



**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 III - N° 1 Marzo 2011

ÍNDICE

Editorial.....	pág. 1
Índice.....	pág. 2
Artículo nº 1: <i>De arcones, eunucos y momias. Reflexiones filosófico-epistemológicas en torno al rol de la historia de la música.</i> (Andrea Paolini - Pablo M. Vicari).....	pág. 3
Artículo nº 2: <i>El Matrero de Felipe Boero, una opera nacional de proyección universal.</i> (María Claudia Albini - Edgardo Cianciaroso).....	pág. 10
Tesina nº 1: <i>Esos rumores del agua, una obra basada en dos sonoridades en permanente construcción.</i> (Cecilia Pereyra).....	pág. 21
Tesina nº 2: <i>Palabras sobre la posibilidad de un dialogo entre lenguajes. Acercamiento y análisis de obras musicales relacionadas con el elemento verbal.</i> (María Belén Romairone).....	pág. 31
Congresos y Jornadas.....	pág. 45
Recomendados.....	pág. 47

ARTÍCULO Nº 1

De arcones, eunucos y momias. Reflexiones filosófico-epistemológicas en torno al rol de la historia de la música.

Andrea Paolini y Pablo M. Vicari

IUNA-IIET

PALABRAS CLAVES

Interpretación - historicismo - tradición - deconstrucción - creación - reproducción

*“La conciencia del pasado no es lo opuesto a la actualización estética,
sino un elemento que forma parte de ella”*

Dahlhaus, 1997: 88

En práctica musical, así como también en el arte dramático y coreográfico, suele intervenir la figura de un ejecutante, un intérprete –instrumentista, actor, bailarín- que pone en acto aquello que fue pensado y escrito por aquel a quien la tradición ha otorgado el título del “creador de la obra” (compositor, dramaturgo, coreógrafo).

Aquella mediación del intérprete, instrumentista o cantante, transforma las partituras en vibración sonora con sentido estético; es decir, hace música. De esta forma la obra siempre es índice de cierta otredad, cierta diferencia subjetiva, cultural o histórica que escinde la unidad, ingenuamente anhelada y fallidamente transparente, entre el compositor y el intérprete.

El repertorio usual del instrumentista suele encontrarse con un otro cuya diferencia es –entre otras- temporal, ejecuta obras que a simple vista llamaríamos “del pasado”; aunque siempre consideramos pertinente preguntarnos si efectivamente es “música del pasado” aquella cuya presencia (obras) ocupa el mayor caudal en el circuito musical académico actual, tanto en el presente de las salas de concierto, como así también en la formación de músicos; nos referimos a las producciones originadas entre los siglos XVI y XX.

Es la “Historia de la Música” la disciplina científica que pretende describir y comprender el pasado del arte sonoro; frente a ella bien vale hacernos la pregunta nietzscheana, ¿cuál es la utilidad de los conocimientos históricos para la vida?1 O bien traducido en clave musical, ¿cuál sería el aporte que los conocimientos de la musicología histórica podrían hacer para la propia praxis artística? La ya clásica consideración intempestiva “*Sobre la utilidad e inconvenientes de la historia para la vida*” escrita por Nietzsche en 1874 sugiere que tanto el abordaje monumental como el anticuario de la historia podrían presentar una doble cara, una fertilizadora y amable pero también otra esterilizante y estricta. La Historia podría devenir maestro que anima o bien un padre terrible que castra todo aquello que no sea la repetición sempiterna de lo mismo. Pensar la historia como mero resguardo del pasado es concebirla como un eunuco que cuida el harén al cuál no puede fertilizar, solo resguarda, no crea, no compone, solo vigila. “*¿O sería necesario una generación de eunucos para guardar el gran harén histórico [gestchichtlich] universal? A estos les encaja la pura objetividad.*”

¡Casi parece que la tarea consiste en vigilar a la historia a fin de que, de ella, no salga nada, excepto más historia, pero nunca acontecimientos! -que ella no ayude a que las personalidades sean «libres», es decir, que sean sinceras consigo mismas, sinceras con los demás, y esto en palabras y en hechos.” (Nietzsche: 1959)

La deificación dogmática de la historia implica –desde la perspectiva nietzscheana una operación de evasión y temor a la vida, una ética y estética de la servidumbre.

Sólo el alma de aquel que siente impotencia y envidia frente a la creación puede disfrazar su odio en esterilizante y falsa erudición. Así Nietzsche considera pertinente tomar *“el ejemplo más sencillo y frecuente. Imaginemos a personalidades no artísticas, o débilmente artísticas, armadas y acorazadas con la historia monumental del arte. ¿Contra quién dirigirán ahora sus armas? Contra sus archienemigos los espíritus vigorosamente artísticos; en otras palabras, contra aquellos que son los únicos capaces de extraer de la historia una verdadera enseñanza, es decir, una enseñanza orientada hacia la vida y convertir lo que han aprendido en una forma más elevada de praxis. A estos se les obstruye el camino, se les oscurece el horizonte cuando celosos ídólatras danzan en torno a un mal comprendido monumento de alguna gran época del pasado”*. (Nietzsche: 1959) Aquellos temerosos disfrazados de erudición se instituyen en guardianes del “buen gusto”, quienes están siempre dispuestos a la crítica pero imposibilitados para crear. De esta forma Nietzsche invierte la exhortación bíblica porque, al parecer, la cristalizada perspectiva, sean o no conscientes de ello, actúan en todo caso como si su lema fuera: dejad a los muertos que entierren a los vivos.

Para dilucidar tales perspectivas buscamos en la producción historiográfica del musicólogo alemán Carl Dahlhaus quien, además de hacer Historia de la Música, se propone una serie de reflexiones epistemológicas en torno al sentido, construcción y pretensiones de aquellos discursos sobre el pasado. En su clásica obra Fundamentos de la Historia de la Música Dahlhaus contrapone la noción de “tradición” a la noción de “conciencia histórica”. La tradición implica la repetición naturalizada de lo mismo a través del propio inconsciente cultural, se considera que “las cosas son así” porque simplemente “siempre han sido de esta forma”. El historicismo entendido como conciencia histórica, reconoce el carácter mutable y cambiante de todos los fenómenos culturales, incluso aquello que reconocemos como “tradiciones” tienen su propia formación y génesis histórica que es necesario develar. Sin tal concientización del carácter histórico de las propias tradiciones éstas se presentan como “naturales” y por lo tanto siempre iguales e inmodificables. Las obras son fenómenos históricos y la tradición que defiende interpretaciones canónicas niega su propio carácter dinámico.

Es decir que la historicidad no sólo es una condición decisiva para la producción musical, sino que constituye su esencia y sustancia.

Dahlhaus reconoce que “la presencia predominante de obras antiguas en los repertorios de concierto y ópera -cuyo efecto amenazante para la avantgarde consiste en impedir una interpretación cualitativa y cuantitativa de la nueva música- se experimenta como presión y como freno.” (Dahlhaus: 1997, 78). Esta dura observación denuncia la confusión suele suscitarse entre el historicismo como forma científica de abordar el documento histórico y la praxis musical de creación y recreación de las obras. A lo largo de Fundamentos, el musicólogo irá mostrando la necesidad de diferenciar ambas intencionalidades -científica y estética- que, aunque dialogan entre sí, no son idénticas y confundirlas puede ser esterilizante para las nuevas experiencias sonoras contemporáneas. Constituiría la falacia naturalista humeana aplicada el campo estético y conjugada en tiempo pasado, “aquello que fue, es lo que debe ser”.

Dahlhaus afirma que uno puede hundirse en el pasado, sin por ello querer restaurarlo, o sea, la investigación histórica no tienen porqué conducir necesariamente a una prescriptiva estética que apele a la “forma correcta de interpretar”, ya que aunque –sin caer en relativismos- habría formas

más adecuadas a la historia que otras (juicio científico), no tenemos porqué presuponer que adecuarnos a la historia es un dictum estético insoslayable (juicio estético). O bien la Historia se constituye en “apropiación del pasado”, en sentido anticuario y posesivo; o bien, asume una tarea crítica del tradicionalismo petrificante que ha caído en la maldición de la temeraria Medusa. La visión histórica-crítica, asumiría la sentencia del antiguo Cratilo –panta rei- al mostrar que las cosas que son, no siempre han sido iguales.

Aquí es necesario diferenciar el historicismo -entendido como reconocimiento de la historicidad- de aquel “historicismo musical” que intenta bajo el criterio de adecuatio aristotélica explicar como la obra “realmente fue [y es]” y a partir de allí postular el imperativo del reconstruccionismo. Según Dahlhaus es este último –y limitado- sentido el que prima en el ambiente musical y ejerce una presión particular sobre el carácter creativo de la interpretación. “(...) para la práctica musical, la palabra <historicismo> no significa otra cosa que el predominio de lo antiguo sobre lo nuevo y se lo experimenta como una carga. (La palabra "museo" expresa, en las discusiones estéticas, hartazgo y hasta odio por la cultura.) La presencia predominante de obras antiguas en los repertorios de concierto y ópera -cuyo efecto amenazante para la avantgarde consiste en impedir una interpretación cualitativa y cuantitativa de la nueva música- se experimenta como presión y como freno” (Dahlhaus: 1997, 78)

El historicismo anticuario y acrítico parte de un error de fundamento ya que identifica dos aspectos que no tienen por qué ser equivalentes: el historicismo científico (como forma de pensar lo que fue); del “historicismo” (tradicionalismo) en tanto ortopedia de la praxis musical el cuál, inspirado en Leopold von Ranke, sostiene que imperativamente debe reproducirse la obra “como tal cuál fue”. Poder desacoplar estos dos sentidos hace posible pensar a la interpretación musical liberada de la prescripción arqueológica –mandato mimético- y con miras a la actividad poética. Sería diferenciar la tarea del historiador de la tarea del músico (incluso cuando este interprete música del pasado). “Pues la idea de que la música es "historia de punta a punta" supone que el contenido de las obras musicales -aun de las más importantes es cambiante y perecedero. Por lo tanto, no condice con la apología del predominio de la música más antigua. Menos aún que la convicción opuesta y "ahistórica" sobre el clasicismo y la "intemporalidad" de la gran música. El "platonismo" estético, la tendencia a ubicar las obras musicales en un "mundo superior", se ha convertido en la estética popular de un público que se siente a gusto con la música más antigua y desconfía de la más reciente, si es que no la rechaza”. (Dahlhaus: 1997, 78) Dahlhaus afirma que es ingenuo el intento de restituir lisa y llanamente el pasado en la práctica musical de hoy, el solo pretenderlo constituye una actitud sospechosa, siempre se conlleva un “malentendido inevitable” o en términos de Foucault, toda interpretación es un ejercicio inevitable de violencia sobre el sentido, es –en sí- la vida.

“Los maestros del pasado son para mí cofrades a los que respeto, y una larga y estrecha amistad me une a ellos. No son momias santas, en realidad todos viven aun”

Edgar Varèse

Afirmamos que, en tanto constructo simbólico, la obra de arte tiene una vida que no se agota en su origen, en el acto creativo que la trae al mundo, pues parte esencial de su existencia está dada por las interpretaciones que –a lo largo de la historia- se han hecho de aquella obra. El origen o

nacimiento de una obra de arte, de una pieza musical por ejemplo, es el momento de la poiesis, que sabemos, nunca es ex nihilo si no que, dado que está afinado en un tiempo, podría rastrearse su linaje, su procedencia, indagar acerca de qué encuentros posibilitaron el nacimiento de esa obra y la novedad que ella trae. Por un momento el artista es uno con lo creado, conviven. Pero si se ha de querer que la obra perviva, esta adquirirá cierta autonomía, tendrá ella también sus propios encuentros que a su vez, podrían traer novedad. La historia opera sobre el origen y, claro está, también lo hace en tanto continúa viviendo toda vez que se recrea, trascendiendo y sobreviviendo al creador – al modo de cómo un hijo sobrevive al padre-.

Si la música del pasado va a seguir viviendo, entonces está puesta a disponibilidad del porvenir. Queda en manos de los herederos- intérpretes. ¿En qué consiste ser un auténtico heredero? ¿Cómo, en tanto intérprete, se podría llegar a formar parte del linaje en cuestión?

En cuanto el conocimiento del pasado, en su pretensión científica de dar cuenta de “lo que fue” se arroga el derecho a la prescripción estética de aquello que “debe hacerse” la historia asume un rol castrador: por más que una obra pueda reconstruirse documentalmente y explicarse científica y técnicamente a través de la musicología, de ello no se sigue que las prácticas artísticas estén signadas por la repetición de una supuesta idealidad atemporal (lo que Dahlhaus denominó “platonismo estético”). Que la voluntad científicista quiera enseñorearse sobre la intencionalidad creadora hace caer al historicismo en la paradójal situación de negar la historia, pues al canonizar una tradición niega el carácter dinámico de la obra, su vida. Ser fiel a la obra sería considerarla un archivo y con ello se caería, tal como nos dice Jaques Derrida, en un “mal de archivo”. Nos serviremos de algunas de sus reflexiones para explorar como esta posición socava la historicidad y, por lo tanto, la vida de la obra. En *Mal de archivo* (1997) nos propone indagar sobre la palabra “archivo”, palabra que inmediatamente nos remite a *arché*. Sabemos que *arché* significa origen (histórico y ontológico) y también mandato. El *arché* es aquel principio que todo lo gobierna. Parece ser que el *arché*, para conservar su dignidad de comienzo (que, claramente, siempre remite siempre a un tiempo pasado) necesita ser también mandato, asegurando que lo que fue en el origen, seguirá siendo siempre. El archivo entonces no es sólo un documento si no un principio nomológico. Para que la dignidad del comienzo pueda perpetuándose o siga perpetuándose en el tiempo el mandato debe hacerse efectivo. Hay, pues, los que cuidan que el mandato, ley o prescripción se cumpla, los que velan por la fidelidad al archivo: son los llamados arcontes, los depositarios y custodios de la tradición hermenéutica- la única posible-.

Aquí es menester hacer notar que la posición que estamos criticando intenta hacer del intérprete de la obra del pasado un arconte. Y quien se posiciona como arconte renuncia a una interpretación propia, sede su potestad hermenéutica, es un intérprete que en rigor no es tal, no está allí su voz haciendo su propia lectura, es un ejecutante que da lugar a un contrasentido pues cae en la paradoja de momificar lo que se quería mantener vivo. De esto se trata el mencionado mal de archivo: el deseo de archivo contradice el principio arcóntico toda vez que la repetición, memorización y reimpresión de lo que se quiere conservar termina por destruirlo: “(...) *acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción. Consecuencia: en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el olvido y lo archivolítico en el corazón del monumento. En el*

corazón mismo del «de memoria». El archivo trabaja siempre y a priori contra sí mismo.» (Derrida: 1997:19,20)

Es el archivo así entendido el lugar de la memoria pero también el del olvido: la voluntad del archivación pierde lo que salva, haciendo monumentos destruye lo vivo.

Pero es sólo a condición de petrificar (matar) lo vivo que es posible levantar el monumento, archivar. Detener el tiempo, intentando hacer una instantánea que haga perdurar recogiendo en sí el original puro no es más que negar la vida misma de la obra, su génesis, los encuentros que la hicieron posible, su potencial de desplegarse y fertilizar a la vez, provocando nuevos encuentros *poiéticos*. En el intento mismo de captar y resguardar el original de una vez y para siempre se da cuenta de su imposibilidad, pues niega su historia.

