representarían óperas argentinas
- 1967-1968: no subiría a escena ninguna producción nacional
- 1969: se estrenaría *La voz del silencio* de Mario Perusso
- 1970-1971: no se incorporaría en la programación ninguna ópera argentina
- 1972: reposición de *Bomarzo* de Ginastera después de su prohibición en 1967
- 1973: estreno de la *Medea* de Guido - Drei bajo el gobierno democrático de Cámpora - 1974: no subiría a escena ninguna producción nacional
- 1975: se representaría *El Matrero* de Felipe Boero
- 1976: hasta el 24 de marzo reposición de *El Matrero*
- 1976: a partir del 20 de marzo y durante el mes de setiembre se repondría *La novia del hereje* de Pascual de Rogatis.
- 1977:*El Caso Maillard* de Roberto García Morillo con libreto propio sería representada por primera vez el 30 de setiembre de 1977. Sería la única ópera argentina estrenada en el *Teatro Colón* en el período de la Dictadura del 76.
- 1978-1982: no se representarían óperas argentinas - 1983: el 10 de junio -día en que se conmemoraría el primer aniversario de la rendición argentina en la guerra de Malvinas- volvería a subir a escena significativamente *Aurora* de Héctor Panizza

La casuística expuesta plasmaría la *meseta poiética* en el campo de lo compositivo académico. No obstante un encargo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires realizado en 1971 emergerá en 1977 en tiempos del Proceso de Reorganización Nacional. Tal será:

El Caso Maillard, Op. 41

Producto de un encargo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en 1971 como ópera de cámara, posteriormente se transformaría en un proyecto de mayor envergadura. Tal sería tratar operísticamente una adaptación libre del cuento de Edgar Allan Poe *The system of Dr. Tarr and Prof. Fether - El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma* - cfr. *Historias Extraordinarias* - publicado por primera vez en el periódico *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* en el mes de noviembre de 1845. La ópera en dos actos sería compuesta entre 1972 y 1975 año en el que terminaría de orquestarse. El autor calificaría su producción como *drama jocoso* en virtud de los momentos grotescos y humorísticos que culminarían en episodios de hondo dramatismo.

Según García Morillo la obra constituiría una:

... crítica al estado actual de la sociedad humana: dos mundos se oponen, el de la cordura y el de la demencia, en un proceso que va haciéndose inquietante y amenazador. (Temas y Contracantos: 3.0.1.1.7) (la negrita es nuestra)

En lo referente a la estructura un análisis musical habría permitido establecer que si bien la tonalidad sería su código base - libremente tratado en lo relativo al uso de cromatismos -

alternaría con lo modal y lo no tonal. Respecto a lo formal cabría señalar en lo macro un gran rondó con alternancia de episodios de densidades contrastantes.

A su vez la caracterización de los personajes se correspondería con las distintas *formas de emisión*

(...) los normales y corrientes, los prosaicos guardianes y el director del manicomio, utilizan el lenguaje hablado. Los periodistas, seres más imaginativos (o deberían serlo), recurren al Sprachgesang, en una especie de recitativo. Y por último, los habitantes del establecimiento emplean el recitado, llegando en ocasiones al canto propiamente dicho, pues en los tiempos que corren, sólo a los locos se les puede ocurrir el cantar libremente

(...) (García Morillo, La Nación; 1 - 03 - 1987) (la negrita es nuestra) La fuerte fusión texto - música plasmaría la idea de García Morillo de que

Si no se tiene la intuición del movimiento dramático y el sentido de la proporción, en música escénica es preferible no intentar el género y dedicarse a otra cosa. (Temas y Contracantos: 3.0.1.1.9) (la negrita es nuestra)

Esta suerte de exigencia se tornaría indispensable en *El caso Maillardddado* que para abordar las rarezas de los maníacos habitantes de esa *casa de salud* el tratamiento de las voces plantearía dificultades técnicas y complejidades de emisión.

PARALELO ENTRE LO MUSICAL ACADÉMICO Y LO MUSICAL POPULAR. VARIABLES DE ANÁLISIS

Las investigaciones realizadas en torno a lo *musical académico* con una mirada comprensiva hacia lo *musical popular* habrían permitido determinar *variables de análisis* que posibilitarían establecer un paralelo entre las producciones resultantes en dichos ámbitos al igual que lo sucedido con grupos o músicos tanto nacionales como extranjeros. Será postulable a través del trabajo realizado que el Régimen carecería de identidad musical salvo tibias banderías nacionalistas expresadas fundamentalmente por marchas e himnos *ad hoc*. A su vez el *miedo* que habría sido el arma más eficaz contra las ideologías no deseadas por la Dictadura no habría logrado su objetivo en el terreno de lo *identitario sonoro* o bien por falta de comprensión respecto a la naturaleza del mismo o tal vez por la inocencia política de la contracultura.

