



4'33''
REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 750765

Propietario: Instituto Universitario Nacional del Arte – IUNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras – DAMus

Directora: Mgtr. Diana Zuik

ISSN 1852 – 429X

Dirección de Investigación del DAMus

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Mail: revista433@gmail.com

Editorial

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

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

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

Lic. Julio García Cánepa

AÑO IV - N° 1 Abril 2012

ÍNDICE

Editorial	pág. 1
Índice	pág.2
Artículo nº 1: <i>Aportes de la investigación musicológica a la creación de un cancionero escolar argentino</i> (Director: Lic. María Claudia Albini).....	pág. 3
Tesina nº 1: <i>La ocupación del espacio musical interno estructural a partir de la textura de los objetos sonoros</i> (Matías Couriel).....	pág. 12
Tesina nº 2: <i>La relación entre el texto, el argumento y la música en Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni de Wolfgang A. Mozart con textos de Lorenzo Da Ponte.</i> (Silvina A. Perugia).....	pág. 88
Tesina nº 3: <i>El valor del símbolo como estructurador de la interpretación de la música coral a capella.</i> (Leonardo Camilo Santostefano).....	pág. 128
Recomendaciones	pag.166

ARTÍCULO Nº 1

Aportes de la investigación musicológica a la creación de un cancionero escolar argentino

Lic. María Claudia Albini

Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus- IUNA)

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Técnica Cecilia Beatriz Caruso

Instituto Euskal Echea

Lic. Edgardo Cianciaroso

Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus- IUNA)

Para reproducirse en el tiempo, las sociedades han necesitado siempre cultivar en sus miembros disposiciones y habilidades físicas e intelectuales indispensables para cooperar eficazmente. Es así que todas las sociedades han debido, de una u otra manera, formalizar, generalizar y comenzar temprano con la educación de sus miembros.

El proceso de constitución del sistema educativo argentino ofrece algunas particularidades específicas. Como sucedía en otros estados, el estado educador argentino debía sostener su autoridad frente a otros prestadores de servicios educativos, como por ejemplo, la Iglesia.

Los hechos más notables y relevantes en la historia de la educación y legislación argentinas ocurrieron en el período de 1880 a 1900, cuando se construyó un sistema educativo articulado orgánicamente con el fin de cumplir determinados objetivos y funciones. En este período se sancionaron las leyes de educación que organizaron la enseñanza primaria y superior y una política educacional que tuvieron vigencia durante más de un siglo.

A este requerimiento, se le agregaron las necesidades de ofrecer un mecanismo de integración a una población integrada mayoritariamente por inmigrantes y de afirmar la autoridad de la elite nacional frente a las provinciales.

Los rituales impuestos desde la escuela (izar la bandera, cantar el Himno, entre otros) constituyen un proceso de nacionalización de las masas inmigrantes. Por otra parte, la educación también pasó a formar parte del mecanismo de acceso al poder político. Aquí juega un rol básico la creación de los Colegios Nacionales. En el marco de dicho sistema, en Argentina, los contenidos escolares se impregnan de la tendencia dogmática y nacionalista que se inició a comienzos del siglo XX. Según Miguel Somoza Rodríguez la “educación patriótica” es un concepto considerado a tal fin para formar las conciencias de identidad nacional ante la amenaza de desintegración. La instrucción pública aseguró a través de la expansión cuantitativa del nivel primario, la universidad de contenidos y habilidades requeridos para el perfil del país agroexportador que se había puesto en marcha.

Así, la escuela, a través de su acción socializadora, ha construido una serie de representaciones que hacen a la *identidad nacional* dentro de las que *patria, suelo, tierra, Nación, soberanía, riqueza natural, cultura popular y folklore* tienen especial relevancia y establecen una fuerte relación entre ellas.

Los contenidos ideológicos organizados por las políticas educativas de cada época se adecuaron a los vaivenes de las banderas políticas de cada momento. En todos los casos, es la escuela, a través de la enseñanza de la lengua nacional, la historia nacional y los rituales patrios, la que va a asegurar el destino de grandeza, la prosperidad económica, la unidad interior y la expansión de nuestra patria.

El concepto de patria fue un elemento integrador en medio de la heterogeneidad cultural que mostraba la Argentina en los comienzos del sistema educativo.

“En los comienzos del siglo, el patriotismo responde como estrategia de unidad, homogeneidad y disciplina, y la escuela es la institución encargada de ese fin.

La inclusión de las ceremonias se inscribe como práctica que reafirma, que le da una mística al conjunto de contenidos enseñados para ilustrar la identidad nacional: historia, geografía, lengua.

Patria y nación son significantes que buscan articular contenidos referidos a esa idea de colectividad buscada, cargándola de sentidos de pertenencia al territorio y sus instituciones.”¹

Según Martha Amuchástegui, bajo el nombre de —fiestas patrias|| se conformó un conjunto de celebraciones, que siguiendo las fechas de los acontecimientos históricos relacionados con personalidades heroicas de la historia argentina, la escuela rendía su homenaje en el que se comprometían alumnos y maestros en un discurso que atravesaba una serie de prácticas reglamentadas.

Era necesario desde el siglo XIX, apuntar a la integridad nacional y los sentimientos patrióticos en una tierra atravesada por la heterogeneidad cultural. La falta de identidad y de integración social y cultural se contrarresta con la acción centralizadora de la educación y la uniformidad del sistema, sobreponiendo la autoridad de la Nación a otras identidades nacionales.

“Así, estos “rituales patrióticos”, cual máscara, habrían recubierto de significación los vacíos presentes tanto en el discurso convocante a formar esta nueva Nación como en el de quienes luchaban por un espacio en la misma.”²

La escuela ha desarrollado los contenidos nacionalizantes que la caracterizaron a lo largo de la historia; diseñó formas de conducta estables y repetidas para rendir homenaje a los próceres, padres de la patria y símbolo de la nacionalidad. Estas conductas repetidas a lo largo de los años y nunca cuestionadas ni resistidas, son los rituales, que a diferencia de los hábitos tienen honda significación para los actores. El silencio, el estar de pie, el fervor, son parte de ese respetuoso ritual de homenaje. Esta práctica está sostenida por la idea de que la conducta tiene la capacidad de despertar sentimientos. Ese aprender por la acción va más allá de lo gestual y del comportamiento, reproduce conceptos y significados compartidos a través de la escolarización.

El ritual se caracteriza por ser una práctica colectiva en cuya realización se hace explícita una significación.

¹ AMUCHÁSTEGUI, M.; 2003: 29.

² AMUCHÁSTEGUI, M., 2003:17.

“Su particularidad se afirma en su necesaria realización grupal y en la carga de significación que poseen los gestos practicados por cada uno y el conjunto de los participantes. El silencio, la postura firme, la mirada atenta, cobran significación de conducta patriótica cuando su realización es colectiva y dentro de un contexto prefijado: homenaje a la patria, a la nación, a los próceres, a los símbolos”³

El valor de la escuela surgía relacionado con la pertenencia a la Nación. El reconocimiento por la acción de la escuela se ligaba a lo emocional, al orgullo, a la pertenencia, con un sentimiento tan fuerte que no daba lugar a ningún cuestionamiento de las prácticas escolares por parte de docentes ni de la propia sociedad, y, más todavía, siguieron aplicándose aún cuando el mismo Ministerio de Educación no lo exigiera, porque ya había quedado formando parte de la sociedad y de la cultura.