Prescribir el quehacer artístico en nombre un pasado sacralizado coarta la aparición de la novedad e ignora profundamente que lo nuevo no significa la destrucción de lo antiguo. Para ejemplificar lo despiadada que puede llegar a ser esa prescripción podemos citar al reconocido crítico musical Adolfo Salazar ponderando a la obra de Arnold Schömborg. Para el crítico el dodecafonismo tiene el interés de una ecuación curiosa o de una integral ingeniosa y representa “ un proceso a contrapelo del seguido por la evolución del oído, lo cual es fácil de decir y tan rápido y expeditivo de hacer como la política contemporánea de agresión, que pudo reducir a polvo en un instante una catedral construida en varios siglos” (Salazar: 2004: 232) Por el contrario Schönberg dice: “solo una memoria escasa y una inteligencia exigua pueden confundir el devenir con el derrumbamiento” (Barce: 1974: XII)

Edgar Varèse, no ya como intérprete sino como compositor, da testimonio de una relación con el pasado que abona la creación, una relación que se nutre del pasado porque vivifica, porque da la posibilidad de la novedad. No obstante, también da cuenta de las acusaciones que sobre su tarea recaen: *“Muchas veces, mi lucha por la liberación del sonido y por el derecho de utilizar cualquier sonido fue mal comprendida, como si se tratara de un deseo de menospreciar y aún de excluir la gran música del pasado. Sin embargo, mis raíces se sumergen en esa música. Por muy original o diferente que parezca, un compositor no hace más que injertar un poco de sí mismo a la vieja planta. Pero debe poder hacerlo sin que se lo acuse de querer matar a la planta. Todo lo que él quiere es producir una nueva flor. Poco importa que a primera vista algunos vean un cactus en lugar de una rosa. (...) Los maestros del pasado son para mí cofrades a los que respeto, y una larga y estrecha amistad me une a ellos.*

No son momias santas, en realidad todos viven aún. Las reglas que ellos construyen para su propio uso no son sacrosantas. Tampoco son leyes eternas.” (Varèse: 1984)

Por lo tanto, si quisiéramos responder a las preguntas formuladas más arriba, los auténticos herederos de la música del pasado no serían los arcontes pues no han roto en absoluto con el origen. El arconte se limita a la mera repetición que fosiliza el pasado, lo petrifica y de esa manera lo sacraliza: le es fiel rindiéndole culto. El intérprete- heredero, por su parte, no le da la espalda al pasado, si no que se sirve de él, la música de otro tiempo es para él obra de arte viva, presente, así el encuentro con el pasado da paso a la creación y no a la reproducción de lo Mismo, es oportunidad de nuevas formas de vida, su fidelidad consiste en serle infiel:

“Si la herencia consiste simplemente en mantener cosas muertas, archivos y en reproducir lo que fue, no es lo que se puede llamar una herencia. No se puede desear

un heredero o una heredera que no invente la herencia, que no se la lleve a otra parte con fidelidad. Una fidelidad infiel”
(Derrida: 1998)

Estar atentos a estas cuestiones implica notar, según Dahlhaus, que justamente la estetización de lo histórico representa el adverso de la historización de lo estético. Ambos abordajes serían legítimos en tanto y en cuanto responden a intereses diversos. Lo que no sería admisible es que alguno de ellos se autopostule como “vía imperativa” lo cual nos conduciría sin remedio, o bien al relativismo epistémico o bien a la esterilización creativa.

El conocimiento histórico y praxis musical se retroalimentan y estimulan mutuamente pero sin confundirse. Razones epistemológicas y ontológicas acompañarían la moción. Por la primera de ellas –la epistemológica- adviene cierta imposibilidad gnoseológica de acceder verdaderamente “al original”, la verdadera esencia de la obra permanece –en tanto *noumeno* kantiano- imposible de asir; o bien porque es teóricamente imposible, o bien porque no existe tal esencia atemporal. La segunda razón –de carácter ontológico- versa sobre la distinción entre “ser un documento histórico” y “ser una obra de arte”; abordar un documento conlleva el ideal regulativo de comprender lo que dice, en cambio asumir la obra en tanto ser artístico (pasado que se proyecta en el presente) implica recrearla en función de la expresión del intérprete que –por definición- siempre es tiempo presente.

Bibliografía:

Dahlhaus, C. (1997). Fundamentos de la historia de la música, Barcelona, Gedisa.

Derrida (1997) *Mal de archivo. Impresiones freudianas*. Madrid, Trotta.

-----Entrevista a Jacques Derrida de Catherine Paoletti en el programa «A voix nue» del 18 de diciembre de 1998.

Nietzsche, F. (1959), *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, Buenos Aires, Aguilar.

Salazar (2004) “La época actual” en *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid, Alianza editorial.

Schönberg A. (1974) Prólogo y traducción Barce R. “Prólogo del traductor” en *Tratado de armonía*, Madrid, Real musical.

Varèse (1984) “Varèse por Varèse” en *Revista Realidad musical argentina*, número 4, junio 1984, Argentina Trad. Susana Fedele. Disponible en la web en

<http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/educar/ht1036.html>

Pablo Martín Vicari.

Licenciado en Artes Musicales (IUNA) y en Filosofía (UNMdP).

Profesor en Pedagogía (IESNº1). Se formó como educador en el Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González” y actualmente se desempeña como docente en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” y en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”, Instituto Universitario Nacional del Arte. Es investigador en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (GCBA) y en la Universidad de Buenos Aires (UBACyT). Es Maestreado en Epistemología (UNTREF) y se especializa en la problemática de las didácticas específicas del arte – filosofía en relación con la historia/pasado.

Andrea Alejandra Paolini.

Profesora en Filosofía (Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”). Es investigadora auxiliar en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Dirección General de Enseñanza Artística (GCBA) en el Proyecto “Historia, legados y tradiciones. Reflexiones filosóficas en torno a la educación artística”. Ha realizado perfeccionamiento docente en el área de estética y filosofía del arte en la UNLP y actualmente se desempeña como docente de nivel medio y superior en Institutos de formación docente de la Provincia de Buenos Aires.

ARTÍCULO Nº 2

El Matrero de Felipe Boero, una ópera nacional de proyección universal.

María Claudia Albini - Edgardo Cianciaroso

Palabras Clave

Felipe Boero - Género y vocabulario gauchesco - La ópera El Matrero

Felipe Boero - Gaucho-like genre and vocabulary - The opera El Matrero

Abstract

Las primeras camadas de autores nacionales formados en la estética del Romanticismo nacionalista formaron parte de un programa estimulado por el Estado, que becaba a músicos notables para estudiar en Europa. Entre ellos, se destacó el maestro Felipe Boero, quien en 1912 ganó una beca para cursar estudios en el Conservatorio de París.

Su obra El Matrero, ópera de claro tinte nacional, escrita en 1925 y estrenada el 12 de julio de 1929 en el Teatro Colón de Buenos Aires, dirigida por Héctor Panizza, se constituyó en un hito en la historia de la música académica argentina.

Felipe Boero fue pionero en utilizar libretos en castellano, abriendo la puerta a un importante desarrollo literario del género en español. Basada sobre la obra gauchesca homónima del uruguayo Yamandú Rodríguez, El Matrero transmite, con sencillez y sinceridad, el espíritu de la música académica argentina a través del complejo lenguaje operístico postromántico, valorizando el patrimonio cultural rural. Así, la rica poesía gauchesca, fusionada con la inspirada y sencilla belleza de sus melodías, telúricas y universales al mismo tiempo, y reforzada con espléndidas estilizaciones de danzas nativas, como la media caña, hacen de esta ópera una de las obras más exquisitas del acervo cultural musical argentino.

El gaucho

"Dio su vida a la patria, que ignoraba,
y así perdiendo, fue perdiendo todo."

El Gaucho, Jorge Luis Borges

El gaucho constituye un tipo social surgido de la economía ganadera, nacido del mestizaje entre el español y el indio, cuyo origen se remonta al período colonial en el que se van delineando los caracteres del hombre "criollo". Etimológicamente, la palabra gaucho deriva de "huacho", término quechua que significa huérfano o según otros autores del chilenismo "huaso" o quizás "guaderío", que quiere decir persona sin ocupación fija, vagabundo.

El gaucho compone un tema vasto que recorre nuestra literatura y nuestra historia. En la actualidad, el gaucho es sinónimo de identidad nacional, el símbolo de la argentinidad, representado como un hombre montado a caballo, con sus vestimentas immaculadas, que usa el facón para hacer un buen asado y es capaz de transmitirnos toda su sabiduría acompañado de la guitarra. Además de esto, el gaucho es un hombre sacrificado que trabaja en el campo desde la salida del sol hasta su puesta. Pero no siempre ha sido así.

No siempre el gaucho ha gozado de tan noble reputación, ni ha sido enaltecido como símbolo de los valores patrios.

La imagen del gaucho y su relación con la sociedad estuvo indisolublemente asociada a la utilización política que hicieron de ella las clases dominantes. El prestigio o la mala fama de delincuente le fueron asignadas al gaucho con una innegable utilidad política. La relación entre estos hombres y el Estado ha sido tirante y fluctuante desde sus orígenes.

Se trata, una vez más, de una construcción discursiva del término gaucho, y de un empleo político de esa formación discursiva.

La historia del país se ha encargado, por otra parte, de desdibujar su figura: la palabra gaucho está incluida en dos comunicados del Libertador José de San Martín cuando se refiere a las fuerzas bajo su mando, pero también aparece en la Gaceta oficial, que los alude como “patriotas campesinos”, atestiguando desde los inicios de la vida nacional independiente la resistencia de las élites gobernantes para admitir un vocablo de connotaciones bárbaras.

Durante la época de la independencia el gaucho incorporó los ideales de libertad y se puso al servicio de la causa. Los Diálogos patrióticos y Cielitos del padre Bartolomé Hidalgo dan testimonio de ello. La primera utilización del gaucho gira entonces sobre los términos patriota o desertor. El gaucho es patriota y acepta luchar por la independencia o es un desertor ajeno al llamado de la historia que vive fugitivo de las autoridades. Desde el punto de vista de la colonia, que mantenía las leyes de vagos y malvivientes que regían en la metrópoli, el gaucho era un delincuente: no se sometía, no tenía domicilio fijo, desconocía la propiedad privada, llevaba una vida ajena a toda autoridad. El hecho es que en 1883 Vicente Fidel López en su Historia de la República Argentina (Tomo III, p. 124) adujo que no existía ya: era, en ese momento, para nosotros una leyenda de ahora setenta años.

Con el fin de las guerras revolucionarias el gaucho no percibe una ascensión social y regresa a su antigua actividad. El gaucho matrero vive del ganado cimarrón que vive libre en los campos. La segunda utilización del gaucho se basa sobre los términos legal-ilegal, trabajador-ladrón, sometido-fugitivo. Al organizarse el Estado Nacional, el desierto, casa del gaucho, comienza a ver trenes, alambrados, autoridades. El alambrado impide que el ganado habite libremente la pampa y el gaucho deberá recurrir al robo para alimentarse; las autoridades nacionales intentan imponer un orden legal positivo, ajena a la del gaucho, que ya posee sus propias leyes. Por esta razón, los gauchos son perseguidos como delincuentes y puestos en prisión, ya que aún se mantienen las leyes de vagos y está prohibido transitar sin un documento que acredite que el sujeto era un trabajador estable; o son enviados a luchar en el ejército de frontera contra los indios y luego en la Guerra de la Triple Alianza. En este sentido, se contraponen el derecho tradicional, de transmisión oral, propio del gaucho; y el derecho positivo, escrito, estatal, por el otro.

Por lo expuesto, se puede vislumbrar dos miradas antagónicas acerca del gaucho, que se expresan claramente por un lado en el Facundo, de Sarmiento, y por otro en la obra de José Hernández.

Sarmiento, con una intencionalidad política manifiesta y bajo el apuro de denunciar al régimen rosista que lo había expulsado y de difundir sus ideas, escribe el Facundo en 1845, en un contexto en el que "la barbarie" se había apoderado de las ciudades, principalmente de la que a él más le preocupaba: la próspera Buenos Aires. Los caudillos, erigidos sobre una base social de apoyo conformada por el gaucho, habían ganado la guerra civil desatada contra los unitarios, quienes se vieron obligados a exiliarse, junto con otras tantas "mentes brillantes" a las que el régimen rosista agredía sistemáticamente con su política "bárbara". Sin estos hombres "ilustrados", la Argentina quedaba privada de la posibilidad de experimentar el florecimiento intelectual del que habían gozado las grandes naciones civilizadas de Europa o Estados Unidos.

Sarmiento contemplaba impotente desde el exilio cómo todo se derrumbaba bajo el régimen de los caudillos, que se unían bajo el mando absoluto de la figura de Rosas y estaban sumiendo a la Argentina en la barbarie, imponiendo un régimen dictatorial que suprimía las libertades y los derechos esenciales del hombre libre.

El gaucho que va a dibujar la pluma de Sarmiento va a estar influenciado por todo este contexto. El gaucho, que cultivó, de pequeño, modales rudos, se hizo valiente a fuerza de sobrevivir en un medio hostil, a la vez que se hizo fuerte y, fundamentalmente, bruto. Vivió al margen de la ley, matrero, perseguido. Sin embargo, para Josefina Ludmer la delincuencia del gaucho no es, pues, sino el efecto de discrepancia entre los dos ordenamientos jurídicos. Para determinados sectores, va a ser un gran problema, ya que era la principal base social de apoyo de los caudillos, como Facundo Quiroga, Estanislao López o Artigas. Sarmiento se propone rastrear las causas históricas, sociales y culturales que impiden a la Argentina entrar en la senda del progreso. Es ahí donde entra en escena el gaucho y la pampa, como realidades problemáticas a las que Sarmiento intentará darle una solución.

Su ámbito de encuentro eran las pulperías, donde se emborrachaba, jugaba, y terminaba en gresca con otros paisanos: era el momento en donde el cuchillo y la muerte definían la contienda. Para Sarmiento el gaucho ni siquiera tiene las aptitudes que se requieren para formar un ejército profesional, disciplinado, con cadena de mando-obediencia, con disciplina para adiestrarse en el arte de la guerra. Por eso es hábil sólo para formar las montoneras, que son como malones que atacan de modo desordenado, basando toda su estrategia en las fuerzas de caballería. El gaucho, tal como lo ve Sarmiento cuando escribe Facundo, sería inútil para el tipo de proyecto político y social que él está pensando. Un proyecto en el que para salir de la barbarie –los caudillos, Rosas, el modo de vida del gaucho argentino- hay que importar la civilización, que se caracteriza por estar en sus antípodas, con el cual ambos términos se transforman en dos realidades incompatibles.

Por otro lado, las páginas de Martín Fierro, que fue escrito en otro momento histórico (se publica la primera parte de la obra en 1872), nos presenta otro tipo de gaucho. Una cosa es pensar en el gaucho como el mestizo, descendiente inmediato de la cruce entre el indio y el español, que recorría libremente la llanura pampeana en busca del cimarrón, y otra cosa es pensarlo como el peón que a fuerza de la extensión de la estancia ganadera tuvo que "sedentarizar" su vida, para entrar en el tipo de mercado de trabajo que el modelo de acumulación que se estaba pergeñando necesitaba para consolidarse.

El primer tipo de gaucho fue el que se encontraba en una llanura que no le ofrecía más obstáculos que las fieras con las que se podía topar en el camino, o el encuentro violento con algún malón de indios que pudiese resultarle hostil. Este gaucho podía andar libremente por campos en los que el alambrado todavía no había delimitado los lugares prohibidos y las autoridades no estaban en su búsqueda. Ese gaucho vivía de su habilidad para sustraer de la naturaleza su sustento diario, se caracterizaba por su destreza como jinete, su habilidad para cazar el ganado salvaje o hacer artesanías de cuero.

El otro gaucho –al que va a hacer alusión la obra de Hernández- ya convertido en peón de estancia, como Don Liborio, va a encontrarse con obstáculos que delimitarán el espacio por el cual puede moverse –el alambrado le va a marcar la propiedad inviolable, dentro de la cual ya no puede circular- y lo exhortarán a cumplir una función útil para la sociedad y para la clase terrateniente que por ese entonces se estaba consolidando: este gaucho va a tener que trabajar para un patrón, en relación de dependencia, para lo cual tendrá que procurarse un lugar fijo de residencia. Tanto la clase terrateniente en formación, como las autoridades políticas, comenzaron a re-significar la existencia del gaucho: éste pasó a ser visto como parte de un sector social al que había que domesticar, fijándolo a un lugar de trabajo, y exhortándolo a que forje una disciplina laboral.

Aquellos que no pudieron, o no quisieron, adaptarse a las nuevas pautas de vida y siguieron recorriendo los campos sin rumbo fijo, sin morada definitiva, o sin el papel firmado por el juez de paz o "el patrón de estancia" que certificara que estaba comprometido en una actividad laboral, pasaron a ser objeto de persecución. Las autoridades los vieron como sospechosos –podían robar ganado, o ser criminales fugitivos- y cuando los capturaban solían enviarlos a "la frontera", es decir a los límites territoriales que dividían las zonas que ya habían sido conquistadas de aquellas que todavía estaban en manos del indio. Martín Fierro constituye un intento de comprender y resaltar la situación del gaucho sumido en esta tensión.

Género Gauchesco:

El gaucho rioplatense constituye una figura sobre el que se escribe, para quien se escribe o desde quien se escribe no sólo literatura sino también historia, sociología y cultura. Sin embargo, hay un cuerpo discursivo alrededor suyo, que permite una comprensión parcial, fragmentaria sobre ese texto del gaucho rioplatense. Esto es lo que Josefina Ludmer prefiere llamar "género gauchesco" y que también se denomina "poesía gauchesca", "literatura gauchesca", o, simplemente, "gauchesca".