Contexto de la censura / prohibición

El gesto del oyente de lo *musical académico* remitiría a coyunturas político sociales pasadas no inmersas en conflictividades, excepto la posible rebeldía congelada de los pueblos tal como sucedería en el *Nabucco* verdiano cuyo coro *serviere* como lema revolucionario en la Italia garibaldina.

Sin embargo focalizando la mirada sobre la producción será dable señalar la *censura* impuesta *implícitamente* por la Triple A a un grupo de músicos - Julio Viera, María Teresa Luengo, Jorge Rapp y Marta Lambertini - becarios de composición en el CICMAT - *Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología* - dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires - donde se produciría música instrumental y electroacústica.

En el ámbito de lo *popular* el *guiño rockero* indagaría en un gesto de empatía generacional con lo contestatario etario de otras naciones; v.gr. E.E.U.U. e Inglaterra mientras que la *percanta que me amuraste* sería interdicta en tanto mediante el lunfardo se atentaría contra las buenas costumbres y se cercenarían los *valores nacionales*.

Circulación discográfica

Mercedes Sosa en 1965 sería considerada la pionera de la *discografía subversiva* desde la grabación del *long play Canciones con fundamento*. A partir de ese momento se desataría la búsqueda de intersticios por los cuales se pudieran filtrar grabaciones con posiciones opuestas al discurso del terror. Si bien el *rock* no sería aniquilado, reemplazado o erradicado, la difusión de sus discos sería restringida o directamente prohibida hasta que con motivo de la Guerra de Malvinas se levantarían las interdicciones que prohibieran a las radios y TV transmitir temas en inglés.

Planteos semejantes se habrían realizado respecto a lo musical académico en la misma época. Así se habría procedido a prohibir la transmisión de obras de compositores ingleses de cualquier época -John Dowland, Henry Purcell, Edward Elgar, William Walton entre otros- al igual que interpretaciones tanto instrumentales como vocales.

Lugares de presentación / ámbitos de resistencia

Si bien los espacios físicos en sí mismos no serán significantes, las músicas que en ellos se interpretasen les otorgarán espesor semántico y los convertirán en referentes de sentido. Así los *espacios* dedicados a lo musical académico tales como el Teatro Colón, el Auditorium del Parque Centenario, el Teatro Alvear, las salas del Teatro General San Martín y otras tantas serían *pautadas* como *legítimas* instancias de promoción en el ámbito de lo *cultural* en el más estrecho sentido del término. Por oposición aquellos dedicados a lo popular no gozarían del favor de las autoridades. En el caso del *tango* que encontrara *asilo* en *Michelangelo* habría sido *foco de atención* por parte de los gobernantes de la época en cuanto a los espectáculos que se realizaran en él. Así Oscar Donadío - su dueño en esos tiempos - habría sido intimidado en su persona a la vez que su local sufriera agresiones que irían desde la amenaza de bomba hasta el peligro de clausura. Al respecto diría ... *vengan cuando quieran, acá el local es grande, tengo un sótano, tengo esto del otro lado ... acá pueden venir cuando quieran, pero **Oswaldo Pugliese** va a seguir tocando*. (Santos; Petrucelli; Morgade, 2008: 56) (la negrita es nuestra) en clara alusión al director y compositor que al igual que Rodolfo Mederos habría elegido no irse al extranjero pese a ser perseguido, censurado y muchas veces prohibido debido a su filiación comunista.

Mederos sólo podría presentarse en *La Trastienda* de Thames y Gorriti y en *Music up* de la calle Corrientes. La premisa del gobierno era *Reprimirlo en lugar de que se generalice*.

Transmisión axiológica

En la década de los 60 el tema de las axiologías no se focalizaría en torno a lo *musical popular* dada la censura ejercida por los gobiernos anteriores.

Sin embargo paulatinamente se irían conformando las figuras del *militante* y *delfanático musical* diáda que no se conjugaría dadas las diferencias de los proyectos de vida en los que se inscribirían los jóvenes. El primero sería colectivo mientras el segundo se caracterizaría por el goce individual.

Con respecto a lo *musical académico* su integridad ético moral y su capacidad como medio de transmisión de valores no sería puesta en duda debido en parte al carácter abstracto de la música instrumental y a la *cuasi* indiferencia por parte de los miembros posicionados en el campus respectivo. Ejemplo de tales afirmaciones serán las letras de la producción vocal de cámara que plasmarían textos de autores clásicos o bien no comprometidos políticamente. En el terreno de la ópera la situación sería semejante tal como se pautara previamente en este trabajo.