En medio de este marco, los actos escolares, organizados siempre por los maestros de grado y los de música, se presentan como un recurso didáctico para la “enseñanza del patriotismo”.

“Si la escuela fue señalada como la fortaleza encargada de velar por el cumplimiento de este afán de formación patriótica, las ceremonias o actos cívicos fueron considerados como un recurso didáctico apto para enseñar a “amar la patria”, e indicadores del éxito o fracaso de tal propósito.”⁴

Pero la escuela no estuvo sola. El marco jurídico la respaldaba:

“Art. 21. Será obligatoria la enseñanza a los alumnos de 3º a 6º grados, además del Himno Nacional, los siguientes cantos: La Bandera, Mi Bandera, San Lorenzo, Tuyuti, Canción Patriótica de 1810 y Viva la Patria”⁵

El incumplimiento de esta disposición implicaba una sanción tanto jurídica como simbólica lo que implica el —objetivo disciplinador|| del concepto de patriotismo que tiene injerencia tanto dentro como fuera de la escuela ya sea a través de la ley como por la disciplina. Y el marco jurídico no se remitía solamente a las *canciones patrias*, sino también a todo aquel cancionero que se enseñara en las clases de música. Toda canción que se enseñara debía ser autorizada por el Consejo de Educación, si no estaba incluida en los cancioneros obligatorios impuestos por los organismos educativos del Estado.

¿Cuál era, durante los primeros años del siglo XX, el dispositivo que permitía divulgar culturas, dar a conocer ideologías e incluso entretener al pueblo? Sin dudas, el libro. No existía, en aquellos tiempos, ningún medio de comunicación masiva que llevara noticias en un instante al conjunto de la población. Los medios reemplazaron a los libros en su función de divulgadores de cultura por la rapidez y el fácil acceso que el público tiene a ellos. Sin embargo, en los comienzos del siglo XX, el libro todavía era un objeto de divulgación hegemónico.

3 AMUCHÁSTEGUI, M., 2003: 23.

4 Art.21 del Poder Ejecutivo Nacional del 30 de Marzo de 1920 en Amuchástegui, Martha; op. cit.: pág. 19.

5 AMUCHÁSTEGUI, M., 2003: 22

El control del Estado nacional entre los años 1881 y 1916 en cuanto a los textos escolares no sólo fue estrecha, sino explícita. Se sancionaron leyes específicas para regular la circulación de ciertos ejemplares y se implementaron concursos mediante los cuales se elegían los textos que serían aceptados para su uso en las escuelas. El Consejo Nacional de Educación fue el responsable de dictar las normas y reglas de un carácter altamente prescriptivo. Tampoco deben dejarse de lado las normativas como el Reglamento General de Escuelas, el Reglamento de Conferencias Pedagógicas, el Reglamento de exámenes y la selección de textos escolares en 1887. Se buscaba un cambio pero perfectamente controlado, normativizado y circunscripto a los intereses homogeneizadores del Estado.

Como establecía la Ley Láinez, el Consejo Nacional de Educación era el organismo encargado de promover la producción de los libros de textos en las escuelas y de controlar su contenido y las condiciones de su circulación. Ya se había logrado un primer acercamiento a este tipo de controles en 1882 cuando se crea la Comisión Nacional de Educación (antecedente del Consejo Nacional de Educación) cuyo objetivo era la homogeneización de la enseñanza y cuya tarea era elegir un muestrario de textos que pudieran utilizarse en el ciclo lectivo de 1883. Los encargados de este trabajo fueron dos de sus vocales: José Hernández – autor del *Martín Fierro*, reconocido político y periodista- y Miguel Goyena –político y diplomático-. Esta tarea, sin embargo, no fue sencilla y los responsables observaron la necesidad de estipular los textos para las escuelas a la mayor brevedad posible:

"Siguiendo el orden establecido en los programas vigentes, en los distintos ramos que abraza la educación que debe darse en las Escuelas comunes, se ve que muchos o casi todos los preceptores han introducido en sus Escuelas textos de enseñanza o de lectura que no han sido previamente adoptados por la autoridad correspondiente, cuya irregularidad en opinión de esta Comisión debe apresurarse a corregir ese Consejo".⁶

Su objetivo se hizo posible cuando finalmente comienza a funcionar el Consejo Nacional de Educación (CNE) que comenzó a realizar la selección y promoción de textos para las escuelas. El 18 de enero de 1887 este organismo aprobó el *Reglamento para la selección de Textos escolares*. A través de esta normativa se fijaron las comisiones que revisarían, aprobarían o vetarían los textos presentados. Las comisiones quedaron organizadas de la siguiente forma:

- 1- Lectura y Escritura.
- 2- Moral e Instrucción Cívica.
- 3 - Gramática e Idiomas Extranjeros.
- 4 - Historia y Geografía.
- 5 - Aritmética y Nociones de Ciencias Matemáticas.
- 6 - Nociones de Ciencias Físico-naturales.
- 7 - Dibujo y Música.

⁶ Informe de la Comisión de Textos y Libros presentado al CNE para 1883; Bs. As.; diciembre 23 de 1882; publicado en *El Monitor de la Educación Común* N°24; febrero de 1883; p. 157- 159.

Una vez que las comisiones se expedían sobre los textos recibidos, se publicaba una lista con los textos aceptados y los maestros podían elegir los textos a utilizar entre los que se encontraban listados y aprobados por el Consejo Nacional de Educación.

De la organización de las comisiones podemos sacar dos conclusiones. La primera es la importancia que se le otorgaba al aprendizaje de la lectura y escritura. En un contexto sociopolítico del Estado oligárquico- liberal, la intención de alfabetizar a la población estaba ligada a la formación del ciudadano, teniendo en cuenta que no solamente se formaría al niño que asistía a la escuela, sino a toda su familia, en gran parte inmigrante y desconocedora del idioma y las tradiciones del país.

La segunda conclusión que puede obtenerse es cómo la música estaba contemplada en este proceso de conformación de la identidad nacional, observándose que era una materia que formaba parte del listado de asignaturas contempladas por el CNE. Como se realizaba con la literatura, comisiones especializadas establecían cuáles eran las canciones aprobadas o no para su enseñanza en la escuela. De aquí, una vez más, el vínculo entre lo literario y lo musical como dos bastiones utilizados por el Estado para formar el sentimiento patriótico de la población y lograr el sentido de pertenencia al país que se buscaba en esta etapa de la historia argentina.