No cabe duda de que en la actualidad no hay del gaucho más que discursos, más que textos; pero, a la vez, este análisis quiere jugar con la noción de que el gaucho fue, ha sido y es un texto, una construcción, cuya voz y cuyo cuerpo fueron usados, al decir de Josefina Ludmer, para edificar una identidad cultural propiamente rioplatense. El gaucho histórico que existió en la pampa cuando ésta carecía de los alambres que subdividen la propiedad de la tierra, como dice Ricardo Rodríguez Molas en su Historia social del gaucho, quedó fuera de la poesía llamada gauchesca.

Bartolomé Hidalgo se refiere a él como "el gaucho pobre," fruto de las luchas contra los españoles y las desilusiones de las guerras de la revolución. Luego aparecerán el gaucho político, que juzga la situación de las luchas civiles; el gaucho payador, quien, con la guitarra como instrumento se ubica como el cantor-payador de la poesía gauchesca; el gaucho amigo, para quien la amistad es una de las virtudes más preciadas; el gaucho divertido, para quien la diversión es un solaz en su cruda vida: aliado de la bebida, la ginebra, que ayuda, muchas veces, a olvidar sus penas; el gaucho peleador, habituado a la pelea en la lucha a muerte contra el indio, utilizando el cuchillo y las boleadoras como armas principales; el gaucho desamorado, cuya china, que ocupa un lugar secundario en la poesía gauchesca, queda en el rancho mientras el hombre se aleja para cumplir su destino de gaucho matrero. Y finalmente, el gaucho matrero, vago y sin trabajo que deambula por zonas fronterizas.

El género gauchesco, de acuerdo con Josefina Ludmer, surge como uso letrado de la voz del gaucho que corre paralelo al uso del cuerpo del gaucho por el ejército y para las guerras. El tiempo de la gauchesca es tiempo de guerras en la región del Río de la Plata: desde principios del siglo XIX con las luchas por la independencia de España hasta la consolidación del estado en 1880.

Ludmer dice que no se puede pensar la patria al margen de su género literario específico: la gauchesca. Pero en esencia, se trata de ver la forma en que la patria está presente en la literatura porque también se trata de ver cómo una literatura va definiendo una patria.

Esa literatura, entretanto, es el más asiduo de los géneros argentinos: el género gauchesco, que trata el tema específico de la patria: el uso de la voz del gaucho señalando su cuerpo recuperado por las armas de la civilización legal.

Vocabulario Gauchesco:

“Qué triste la vida del gaucho: siempre hablando en verso”, dijo una vez, con humor, Macedonio Fernández. Hay que tener en cuenta que la literatura gauchesca no ha sido escrita por gauchos, sino por gente culta que elaboró un lenguaje que tuvo muy poco de espontáneo. En cuanto a la oralidad de los gauchos reales, como no escribían obras literarias ni existían los registros fonográficos, sólo puede decirse que se trataba de un habla rústica heredada de los primeros colonizadores, salpicada de arcaísmos, neologismos y voces indígenas americanas.

“Un vocabulario gauchesco –afirma Gobello- no nos hace falta para entender a los gauchos, porque ya no los hay, ni a los paisanos, que saben hacerse entender de cualquier modo, pero sí para entender y disfrutar una porción óptima, y a veces excelsa, de la literatura argentina.” (Gobello 2003: 9-11).

El habitante de la campaña bonaerense empleaba dialectismos y arcaísmos españoles, y también ciertas voces tomadas de las lenguas vernáculas: el quechua, el guaraní y el mapuche. Esto constituiría el habla gaucha, de la que no hay testimonios fidedignos.

Evidentemente alguna vez hubo un habla gaucha, pero los testimonios que nos da la literatura gauchesca son los de una recreación de ese habla, y, por lo tanto, según Gobello, “correspondería entonces no decir gaucho, sino gauchesco”, ya que el sufijo –esco/-esca denota pertenencia o relación. Indudablemente, el gauchesco existió y existe como vocabulario; pero como lenguaje, el gauchesco es una creación literaria. Los “inventores” del lenguaje gauchesco no fueron gauchos, sino gente letrada, principalmente dueños de una cultura muy vasta.

Tres “letrados” poetas cuyos textos trazan y visten el cuerpo de la gauchesca fueron Bartolomé Hidalgo (1788-1822), fundador de la gauchesca, y quien construye al gaucho patriota, Hilario Ascasubi (1807-1875) y José Hernández (1834-1886).

Hilario Ascasubi, argentino, pertenece a un segundo momento en la gauchesca: cuando ya lograda la independencia de España, los rioplatenses, divididos en facciones, disputan entre ellos el poder político. La labor del escritor consiste en “manipular” a su público para inclinarlo a favor de una posición o de otra. Ya no hay un único gaucho patriota y americano, como en Hidalgo, sino gauchos enemigos entre sí que luchan por dar a su líder o caudillo el poder político.

El poema de Hernández es contemporáneo de la consolidación del estado argentino. Hidalgo, Ascasubi y Hernández proponen, cada uno en su momento, los tres en “la voz del gaucho”, lo que significa ser sujeto o cuerpo gaucho, según palabras de Josefina Ludmer.

Hidalgo y Ascasubi tuvieron trato con los gauchos, y a través de algunas voces empleadas por éstos, más otras de su propio patrimonio cultural, crearon lo que se llama el lenguaje gauchesco. El habla gaucha era, sin duda, espontánea, como lo es la de la gente sencilla: el lenguaje gauchesco es, en cambio, elaborado. El primero contiene muchos vicios de dicción, que los escritores cultos han tratado de reflejar: el gaucho vulgar del desierto aprendió su idioma hablando, es decir, fonéticamente, sin la palabra escrita. El gaucho repitió lo que oyó de sus mayores, y, como sucede con todas las voces orales, su hablar sufrió múltiples transformaciones. Aprendió el castellano saturado de vocablos anticuados, al cual modificó con vicios del habla, que le imprimieron una pintoresca característica regional.

Particularidades fonéticas del habla gaucha

- Aspiración de la “h”: *juyendo* por *huyendo*, III, 3, Pontezuela; *juido* por *huido*, III,6, Pontezuela.
- Paso de la f a h aspirada: *jue* por *fue*, III,3, Pontezuela; *juesen* por *fuesen*, III,3, Pedro
- Velarización de b y v delante de –ue: *güey* por *buey*, Zampayo, II,1; *güeno* por *bueno*, Pedro, II,1.
- Elisión de los sonidos, especialmente de la *d* y de la *b*: *usté* por *usted*, Pedro, II, 1; *usté*, III, 1, Pontezuela.

- Aféresis o elisión del sonido inicial de la palabra (Polinario en lugar de Apolinario)
- Síncopa que transforma en *-ao* la terminación *-ado*: *atorao* por atorado (torpe), I, 1, Jacinta; *aquerenciao*, *alambrao*, III, 1, Liborio; *enseñao*, III, 1, Pontezuela.
- Falta de sonidos intermedios (dotor; acetar)
- Apócope que silencia sonidos finales (pirami por pirámide; parali por parálisis)
- Trastoque del orden de los sonidos: *asujetén* por ajústense, I, 1, Zampayo; *redepente*, por de repente, I, 1, Liberato.
- Omisión vocálica en el artículo *el* por *l'*, cuando la palabra siguiente comienza con vocal: *pa'l mate* por para el mate: I, 1, Liberato; *l'agua*, III, 1, Pontezuela.
- Adición de *s* al final de verbo: *oistes?*, I, 1, Zampayo.
- Cambio del diptongo *oe* por *ue*: *puesía* por poesía, Liborio, II, 4.
- Cambio de *e* por *i*: *trotió* por troteó, Zoilo, I, 5.

Particularidades verbales del habla gaucha

- Conjugación de los verbos: *via*, por voy a..., I, 1, Zampayo.
- Adición de la *d* antes de verbo comenzado en vocal: *dentra* por entra, I, 1, Liborio; *dir* por ir, III, 1, Pontezuela.
- Adición del prefijo *arre* o *re* antes de verbo: *arrempujen* por empujen, I, 1, Pirincho; *refugando* por yéndose, III, 1, Pontezuela.
- Reemplazo de la letra *o* por el diptongo *ue*: *nuembre* por nombre (III, 3, Pontezuela)
- Reemplazo de la letra *e* por el diptongo *ie* : *priendan* por prendan, III, 5, Liborio a la peonada.
- Cambio de acento: *ensillenlós* por ensíllenlos, Liborio, II, 6.

Otras particularidades del habla gaucha

- Velarización del diptongo *-üe*: *güelve*, I, 1, Liberato; *güelva*, III, 1, Pontezuela; *güeso*, I, 1, Braulio.
- Transformación de la *e* en *i*, o la inversa: *mesmo*, III, 1, Liborio; III, 1, Pontezuela.
- Apócope *pa*, *e*: *lleno e barro pa vos*, III, 1, Pontezuela; *pa'* que ansina no descansa el muerto, I, 1, Liberato.
- Modismos: *menéen esas tabas*: chacharear conversar en exceso/bailar: I, 1, Liborio.
- Palabras típicas del género: *ansina* por así: I, 1, Liberato; *sabandija* por persona pícara y taimada: I, 1, Liborio; *tuitos*, por todos: I, 1, Liborio; *chucho*, por escalofrío, miedo, I, 1, Liborio; *pucho*, por colilla, I, 1, Zampayo; *tengo la mosca en el buche*, por tengo el dinero en la bolsa, I, 1, Pirincho; *pollo con virgüela*, por mozo con viruela, I, 1, Panchita; *desjarreto*: corto el jarrete al animal para que no pueda huir o dar patadas, III, 4, Liborio a Pedro; *aura* por ahora, III, 3, Liborio; *tata* por padre, III, 4, Pontezuela a Liborio; *máula* por cobarde, III, 5, Pontezuela; *virgüela* por guitarra, I, Pedro Cruz.
- Transformación de la *e* en *a*: *ráite* por reíte, I, 1, Panchita.

El Matrero

Argumento

La acción transcurre en un puesto de estancia del litoral argentino. Un gaucha matrero, azote y temor de la comarca, se ha enamorado de Pontezuela, la hija del puestero Don Liborio. Buscando conquistar a la joven, el *Matrero* ha decidido cambiar de vida. Llega hasta el rancho y se presenta como el payador Pedro Cruz, quien anuncia a los paisanos que dejará la guitarra para tomar el

arado. Pontezuela lo rechaza, ella sólo puede amar a un hombre libre y valiente como es el *Matrero*. Pedro le pide a Don Liborio que interceda, pero es inútil, la joven apela a su derecho de elegir amores. El *Matrero* comprende que la perdió para siempre y vencido se deja atrapar cuando el paisanaje decide dar muerte al cuatrero. Malherido llega al rancho de la amada se da a conocer y muere en sus brazos.

Análisis de *El Matrero*

La ópera está dividida en tres actos. Alterna partes habladas y cantadas.

Voces

Personajes protagónicos:

- Pedro Cruz, El Matrero: Tenor
- Pontezuela: Mezzosoprano
- Don Liborio: Barítono

A lo largo de la ópera se suceden escenas de conjunto, coros y danzas folclóricas en las que interviene una gran cantidad de personajes secundarios. A medida que el drama avanza y especialmente en el tercer acto, la acción queda casi exclusivamente en manos de los protagonistas. Los personajes principales tienen asignadas varias partes solistas, no como arias aisladas, sino como ariosos que aparecen alternando con los recitativos.

El lenguaje musical de Boero podría caracterizarse como postromántico, con influencias del impresionismo francés, como señala García Morillo y una escritura vocal muy cercana al lirismo de la escuela italiana de finales del siglo XIX. Boero utiliza motivos conductores y otorga a los protagonistas una melodía característica. En *El Matrero* el autor alterna música de carácter nacional con melodías universales. En general los materiales musicales, de los que Boero realiza elaboraciones, son autóctonos de la región pampeana. Hay alguna cita, como en el caso de la *Media Caña*, pero también en este caso el autor realiza una elaboración del material temático original.

La orquestación requiere una formación tradicional con celesta y un grupo de guitarras.

Primer Acto

Boero omite la obertura y en la primera escena introduce inmediatamente al espectador en el ambiente de los paisanos que se reúnen a tomar mate y descansar al finalizar su jornada de trabajo. Luego de una breve introducción orquestal de siete compases se escucha un ritmo de malambo. Este ritmo acompaña las primeras intervenciones habladas de Zampayo, Liberato, Liborio y Jacinta, que comentan sobre las andanzas del *Matrero*, mientras algunos paisanos juegan a la taba y otros bailan.

Esta colorida escena da paso a la *Media Caña* cantada por el coro, fragmento que Boero cita casi textualmente (Nº10). Un pasaje cromático y modulante prepara el tema que anuncia la llegada de Pontezuela. Ésta se presenta recia y valiente, los paisanos se admiran de su coraje al adentrarse en el pajonal cuando todos creían que rondaba por allí *el Matrero*. En este momento, y al pronunciar ese nombre, se oye por primera vez la melodía que lo caracteriza (Nº 22). Este tema muy simple, y que se mueve en el corto ámbito de una tercera, es presentado por primera vez en si mayor y recorrerá toda la ópera hasta la escena final. Boero describe a su héroe y logra construir, con un

mínimo de recursos, una melodía sencilla, efectiva y a la vez sentida, que el oyente puede reconocer rápidamente.

Esta mención de *el Matrero* da pie al relato de Don Liborio (Nº 24), página de noble inspiración lírica con reminiscencias del verismo italiano. Seguidamente las cuerdas anuncian la llegada de Pedro Cruz, *El Matrero*, quien canta desde el interior una serenata dedicada a Pontezuela (Nº 32). La Serenata del Matrero, que fue grabada por Tito Schipa, se ha convertido no sólo en uno de los momentos culminantes de esta ópera sino que es una de las páginas más famosas de la lírica argentina. Criolla y universal al mismo tiempo, combina la línea del “bel canto” italiano con el elemento cadencial propio de las especies folclóricas pampeanas.

Don Liborio invita al forastero, quien dice que llega buscando “manea, agua y sueño”. Con la entrada de Pedro se escucha el motivo que lo caracteriza, a cargo de las cuerdas y de las maderas (Nº 37). *El Matrero* se presenta como payador y a continuación entona un bello arioso dirigido a Pontezuela. La escena culmina en un trío al que se unen Pontezuela y Don Liborio.

Este idílico momento es interrumpido por la llegada de Zoilo (Nº45), quien cree ver en el caballo del recién llegado el overo del *Matrero*. La alarma entre el paisanaje es general, pero Don Liborio los tranquiliza y todos se retiran. El acto finaliza con la evocación de la serenata del *Matrero* a cargo de la orquesta.

Segundo Acto

Es el atardecer, en un breve prelude orquestal Boero describe la hora de la siesta imitando con las maderas el canto de los pájaros. Conversan Liborio y Zampayo. Se escuchan guitarras internas (Nº1 bis) y un coro masculino que canta un Gato, reelaboración del autor sobre la base de este ritmo folclórico. Se suma Pedro a esta escena y discuten sobre cómo será el *Matrero*, a quien todos llaman *Lucero*. Este pasaje, que transcurre entre varios cambios de tonalidad, prepara la llegada de Pontezuela, a quien Pedro le confiesa ser un hombre tranquilo, como un remanso. La orquesta evoca el motivo de la serenata (Nº 12). A esto Pontezuela responde que prefiere al arroyo que es chúcaro y describe en un breve arioso su personalidad dura y tosca (Nº 13). La muchacha se despide, prefiere la soledad, allí se siente libre y a gusto. Un sencillo tema en sextas y terceras apoya las palabras de la joven y se convertirá en una especie de “leit motiv” (Nº 15).

Quedan solos Pedro y Liborio (Nº 19). El joven le confiesa al anciano el amor que siente por su hija (Nº 22). Liborio le dice que sólo podrá tenerla cuando deje la guitarra y tome el arado (Nº 26). En la escena siguiente llegan los peones anunciando que irán en busca del gaucho *Matrero*, Don Liborio se les une (Nº 28). Al cruzarse con Pedro el viejo le pregunta si echará una mano. El cantor dice que no, porque ahora va a hacer una horquilla con la garganta de su guitarra. Esta escena da lugar a un breve dúo entre tenor y barítono que cierra el segundo acto.

Al analizar estos dúos, muy sutilmente inspirados en giros y cadencias pampeanas, resulta extraño el comentario de Ernesto de la Guardia y otros críticos de la época que consideraron el segundo acto como el menos interesante de los tres.