El gesto militar por otra parte consistiría en extirpar violentamente la insurgencia del cuerpo dolido de la Nación que comprendería también el cierre de las fronteras culturales con el fin de proteger la supuesta y proclamada *argentinidad*.

Prejuicios y validaciones

Los planteos respecto de los lenguajes artísticos realizados por los *representantes culturales* de los gobiernos militares tanto a nivel institucional como no institucional anclarían en juicios y prejuicios radicados en una axiología que respondería a la *moral y las buenas costumbres* que serían por supuesto aquellos propios de la cultura occidental y cristiana. Así el *rock* sería subversivo y por ende sospechoso, vía de transmisión de valores y pautas culturales ajenas al espíritu nacional mientras que el *tango* sería pautado como instancia orillera propia de un género musical menor. A su vez el *folklore* se correspondería con lo rural y sería relacionado con las clases más bajas y no urbanas.

La instancia de validación en lo *musical* estaría dado por los agentes posicionados en el *campus académico* dado que esta música sería postulada por los miembros de la *élite* militar como topos axial en el interjuego de su identificación extrínseca / identidad intrínseca.

Comunicador llave

En la jerga de los servicios éste [el comunicador llave] era una persona de cierta popularidad en los medios artísticos. (Pujol, 2005: 23)

En el campo de lo popular *jugarían* como *comunicador llave* Mercedes Sosa y León Gieco -entre otros- pues sus auras artísticas reunirían las condiciones que tal categoría exigiría. Sin embargo en el caso de lo *musical académico* la *trasgresión* giraría en torno a los oyentes corriendo el foco de atención de las *élites* acostumbradas a consumirla hacia las clases más desprotegidas. Tal sería el derrotero en virtud del cual Miguel Ángel Estrella sería perseguido.

Producciones y planteos de valores - persecuciones a intérpretes / compositores / cantautores

Para el Régimen el *rock* no sería considerado medio de transmisión de los *valores* propios de la moral cristiana. Sus letras y melodías no sólo no serían complacientes con las acciones y discursos del gobierno sino que serían críticos acérrimos del mismo.

Por contraposición lo *musical académico* no sería decodificado en la amplitud de sus repertorios como instancia crítica y / o subversiva con respecto a los valores propugnados por los gobiernos *de facto*. Excepto el caso de *Bomarzo* ya considerado no se habrían conocido casos de *censura explícita* aunque quedaría por establecerse la posibilidad de la *autocensura*.

Lo musical como instancia educativa / de formación / de promoción de cultura

Las mentalidades militares estructuradas en paradigmas clásicos y reaccionarios no admitirían en la diversidad de expresiones artísticas cambios ni transmutaciones de códigos. Por lo tanto rechazarían contenidos musicales que no respondieran a sus esquemas perceptivos y considerarían todos los sonidos provenientes de lo popular susceptibles de sospecha. En el caso del *rock* éste no contribuiría a la supuesta correcta educación de los jóvenes. Por su parte el *tango* vería reducida sus posibilidades de difusión en tanto tampoco sería instancia de afirmación de los valores postulados por los gobiernos *de facto* y menos aun aquellos cuyos textos presentaran términos en lunfardo, v.gr. los interpretados por Edmundo Rivero.

El repertorio *folklórico* sufriría censuras dada su relación con el peronismo y grupos de izquierda. El *rock* se situaría en las antípodas de tales pautas en tanto rebelde ante toda forma de disciplina convirtiéndose en una prédica anticultural. Durante los años más duros de la Dictadura sería el lugar de preservación del *éthos* rebelde de los 60 y 70 anudado a connotaciones ideológicas. Por el contrario lo musical académico sería considerado un enclave para la transmisión de los valores tradicionales propugnados por los miembros de la Dictadura por ende no sufriría ningún tipo de crítica ni censura explícita.

Conciertos y recitales

Mientras que los *conciertos* realizados en el Teatro Colón y otras salas de igual envergadura acogieran públicos considerados *correctos* y acordes a los supuestos esgrimidos por los acólitos de los gobiernos militares, los *recitales de rock* serían espacios en los cuales circularían públicos jóvenes críticos de lo establecido y comprometidos por lo general con sus contextos socio – políticos. Este elemento marcaría las diferencias de valoración y validación de los dos grandes campos musicales. De este modo mientras unos pasarían a ser grupos con los cuales se podrían compartir pareceres, cenas y brindis los otros serían, en tanto *otros*, sujetos de corridas y objeto de persecuciones por parte de la policía a la salida de sus encuentros.