En cuanto al tema abordado: antecedentes

Respecto al tema abordado, no hay trabajos específicos ni estudios previos en lo que respecta puntualmente al folklore en la escuela durante el período a estudiarse, pero sí a aspectos más generales de la temática, por lo que el problema a tratarse podrá contar con algunos trabajos recientes que le sirvan de encuadre general. Estos aportes podrían organizarse en distintos aspectos:

1. *Aportes teóricos de autores que analizan temas recurrentes en la historia de la educación Argentina y que tuvieron un lugar fundamental en la construcción de la identidad nacional.*

Un antecedente podría encontrarse en el tratamiento de los textos escolares que ha tenido desde diferentes autores. *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares* compilado por Luis Alberto Romero, en el que se hace un análisis prolijo de un conjunto relevante de libros de historia, civismo y geografía desde los años 1941 a 1996 tanto de nivel primario como secundario, editados y empleados en Argentina.

El artículo de Anny Ocoró Loango: —*La representación de la negritud en los actos escolares del 25 de mayo*”, centrado en esta fecha patria, considera que es ésta la única instancia escolar en la que circula la cultura afro-americana y que desde los actos escolares se puede reflexionar acerca del papel de la negritud en la construcción de la nacionalidad, contribuyendo a que sea la educación el canal hacia el desarrollo pluralista e inclusivo de todas las culturas que conviven hoy en Argentina.

Otro aporte importante que hace a la cuestión, es un texto, parte de una investigación en curso: *“Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”* de Lilia Ana Bertoni, que si bien no se corresponde con el período que interesa a este trabajo, es de interés para el mismo. La autora encara el estudio de las efemérides como un proceso que va desde conmemoraciones esporádicas que, carentes de toda regularidad y alejadas de la rutina escolar, se van transformando en un espacio que responde a la preocupación de autoridades nacionales por la desintegración social que presentaba la “gran aldea”, a causa de la inmigración.

2. *Textos que a partir del estudio de materiales concretos como son los libros de lectura, resultaron motivadores para el análisis de otros materiales, tales como el cancionero folklórico que circuló en la escuela.*

El texto de Catalina Wairneman: *¿Mamá amasa la masa?. Cien años de libros de lectura de la escuela primaria* en los que hace un estudio de los libros de lectura desde comienzos de siglo XX hasta 1996 agrupados por décadas. Aborda la investigación alejándose de todo planteo pedagógico- no obstante algunas reflexiones al respecto- considerándolos como un soporte material de los mensajes estatales para el control y el manejo de la educación.

3. Vale agregar finalmente los aportes de una investigación en curso *Los actos patrios escolares en el nivel primario en el período del peronismo* (Noli, 2009) que si bien está acotada a un período del que la presente investigación excede ni está referida al folklore, sí lo es en relación a los actos patrios como construcción de la identidad nacional. La autora, ya casi concluyendo la investigación considera que el estudio del folklore ya sea dentro de los rituales de los actos patrios así como en la clase de música es un complemento de peso a la hora de estudiar el modo en que la escuela construyó la identidad de los argentinos.

En cuanto al folklore

Cuando se indaga acerca del lugar que ocupa el folklore en el repertorio escolar es importante tener en cuenta que éste abarca distintas modalidades. Primeramente se trata de las canciones recopiladas de procedencia verdaderamente folklórica dado su anonimato, a través de las que, siguiendo los conceptos de Carlos Vega, se está ante el proceso de recuperación del lugar del pueblo como forjador de la cultura de la que se escogen *supervivencias inmediatas*. Este concepto deja para la etnografía las *supervivencias mediatas* que están verdaderamente alejadas en el tiempo. A este aspecto se refiere, por ejemplo, Leda Valladares cuando menciona a todo ese cancionero que, oculto tras el anonimato, evoca con la aspereza de su canto los precipicios y las grandes alturas cordilleranas como el canto que resuena en las soledades calchaquíes y que ha acompañado los rituales de la siembra, de la cosecha y de las marcaciones de ganado. Ambos aspectos serán considerados en este trabajo como el *folklore* propiamente dicho.

En segundo lugar, se reconoce otro cancionero que, haciendo pie en las especies realmente folklóricas, se proyecta a nuevas creaciones, ya no anónimas sino que reconocen autor, tanto de la poesía como de la música, más cercanas en el tiempo y en el espacio. Se trata de productos culturales urbanos que a pesar de su antigüedad han adquirido popularidad. En la actualidad esta proyección folklórica está potenciada por los medios audiovisuales respaldados por los avances de la tecnología.

Como un subgrupo dentro de las proyecciones vale reconocer los aportes de los músicos académicos quienes, sobre la base de los elementos provistos por el folklore, lo recrean a través del lenguaje armónico, rítmico e instrumental que hunde sus raíces en la música aprendida en los conservatorios y escuelas de música, que en nuestro medio están orientadas a la música europea. De esta forma, sus producciones son resultado de la interculturalidad proveniente de los aportes de la cultura popular ancestral así como del academicismo de las aulas. Son encomiables ejemplos al respecto: Felipe Boero, Julián Aguirre, Alberto Williams, Floro Ugarte, Carlos López Buchardo, Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, entre otros.

Desde otra óptica, se reconoce la convivencia de material folklórico musical “sugerido” o “impuesto” por el Estado dentro del repertorio escolar, juntamente a otro material proveniente de diversos autores y que estuvieron a disposición y empleados por los docentes en las clases de música y/o en los actos patrios.

Cancionero folklórico, significado e identidad nacional

Cada canción, como un todo orgánico, reconoce dos aspectos indisolubles -texto y música- pero separables a los efectos de su análisis. El texto, corresponde al campo de los lenguajes referenciales, en tanto produce significados extramusicales acerca de acciones, hechos, procesos, conceptos, produciendo representaciones de distinto tipo, y la música aporta significaciones de orden no referencial ya que sus significados fluyen de la obra en sí misma.

Previo al análisis del cancionero folklórico, vale señalar que éste ejerce su acción educadora a través del texto y de la música de las canciones. El texto de la “Zamba de Vargas” refiere a la proeza de las tropas en el campo de batalla, “Pueblito mi pueblo” remite a la nostalgia de quien recuerda el terruño de su infancia, por ejemplo.

Toda esta poética referencial descrita en párrafos anteriores se vehiculiza a través de la música que, de acuerdo con Leonard Meyer, posee un significado que no es referencial, salvo excepciones, de modo que el significado de la música descansa solamente en la obra misma.

Siguiendo al mismo autor, la música produce una respuesta emocional que puede o no, generar un comportamiento observable que, mediado por el aspecto social, fomenta distintos tipos de comportamiento emocional como modos socialmente aceptados de respuesta. Esta conducta emocional como respuesta a la música, presenta aspectos observables, llamados por Meyer *comportamiento emocional (afectivo)* que contrariamente a su apariencia de natural, es aprendido, es del orden de la cultura y tiene

un propósito: la *comunicación*, por lo que es reconocido como *comportamiento designativo (denotativo)*.