Tercer Acto

Un elaborado comentario orquestal de carácter impresionista describe la hora del atardecer. El oboe acompañado por el arpa, la celesta y los primeros violines da paso inmediatamente al tema principal del *Matrero* a cargo de los segundos violines y las violas. La voz de un paisano en interno y un coro masculino entonan una canción en lengua guaraní. Mientras pasan los arrieros y las tropillas se escucha en interno una danza de clara inspiración litoraleña (Nº 10).

Seguidamente, un dúo entre Pontezuela y Liborio (Nº 15). El padre le ofrece al cantor como novio, ella lo rechaza, se escucha el motivo de Pontezuela que había aparecido en el segundo acto. Discuten, Liborio trata de convencerla, pero la muchacha dice que tiene derecho a elegir amores (Nº 21).

La llegada de Pedro da lugar a un dúo con Pontezuela (Nº 25). El cantor pregunta si tiene posibilidades de ser amado, le cuenta cómo imagina su nueva vida: “mi cordaje lo partí, pa’alambrar un trebolar...” (Nº 26). Sobre la base de una melodía de carácter universal. Boero recurre una vez más a los giros cadenciales propios de la música pampeana y otorga acentos telúricos al canto de Pedro. Pontezuela responde airadamente y desalienta al joven diciéndole que ella ama en secreto, el objeto de su amor es el temido *Matrero* (Nº 35). En una página de expansivo vocalismo, Pontezuela traza la semblanza de su amado ideal, a quien considera superior a cualquier chacarero o cantor (Nº37).

Pedro, desesperado, comprende su error. Llega Liborio y anuncia a su hija que junto a los peones dará muerte al *Matrero* (Nº 41). La joven, como enloquecida, lo alienta para que así sea y dice al padre “cuanto más lo acorralen, más lo quiero”. En este fragmento Boero exige a la mezzo cantar desde las notas más agudas de su registro hasta las más graves, otorgando una dosis de gran dramatismo a esta escena (Nº 43).

Un breve episodio orquestal cromático y modulante describe el momento en que todo el paisanaje va en busca del *Matrero* (Nº 48). Se escuchan disparos, una serie de acordes descendentes prepara la entrada de Pontezuela quien entona una Plegaria (Nº 51). Este fragmento es acompañado con una muy elaborada textura contrapuntística a cargo de las cuerdas en sordina, las maderas y el arpa. Sobre un trémolo de las cuerdas se escucha el tema del *Matrero* a cargo de las trompas con sordina, llega Pedro moribundo (Nº 53).

Boero hace hablar a sus protagonistas mientras la orquesta deja escuchar además del motivo principal, una frase de la primera aria de Pedro y el tema característico de Pontezuela. El *Matrero* muere, durante todo esta escena y hasta el final de la ópera se escucha, con lo misma instrumentación y en *ppp*, el motivo del *Matrero* tal como había sido presentado por primera vez.

Conclusión

La música académica argentina, nacida en pleno auge del movimiento nacionalista romántico, reconoce al menos dos vertientes: por un lado la música culta de tradición europea en la que se formaron todos los compositores locales y por el otro las canciones y giros melódicos nativos, principalmente los pampeanos, cuyanos y nortños. *Cielitos*, *Tristes*, *Cifras* y *Gatos*, es decir, los aires y danzas propias del gaucho, inspiraron a los primeros compositores sus obras de carácter nacionalista.

Una vez más el mítico habitante de la Pampa, glorificado y vilipendiado, ambigua y cada vez más difusa presencia, entregaba algo de sí para forjar la Patria. En el pasado entregó su cuerpo por la Independencia y su voz para la literatura, como señala Josefina Ludmer.

Más tarde sus canciones y danzas dieron forma y sustancia a las primeras creaciones musicales.

Tanto el público como los compositores del siglo XIX tuvieron especial predilección por la ópera. García Acevedo consigna que en Buenos Aires llegaron a funcionar hasta cuatro teatros simultáneamente, con predominio del repertorio italiano. Posiblemente por esta fuerte influencia las primeras óperas argentinas tuvieron libretos en italiano, costumbre que se prolongó hasta comienzos del XX. Felipe Boero, uno de los primeros compositores que utilizó el castellano, había compuesto hacia 1925 cinco óperas. En esa época conoció el drama de Yamandú Rodríguez e inmediatamente sintió la necesidad de ponerle música.

Carlota Boero de Izeta cita una conferencia pronunciada por J.P.Franze en 1969, en la que destaca la estrecha fusión entre texto y música que hay en *El Matrero*, hecho que la convierte en una obra de arte honesta y de hondo contenido popular. Boero logra un lenguaje musical directo y “sin artificios, sin que se noten aristas o transiciones forzadas”, agrega Franze. En este sentido la Dra. Malena Kuss, afirma que Boero incorporó con total naturalidad el elemento nativo, logrando algo así como un clasicismo criollo.

Por todas estas características es que, al haber logrado una síntesis del material musical folclórico argentino, tan simple y directo, dentro de una forma tan compleja y si se quiere artificial como es la ópera, Boero creó un estilo y un lenguaje localista y al mismo tiempo universal.

Desde el momento mismo de su estreno *El Matrero* recibió el elogio unánime de críticos y público. En sucesivas representaciones durante la misma temporada del estreno, el diario La Razón del 8 de noviembre de 1929 consignó “...En la velada de ayer en el Colón, volvieron a agotarse las localidades. Y esa sala sin un claro, volvió a escuchar con viva simpatía la ópera *El Matrero*”.

En la programación del Teatro Colón figuró en dieciocho temporadas con un total aproximado de setenta representaciones, cifra que la coloca a la altura de las más famosas obras del repertorio tradicional. En 1972, Lucia di Lammermoor de Donizetti, por ejemplo, había alcanzado en el mismo teatro un total de ochenta y seis representaciones.

En el interior se ofreció en reiteradas temporadas en las ciudades de Bahía Blanca, Tucumán, Mendoza, Rosario, Paraná, Bragado, Gualaguaychú y Mar del Plata entre otras, siempre con el favor del público.

En la conferencia antes mencionada, el maestro Franze señaló además que Boero, con visión profética, mostró un camino y un cambio en la música nacional que aún no ha logrado herederos. Esta idea, sumada a la de Kuss, convierten a *El Matrero* en una obra clásica de la literatura operística argentina.

El concepto de clásico entendido aquí como modelo y fuente de inspiración remite inevitablemente a los amantes de la ópera a la famosa frase de Verdi “*torniamo all’antico...*” y, efectivamente, este volverse a lo antiguo y a lo clásico, es decir, a la serena sencillez de *El Matrero*, será un progreso.

Bibliografía

Ambrosetti, Juan B. 1963. *Los Argentinos y su Folklore*. Buenos Aires: Centurión.

Boero de Izeta, Carlota. 1978. *Felipe Boero*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Borello, Rodolfo et al. 1977. *Trayectoria de la poesía gauchesca*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Borges, Jorge Luis. 1950. *Aspectos de la literatura gauchesca*. Montevideo: Número.
----- .1950. "La poesía gauchesca". *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.

Coluccio, Félix. 1994. *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra.

García Acevedo, Mario. 1961. *La Música Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
García Morillo, Roberto. 1984. *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Gobello, José. 2003. *Diccionario gauchesco*. Buenos Aires: Ediciones de Autor.

Ludmer, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Martínez Estrada, Ezequiel. 1958 (2a ed.). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Molas, Ricardo. 1968. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Marú.

Rama, Angel. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Valenti Ferro, Enzo. 1997. *Historia de la ópera argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Vega, Carlos. 1956. *Origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

TESINA Nº 1

Esos rumores del agua, una obra basada en dos sonoridades en permanente construcción.

Cecilia Pereyra

Palabras clave: cintas - ensamble - estratos
tape - ensamble - layers

Algunas reflexiones y presentación de los tres aspectos fundacionales de la obra.

Los elementos fundamentales de la expresión musical han pasado a lo largo de la historia por distintos sistemas, cada uno de ellos condicionado por la sensibilidad de su época, a lo que se suma una percepción cada vez más diversificada del sonido.

Durante el siglo XX comienza a denotarse una proliferación de teorías, métodos y técnicas que, hoy día, reconoce infinidad de nuevas relaciones en la configuración de una obra.

Frente a este panorama tan variado y disímil, el presente artículo intentará circunscribirse a tres aspectos fundacionales que atraviesan *Esos rumores del agua*, así como las relaciones y conclusiones que se desprenden del análisis de estos temas.

Se presentará entonces un primer aspecto que está relacionado con un material sonoro concebido como elemento generador de la obra, un segundo aspecto concerniente a la utilización de ese material y sus implicancias en relación al problema de la notación musical, y finalmente, un tercer aspecto afín a la construcción de un elemento que contraste o complementa al primero.

La idea esencial de la obra radica en la dialéctica constante entre las diversas sonoridades que conforman el devenir musical. Los materiales se organizan en estratos diferenciados generando un abanico de relaciones y situaciones que oscilan permanentemente entre lo singular y lo múltiple.

Así, la construcción de procesos sonoros con distintos niveles de complejidad provoca un flujo musical donde las voces individuales pueden perder parte de su identidad para formar parte de un entramado de mayor densidad.

La coexistencia de estratos heterogéneos crea efectos inmediatos en el nivel de la percepción generando una sensación de diversidad. De este modo la tensión y distensión serán provocadas por las distintas formas de relación entre estas entidades, cada una de ellas con sus propias elaboraciones rítmicas, melódicas y tímbricas, que en diversas escalas, se tornarán más o menos evidentes. La simultaneidad de superficies sonoras dará lugar a una multiplicidad de sentidos de lo singular, profundizando en el contenido expresivo que ellas mismas contienen.

El elemento generador.

Es éste el primer aspecto, el material sonoro tomado como base, el elemento generador en la concepción y construcción tanto de la obra como del devenir musical, profundamente relacionado con una búsqueda delimitada: el timbre.

Este elemento, que podría celebrar entonces como germen de *Esos rumores del agua*, tomado – evidentemente- como punto de partida, se basó en la utilización de una técnica extendida específica que consiste en generar sonoridades a través de la fricción de cintas de video VHS en el

encordado de cada uno de los dos pianos participantes. La firme intención de explorar y ampliar esa sonoridad me ha seducido y acompañado durante todo el proceso.

Es precisamente la cualidad tímbrica del material y su potencial, incluyendo las posibles combinaciones instrumentales, la que se ha convertido en uno de los elementos fundamentales de la obra.

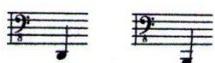
Desde luego que la utilización de técnicas extendidas, casi todas apoyadas en la idea de modificar el timbre del instrumento, son múltiples y variadas. El compositor norteamericano John Cage fue uno de los pioneros que exploró estas técnicas en el piano entre 1930 y 1940. También George Crumb se interesó tiempo después en utilizar timbres inusuales llevando a ejecutar los instrumentos de manera no convencional, con resultados absolutamente interesantes. Desde entonces muchos compositores contemporáneos se han esforzado en explorar esas posibilidades, intentando ampliar así el vocabulario de algunos instrumentos.

No es un dato desdeñable que muchas de estas técnicas extendidas son excesivamente difíciles de dominar o complejas en relación al cuidado del instrumento. Lo cierto es que han proliferado múltiples utilidades del piano, consistentes en la colocación de todo tipo de objetos de materiales diversos como tornillos, clavos, gomas, etc., en sus cuerdas. No obstante estos antecedentes, ninguna de las técnicas se ha basado en la utilización de cintas de video VHS en el encordado del instrumento en interacción con un ensamble.

La utilización de la cinta se convirtió así en el motor primero, lo que impulsó y potenció el deseo de componer *Esos rumores del agua* y lo que también me llevó a explorar en profundidad esta sonoridad, al tiempo que deseaba multiplicarla y/o complementarla con otros timbres, con otros instrumentos especialmente seleccionados por sus cualidades.

Pasaré entonces a explicar en qué consiste esta técnica extendida, aplicada específicamente a la obra en cuestión. Para lograr la sonoridad deseada se deberán obtener –como mínimo- seis fragmentos de cinta de video (VHS) de no menos de 1 m. 60 cm. de longitud. Cada una de ellas deberá cruzarse por debajo de tres bordonas en cada uno de los pianos. Las alturas por las que deberá cruzarse cada cinta son las siguientes:

Para Piano I y II



Sólo Piano I



Sólo Piano II



Para producir sonidos con cada cinta, la misma deberá sujetarse de los extremos con una mano, mientras que la otra la fricciona. La cinta deberá estar ligeramente humedecida, en caso contrario no resultará sonoridad alguna.

Al tiempo que exploraba las posibilidades de utilizar esa sonoridad generada por las cintas se planteó el problema, sobre el que volveré más adelante, de cómo escribir el resultado de estas acciones, teniendo en cuenta que cada acción podía provocar un sonido distinto cada vez, dependiendo de la ubicación del ataque en la cinta, la dirección de la fricción, y hasta la cantidad de agua aplicada a este material.

En ese punto entiendo que el problema es entonces mayor, por no existir o conocer hasta ese momento de mi investigación del material, antecedente de esta técnica extendida plasmada en una partitura, refiriéndome aquí a las de escritura tradicional o incluso partituras gráficas. Es este objeto de estudio el que me lleva a comprender la necesidad de sistematizar un modo propio de escritura, específico para la utilización de las cintas, que pueda codificar y ser interpretado de manera clara y efectiva. Como resultado final he concluido entonces en la sistematización de ciertas nomenclaturas relacionadas con la ubicación y ataque en las cintas.

Explicaré a continuación las nomenclaturas a las que me refiero: Si tenemos una cinta de la longitud ya mencionada, ésta deberá ser cruzada por una bordona, y luego sujeta de los extremos sólo con una mano, preferentemente la izquierda. A esta cinta la dividiremos en tres partes.

Comenzaremos a contar inmediatamente al lado de la mano que la sostiene, nombrándola como primera región. A ésta lógicamente le seguirá la región central de la cinta que llamaré segunda región, y finalmente, la zona más cercana a la bordona, que será denominada como tercera región.

En la partitura cada región de ataque llevará una línea. La letra A sintetiza la indicación ataque. Por consiguiente, las nomenclaturas se definirán de la siguiente manera:

A1: La fricción se producirá en la región superior de la cinta. El resultado deberá ser un sonido agudo o más bien estridente. Para un resultado sonoro más adecuado y siempre en relación a lo expresivo de *Esos rumores del agua*, se sugiere que la fricción sea rápida o mediana. Sin embargo también podrá ser lenta, pero en menor medida que las otras dos.

A2: La fricción se producirá en la región media de la cinta. El resultado deberá tender a un tono puro. Deberá predominar la fricción mediana por sobre las demás.

A3: La fricción será en la región inferior de la cinta. El resultado deberá ser un sonido grave o rugoso. Se sugiere aquí el predominio de la fricción lenta.

El siguiente es un ejemplo de notación extraído de la partitura:

The image shows a musical staff for piano with a 4/4 time signature. The staff is divided into three regions of attack, labeled A1, A2, and A3. A circled 'Re' is positioned above the staff. The notation includes a piano (piano) dynamic marking, a fortissimo (ff) dynamic marking, and a pedal marking (ped.) with the instruction '(sempre)'. The staff contains several notes and rests, with a circled 'Re' above the staff.

El resultado sonoro de esta acción será un sonido grave o rugoso en torno al RE más grave que el piano puede dar, con una intensidad de ff y semicorchea de duración. Por otra parte, el pedal de resonancia deberá estar accionado siempre para que ésta se mantenga hasta que decaiga o se presente una nueva.

En líneas generales la dirección de la fricción será mayormente ascendente e indicada con el signo “^”. Esta decisión se corresponde con la idea de conseguir que un sonido, en principio rugoso, pueda convertirse luego en un sonido más tónico. Será éste el procedimiento que prevalezca durante toda la ejecución, y no el inverso. Los momentos en que la dirección combina el movimiento ascendente y descendente se reservan para la presencia de trémolos, a fin de que la sonoridad sea constante, estridente, y en una zona determinada.

En relación al material de base, y a propósito del timbre, los otros instrumentos que participan en la obra son: Flauta, Clarinete en Si bemol, Saxo Tenor, Trombón Tenor Bajo, Percusión (con Vibráfono, 2 Temple Blocks, Tam Tam y Gran Cassa), más los dos pianos -tomados con sus

sonoridades como ejes y motores del devenir musical-, a lo que se suma Guitarra, Violín, Violoncello y Contrabajo.