CONCLUSIONES

A partir de las palabras de Andrés Avellaneda quien sostendría que

... la historia de la cultura es también una historia de la censura, un registro de negociaciones solapadas o explícitas entre los productos culturales y el control del Estado (Avellaneda, 1986: 34)

se concluirá que alrededor de 1976 y como resultado de lo actuado por el gobierno militar de 1966 a 1973 los contenidos básicos del *discurso de la censura* habrían estado asentados o listos de modo tal que una sistematización más profunda les otorgaría la coherencia y efectividad buscadas, tarea que llevaría a cabo el gobierno militar de 1976 a 1983. De este modo durante el Proceso de Reorganización Nacional y como consecuencia del *discurso represivo* se produciría la escisión social entre los que plantearan y manejaran un *discurso opositor* - los productores culturales y la

sociedad en general -, aquellos comprometidos políticamente -desaparecidos o exiliados - y los que optaren por el silencio y la *autocensura*.

La proyección de tales instancias al *campus* de lo *musical académico* permitiría establecer pautas de análisis en torno a figuras tales como Miguel Ángel Estrella en tanto comprometido político mientras que Juan Carlos Zorzi se inscribiría en el silencio de la no praxis al negarse a dirigir orquestas en ámbitos institucionales estatales durante gobiernos no democráticos.

Lo acaecido en los años 60 en torno al Instituto Di Tella y *Bomarzo* respondería a la figura de *censura explícita* habiéndose esgrimido argumentaciones de tipo moral y conservador en referencia en el primer caso a los lenguajes artísticos de vanguardia que *corromperían las costumbres de los jóvenes* mientras que la prohibición que caería sobre la ópera sería fundamentada en el prejuicio *delatentado al pudor y las buenas costumbres*.

Con referencia a la *autocensura* será dable destacar que ésta accionando indirectamente sobre los compositores e intérpretes condicionaría la producción académica. Tal inferencia habría sido posible a través de la casuística relevada que permitiría pautar la falta de producciones musicales que sufrieran proceso *decensura* explícita en el lapso temporal considerado.

Dadas las carencias señaladas se habría indagado en el campo de lo *musical popular* de modo tal que se habrían constado nombres y producciones prohibidas y/o censuradas explícita en algunos casos o implícitamente en otros. Las *listas negras* abiertas en el mes de agosto del presente año serían índice de las textualidades *castigadas* en su circulación y consumo por el poder de turno.

Una mirada hacia los estrenos líricos argentinos realizados en el lapso 66 – 83 mostraría el escaso número de producciones incluidas en las programaciones de esos años en los teatros dedicados al género. Tal *estado de situación* permitiría postular como índice causal la posibilidad de *autocensura* a la que se sumarían el desinterés de los gobiernos de turno por la producción estética artística en general y musical en particular y la ambigüedad simbólica de los textos verbales pasibles de multiplicidad de lecturas algunas de las cuales pudieran convertirse en factores disolventes o generar focos de sublevación y/o protesta.

Respecto a las *connotaciones negativas* adscriptas a los *sonidos oficiales* - las marchas militares y las canciones patrias - por el triste uso que se hiciera de ellos como anuncio de los *comunicados militares* se habría podido establecer que en democracia se cambiaría el *sentido* de las mismas mediante nuevas versiones que en otros contextos de lectura / escucha tornaren lo negativo en positivo.

Un paralelo y atravesamiento por los campos *académico* y *popular* musicales con sus respectivas especificidades señalarían *variables de análisis* que habrían posibilitado marcar similitudes y diferencias con respecto a la posible incidencia de la edad y / o de la existencia o no del *comunicador llave* en la determinación de la censura y la prohibición de producciones y / o compositores, autores y cantautores. A esto se agregaría la aparente falta de *espesor semántico* de la música instrumental en virtud de lo cual devendría inocua para los regímenes militares.

Sin embargo los intersticios de lectura permitirían postular por una parte la *no identidad musical* de los regímenes dictatoriales argentinos del siglo XX salvo la vana exaltación de ciertos rasgos nacionalistas funcionales a sus ideologías.

Finalmente se podrá concluir que la inscripción que los gobiernos militares realizaran en las sonoridades dejarían marcas sangrientas que articuladas en las contextualidades de producción devendrán índices de escucha en las instancias de percepción de modo tal que mediante figuras retóricas tales como la metáfora mostrarían tristes realidades acontecidas en los fines del siglo pasado en nuestro país.