Consideraciones finales

El cancionero folklórico escolar es receptor de la intencionalidad del Estado para la construcción de la identidad nacional. Esta acción estatal se potencia a través de los rituales patrios y específicamente, del cancionero patrio y folklórico que, como toda obra musical, se apoya en un estilo propio. Y curiosamente, el estilo del cancionero patrio es un estilo europeo. Las canciones patrias no responden ni en su forma, ni en su escalística, ni en su rítmica, ni en su instrumentación a elementos autóctonos o folklóricos nacionales o bien regionales o latinoamericanos. A modo de ejemplo piénsese en la ausencia de vidalas, tonadas o bagualas, por nombrar especies que son sólo cantadas, o en la ausencia de canciones que correspondan a especies como zambas, gatos o chacareras que corresponden a las danzas, que conformen el repertorio patrio obligatorio. Sin embargo, la ausencia de los elementos y especies de la propia cultura nacional en el cancionero patrio, encuentra su complemento discursivo en el repertorio folklórico aprobado por el Ministerio de Educación que en muchas oportunidades se despliega en las celebraciones patrias y que parece ofrecer un *recurso compensatorio*. En síntesis, la técnica compositiva del repertorio patrio echa sus raíces en el universo discursivo del estilo occidental del modelo europeizante sobre el que se construyó el proyecto nacional, reservándole un lugar destacado al repertorio folklórico en una amplia gama que va desde recopilaciones propiamente folklóricas a formas diversas de proyección, muchas de las cuales echan raíces en la música académica.

Bibliografía

- Abbate, Carolyn, Chang, Leiling y otros; *Música y literatura*; Estudios comparativos y semiológicos; Madrid, 2002.
- Aguilar, María del Carmen; *Folklore para armar*; Ed. de la autora; Buenos Aires, 1991.
- Akoschky, Judith y otras; *Arte y escuela*; Ed. Paidós; Buenos Aires; 1998.
- Amuchástegui, Martha; —Los rituales patrióticos en la escuela pública|| en Puiggrós, Adriana (dirección); *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*; Ed. Galerna; Buenos Aires; 2003.
- Aretz, Isabel; *Costumbres tradicionales argentinas*; Huemul; Buenos Aires; Argentina; 1954.
- Aretz, Isabel; *El folklore musical argentino*; Ed. Ricordi; Buenos Aires; 1981.
- Aretz; Isabel; *Manual del Folklore*; Monte Ávila Editores; Caracas; Venezuela; 1988.
- Aretz, Isabel; *América latina en su música*; Editorial Siglo XXI; Buenos Aires; 2002.
- Capellano, Ricardo; *Música Popular: acontecimientos y confluencias*; Atuel; Buenos Aires; 2004.
- Cucuzza, H. y Pineau, P.; —Escenas de lectura en la Historia de la Educación Argentina||; ponencia presentada en el XIV Congreso Nacional —El diario en la

- escuela: Los medios de comunicación y la educación]]; noviembre de 2000; Carlos Paz (Córdoba).
- De Pérgamo, Ana.; *Música tradicional argentina criolla*; Magisterio; Buenos Aires; Argentina; 2000.
 - Fernández Bravo, Álvaro; *La invención de la Nación*; Manantial; Buenos Aires; 2000.
 - Fernández Latour de Botas, Olga; *Atlas de la cultura tradicional argentina para la escuela*; Ministerio de Educación; Buenos Aires; 1986. Informe de la Comisión de Textos y Libros presentado al CNE para 1883; Bs. As.; diciembre 23 de 1882; publicado en *El Monitor de la Educación Común* Nº24; febrero de 1883; p. 157-159.
 - Linares, María Cristina; —Libros de lectura a principios de siglo: un sujeto lector ampliado]]; ponencia presentada en las XI Jornadas Argentinas de Historia de la Educación; Universidad Nacional de Quilmes; Bernal; 1999.
 - Meyer, Leonard; *La emoción y el significado en la música*; Ed. Alianza; Madrid; 2005.
 - Planas, María Cristina y Plaza, María Del Carmen; *El cancionero silencioso y reflexivo*; 1988.Ed. del Sol; Buenos Aires; 1988.
 - Romero, Luis Alberto (coord.); *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*; Siglo XXI; Buenos Aires; 2004.
 - Spregelburd, R. P. y Linares, M. C.; *El Control de la lectura: Los textos escolares bajo la supervisión del Estado Nacional (1880-1970)*; Programa HISTELEA; Universidad Nacional de Luján.
 - Vega, Carlos; *El origen de las danzas folklóricas*; Ed. Ricordi; Buenos Aires; 1985.
 - Vega, Carlos; *La ciencia del folklore*; Ed. Nova; Buenos Aires; 1960.
 - Vega, Carlos; *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*; Instituto de Musicología Carlos Vega; Buenos Aires; 1981.
 - Vega, Carlos; *Panorama de la música popular argentina*; Ed. Losada; Buenos Aires; 1986.
 - Veniard, Juan María. *La música nacional argentina: Influencias de la música criolla tradicional en la música académica argentina*; Instituto Nacional de Musicología; Buenos Aires.

Fuentes:

- Cancioneros folklóricos escolares (material a buscar en bibliotecas particulares y en la Biblioteca del Maestro en el Ministerio de Educación)
- Grabaciones disponibles de canciones folklóricas escolares (material a buscar entre colecciones de docentes, bibliotecas y discotecas)
- Prensa educativa: revista “La obra”
- Resoluciones ministeriales.

TESINA Nº 1

“La ocupación del espacio musical interno estructural a partir de la textura de los objetos sonoros”

Matías Couriel

Tutor: Guillermo Pozzati

Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Composición (DAMus- IUNA)

1. Introducción

1.1 Fundamentación:

Son muy pocos los términos que corresponden exclusivamente al dominio de la música. La textura no es la excepción a esta regla. Debido a su concepción metafórica, esta expresión se ha ido modificando paulatinamente a lo largo de la historia de la música occidental. En primer término, estuvo ligada al entramado sonoro, es decir a la relación que se establecía entre los diferentes planos. Esta conceptualización perduró desde el barroco hasta la primera mitad del SXX. La metáfora provenía del universo textil y remitía a la disposición de los hilos de una tela; de esta manera se realizaba una analogía entre el entramado textil y el entramado sonoro, lo que permitía referirse a la jerarquía de los diferentes planos en un determinado pasaje musical u obra.

Durante el transcurso del siglo pasado, sin embargo, este término comienza a abarcar un significado diferente. A mediados del SXX y principios del SXXI presenciamos un cambio paradigmático en este terreno musical, como resultado de un largo proceso de cambio. Comienzan, poco a poco a generarse entramados sonoros cada vez más fusionados. Este fenómeno comenzó a desintegrar las jerarquías imperantes de los diferentes planos para conducir a un nuevo tipo de texturas.

Desde los inicios de la polifonía hasta mediados del SXX, el tejido sonoro se formaba a partir de la fragmentación entre diferentes planos. Pero a partir de la aparición de texturas de masa y micropolifónicas, especialmente con Ligeti, Penderecki y Xenakis, comienza a buscarse la fusión en lugar de la fragmentación de los planos, lo que produjo una modificación en la metáfora del término, desde el universo textil hacia el táctil, donde se hizo frecuente la referencia a fragmentos musicales que contenían texturas más lisas o más ásperas. Sin embargo, esta nueva forma de concebir este parámetro no ha estado claramente delimitada, sino que solo se ha utilizado para referirse a determinados pasajes musicales.