La elección del orgánico, incluyendo las acciones en las cintas de los dos pianos, está fundamentada por dos aspectos centrales: el primero, íntimamente relacionado con las cualidades tímbricas de los instrumentos, mientras que abre la posibilidad de generar dúos, tríos, etc., así como de generar distintas texturas con los otros instrumentos; y el segundo aspecto, relacionado en cambio, con la dualidad ataque-resonancia, pensada en principio desde los pianos hacia los otros instrumentos y elaborada posteriormente como una ampliación de otras posibilidades.

El siguiente ejemplo extraído de la partitura muestra múltiples comportamientos de interacción entre distintos instrumentos: En el compás 41 –letra B-, en las voces de los pianos se pueden observar algunas diferencias de las acciones en las cintas. Si bien los ataques se dan de modo simultáneo uno de ellos será más corto que el otro, que por un lado se prolonga y por otro, debe decrecer en su intensidad.

The image shows a musical score for measures 40 and 41, section B. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone (Sx.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano I (Pno. I), and Piano II (Pno. II). Measure 40 shows various dynamics and articulations. Measure 41 is marked 'B' and features a 'stop!' instruction for Piano I, a 'via sord.' instruction for Trombone, and a 'orientarse al piano' instruction for Saxophone. Dynamics include mf, p, ten., sfz, and f.

Por su parte el vibráfono continuará con su línea melódica que culminará luego del ataque en las cintas, generando una resonancia distinta a la que el orden de armónicos de la nota polar RE, a cargo de los pianos, propone. En todo caso para apegarse, el DO producido por el vibráfono debiera haber sido 1/6 de tono descendido. Será el saxo tenor quien sí releve una altura correspondiente al espectro armónico.

Sin embargo, lo que quiero remarcar en este ejemplo es el ataque del Trombón. Como indica la partitura este instrumento deberá ser orientado hacia la caja del Piano II para dar el ataque sfz de la nota MI. Habrá que considerar que entre sus cualidades, no cuenta la de ser un instrumento resonante, sino por el contrario, la de ser un instrumento de ataque, aunque podamos reconocer una pequeña estela que deja luego de cortarse la emisión de sonido.

Al orientarlo hacia la caja del piano se persigue la finalidad de crear y potenciar eventuales resonancias; el piano le servirá así como medio resonador.

Este tipo de acción será exclusiva para el trombón, no obstante esta idea será tomada y reelaborada para ser abordada desde otro ángulo, intentando de este modo, desviar las propias resonancias de los instrumentos, con el relevo tímbrico como procedimiento fundamental.

En el ejemplo citado a continuación vamos a observar dos casos de relevo. El primero –más homogéneo y predominante- es el que ocurre en compás 12 entre el clarinete que ejecuta la nota SI Bemol, al tiempo que la flauta lo hace inmediatamente después, permutando así el timbre de la misma altura. El segundo caso –más heterogéneo y circunstancialmente tripartito-, es el que ocurre entre el ataque del piano en compás 11 donde este instrumento emite un sonido de corchea con puntillo de duración, con una altura indeterminada a lo que se suma el ataque del vibráfono de la nota DO en compás 12. Es decir, el piano emite una sonoridad en torno al espectro armónico de RE, mientras que el vibráfono lo hace en relación a DO. Este es un ejemplo de relevo desviado, que llegará a su tercer estadio cuando el clarinete emita la nota SI Bemol.

Cabe destacar que ambos casos de relevo se presentan a lo largo de toda la pieza. Algunas veces juntos y otras separados, según el momento expresivo del devenir musical.

El problema que presenta el elemento generador en relación a la notación musical.

El segundo aspecto que planteaba en el comienzo está claramente relacionado con el problema de la notación musical en *Esos rumores del agua*.

Dado que las acciones en las cintas pueden producir distintas sonoridades, tanto ruidos como alturas -aunque todas ellas relacionadas con el espectro armónico de la nota tomada como eje-, he llegado a la conclusión de que el resultado de esta acción puede ser distinto cada vez. La aleatoriedad es entonces intrínseca al material generador.

Partir de esa base me llevó a investigar una escritura que pudiera abarcar tanto lo determinado como lo indeterminado, impulsándome a utilizar una notación intermedia: la escritura proporcional. Todas estas tipologías convergerán en definitiva en una escritura mixta, cuya finalidad primordial será flexibilizar el devenir musical.

Cuando hablo de la escritura tradicional me refiero a la que conlleva todos los parámetros definidos, tanto las alturas como los ritmos y duraciones, las intensidades y las dinámicas, los modos de ataque, etc. Esta prevalecerá en los instrumentos donde el resultado sonoro es determinado, o sea todos a excepción de los pianos. Sin embargo, gracias a lo esencial del elemento generador, esto es *lo indeterminado*, surge el deseo de ampliar esta cualidad.

Es por ello que la escritura proporcional se torna necesaria en función de la búsqueda de un resultado sonoro adecuado.

Como mencionaba anteriormente, el resultado del ataque en la región central de cualquier cinta – A2- puede ser distinto cada vez. Quiero insistir aquí en que cualquiera de las alturas que pudiera surgir habrá de relacionarse con el espectro armónico de la nota tomada como eje. Y es allí dónde la proporcionalidad, además de producir desplazamientos rítmicos en la densidad vertical, persigue la idea de estabilizar el flujo sonoro en la línea de tiempo, de modo que el intérprete cuente con un espacio -entonces temporal- para conseguir uno u otro sonido tendiente, por ejemplo, a la tonicidad, cualquiera fuere.

Expondré un ejemplo con escritura tradicional y proporcional que se corresponde con un extracto del compás 34 de la partitura:

The image shows a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II. The score is written on a grand staff with two staves. The top staff is for Pno. I and the bottom staff is for Pno. II. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures. The first measure shows a traditional notation for Pno. I with a circled 'Re' above the staff and a dynamic marking 'f'. The second measure shows a proportional notation for Pno. I with a circled 'Re' above the staff and a dynamic marking 'p'. The Pno. II staff shows a traditional notation in the first measure and a proportional notation in the second measure with a dynamic marking 'p'. The score ends with the instruction '...molto rall... *'.

El primer ataque de Piano I está completamente determinado. Por la ubicación en las líneas se corresponde a un ataque en la tercera región de la cinta, aquella que tiende a una sonoridad grave o rugosa. En cambio, algunos sonidos que pueden resultar de los ataques de la anacrusa del compás 35 en piano II –el segundo compás del ejemplo-, estarán mayormente entre los primeros armónicos de la nota polar RE. La ubicación en las líneas de la partitura se corresponde con ataques en la segunda región que tienden a un resultado más tónico. Esta será entonces una zona con cierto grado de indeterminación de alturas, recordando que las mismas pueden variar entre los ataques.

No sucederá lo mismo en relación al ritmo, y esto gracias a la escritura proporcional que permite tanto al intérprete como al director tener una idea aproximada del resultado, sin que alguna diferencia pueda desarticular la conformación textural que involucra también, las acciones de los compases siguientes del piano II.

Se desprende de esto último que el ritmo se desarrollará de una manera flexible y móvil: la indicación “molto rall” se aplicará únicamente al piano II, lo que provocará un desplazamiento rítmico entre las acciones de los dos intérpretes citados.

El resultado podrá ser entonces similar o dispar pero siempre con estrecha relación a la nota polar tomada como eje. Lo más importante aquí es justamente el nivel intermedio de indeterminación,

que además irá de la mano y en superposición con los ataques de los otros instrumentos *determinados*.

Esta convivencia está planteada en casi la totalidad de la obra y es absolutamente intencional, para que determinadas entidades musicales pudieran ocurrir tanto de una manera como de otra, y todas ellas sin embargo, previamente estipuladas.

Por otra parte esta propuesta fue tomada y elaborada para ser abordada en otros instrumentos aunque con la misma finalidad. Es el caso del vibráfono, instrumento que podría tener todas las indicaciones determinadas. Sin embargo, la decisión fue recaracterizarlo para otorgarle otras posibilidades, de modo que el intérprete pueda ejecutar con cierto grado de libertad algunos elementos previamente configurados.

En el siguiente ejemplo se podrá observar el comportamiento del Vibráfono en el compás 164 en relación a la escritura indeterminada:



En este pasaje el instrumentista podrá escoger el orden de alturas entre aquellas que se encuentran dentro del paréntesis. También podrá definir el ritmo y duración de cada sonido. Los matices deberán estar entre el piano y el fuerte, pudiendo ser cualquiera de ellos o entre ellos, y en cualquier momento. El ataque podrá ser con arco o con baqueta, o con ambos simultáneamente. También los trémolos serán posibles.

Es claro que de este ejemplo se desprenden muchas posibilidades de combinación que fueron estipuladas y delimitadas en la obra. Estos momentos de improvisación fueron tomados como impulso para generar diferenciación entre los planos sonoros, y no como obstáculo o espacios con contenidos poco definidos. Es justamente la posibilidad de la diversidad lo que aquí se busca, para enriquecer y realzar algunos pasajes de la obra.

El ejemplo que se presenta a continuación muestra todos los tipos de notación utilizados. Entre los compases 159 a 162 prevalece la notación con todos sus parámetros determinados, mientras que en la anacrusa del compás 163 y 164 los pianos comenzarán a ejecutar sus líneas de manera proporcional, al tiempo que el vibráfono lo hará en forma indeterminada.

Este fragmento será uno de los más importantes de la obra porque aquí se encontrará el clímax. En este momento convergerán múltiples ataques sincrónicos, con alturas y registros diferentes, con los matices más fuertes encontrados en la totalidad de la pieza, y con ritmos que se irán desdibujando gradualmente.

Es interesante observar la propuesta en relación a la diferenciación de los distintos planos: en el primer compás de este ejemplo todos los instrumentos estarán en primer plano, sin embargo en el compás siguiente, las cuerdas pasarán a un plano secundario, haciendo eco sobre el intervalo de quinta justa (FA sostenido) en relación a las acciones en las cintas (SI). Más adelante, las cintas iniciarán un nuevo recorrido al tiempo que el vibráfono comenzará su zona con cierto grado de indeterminación, llegando así a conformar hasta 4 estratos de distinta profundidad, en un mismo momento.

El tercer aspecto: El material contrastante.

Como se indica en el glosario *Esos rumores del agua* está basada en dos sonoridades distintas tomadas como base. La primera es aquella que resulta de las acciones en las cintas, la segunda - pensada como material contrastante e incluso como comportamiento paralelo a esas sonoridades- irá de la mano de los otros instrumentos. Esta última se sustenta en dos puntos que desarrollaré a continuación: la idea de *engrosar* y de *afinar* sonidos.

En este contexto *engrosar* significa que un sonido será enriquecido mediante la progresiva adición de alturas a distancia de microtonos, inmediatamente por encima o debajo de la altura tomada como eje.

Un ejemplo de *engrosamiento* es el siguiente:

Flauta

Clarinete Bb

Saxo Tenor

Nota: son todos sonidos reales.

En los pasajes con afinación cromática y microtonal –como el citado anteriormente- nótese que éstos últimos proceden luego de los primeros. Esto es así para que el grado de transformación pueda percibirse adecuadamente.

La idea original en relación al *engrosamiento* estuvo basada en el sonido de las bocinas de los automóviles y colectivos. La audición y análisis constante de esos sonidos me llevó al deseo de reelaborarlos en función de un resultado posible e interesante, en el sentido más expresivo que pudiera promover el devenir musical de la obra. Así llego también a una idea contraria y compensatoria, la de *afinar* sonidos.

En este sentido *afinar* significa quitar esos microtonos, consiguiendo así que la altura tomada como eje regrese a una afinación cromática.

Se debe entender el *engrosamiento* como un momento de tensión en el devenir musical cuyo contrapeso se encontrará entonces en los sonidos de afinación cromática, o simplemente, en la ausencia o desaparición progresiva de alturas.

El procedimiento de *engrosar* o *afinar*, será complementado con la duplicación de sonidos a la octava que mayormente, enmarca los sonidos *engrosados*. Los procedimientos antes mencionados -*engrosar* y *afinar*- serán aplicables a todos los instrumentos a excepción de los pianos produciéndose así una constante convivencia entre dos bandas de frecuencias distintas y complementarias.

La presencia de octavas le aporta un alto grado de caracterización al planteo de la obra, si tenemos en cuenta que es uno de los intervalos que más se ha negado en muchas composiciones producidas en los últimos cien años, y justamente por la jerarquía que estas alturas cobran en relación a otras. Pero gracias a la investigación del material generador de la pieza -la cinta- es que la idea de octava estuvo planteada desde el inicio, partiendo del interior de la materia sonora, así como también otras redes de intervalos, como la quinta o la tercera mayor.

Asimismo, la decisión de utilizar las octavas predominando por sobre otros intervalos, fue tomada buscando un resultado tímbrico definido. Esto es, tener un sonido, cualquiera fuere, y poder elaborarlo modificando su cualidad en relación al registro grave –para que gane profundidad- o agudo –para caracterizarlo como lejano, o más sutil.

Por su parte, y en contraposición al marco consonante, los sonidos *engrosados* y con jerarquía no son vastos en su variedad a lo largo de la pieza. En total son diez, repartidos de manera asimétrica: cuatro para la primera sección y tres para las dos siguientes, siendo tres las secciones en la totalidad de la obra, y entre las cuales hay una duplicación –no literal- precisamente a la octava, cerca del final.

Otras particularidades de *Esos rumores del agua*.

Desarrollaré brevemente aquí otras propuestas volcadas en la obra, igualmente importantes. Una es la utilización del espacio como medio expresivo del devenir musical, haciendo referencia exclusiva a la ubicación de los instrumentos en el escenario.

Los dos pianos estarán orientando sus cajas de resonancia hacia el director, de modo que la sonoridad pueda llegar en esa dirección lo más llena posible.

Como muchas sonoridades pueden resultar semejantes, reservé para esos momentos la posibilidad de que provinieran de distintos ángulos, apoyándome en la idea de potenciar y/o desviar las fuentes sonoras en el transcurso musical. Por otra parte existe una firme intención de

relevo entre los sonidos provenientes de los pianos, idea que ya estuvo planteada claramente en los otros instrumentos. Son aquellos momentos de simultaneidad en las notas polares, aunque existirán también, y sin desmedro, momentos de diferencias, contrastes, incluso de silencios.

Como ya había mencionado antes, a la distribución espacial de los pianos decidí sumarle el trombón. Este instrumento deberá orientarse hacia la caja de uno de los pianos –siempre el mismo- con el fin de potenciar eventuales resonancias. Estos momentos están delimitados en la obra y también persiguen la finalidad de desviar la fuente sonora tal y como se la espera en un principio, lo que implica cierto grado de incertidumbre en relación a las expectativas de los oyentes. El trombón será, muchas veces, ejecutado a la inversa del comportamiento escolástico que corresponde al uso convencional de este instrumento.

Por su parte, la guitarra también se desarrollará de un modo particular en la obra. Es interesante destacar que no son muchas las acciones que el intérprete deberá ejecutar, ni tampoco heterogéneas. La inclusión de este instrumento y bajo estas circunstancias, intenta disparar sonoridades y desarrollar ecos o sombras de otras.

La scordatura deberá ser la siguiente:



La segunda cuerda deberá estar medio tono por debajo de la afinación ordinaria, la cuarta cuerda $1/6$ de tono por debajo del RE, y la quinta cuerda $1/4$ de tono por debajo del LA. La posibilidad de contar con esta afinación especial afirma los procedimientos antes mencionados aportando, además, batidos en algunos pasajes de la obra. Las diferencias en el resultado sonoro son muy sutiles pero remarcables. El hecho de que una cuerda esté a distancia de un sexto de tono producirá un sonido ligeramente *engrosado* y batirá lentamente en relación al sonido a distancia de un cuarto de tono, que será más grueso, y batirá internamente más rápido que el anterior.

Es claro que todos los instrumentos juegan un rol fundamental en la obra, tal es el caso de la percusión que en principio apoya algunos ataques de otros instrumentos aunque luego se desvía y actúa como un ente autónomo. En el devenir temporal tiene momentos donde la prioridad es dar un ataque, y otros, dar resonancias a cargo del vibráfono ejecutado con arco; mientras que en otros pasajes cuenta con la posibilidad de improvisar sobre materiales configurados previamente.

Quiero remarcar aquí, y para finalizar, la idea de ente autónomo porque esta caracterización no es aplicable únicamente para el caso de la percusión sino que también es llevada a otros instrumentos, como por ejemplo, los pianos mismos. Como mencionaba al comienzo del artículo, la autonomía propuesta persigue la finalidad de generar distintos planos entre los materiales y los timbres. Además, abre la posibilidad de incluir zonas con cierto grado de indeterminación, también planteadas desde el inicio y, una vez más, con estrecha relación al elemento generador.