Bibliografía

- A.A.V.V. (2007); *Por qué recordar*, Foro Internacional Memoria e Historia, Granica, Buenos Aires. - Actis, Manú; Aldini, Cristina; Gardella, Liliana; Lewin, Miriam, Tokar, Elisa; *Ese infierno*.
- *Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Altamira, Buenos Aires, 2006. - Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc J.D. (1995); *Respuestas para una Antropología Reflexiva*, Grijalbo, México D.F. - Buch, Esteban (2003); *The Bomarzo affaire. Ópera, perversión y dictadura*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Caamaño, Roberto (1969) ; *Historia del Teatro Colón*, Cinetrea, Buenos Aires.
- Caravallo, Liliana; Chantier, Noemí; Garulli, Liliana (2007); *La dictadura (1976 – 1983). Testimonios y documentos*, Eudeba, Buenos Aires.
- Caviglia; Mariana (2006); *Dictadura, vida cotidiana y clases medias*, Prometeo, Buenos Aires. - Donozo, Leandro. (2005); *Diccionario Bibliográfico de la Música Argentina*, Editorial Gourmet Musical, Buenos Aires.
- Ferreira, Fernando (2000); *Una historia de la censura*, Norma, Buenos Aires.
- Grieco y Bavio, Andrés (1994); *Cómo fueron los 60*, Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Invernizzi, Hernán; Gociol, Judith (2002); *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires.
- Marchini, Dario M. (2008); *No Toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / Utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960 – 1983*, catálogos, Buenos Aires.
- Novro, Marcos; Palermo, Vicente (2003); *La dictadura militar. 1976 / 1983*, Paidós, Buenos Aires. - Santos, Laura.; Petruccelli, Alejandro.; Morgade, Pablo (2008); *Música y dictadura*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Pujol, Sergio (2002); *La Década Rebelde*, Emecé, Buenos Aires. (2007); *Rock y Dictadura*, Planeta, Buenos Aires.
- Romero, Luis Alberto (2006); *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, FCE,
- Verón, Eliseo (1987); *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.

Documentos

Archivo del COMFER. Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión.

Programas

El Caso Maillard; Roberto García Morillo. Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, Temporada 1977, Setiembre 30, Director Jorge Fontenla.

Julio García Cánepa

Profesor Nacional de Música, Profesor Superior de Piano y Profesor Superior de Composición (Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”). Autor de libros de educación musical. Productor y conductor de programas radiales, actualmente en Radio Cultura Musical FM 100.3 MHz. Decano del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” IUNA. Miembro Honorario del CAMU (Consejo Argentino de la Música) y Director Artístico de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Categorizado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología como Docente Investigador.

Adriana Bordato

Licenciada en Artes Visuales - IUNA. Artista visual ha participado en varias muestras colectivas. Se desempeñó como docente auxiliar en el Departamento de Artes Visuales - IUNA.

Cristina Vázquez

Profesora Superior de Canto (Conservatorio Nacional de Música “C. L. Buchardo”). *Profesora de Dirección Coral* (Conservatorio Provincial de Música “J. J. Castro”). *Profesora de Artes en Música*. (Área Transdepartamental de Formación Docente –IUNA).

Miembro del Consejo Superior y de la Comisión Académica del IUNA. Se desempeña como Prosecretaria Académica y Profesora en el Departamento de Artes Musicales. *Investigadora categorizada por el Ministerio de Educación. Integró agrupaciones artísticas corales y de cámara tales como el Coro del Instituto del Teatro Colón, Asociación Wagneriana, Grupo de Canto Coral – G C C , Ensamble Vocal Argentino y Coneius. Especialista en Gestión Institucional graduada de la FLACSO actualmente cursa la Maestría en Psicología de la Música de la UNLP.*

Diana Zuik

Licenciada en Artes (F.F. y L.- UBA) Se dedica a la investigación en el ámbito de la estética y la semiótica musicales y a las producciones de cruce artístico – tecnológicas. Actualmente es Directora Instituto de Investigación en Artes Musicales (Departamento Artes Musicales y Sonoras - IUNA) Consejera Superior Suplente (IUNA). Investigadora (IUNA)

Profesora titular Posgrado LAC (Departamento Artes Visuales - IUNA); Departamento de Artes Musicales y Sonoras - IUNA y Carrera de Gestión del Arte y la Cultura - UNTREF Ex profesora titular Departamento Artes Visuales - IUNA.

Cursó la Maestría en *Sociología de la Cultura y Análisis Cultural* (IDAES - UNSAM).

Directora de tesis. Publicó artículos en revistas nacionales e internacionales. Participó en congresos y jornadas. Integró y codirige equipos de investigación del IUNA y fue becaria del F.N.A.