Frecuentemente los compositores, el público y los analistas describen determinados objetos sonoros que tienen una textura rugosa o lisa, pero ¿Qué posibilidad existe de crear una obra a partir de estos elementos? ¿Existe un espacio musical donde los diferentes parámetros musicales se vinculan para generar diferentes objetos sonoros con distintos tipos de texturas? Este trabajo intentará, entonces, organizar los elementos que influyen en la textura de los objetos sonoros y demostrar como éstos interactúan en el espacio musical, generando superficies más o menos rugosas, ya que las obras presentadas aquí se han realizado a partir de estas directrices.

1.2 Enfoque del trabajo:

Se parte de dos enfoques diferentes: el histórico, que recorre las diferentes texturas durante la historia de Europa Occidental, transitando el proceso que condujo desde la

concepción de la textura como metáfora textil hacia su vinculación con la metáfora táctil, y el enfoque estructural, que parte de la percepción y del proceso de construcción de las composiciones aquí presentadas.

En ambas vertientes, el análisis se convierte en un elemento indispensable para la comprensión, por lo tanto, el trabajo hace especial énfasis en él. También se propone un procedimiento analítico que permita analizar la textura de los objetos sonoros a través de la interacción de diferentes parámetros musicales.

Este método se utiliza, finalmente, para analizar las tres obras que se presentarán en mi tesina.

1.3 Objetivo del trabajo:

Se intenta demostrar que, tanto desde el análisis histórico como desde la perspectiva estructural, existe una concepción de un espacio musical estructural interno en el que interactúan las texturas de los objetos sonoros, las cuáles se conforman a partir de la metaforización de las texturas táctiles. Aunque este análisis se puede trasladar a otras obras, es conveniente aclarar que surge de la *praxis* de las composiciones expuestas aquí y no tiene como objetivo el análisis de obras posteriores. Existen, seguramente, otros parámetros que pueden influir en la textura de los objetos sonoros y solo el *corpus* musical del futuro podrá determinarlos.

1.4 Metodología:

Tanto para el análisis estructural como para el análisis histórico, se utilizó bibliografía comparada, especialmente de la psicología sudamericana, norteamericana y alemana. En el análisis histórico se buscaron fuentes especializadas de cada periodo. Para el análisis de las composiciones propias, se trabajó desde los elementos que se han utilizado en la creación de las obras.

2. Hacia una definición general de la textura.

“El tiempo cronológico transcurre naturalmente, pero la música crea la idea que el tiempo deja de existir, entonces éste se transforma en espacio”¹
György Ligeti

2.1. Etimología del término.

De acuerdo con el diccionario de la DRAE², la palabra “textura” proviene del latín *textūra* y significa “Disposición y orden de los hilos en una tela”. El término está formado por la raíz *textus*, que significa “tejido” y *ura* que se refiere a una actividad o resultado. La expresión se sigue utilizando de esta manera en el universo textil, pero también existe un significado diferente en el universo de las artes plásticas, que se refiere a la sensación causada por las superficies externas de los objetos por el sentido del tacto o a través de la vista. En la pintura se distingue generalmente entre texturas táctiles y visuales, de acuerdo al sentido que se utiliza para percibir estas irregularidades³.

Sin embargo, esta relación entre el tacto y la vista es un tanto ambigua. De acuerdo con Cordero Ruiz⁴: “Es difícil delimitar el campo propio de la percepción visual de la textura, y

¹ Esta frase pertenece a la entrevista de Hermann Sabbe a György Ligeti realizada el 23 de Octubre de 1978.

² Diccionario de la Real Academia Española online.

³ Cordero Ruiz, J. “Percepción visual”.

⁴ *Ibíd.*

conviene insistir que las divisiones clasificadoras que hacemos son una necesidad del método de estudio elegido, pero en realidad carecen de límites precisos en que fundamentar su autonomía. Así, la textura no es más que una percepción de parcelas diferenciadas por minúsculos accidentes que implican la percepción por su tamaño, por su nitidez, por sus detalles, por sus colores (...), por sus diminutas sombras más contrastadas o vagas”.

En música, el término recibe una connotación metafórica. John MacKays asegura que esta expresión aplicada a la música tiene un significado ambiguo, ya que al acarrear una metáfora existen al menos dos formas de utilizarlo: en la mayoría de los casos se realiza una analogía con la metáfora textil y la formación del entramado sonoro, mientras que en determinados casos particulares se realiza una vinculación con las artes plásticas, es decir, con la percepción del relieve de una superficie. Esta analogía comenzó a utilizarse recién a mediados del SXX para caracterizar determinados pasajes de la música de Ligeti, Xenakis y Penderecki. La modificación en el significado del término es producto de un extenso proceso histórico. Para poder comprender como ocurrió esta transformación recorreremos, en primer lugar, el desarrollo histórico que condujo desde la conceptualización de la metáfora textil hacia la táctil en la música de Occidente.

2.2 El enfoque histórico. Evolución textural en la música de Occidente desde el canto gregoriano hasta el SXX.

2.2.1 Edad media.

Durante la proliferación del canto gregoriano, la textura era monofónica, es decir, consistía en la entonación de una sola melodía al unísono. Existían, igualmente, dos subgéneros que aportaban espacialidad acústica y estructural⁷ a la música: el *antifonal*, donde la melodía se alternaba entre dos coros y el *responsorial*, donde se alternaban el solista y el coro.

El proceso de florecimiento del contrapunto durante el románico y el gótico musical no es en manera alguna una interrupción de la monofonía, sino un proceso lento de coexistencia con ella, llegando en algunos casos a encontrar en una misma obra ambos tipos de texturas. Una de las primeras manifestaciones polifónicas en la música occidental se puede encontrar en el denominado *organum paralelo*, donde se toma una melodía gregoriana, denominada *vox principalis* y se le agrega una segunda melodía que sigue punto a punto a esta voz pero realizando intervalos de 4ta, 5ta u 8va, denominada *vox organalis*. Esta última se encuentra en la voz superior y la inferior, mientras que la melodía principal (*vox principalis*) se encuentra entre medio de ellas. Aquí tenemos un fragmento de *Micrologus* de Guido D' Arezzo:

⁵ MacKay, J. “Some comments on the Visual/Spatial Analogy in Studies of the Perception in Music Texture”.

⁶ Las principales referencias que se toman para el desarrollo de la textura en la edad media son: Hoppin R. “La música medieval”; Grout D. y Palisca C. “Historia de la música de Occidente vol. 1”; De La Motte, D. “Contrapunto” y Suarez Urtubey, P. “Historia de la música”.

⁷ Estas dos definiciones serán tratadas en la tercera parte de la tesis.

D'Arezzo, Guido. Micrologus. Ejemplo de organum paralelo.