Si bien la expresión de *Esos rumores del agua* se basa en una búsqueda en varios niveles, lo más significativo, la idea esencial de la obra, es aquella planteada respecto de la dialéctica entre los diferentes estratos, sonoridades y materiales, que oscilan permanentemente entre lo singular y lo múltiple. Así, las sonoridades resultantes podrán apegarse o separarse, pero irán transformándose gradualmente, sin obligarse a un rumbo, sólo empujándose adelante, siempre adelante, mientras se escurren en el tiempo.

TESINA Nº 2

Palabras sobre la posibilidad de un dialogo entre lenguajes. Acercamiento y análisis de obras musicales relacionadas con el elemento verbal.

María Belén Romairone

Palabras clave: lenguaje musical - lenguaje verbal – saxofón - semiótica

Key words: musical language - verbal language - saxophone - semiotics

Introducción

“Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje; alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.” (Pizarnik 1971) ¹

El lenguaje musical y el lenguaje verbal, considerados como independientes en sí, pero a la vez profundamente relacionados. El objetivo de este trabajo es llevar a cabo un análisis de la relación entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal a través de su explicitación en cuatro obras originales del repertorio para saxofón. Es un objetivo enmarcado en un proyecto general de investigación al respecto de esa relación y de desarrollo del repertorio original para saxofón a través de la comisión de obras que sean generadas desde ese cruce.

Para abordar lo anterior, se dividirá el trabajo en dos capítulos.

En el capítulo primero, se hará referencia al aspecto histórico. La historia constante que se explicita en las canciones (con letra), los recitados musicalizados, los poemas sinfónicos, la ópera, los lieder. Infinita cantidad de géneros, transmitidos formal e informalmente. Sin distinguir entre lo que se considera música popular y música académica, más allá de que para eso existan características claras. Los interrogantes en este punto, tienen que ver con el enfoque de la relación. Se partirá desde la música hacia lo verbal, desde el lenguaje musical, como arte que encierra otras artes (Nietzsche), y no desde una equiparación entre ambos lenguajes. Se desarrollarán los casos específicos que inspiraron el proyecto.

En el capítulo segundo, se llevará a cabo un análisis semiótico de las obras que integran el programa del concierto. Las preguntas en esta sección se referirán a qué sucede con las obras que cruzan lenguajes, concebidas como tales desde el principio, es decir, qué ocurre con la creación de una obra musical-verbal. ¿Cómo se piensa la obra? ¿Qué sucede con la música independientemente del componente verbal y viceversa? ¿Poseen sentido y valor si se escinden la una de la otra? Y pensando en el caso de que exista una literatura preexistente a la que se le agrega música, y viceversa, ¿La obra se considera como la mera unión o suma de dos obras que se encuentran en distinta jerarquía, ya sea por la diferencia temporal en la que nacieron, que sean o no compuestas por la misma persona, o por una cuestión valorativa de la forma o la duración de cada una?

La relación de estos lenguajes se da de manera muy diferente en cada una de las obras que integran el programa. Esto permite definir y analizar específicamente cada una de ellas. Teniendo en cuenta que la obra “*Tarde de lluvia*” de María Emilia Martínez está compuesta para este proyecto, sobre un poema de Facundo Ruiz, se hará referencia en esta sección al proceso de composición musical ante una obra literaria preexistente. Como cuestión fundamental, se

trabaja sobre los interrogantes: ¿Búsqueda de representación? ¿Búsqueda de equiparación formal o rítmica?

La metodología de trabajo será el relevamiento bibliográfico acerca de la temática que da título al trabajo y el análisis semiótico de las obras musicales, desde su texto (partitura) y su interpretación (audio o ejecución) en relación a determinados autores. En el primer caso, se trata de la recolección de información necesaria para construir los datos, que se realizó a lo largo de un período de tiempo, por eso se trata de un diseño de investigación longitudinal en cuanto al tratamiento del mismo.

En cuanto a las fuentes de información y técnicas de recolección de datos, se trabajó sobre fuentes secundarias tales como libros, documentos y ensayos. Con respecto al análisis, se consideran fuentes primarias a las partituras correspondientes a cada obra.

Capítulo Primero: de la fuente de inspiración. La relación lenguaje musical-lenguaje verbal.

Es intención de esta investigación analizar, encontrar y comisionar obras musicales que tengan relación directa o indirectamente, con el lenguaje verbal. Para delimitar esta gran esfera se realizará un recorte incluyendo los casos específicos que fueron generadores de esta inquietud. La música y su relación con lo verbal es una relación inspiradora que se asoma hasta irreconocible en algunos casos. El desarrollo teórico al respecto es escaso, pero es inmenso el material musical y literario que expresa esta relación y los escritores, compositores y músicos que se refieren a ella. El saxofón es un instrumento moderno en relación al resto y así como no tiene repertorio original hasta la segunda mitad del siglo XIX, tiene una historia corta con respecto a las letras / lo verbal. Por eso es necesario pensar una historia espiralada en la que en cada nueva vuelta se vayan sumando elementos. Se construye de esa manera una historia específica que cruzará autores, compositores, obras, ideas, fechas. Muy poca rigidez y muchos círculos serán características de lo que sigue a continuación.

Alejo Carpentier, escritor y musicólogo cubano nacido el 26 de diciembre de 1904, es fundamental pieza en este entramado. Desde sus novelas, no sólo se hace referencia al arte musical, a la literatura, y a la lingüística desde las perspectivas histórica, analítica y puramente literaria, sino que también podemos asistir, desde sus personajes, a la vivencia de experiencias artísticas complejas y encontrar resultados de investigaciones etnológicas y antropológicas. *Ecue-Yamba-Ó* (1933), *El reino de este mundo* (1949) y *Los Pasos Perdidos* (1953), que suelen entenderse como un tríptico, *El siglo de las Luces*, *El recurso del método*, sus libros de ensayos denominados “*Ese músico que llevo dentro*”, y las “*Crónicas sobre arte, literatura y política*” dan clara muestra de ello. En cuanto a la trilogía de novelas nombrada anteriormente, puede decirse que en las dos primeras, se explicita sutilmente el tema del origen de la música y también de la evolución de los géneros literario y artístico derivando en una narración etnomusical-antropológica en la última novela. Es realmente fundamental, en relación al nacimiento de la música, lo que experimenta el protagonista de la novela “*Los Pasos Perdidos*”:

“Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. (...) Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados

por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que la palabra. (...) Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno —pues esto y no otra cosa es un treno—, dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.”(Carpentier 1975:181)²

En un estudio titulado “*La ruta de Alejo Carpentier: Teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos*”, el autor Norbert Francis explica que la indagación principal del autor respecto al origen de la música privilegia sus propósitos expresivos y evocativos, de prioridad en la voz humana. Esto sería, “*las cualidades esenciales de la voz humana al servicio de la expresión, en particular esa categoría de expresión que trasciende el uso cotidiano del lenguaje.*” (Francis 2006:125)³

En los ensayos agrupados bajo el título “Ese músico que llevo dentro”, encontramos numerosas referencias a la literatura en relación con la música, y también acerca del lenguaje o la “lingüística”. En el ensayo denominado “De la simplificación en la música”, el autor explica, que en contra de la percepción del público musical, la evolución de la música demuestra su camino a la simplificación, al igual que sucede con los idiomas, según la investigación del filólogo Ángel Rosemblat llamada “La evolución del idioma y la música”. El proceso de simplificación verbal descrito por este profesor, es tomado por Carpentier para realizar un paralelismo con la música y los instrumentos musicales.

“(...) el instrumento más moderno es aquel que se presenta con caracteres de máxima eficiencia en una construcción que se ha ido simplificando con el correr de los siglos.

Pero... ¿no es sorprendente que el lenguaje comparta esa característica con la música, siendo esta última su expresión más semejante, dentro de las creaciones del hombre?” “(...) Al fin y al cabo el origen de la música está en la voz humana, como el idioma. Señalo el hecho al eminente filólogo, pues la analogía invita a una interesante meditación.

EL Nacional, Caracas, 2 de septiembre de 1954.” (Carpentier 1987:77-84)⁴

Además, y aquí aparece una cuestión fundamental que cierra el círculo de relaciones, Carpentier participó del movimiento surrealista en su estadía en Francia, además de colaborar con músicos como Darius Milhaud, Heitor Villa-Lobos y Alejandro García Caturla. Esto del círculo tiene que ver con esta búsqueda de lo musical y lo verbal, específicamente en las obras para saxofón, o en los compositores que hayan producido literatura para este instrumento. Es el caso de Milhaud; y algo verdaderamente llamativo es que además de trabajar juntos en la producción de obras, es este compositor protagonista de una de las crónicas de Carpentier denominada “Darius Milhaud en zapatillas”

“-¿Marcadet 31-78?...¿Es usted, Milhaud?

-¡Ya tenemos sucesor!

-¿Varón?

-Daniel.

-¿Aptitudes para la música?

-Llora por tonos enteros.”

“Y quien haya visto a Milhaud dirigir sus ensayos de orquesta, podrá afirmar que muy pocos compositores contemporáneos hacen trabajar un conjunto orquestal con su encarnizamiento...”
(Carpentier 1984:268-271)⁵

Otra relación trabajada por Francis es la de Carpentier con el debate sobre música y lenguaje desarrollado en la Ilustración. En este punto, aparecen las teorías de Rousseau; fruto de un contexto histórico en el que se debatía sobre las ciencias y las humanidades desde el cruce de dos corrientes epistemológicas: el cartesianismo y el empirismo, si bien es ésta última la que domina el pensamiento filosófico de ese momento. Rousseau, influenciado por ambas corrientes, entiende al hombre como una máquina ingeniosa (cualidad que comparte con otros seres vivos), que sería el aspecto natural, y como un agente libre (aspecto que lo caracteriza). Esta esfera es la que excede a las explicaciones mecánicas; ya que el hombre puede desarrollar conciencia de sí mismo como agente libre, no pueden explicarse y/o determinarse todas sus elecciones y pensamientos, así como tampoco los actos creativos.

Rousseau defendió la idea de una Razón Universal, y en relación a esto afirmó la existencia de universales lingüísticos. De lo anterior se deriva la noción de principios universales de la música. A Rousseau le pareció natural el hecho de que la voz humana sea la esencia del lenguaje y de la música. De aquí surge una interesante polémica con Rameau, con respecto al origen de la música: la invención endógena, producto de los sentimientos, contra la operación de determinantes físicos externos; de si es la melodía la que emerge internamente generando relaciones armónicas, o es la armonía, desde el contexto natural externo, la que genera estos mecanismos en el hombre.

Otra cuestión interesante es la afirmación de Rousseau de que las artes plásticas no pueden ser análogas a la música. Teniendo la primera una relación mucho más directa con los referentes externos, puede generar mimetismo e imitación. En cambio la música sería el arte de la no referencia, de la expresión pura del mundo genuino del artista. Ante esta idea surge la contraposición de Kandinsky, diciendo que de esa manera, la música, con sus excelentes niveles de expresión no material, puede generar cosas que la pintura no podría. Aparecería un desmerecimiento para la música programática.

Con respecto al origen del lenguaje y el rol del arte, Friedrich Nietzsche nos aporta en el libro *“Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”* (1873), la idea de que el primero, tiene su origen en metáforas que se han endurecido, se han fijado. Las metáforas serían los conceptos, pero no entendidos como formas puras, como formas a priori. Los contenidos, dan origen a las estructuras, y se contraponen con la idea de esquema. La rigidez de los conceptos, puede verse movilizada, conmovida, por el arte. Una vez que el concepto se universaliza, aparece la palabra.

El autor explica en el texto, que todo conocimiento, al basarse en el lenguaje, tiene un elemento de aleatoriedad, de arbitrariedad, de falsedad (Relación con Saussure). El conocimiento es una fábula. Con respecto a esta búsqueda de creación de conocimiento Nietzsche encuentra dos tipos humanos; el científico y el artista, y explica que ambos generan ficciones. La diferencia es que el artista sabe que es una ficción, y vive y sufre intensamente esas ficciones, en cambio el científico no.

Siendo entonces que el conocimiento se funda en el lenguaje y el lenguaje es contingente, el primero ocuparía un lugar artificial. Si todo es una ficción la verdad no es más que respetar la convención, mentir regularmente, creando un consenso. La falsedad sería la mentira contingente de aquel que actúa en pos de sus intereses y no los de la comunidad. Para que la verdad funcione es necesario que se produzca un olvido de la ficción; este olvido sería fundacional.

Por otro lado, Nietzsche, desde su obra “El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música” lleva adelante un profundo análisis acerca del arte, la convivencia del hombre con las manifestaciones artísticas, y la tragedia griega, considerada por el autor la forma de arte por excelencia, el grado más alto del arte en cuanto a la afirmación de la vida. Por esto, aportará un marco fundamental para ubicar esta relación y sobre todo la idea de obra concebida como una integración de lenguajes. Podrían enumerarse cuatro ejes temáticos o ideas fundamentales de este libro:

- 1- La estructura del ser humano en la recepción de la obra de arte. Su doble carácter: la convivencia del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco. La traducción de esta idea al lenguaje metafísico. La importancia de la tragedia griega como producción artística.
 - 2- La importancia de la tragedia griega como producción artística. La superación del pesimismo por parte del pueblo griego.
 - 3- Debilitamiento de la tragedia griega. La interpretación del socratismo. La importancia y responsabilidad de Sócrates y Eurípides en la disolución griega. El estado actual del arte, el papel de la música.
 - 4- Las esperanzas con respecto a un porvenir dionisiaco de la música. La responsabilidad de la nación alemana en este proceso, su potencial artístico (el papel de Wagner.)
- Son los puntos 3 y 4 los más pertinentes a la hora de pensar a la música como un arte total, supremo.

En cuanto a la música, Nietzsche resuelve el contraste entre el arte plástico en cuanto apolíneo y la música en cuanto dionisiaca, concediéndole a ésta un origen y carácter particulares. La música es la imagen inmediata de la voluntad, no reproduce la apariencia, sino la cosa en sí, y encuentra su expresión simbólica en la tragedia. Tiene la capacidad de “*excitar a la –percepción simbólica- de la generalidad dionisiaca*”, y conceder a la “*imagen alegórica su -más alto alcance- . (...) La música tiene el poder de hacer nacer al mito, es decir al más significativo de los símbolos, y precisamente al mito trágico, al mito que expresa en parábolas el conocimiento dionisiaco.*” (Nietzsche 2003:109)

Al momento de hacer referencia al porvenir del fenómeno dionisiaco, el autor hace hincapié en la posibilidad de que se produzca un resurgimiento del mismo en la nación alemana, ya que no es posible que toda la fuerza del helenismo permanezca por siempre adormecida. El potencial artístico alemán no sólo está representado por la música sino también por la filosofía. Cuando se refiere a la esfera musical, Nietzsche postula que ha surgido la música alemana como una fuerza nacida desde el fondo del espíritu dionisiaco alemán, cuyas características contrastan radicalmente con los principios culturales socráticos. La música alemana manifiesta su esplendor desde Bach a Beethoven, y desde este último a Wagner. En cuanto a la filosofía, son sus principales representantes Kant y Schopenhauer, quienes enfrentan el socratismo científico llevando a cabo en sus escritos una profundización acerca de los problemas éticos y del arte. La concepción de estos autores será definida por Nietzsche como “*la sabiduría dionisiaca expresada en ideas*”. El hecho de que convivan la música y la filosofía demostraría, según el texto, que está creciendo una nueva forma de existencia comparable sólo al legado griego.

En este sentido, vemos lo primordial de la música desde la óptica nietzschiana; la complejidad no sólo del arte en sí, sino también de la experiencia musical, de la vivencia artística.

Tomaremos de esta mirada, estas cuestiones, pero sobre todo la jerarquización musical por encima de otros lenguajes, más allá de su creación conjunta.