En Inglaterra aparece el equivalente al *organum* paralelo, pero utilizando intervallos de tercera. Este procedimiento fue denominado *Gymel*, que luego dará origen al *fauxbordon*. En el siguiente ejemplo podemos observar un fragmento de *Humilis Nobilis* (anónimo) transcripto a notación moderna:

Fragmento anónimo. Humilis Nobilis. Ejemplo de Gymel inglés.

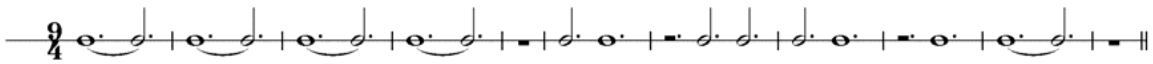
Pronto, la técnica de nota contra nota se tornó monótona para abarcar la extensión de toda la obra musical y comenzaron a aparecer dos formas diferentes de textura: hacia el SXI, comienzan a realizarse los primeros contrapuntos por movimiento contrario, denominados *discantus*.

En el SXII aparece el *Organum* libre, donde la melodía gregoriana se prolongaba a la manera de un pedal en la voz grave y era acompañada por una voz aguda muy melismática. En el siguiente ejemplo se muestra un *organum* libre a dos voces de *St. Martial de Limoges*, uno de los principales centros religiosos y artísticos de la época:

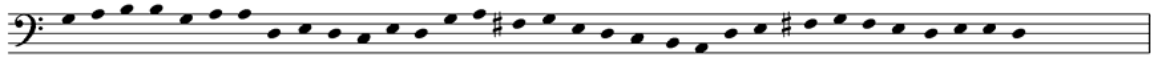
Fragmento anónimo de la escuela de St. Martial de Limoges. Ejemplo de organum libre.

Hacia el SXIII, la nueva generación de músicos europeos dominada por Guillaume de Machaut y Philippe de Vitry renuevan la textura y comienzan a desarrollar la técnica del motete isorrítmico, que consiste en la interacción entre dos elementos: un patrón melódico denominado *color* y otro rítmico, al que se designa *talea*. La variedad en esta técnica se crea a través de la diferencia entre la cantidad de elementos del *color* y la *talea*. La isorritmia se encuentra en general en la voz del *tenor* -que está constituida por una melodía gregoriana- aunque en algunas ocasiones ocurre también en las otras voces. Veamos un ejemplo del *Hoquetus David* de Machaut.

La *talea* en este caso consta de 16 elementos rítmicos diferentes:



Mientras que el color posee 32 notas



Esto produce diferentes melodías con los mismos ritmos:



Y también diferentes ritmos con las mismas notas:



Machaut, Guillaume. Hoquetus David. Ejemplo de Talea y Color.

El procedimiento de isorritmia se utiliza, en muchos casos, en conjunto con una técnica denominada *Hoquetus*, la cual consiste en repartir las notas de una melodía entre varias voces. Éstas en general continúan sonando luego de haber realizado la nota que conforma la melodía. Ambos factores contribuyen a la formación de un tipo de textura totalmente novedosa:

(Las flechas marcan la melodía formada por las voces)



Machaut, Guillaume. Hoquetus David. Ejemplo de Hoquetus.

El recurso de la isorritmia se usa de manera diferente en Inglaterra, donde se produce una disminución progresiva en las partes, lo que genera una aceleración rítmico-textural típica de este periodo. En el siguiente ejemplo del motete *Veni sancte spiritus/veni creator*, de John Dunstable podemos observar la disminución progresiva que ocurre en el *tenor*:



Dunstable, John. Motete Veni sancte spiritus/veni creator. Ejemplo de disminución progresiva en el tenor.

Hacia el SXIV en Francia aparece un nuevo estilo, al que comúnmente se lo conoce como *Ars Subtilior*. La textura pasó a ser un factor determinante en esta música y las voces interactúan entre sí con polirritmias constantes. Veamos un ejemplo que aparece en el *Codex Chantilly* de Solage:



The image shows a musical score for three voices: Cantus, Contratenor, and Tenor. The Cantus part is in the treble clef and begins with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Contratenor and Tenor parts are in the bass clef and feature more rhythmic variety, including dotted rhythms and rests. The score is written in a medieval style with a key signature of one sharp (F#).

Solage, S'aincy estoit. Textura en el Ars Subtilior.

Cada parte tiene mensuras 8 diferentes y dentro de las voces existe una extensa utilización de la síncopa, lo que genera que cada voz posea independencia de las otras.

2.2.2 Renacimiento⁹. Texturas utilizadas en las 5 generaciones franco flamencas.

Este largo periodo histórico constituye un lapso especialmente prolífico en materia de texturas. Durante su transcurso, podemos encontrar desde texturas monofónicas hasta obras a 40 voces. Hacia el Siglo XIV aparece el término *contrapunctus*, que se refería específicamente al *punctum contra punctum* (nota contra nota), es decir a la simultaneidad melódica de dos o más voces. A medida que aparecen distintas formas de relacionar las voces, surgen también diferencias conceptuales en el estudio del contrapunto. Este término deja de estar restringido a la técnica de nota contra nota, para pasar a denominar la relación entre dos o más voces¹⁰.

Con la proliferación de Flandes como centro artístico, las artes florecen en todo el territorio y en todas sus manifestaciones. En el terreno musical ocurre una continuidad de aproximadamente 200 años, que luego sería conocida como la *polifonía franco - flamenca*.

2.2.2.1 Primera generación franco-flamenca.

El compositor más representativo de esta escuela es Guillaume Dufay. De acuerdo con Atlas¹¹, la música de este autor se puede dividir en tres etapas. En la primera de ellas, domina la voz aguda. En el siguiente ejemplo de la obra profana *Resveilles Vous*, podemos apreciar la diferencia jerárquica entre el *cantus*, el *contratenor* y el *tenor*:



The image shows a musical score for three voices: Cantus, Contratenor, and Tenor. The Cantus part is in the treble clef and features a melodic line with a mix of eighth and quarter notes. The Contratenor and Tenor parts are in the bass clef and provide harmonic support with simpler rhythmic patterns. The score is written in a medieval style with a key signature of one sharp (F#).

Dufay, Guillaume. Resveilles Vous. Estilo de la primera etapa.

En la segunda etapa, el *superius* y el *tenor* forman un dúo, mientras que el *contratenor* tiene menor protagonismo que ellos. La voz aguda, sin embargo, sigue predominando:

Dufay, Guillaume. Adieu ces bons vins de Lannoys. Estilo de su segunda etapa.

En esta primera etapa todavía no encontramos imitación entre las voces, ya que el principio rector de esta época es la *varietas*. De acuerdo con De La Motte¹²:

“La repetición de grupos o diseños de notas era mal vista. La idea melódica debía aportar en cada momento algo nuevo, inesperado”. Este principio rige la polifonía occidental hasta la tercera generación franco - flamenca (excepto en las *formes fixes* que tenían una estructura fija).

Al mismo tiempo, en Italia, comienza a desarrollarse lentamente el estilo imitativo. Dufay aprende e incorpora este estilo en sus composiciones, luego de su estadía en Italia. Este procedimiento comienza a tomar, muy lentamente, un lugar más importante en la composición:

Dufay, Guillaume. Vergene bella. Estilo italiano de imitación libre.

⁸ Véase Atlas, A. "La música del renacimiento", pp. 534 y ss.

⁹ Las principales referencias del análisis histórico están tomadas de: Atlas A. Op. Cit.; Grout D. y Palisca C. Op. Cit.; De La Motte, D. Op Cit.

¹⁰ Jeppesen, K. "El estilo vocal polifónico del SXVI". Aunque este libro analiza el estilo del SXVI, posee datos históricos anteriores que permiten reconstruir la historia de este término.

¹¹ Atlas, A. Op. cit. pp. 81 a 96.

Hasta el SXIV la polifonía era un conjunto de voces solistas, es decir, existía un cantante por cada parte. A partir del SXV, donde las escuelas empezaron a enseñar las nuevas complejidades de la notación mensural, comenzó a establecerse más de una parte, es decir, más *divisi* por cada parte, lo que provocó la incorporación de texturas más densas.

2.2.2.2 Segunda generación franco flamenca.

De acuerdo con Atlas, a mediados del SXV podemos notar dos cambios principales en materia de las texturas: en primer lugar, la imitación comienza a tomar mayor importancia, y en segundo lugar la complejidad abstracta pasa a ser el elemento principal para la construcción musical. Esta generación también abandona progresivamente la composición con una melodía de *Cantus Firmus*. En ocasiones se utilizan también melodías de canciones profanas para realizar composiciones religiosas.

El compositor más representativo de la segunda generación es Johannes Ockeghem. Mientras que en la música de Dufay cada una de las voces cumple una función jerárquica predeterminada¹³, en Ockeghem tienen una igualdad jerárquica. Este compositor también agrega una 5ta voz estable.

La *varietas* sigue cumpliendo una función importante. En el siguiente ejemplo de la obra *Pleni sunt coeli*, se muestra un fragmento donde no se repite ningún patrón melódico durante 22 compases (aquí figuran los primeros 6):

Ockeghem, Johannes. *Pleni sunt coeli*, de la misa de *L'homme arme*. Ejemplo de la *varietas*.

En la *misa prolationum* del mismo compositor, las voces mantienen una igualdad jerárquica y forman una textura polifónica compleja, ya que cada voz posee una prolación¹⁴ diferente:

Ockeghem, Johannes. *Agnus 3 de la Misa Prolationum*. Ejemplo de prolações diferentes en cada voz.

2.2.2.3 Tercera generación franco flamenca.

Aunque los compositores de esta generación no fueron los primeros en utilizar la imitación, corresponde a éstos el mérito de haber sido los precursores en emplear este procedimiento de manera continua, y en utilizarlo como elemento constructivo en sus composiciones. Mientras que la imitación se utilizaba solo en secciones a dúo o a lo sumo en trío, ahora se realiza en las cuatro voces y durante toda la composición. Cada parte pasa a ser, entonces, tan importante como la otra. De acuerdo con Atlas,¹⁵ el humanismo conlleva al pensamiento de la totalidad, lo que habría influido en el cambio de paradigma, desde la composición sucesiva a la composición simultánea o armónica. El principal compositor de esta generación es Josquin Desprez. En el siguiente ejemplo de la obra *Veni sancte spiritus* de este compositor, podemos observar la imitación continua en todas las voces y el pensamiento vertical que resulta de ellas:

The image displays a musical score for Josquin Desprez's 'Veni sancte spiritus'. It consists of five staves, each representing a different voice part. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/2 time signature. The score illustrates imitative polyphony, where the melodic line of one voice is repeated in the others, often with rhythmic variations. The voices are arranged in a vertical stack, showing how the imitative technique creates a rich, layered harmonic texture.

Desprez, Josquin. *Veni sancte spiritus*. Imitación en todas las voces y concepción armónica de la composición.

2.2.2.4 Cuarta generación franco flamenca.

Los compositores de esta generación, le otorgaron especial importancia al *motete*, que pasa a ser la composición más importante y desplaza a la misa, que comienza a ser más conservadora. También se complejiza cada vez más la técnica del *canon*.

En las composiciones de Heinrich Isaac, son muy usuales los *cánones dobles*¹⁶:

12 Para un análisis detallado sobre el uso de la *varietas* en las primeras generaciones franco-flamenca véase De La motte: Op. Cit. pp. 17 a 32.

13 De acuerdo con Atlas, el *superius* hacía la melodía, el *bassus* hacía saltos de 4º y 5º cumpliendo funciones armónicas y la *contralto* era una voz completamente subordinada a las otras. En Op. Cit. pp. 292 a 293.

14 Para un estudio detallado sobre las prolações véase Atlas, A. Op. Cit. pp. 72 a 76 y De La Motte, D. Op. Cit. pp. 26 a 35.

15 Atlas, A. Op. Cit. p. 293

16 El análisis de estas piezas se encuentra en el artículo de Mason, C.: "Anton Webern and the influence of Heinrich Isaac", que se refiere a la influencia de este compositor renacentista sobre Webern.

Isaac, Heinrich. *Choralis Constantinus*, libro 2. *Purificationis Mariae*. Canon doble

Aquí podemos observar también como cada *canon* tiene su identidad propia: mientras que en el *canon* entre el *discantus* y el *altus* predomina el grado conjunto, en el *canon* entre *tenor* y *bassus* hay saltos de terceras y cuartas. En el siguiente ejemplo de *Brumel, Laudate dominum in caelis*, podemos observar una imitación a distancia de corchea entre dos voces, mientras las otras dos realizan un *canon* a distancia de negra:

Brumel, Antoine. *Laudate dominum in caelis*. Canon a distancia de corchea.

La complejización en las composiciones de esta generación conducirá al *Concilio de Trento* a prohibir muchas obras de esta época, lo que provocó una simplificación de los recursos compositivos en los años posteriores.

2.2.2.5 Quinta generación franco flamenca.

Durante esta generación, la polifonía pierde complejidad en favor de la claridad solicitada por el *Concilio de Trento*. El centro artístico se desplaza de Flandes a Roma. El compositor más representativo de este periodo es Giovanni Pierluigi da Palestrina, a quien se lo considera como un heredero de la polifonía franco-flamenca. Por esta razón es que se lo incluye generalmente dentro de esta escuela. Los motetes constituyen la mayor parte de la producción religiosa de este compositor. Los recursos compositivos creados por la generación anterior dejan de ser utilizados en las composiciones y hay un retorno al estilo de la tercera generación. No hay una textura que predomine, ya que homofonía y polifonía se alternan. Mientras que en la generación anterior todas las secciones comenzaban con una imitación, ahora es difícil determinar si esto ocurrirá. En el motete *Dum complerentur*, por ejemplo, la *prima pars* comienza con textura homofónica:

Y la *seconda pars* lo hace con imitación:

Palestrina, Giovanni. Motete dum completeretur. Prima y segunda pars. Utilización de distintas texturas en diferentes secciones.