Regresando a la primera parte de este capítulo y en referencia a la conexión directa entre compositores y escritores, una de las más directas que dieron comienzo a la idea de escribir sobre este tema fue la del compositor *Paul Creston* (1906-1985, su verdadero nombre era *Giuseppe Guttovveggi*) y el escritor *Walt Whitman* (1819-1892). Más allá de que Creston haya compuesto obras para saxofón que no tienen relación con la literatura (Sonata op. 19 para saxo alto y piano, Concierto op.26 para saxo alto y orquesta o banda sinfónica, Rapsodia Op. 108b para saxo alto y piano y la Suite para cuarteto de saxos Op. 111) fue un compositor influido por la esfera literaria y compuso numerosas obras, sobre todo vocales y sinfónicas sobre las obras de *Rabindranath Tagore* (1861-1941) y de Whitman. Las obras compuestas en relación a éstos son:

Op. 4: Three poems from Walt Whitman, for cello and piano

Op. 53: Walt Whitman, for orchestra (1958)

Opus 63: A song of joys; for voice (med.-high) & piano. Text by Walt Whitman

Opus 100: Leaves of Grass. Text by Walt Whitman. (I. One's Self I Sing; II. I believe; III. Reconciliation; IV. Smile, O voluptuous earth; V. The Most Jubilant Song) For chorus of mixed voices and piano (New York: G. Schirmer, Inc., 1982)

Opus 104: Calamus. Text by Walt Whitman. mixed chorus and brass percussion ensemble or piano.(New York: G. Schirmer. 1974)

Op. 60: los tres movimientos *Celestial Vision* (1954) for male voices a capella brings together text representing three divergent spiritual perspectives: Dante's *Divine Comedy*, Walt Whitman's *Song of myself*, and the *Bhagavad Gita*.

Op. 11: Three Chorales from Tagore for mixed chorus a cappella; words by Rabindranath Tagore

Op. 92: *None Lives For Ever* for female chorus and piano or organ; words by Rabindranath Tagore

Con respecto a esta relación del compositor con los escritores es interesante el comentario que realiza Walter Simmons en su libro *"Voices in the Wilderness: Six American Neo-Romantic Composers"*:

"Despite the composer's professed admiration for Whitman's poetry, all these settings reflect Creston's most generic emotional vocabulary, yielding little focus or specificity to the feelings presumably engendered by the texts. (This is in strong contrast to the range of expression captured in the orchestral poem Walt Whitman discussed earlier.) The same is true of Creston's several Tagore settings." (Simmons 2006:234)⁶

Con respecto a *"Celestial Vision"*:

"However, the three movements, while differing somewhat with regard to rhythmic motion, use essentially the same harmonic language in reflecting virtually identical emotional terrains. Like most of Creston's choral music, textures are largely homophonic, which further restricts the music's range of expression-an expression, one might sadly add, that seems no better suited to the character of the texts than to matters far more mundane." (Simmons 2006:234)⁷

En la biografía escrita por *Monica Slomski*, se lee que según Creston, fue de gran ayuda en la primera etapa de su formación lo que Rameau llama "la guía invisible del músico". Una fuerza que lo guió hacia el autor o el libro adecuados para resolver cada una de sus inquietudes. Este proceso de formación autodidacta lo condujo a desafiar las creencias aceptadas y definió el eclecticismo

que lo caracteriza. Sus estudios se extienden en distintas direcciones y esferas como la criptografía, las ciencias naturales la terapéutica, la literatura y la filosofía.

“I did not... always accept without question or challenge every dictum of the authorities. The result of such intense scrutiny was to mold me into an iconoclast.” (Simmons 2006:194)8

El último eslabón que se abordará en el trabajo es el caso del compositor francés *Charles Koechlin (1867-1950)*. Discípulo de *Gabriel Fauré*, se desempeñó como compositor, músico y pedagogo. Su relación con las letras se refleja en su vasta producción de poemas sinfónicos inspirados sobre historias de *“El libro de la selva (1894)”*, la producción de *Herbert George Wells* y canciones compuestas sobre poemas. Además, en su fascinación por el mundo del espectáculo norteamericano, por las películas y artistas hollywoodenses. En la *Sinfonía “Seven Stars”*, cada movimiento se inspira en las características de los personajes de las películas más famosas de los actores: *Douglas Fairbanks, Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings and Charlie Chaplin*. Compuso una obra para flauta traversa, saxofón alto y piano llamada *“Épitaphe de Jean Harlow”* (compuesto entre febrero y octubre de 1937), dedicado a la actriz, que falleció a los 26 años en junio de 1937. El epitafio, presente en la partitura es un fragmento de un poema llamado *Épiphanie*, de *Charles-Marie-René Leconte de Lisle (1818-1894)*:

*“Quand un soufflé furtif glisse en ses cheveux blonds
Une cendre ineffable inonde son epaule...”*

La obra *“Le Repos de Tityre”*, para oboe d'amore, Op. 216/10 fue compuesta por Koechlin entre Mayo de 1947 y mayo de 1948. Es la décima obra de once monodias compuestas para instrumentos de viento. También puede ser ejecutada por clarinete o saxofón soprano.

“Tityrus” es el pastor de las *“Églogas”* de Virgilio y es evocado por el compositor en la *“Sonata para flauta Op. 52”*, en cuyos tres movimientos hay referencias a la obra, en el último movimiento de *“Paysages et marines for piano”*, Op. 63 titulado *“Poème virgilien”* y en el segundo volumen de *“Chants de Nectaire”* Op. 199, para flauta sola.

Por último, una referencia argentina y actual de esta relación se da en las compositoras Cecilia Gross y Gisela García Gleria. Ambas tienen composiciones para saxofón y para otros instrumentos relacionadas con las letras. La primera compuso la pieza para piano *“Cartas”* (sobre el cuento *“El libro de arena”* de Jorge Luis Borges), *“La calle”* (sobre poesía de Baldomero Fernández Moreno) para Barítono y Piano, *“...hilos”* (sobre texto del Emperador Suang Tsong) para Tenor y Piano, *“Las Ruinas Circulares”* (sobre texto de Jorge Luis Borges) para Marimba y Violoncello, *“Los Años Corren Rápidos...”* (sobre texto de Tao Ch'ien) para coro mixto a 4 voces con acompañamiento de piano y *“Viaje a la Semilla”* (sobre un cuento de Alejo Carpentier) versión para violín solo; para Cuarteto de Cuerdas y para orquesta de cuerdas, entre otras. Gisela García Gleria compuso, entre otras, *“Tres Notas para un Perfume”* para Flauta y Piano (1998), *“Zona Epsilon”*, Variaciones Rapsódicas para Flauta, Clarinete en Sib, Violoncello y Piano (1999), *“Metamorfosis”* para Flauta, Clarinete en Sib, Violoncello y Piano (2005) *“Epigeas y Efidriades”* para Flauta sola (2008), *“El león azul”* para cuarteto de saxos sobre mito ancestral mongol.

Otro ejemplo es el caso del compositor y saxofonista Fernando Lerman. Manejándose cómodamente en la música académica y en la música popular, nos explicita una relación de este tipo en el disco *“Oliverio Gironde, para que siga dando vueltas”*, con composiciones de Lerman sobre poemas del escritor, que son cantados por Ludmila Fernández. 9

Capítulo Segundo: análisis de las obras

En las obras que componen el programa la relación compositor-lenguaje musical-lenguaje verbal se da de maneras muy diferentes. Es por esto que en cada análisis, se encontrarán particularidades y relaciones variables con respecto a los autores que se tendrán en cuenta para llevarlo a cabo.

En esta triple relación, y remarcando nuevamente que partimos desde una mirada que jerarquiza el componente musical de la obra; el lenguaje verbal puede aparecer, directamente (aparece el texto en la obra o la obra se compuso deliberadamente sobre un texto) o indirectamente: la música hace referencia a conceptos, imágenes, o ideas y esa referencia está claramente explicitada. No se hace referencia, en ese caso, al elemento subjetivo de vivencia artística sino a las determinaciones transtextuales.

El análisis se llevará a cabo sobre las siguientes obras del Programa:

1-*Tarde de lluvia*, María Emilia Martínez.

2-*Preludio a un bandoneón II*, Martín Proscia.

3-*Purana*, Carlos Michans.

4-*Grab It!*, Jacob Ter Veldhuis.

Ya que en los casos 1 y 2 se trata de obras que tienen el mismo formato, nos remitiremos al análisis de la obra 2, pero generando un especial comentario sobre la composición de la obra 1 que es la que fue compuesta específicamente para este proyecto.

Consideraciones generales

Todas las obras son “*abiertas en primer grado*”, aunque más adelante explicaremos qué sucede en el caso de *Grab It!*. Este concepto pertenece a Umberto Eco y se refiere a que son obras cerradas por el compositor. Más allá de que en cada nueva ejecución de las mismas cambien contextos, circunstancias y detalles de interpretación, la obra ya tiene una versión. Las obras abiertas en segundo grado están dan al intérprete la posibilidad de cerrarlas. Ofrecen posibilidades de improvisación o de combinación de elementos o posibilidades de lecturas a cada intérprete. En ellas, el lector musical performático cumple un rol fundamental ya que tiene la posibilidad de cerrarla, generando cada vez que la misma se lleve a cabo, una versión nueva y completamente diferente a cualquier otra. En este tipo de obras entra en juego la improvisación y la espontaneidad a la hora de interpretar, más allá de que puedan o no existir pautas o guías para la misma. Una vez que el intérprete concreta el discurso, la obra deviene “abierta en primer grado”. El perceptor recibe, en cualquiera de los casos, una obra abierta en primer grado y tiene la posibilidad de realizar múltiples interpretaciones sobre esa versión del texto / partitura.

Según el desarrollo teórico de Roman Jakobson acerca de las funciones del lenguaje se desprende otra característica común de las composiciones: cumplen la función estética, que se refiere a la relación con el mensaje. Los requisitos de esta función son que el mensaje sea ambiguo (lo unívoco es el código) y autorreflexivo (el mensaje atrae la atención sobre sí mismo). Además, las obras X y *Preludio a un bandoneón II* son programáticas. Esto quiere decir que también cumplen la función referencial, se refieren a un contexto y parten de la intención de unir lenguajes.

Como comentario del proceso semiótico decimos que en todas las obras lo denotado por el texto será connotado en una primera instancia por el intérprete y en una segunda por el perceptor. A través del proceso de lectura / interpretación / connotación el texto deviene discurso.

Preludio a un bandoneón II – Martín Proscia

La obra se compone sobre la poesía “*Preludio a un bandoneón*”:

En la vereda anacrónica
de baldosas violadas por brotes de pasto
se deja caer rendido
un Bandoneón.

El cordón y el adoquín
desparraman la cadencia
que amenaza insolente
el sofocante intervalo de la siesta.

El niño asiste a la escena en silencio.
conmovido, reconoce ese último aliento.

No repara en la sangre.
ni en la mano,
que poco a poco
suelta el estuche.

Con respecto a la textualidad y las determinaciones transtextuales, hay una relación de hipertextualidad, ya que se une un texto primero / hipotexto, que sería el poema, a un texto posterior, la partitura / hipertexto.

Proscia es compositor y creador de la obra literaria sobre la cual se crea la música.

Generándose más allá de la diferencia temporal de creación una coincidencia contextual, intelectual y de representación entre la música y el programa.

En referencia al código y los ejes que lo conforman (sintagmático-paradigmático) está construida sobre la base del código atonal. El alto grado de información de la obra en tanto texto es producto de los multifónicos diferentes entre sí que a su vez ocupan posiciones específicas. A su vez los enlaces que se producen entre las diferentes combinaciones armónicas generan bandas de redundancia que bajan la novedad de la composición tornándola comunicativa.

Proyectando los conceptos peirceanos acerca del signo y la relación triádica entre sus elementos componentes y entendiendo la composición como un sistema de símbolos es posible considerar la denotación como interpretante inmediato y la connotación como interpretante mediato.

Focalizando el análisis en cada uno de los elementos conformantes del signo peirceano se puede postular la obra como objeto de modo tal que el discurso sería ícono, índice y símbolo del programa / texto verbal / poema.

Purana – Carlos Michans

En *Purana*, obra escrita para saxofón alto y piano la interpretación está determinada por el paratexto. El texto / partitura mantiene una relación con un elemento externo que plantea un modelo de lectura.

Notas previas a la partitura:

“Purana is the name given to a Collection of ancient (religious) Indian writings containing the fundamental principles of Hinduism. The term doesn’t make any reference to musical forms, structures or rhythms. In consequence, the title of this piece should not be taken as a starting point for its analysis or interpretation.

Although some elements might be reminiscent of those found in Indian ragas, this is by no means an imitation of Indian music or composition techniques. It is purely a musical “thought” about India conceived and told in my own words, a free and strictly personal expression of love for a culture as fascinating as forbidding, as captivating as elusive. C.M., August 1999.”

Por su parte el título de la obra es muy significativo: *Purana* es un término con varios significados. En general se refiere a un conjunto de historias y leyendas de dioses y diosas indios, escrito de manera accesible y no restringida a los iniciados ni exclusivas de las castas más altas. Compuesta en 1999, la obra *Purana* demuestra la cercanía del compositor con la tradición y la cultura de la India, así como su admiración e identificación con la misma. Michans también se desempeña como escritor, siendo un protagonista de la historia del cruce de lenguajes que se comenta en el capítulo primero.

A partir de los considerandos de Nattiez los elementos de significación asociados a una forma son ilimitados tanto para el receptor como para el productor. Nattiez parte de la idea de considerar a la obra musical, al objeto, como una “forma simbólica” portadora de significaciones, que tiene una realidad material, una huella (el texto).

Una cuestión fundamental, es el análisis de la forma simbólica en tres niveles que propone el autor.

La *dimensión poética*; en ella se encuentra el contexto del emisor.

La *dimensión estética*; debe ser comprendida en dos niveles, el nivel del intérprete y el nivel del perceptor. Antes del perceptor final frente al discurso, tenemos a los intérpretes frente al texto, quienes asignarán una red de significaciones a la forma.

El *nivel neutro*; es el texto, que sería la huella material accesible a la observación.

Con respecto al código, en esta obra se utiliza el código tonal. Según la definición del autor, se utiliza un lenguaje occidental. Cada frase rítmico melódica explicita las reglas sintagmáticas del mismo. Utiliza elementos que sugieren un *raga*. En cuanto a la forma tenemos una introducción lenta a manera de preludio, que paulatinamente crece en complejidad y tempo hasta llegar a un punto culminante (como hace un *raga*) y finalizar de manera rotunda y brillante. La intención de *Purana* es “representar” o remitir lo que se denomina “*Raga*”.

Podemos pensar el código tonal desde una perspectiva saussuriana, como la lengua. Y considerar habla, al uso particular o individual que se hizo de la lengua. Tanto el texto como la interpretación serían “habla”; uso particular de la lengua, ya que tanto el intérprete como el compositor están filtrados por su interpretación de la lengua. En este caso, hay un uso particular de las escalas indias en concomitancia con la tonalidad.

Grab It! – Jacob Ter Veldhuis

En este análisis se destacará la relación con Jean-Jacques Nattiez, y la particularidad de la composición de tener, en el proceso comunicacional musical (compositor-texto-intérpretediscurso- oyente) compuesto por el contexto de producción, el contexto de interpretación y el contexto de percepción, dos planos de interpretación. Además se analizará en relación a la definición de Eco de apertura de las obras.

La obra, para saxofón tenor y pista, contiene una interpretación producto del cruce de lo sonoro vocal y los sonidos modificados electrónicamente que conforman el discurso/ pista. En este sentido, cada vez que se interpreta la obra, existe un contexto de interpretación previo, siempre el mismo, que es en donde se produjo el discurso de la grabación. Por lo tanto, en el contexto de percepción, se aúnan los dos contextos de interpretación.

En *Grab It!*, se da una relación de intertextualidad, de co-presencia entre dos textos. Se trata de una obra en cruce. Y la relación que se da entre la pista y la línea musical para saxofón, no es de mera adición sino que es una transposición.

Si analizamos el código de esta obra, podemos afirmar que se realizó sobre el código tonal frecuentemente trasgredido. Las melodías y la armonía que se condicionarían con el mismo, se ven tergiversadas por efectos sonoros de todo tipo producto de la superposición entre la línea melódica del saxofón y la pista, generándose una textura novedosa. Si bien la partitura / texto sería poco novedosa el discurso / pista será altamente informativo y la confluencia de ambos generará un alto grado de información.

Puede hablarse de un idiolecto de autor, ya que los procesos indeterminados en tanto transgresiones al código base resultado del cruce de la línea melódica que ejecuta el instrumentista y la pista grabada son un recurso que utilizó en otras obras como por ejemplo *The Garden of love*, compuesta para saxofón soprano y pista, sobre un poema de William Blake. En Jacob TV el habla, en tanto uso particular del lenguaje musical tonal, es muy característico y define su propio estilo de composición. Por supuesto que también guía de alguna manera, al intérprete en la ejecución de sus obras. Más allá de la transgresión al código tonal en el plano del eje sintagmático y paradigmático, se produce una transgresión “estilística” hacia el código tradicional de la música académica, ya que se propone, en la obra, imitar a reconocidos músicos de jazz, en su estilo y tipo de sonoridad, para interpretar algunas secciones de la obra.

Las competencias del compositor le permitieron atravesar los límites entre la música popular y la música académica a la vez que combinar las estéticas clásica, romántica y minimal.

Actualmente es un músico y compositor muy popular a pesar de generar controversias en ciertos ambientes musicales.

“In the last decade JacobTV’s boombox music, for live instruments with a grooving sound trackbased on speech melody, became internationally popular.

Although JacobTV is one of the most performed European composers, he is still an outlaw in the established modern classical music scene, and was recently accused of ‘musical terrorism’ after a premiere at the World Harp Congress in Amsterdam. According to the Wall Street Journal his newest work ‘makes many a hip-hop artist look sedate’.” 10

En el nivel estésico, tenemos el doble nivel del intérprete (construcción de la pista y grabación de la obra) y el plano del perceptor. La primera grabación es de 1999, interpretada por el saxofonista holandés Arno Bornkamp (a quien está dedicada la obra). La pista es el resultado de la combinación de fragmentos de documentales estadounidenses sobre delincuencia juvenil.¹¹

El nivel neutro, como se comentó anteriormente, está en doble manifestación o soporte, el texto y la grabación.

Finalmente, aquí estamos ante la presencia de una obra que es abierta en primer grado, en algunos casos, y abierta en segundo grado, en otros.

Existe la posibilidad de realizar una interpretación de la misma, improvisando una sección de la obra. En este punto, aparecería, en el proceso comunicacional musical, un lector musical performático con importancia vital a la hora de realizar una *versión* para que la obra tenga su

primer grado de apertura. Además de una versión con improvisación, existe otra que suma a la instrumentación original, bajo y percusión.

Tarde de lluvia - María Emilia Martínez

La obra está compuesta para saxofón alto y piano, sobre el poema de Facundo Ruiz llamado “*Sobre Constataciones*”:

llueve tan rápido
que para simultáneamente
también la lluvia
se cansa de que llueva

Habiendo planteado como objetivo la composición de una obra musical sobre una obra literaria preexistente, emergen de este acontecimiento relaciones y vivencias únicas. En este caso particular, la compositora no se aferró al contenido conceptual del poema, ni a la idea de representación literal. La propuesta aparece desde la perspectiva de la forma y la utilización de los elementos. La intención del mensaje musical es reflejar lo mínimo, equiparando de esa forma los pocos materiales que aparecen en la poesía. Considerar la variación y mutación de los mismos elementos en diferentes contextos.

En la obra, se produce un entramado muy delicado y sutil de los materiales pianísticos y saxofonísticos. Generados desde el aspecto rítmico y desde la dinámica sobre todo. Se explicitan frases muy cortas, que van sufriendo pequeñas modificaciones en la primera parte, hasta llegar a una sección más brillante y dramática en donde los elementos aparecen más recurrentes generando mayor densidad y una complejización de la textura inicial.

Conclusión

Esta última sección será a modo de balance, evaluación y proyección de este trabajo. Entran en juego distintos planos temporales en relación a la idea previa, la realización y los alcances.

Una inquietud inicial relacionada con la literatura, que marca la ruta hacia Alejo Carpentier.

Cruces y relaciones que comienzan a aparecer casi en simultáneo generando un caos bastante traslúcido. Una necesidad de contextualizar los sucesos, enmarcarlos en ideas o en historias. Una búsqueda que termina con el hallazgo del material musical adecuado a las circunstancias y al concierto de graduación. Una intención significativa de fomentar este tipo de obra de arte, en cruce. Importante por el desarrollo del repertorio para el instrumento y por la multiplicación de encuentros entre músicos y compositores, compositores y escritores, intérpretes y escritores.

Un proyecto que trasciende por el nacimiento de nuevas obras. Por la intención de seguir investigando y encontrando historias.

Un criterio de la música que la considera amplia y abierta. Esto es, en relación con otros mundos, otras artes, un contexto, una ideología. Más allá de que la música tenga o no relación explícita o referencia hacia otro lenguaje, se considera la vivencia musical como un hecho complejo que requiere la inmersión del sujeto (intérprete / oyente) en informaciones y sensaciones que exceden al simple acto de ejecutar el texto musical o escuchar el discurso.

En este sentido se defiende un concepto de parcialidad con respecto al arte. Imposible desconocer la complejidad de una obra artística, considerarla en sí misma, neutralizarla.

Desde el conocimiento debe producirse la elección, la nivelación de componentes, el tipo de decisión estética para el abordaje como intérprete o como oyente. Promoviendo el

enriquecimiento intelectual general y la complejización de las elecciones y manifestaciones artísticas.

“¡Para ti, vieja causa!
Incomparable, ardiente, buena causa,
Firme, implacable, dulce idea,
Inmortal a través de las edades, razas, tierras, (...)
Para ti estos recitados, mi libro y la guerra son una sola cosa,
Yo y mi espíritu estamos fundidos en el suyo, y así
como la contienda giró en derredor de ti,
Igual que una rueda sobre su eje, este libro gira,
inconsciente de sí mismo,
En torno de tu idea.” (Whitman 1871: 14)¹²

¹ Pizarnik, Alejandra, La Palabra que sana, de Infierno Musical. Siglo XXI (1971).

² Carpentier, Alejo. Los Pasos Perdidos. Ed. Siglo XXI. Pág.X

³ Francis, Norbert. “La Ruta de Alejo Carpentier: Teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos.” Pág. 125.

⁴ Carpentier, Alejo, Obras Completas XII. Ese músico que llevo dentro. 3, La música en Cuba. Ed. Siglo XXI. Pág.77-84

⁵ Carpentier, Alejo. Obras Completas IX. Crónicas. 2, arte, literatura, política. Ed. Siglo XXI. Pág.: 268-271.

⁶ Simmons, Walter. “Voices in the Wilderness: six American neo-romantic composers”. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2006. Cap. 5. pág: 234

⁷ Idem.

⁸ Idem. Pag. 194. Ref.: Creston, Paul. Letter to the writer. 10/06/1981.

⁹ www.fernandolerman.com.ar

¹⁰ <http://www.jacobtv.net/bio/cv.html>

¹¹ Libro del CD Heart breakers, Jacob TV; Emergo. 2001

¹² Whitman, Walt. “Para ti vieja causa”; Epígrafes, 1871. Hojas de Hierba, Longseller, 2002. Trad.: Leandro Wolfson

Bibliografía

- Carpentier, A. (1987); Ese músico que llevo dentro, 3 La música en Cuba, Siglo XXI, Obras completas de Alejo Carpentier, tomo XII, Mexico, D. F.
(1975); Los pasos perdidos, Schapire, Buenos Aires.
(1984); El siglo de las luces, Siglo XXI, Mexico, D.F.
(1987); Crónicas, 2 Arte, literatura, política, Siglo XXI, Obras completas tomo IX, Siglo XXI, Mexico, D.F.
-Eco, Umberto (1984); Obra Abierta, Planeta Agostini, Barcelona. Págs. 66-91
(1986); Estructura Ausente, Lumen, Barcelona. Págs. 52-66
(2000); Tratado de Semiótica General, Lumen, Barcelona. Págs. 57-62
-Nattiez, J.J.; De la sémiologie générale á la sémiologie musical. L´exemple de la « Cathédrale Engloutie » de Debussy en Protée. Quebec, vol XXXV, Nº2, otoño 1997, Págs. 7-20 (trad. Cast.).
-Nietzsche, F. (2003); El origen de la tragedia, Andrómeda, Buenos Aires.
(1991); Ecce Homo; Siglo Veinte, Buenos Aires.
(1990); Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Tecnos, Madrid.
-Pierce, C. (1974); La ciencia de la semiótica, Nueva Visión, Buenos Aires.
-Rousseau, J.J. (2005); Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres, Losada, Buenos Aires.
-Ruiz, F. (2007); Sobre Eromas, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.
(2009); Escorzos, Huesos de Jibia, Buenos Aires.
-Saussure, F. (1979); Curso de Lingüística General, Losada, Buenos Aires.
-Simmons, W. (2004); Voices in the wilderness. Six American neo romantic composers, Scarecrow Press, USA. (fuente: <http://books.google.com.ar/>) (consulta: 3 de diciembre de 2010)
-Slomsky, M. (1994); PAUL CRESTON
A Bio-Bibliography, Greenwood, Londres. (Fuente <http://books.google.com.ar/>) (consulta: 3 de diciembre de 2010)
-Whitman, W. (2002); Hojas de Hierba, Longseller, Buenos Aires

Páginas web

- http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/en/Paul_Creston
http://www.worldcat.org/search?q=Paul+Creston&qt=results_page
<http://www.jstor.org/pss/3393800>
<http://www.bnjm.cu/sitios/revista/2005/01-02/robertom.htm>
http://recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=24399
<http://www.answers.com/topic/le-repos-de-tityre-pour-hatbois-di-amour-seul>
<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>
Jacob T.V: <http://www.jacobtv.net/>
Fernando Lerman: <http://www.fernandolerman.com/>
Alejo Carpentier: http://www.cubaliteraria.com/autor/alejo_carpentier/

Congresos y Jornadas - Convocatorias

Llamado a ponencias:

Coloquio internacional

Tango: Creaciones, identificaciones, circulaciones

Paris, 27-28 octubre 2011

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)

Comite científico : Christophe Apprill (Centre Norbert Elias), Carmen Bernand (University Paris X), Denis Constant-Martin (Science Po Bordeaux), Didier Francfort (University Nancy 2), Julien Mallet (IRD), Rafael Mandressi (CNRS-Centre Koyry), Emmanuelle Olivier (CNRS-CRAL), Michel Plisson (Paris IV)

Comité organizador : Marina Cañardo (EHESS-UBA), Sophie Jacotot (University Blaise Pascal “CRAL”), Esteban Buch (EHESS-CRAL)

Este coloquio internacional reunirá en París a investigadores que trabajan sobre los diferentes aspectos del tango (música, danza, poesía) a partir de perspectivas disciplinarias variadas (histórica, sociológica, antropológica, musicológica). En momentos en que el tango es objeto de un reconocimiento internacional oficial con su inscripción en la lista del patrimonio inmaterial de la Unesco, este encuentro interdisciplinario es organizado por el Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL, EHESS-CNRS) en el marco del programa ANR GLOBALMUS.

Los debates se organizarán en torno a los siguientes ejes, presentes en las investigaciones recientes:

- Creaciones: tendencias estéticas de la creación actual, historia de las posturas creativas, vínculos con las formas de expresión y las técnicas corporales, tensiones entre creación y tradición, entre creación y homogeneización,
- Identificaciones: identidades nacionales, nomadismo y diáspora, orígenes negros del tango, instrumentalizaciones políticas y reivindicaciones de autonomía, cuestiones de género y de sexualidad,
- Circulaciones: recursos tecnológicos en contexto de globalización, nuevos medios de difusión y sus efectos sobre la pedagogía y la interpretación, estrategias comerciales y circuitos alternativos, impacto de la patrimonialización.

Los idiomas del coloquio serán el francés, el inglés y el español.

Las propuestas (máximo 350 palabras) deben enviarse a la dirección colloque@globalmus.net antes del 31 de marzo 2011, con las siguientes informaciones: nombre y apellido, teléfono, email y breve biografía del autor.

Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular

Apertura e Integración en la Música Popular: Composición, Análisis, Interpretación y Producción

Del 13 al 15 de octubre, Universidad Nacional de Villa María. Los ejes temáticos definidos para esta tercera edición giran en torno a: La canción; Folclores de Latinoamérica y el mundo; Música urbana; Géneros y Formas de grandes dimensiones; Música para escena y medios audiovisuales.

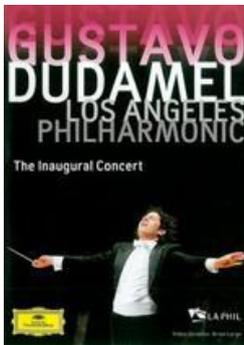
Aquellos interesados en intercambiar experiencias y debatir acerca de la Música Popular y su inserción en el Ámbito académico, deberán completar ficha de inscripción y enviar resúmenes a: congresomusicapopular@yahoo.com.ar

La convocatoria permanecerá abierta hasta el 26 de mayo. El resumen no podrá superar las 500 palabras. En su contenido deberá incluirse la siguiente información: título, nombre de los autores, institución de procedencia, eje temático y tipo de propuesta. Además, tendrán que consignarse líneas centrales del trabajo, el problema abordado y las consideraciones nodales para ser desarrolladas durante el encuentro.

Recomendaciones en DVD y Blu-Ray Disc

Prof. Julio García Cánepa

En un mercado demasiado pobre en novedades audiovisuales, pueden rescatarse diez títulos sumamente recomendables que merecen integrar las musicotecas de aquellos que gustan de los grandes acontecimientos artísticos con figuras de primerísimo nivel.



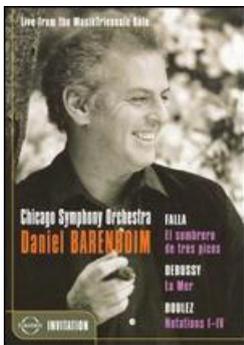
Gustav Mahler *Symphony N.º 1, in D Major*

Los Angeles Philharmonic
Gustavo Duramel, conductor Deutsche Grammophon DVD Video
004400734531



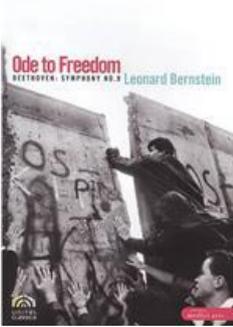
Igor Stravinsky *Le Sacre du Printemps*

A ballet by Uwe Scholz (Including the documentary *Soulscapes*)
Version for Two Pianos (Part I) & Orchestral Version (Part II) Wolfgang Manz
& Rolf Plagge, pianos Gewandhausorchester Leipzig Henrik Schaefer,
conductor ***Documentary Soulscapes***•
The Coreographer Uwe Scholz A film by Gunther Atteln. Produced by Paul
Smaczny Medici Arts
DVD Video VBM0112



Manuel de Falla *El sombrero de tres picos* Claude Debussy *La Mer* Pierre Boulez *Notations I-IV*

Elisabete Matos, mezzosoprano
Chicago Symphony Orchestra
Daniel Barenboim, conductor
Bonus: ***Daniel Barenboim in conversation with Pierre Boulez*** EuroArts
Invitation
DVD Video VBM0016



Ode to Freedom Ludwig van Beethoven *Symphony N.º 9, in D minor, Op. 125*

June Anderson, soprano Sarah Walker, mezzosoprano Klaus Kanig, tenor Juan-Hendrik Rootering, bass Chor des Bayerischen Rundfunks.

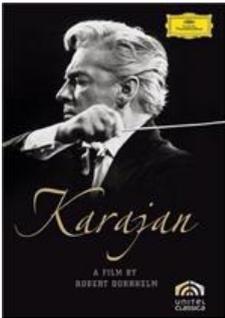
Members of the Rundfunkchor Berlin Kinderchor der Philharmonie Dresden

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks Members of the Sächsische Staatskapelle

Orchestra of the Kirov Theatre, Leningrad London Symphony Orchestra New York Philharmonic

Orchestre de Paris Leonard Bernstein, conductor Unitel Classica Medici Arts

DVD Video VBM0109



Karajan A film by Robert Dornhelm Subtítulos en Español Deutsche

Grammophon DVD Video 004400734392



DVD Music Breakthrough Varios Compositores e Intérpretes DVD

de Audio Virtual Reality Recording DVD Audio Delos DV 7002



Martha Argerich *Conversación nocturna - Evening talks*

Un film de Georges Gachot 791 Colección

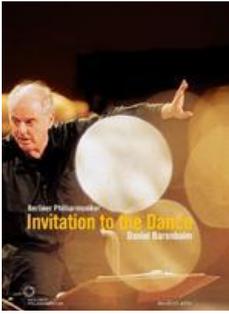
DVD Video DV3066



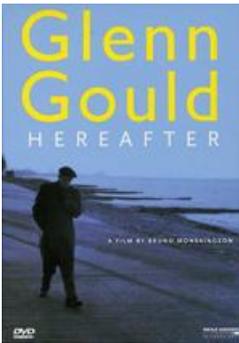
Bedrich Smetana *Má vlast* Symphonieorchester des Bayerischen

Rundfunks Rafael Kubelik, conductor Unitel Classica Medici Arts

DVD Video 2072388



Invitation to the Dance *Varios Compositores* Berliner
Philharmoniker Daniel Barenboim, conductor Berliner
Philharmoniker Medici Arts DVD Video VBM00752388



Glenn Gould *Hereafter* "Au delÀ du temps" A film by Bruno
Monsaingeon Subtítulos en Español Medici Arts
Blu-ray Disc 3073314