En comparación con la generación anterior, De La motte¹⁷ afirma que:
“...Entre 1520 y 1590, vemos que el tiempo casi se detiene...”

2.2.3 El barroco y el nacimiento de la ópera 18.

En el prefacio de su quinto libro de madrigales, Monteverdi sostiene que existía una *Prima prattica*, representada especialmente por la polifonía francoflamenca, donde el texto se subordinaba a la música y una *Seconda prattica* de monofonía acompañada, donde la música se encontraba al servicio del texto. Esta nueva concepción del fenómeno musical manifiesta el proceso de desintegración de la polifonía de Flandes durante los siglos siguientes. Sin embargo, de acuerdo con Bukofzer¹⁹, la *seconda prattica* no es descartada sino conservada como un segundo lenguaje, ideal para la música religiosa, que tiene como modelo eclesiástico a Palestrina.

La relación entre música y texto es, entonces, el aspecto fundamental que origina el cambio de textura, ya que el barroco temprano busca que éste sea absolutamente comprendido. La textura de monofonía acompañada se presenta como vehiculo de expresión espontánea de los afectos. Así se crea el *recitativo*, donde la música está sometida al ritmo y a las inflexiones de las palabras.

La melodía también puede ser más libre, por no estar sometida a las rigurosas leyes de la textura polifónica. Este es el caso, por ejemplo, del comienzo del *Orfeo* de Monteverdi:

Monteverdi, Claudio. Ópera Orfeo. Dal Mio Permesso. Textura de monofonía acompañada.

Aparece también el *Stille concertato*, donde se oponen dos grupos de instrumentistas, como en el primer movimiento de la sonata en *re mayor* de Corelli:

Corelli, Arcangelo. *Sonata en Re Mayor. Primer movimiento. Stille concertato.*

Aquí podemos observar también uno de los procedimientos más utilizados en el barroco: el *basso continuo*. De acuerdo con Parry²⁰, la utilización de este recurso muestra una pérdida de interés por parte de los compositores barrocos en la organización específica de los entramados texturales, ya que a partir de las armonías escritas el intérprete era libre de improvisar, a diferencia de la música del renacimiento, en la que la organización textural cumplía un cometido esencial.

2.2.3.1 Texturas de polifonía oblicua en el barroco.

En numerosas obras de este periodo que son ejecutadas con un solo instrumento melódico, se despliega un tipo de textura muy particular, que ha influido notablemente en los siglos posteriores. Uno de los principales compositores en abordar este tipo de obras fue Johann Sebastian Bach. En las Seis Suites para Violoncello Solo, el compositor intenta generar una textura que simule la ejecución de varias voces a la vez, lo que se conoce con el nombre de “polifonía oblicua”.

En el *Prelude* de la suite 1 para *cello*, por ejemplo, se alterna constantemente entre fragmentos que simulan acompañamiento, a través de los múltiples saltos, y otros que simulan una melodía continua a través del grado conjunto:

Bach, Johann Sebastian. *Suite para Cello Nº1. Prelude. Ejemplo de Polifonía oblicua*

En la *Courante* de la misma suite, Bach utiliza un procedimiento muy peculiar para simular una melodía acompañada, generando un constante diálogo entre las dos voces imaginarias.

En el siguiente ejemplo, las notas que tienen plicas para arriba son las de la melodía, y las que tienen plica para abajo representan el acompañamiento:



Bach, Johann Sebastian. Suite para Cello Nº1. Courante. Ejemplo de Polifonía oblicua

2.2.4 El clasicismo y el inicio de la melodía acompañada como textura predominante.

De acuerdo con Grout y Palisca 21, la música del SXVIII es cosmopolita, ya que se encuentra influenciada por los ideales de la ilustración. Los compositores de esta época intentan generar un estilo internacional, a diferencia del barroco, donde los estilos nacionales tenían mayor identidad. A partir de este siglo comienzan a desaparecer lentamente los mecenas y surge el público moderno.

La mayoría de las innovaciones de este estilo provinieron de la ópera.

Existió una fuerte tendencia hacia la simplificación de la textura, en favor de una mayor expresividad de la voz solista.

Una de las principales características de este periodo musical es la búsqueda de contrastes. La textura pasa a ser un elemento esencial para su consecución. En el siguiente ejemplo podemos observar el contraste creado a través de la oposición entre una textura monofónica y una textura de melodía con acompañamiento. Compárese el tema A de textura monofónica y esporádicas apariciones de acordes, con el acompañamiento continuo del Tema B (que comienza en el último compás del tercer sistema):

Mozart, Wolfgang. Sonata para piano Nº16. Primer movimiento. Compases 1 al 30. Ejemplo de texturas contrastantes.

También comienzan a aparecer diversas formulas de acompañamientos, que reflejan la búsqueda de un estilo internacional²²:

17 De La Motte, D. Op. Cit. p.152

18 Para el análisis de la evolución de la textura en el barroco se utiliza Bukofzer, M. "La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach" y Grout D. y Palisca C. Op. Cit.

19 Bukofzer, M. Op. Cit. pp. 24 y ss.

20 Parry, H. "Style in musical art". pp. 185 a 188.



Mozart, Wolfgang. Sonata K545. Primer movimiento. Ejemplo de utilización de formulas de acompañamientos.

Sin embargo, en este periodo también podemos encontrar texturas complejas, como en el caso de los cuartetos de cuerda de Haydn, donde existe un tratamiento igualitario de las voces:



Haydn, Joseph. Cuarteto de cuerdas Op. 76 N° 1. Ejemplo de tratamiento igualitario de las voces en Haydn.

2.2.5 Beethoven y la textura como forma de expresión individual.

De acuerdo con Parry²³, la característica esencial de la música de Beethoven está representada por la búsqueda de su propia individualidad. Una de las principales formas en las que logró plasmar su personalidad es a través de la textura.

De La motte²⁴ asegura que es en la última etapa de Beethoven donde podemos encontrar las texturas más personales de este compositor. El siguiente ejemplo del *Scherzo* del cuarteto de cuerdas op 132, muestra como la construcción Beethoveniana de la textura difiere radicalmente de la melodía acompañada:



Beethoven, Ludwig van. Cuarteto de cuerdas op. 132. Scherzo. Ejemplo de texturas contrapuntísticas en Beethoven.

En el ejemplo podemos observar que estos 16 compases están contruidos a partir de 3 materiales. La textura se forma a partir de la igualdad jerárquica entre éstos elementos.

2.2.6 Romanticismo.

De acuerdo a Grout y Palisca²⁵ los términos *clásico* y *romántico* son imprecisos, ya que existe mayor continuidad que oposición entre estos dos periodos. En materia de texturas, la melodía acompañada continúa siendo predominante, aunque existe una mayor incorporación del contrapunto que en el periodo anterior. Uno de los principales compositores que trabajaron con texturas contrapuntísticas complejas fue Frédéric Chopin. En la *Ballade 4* de este compositor, los *politempos* utilizados generan entramados sonoros muy complejos. Ligeti²⁶ realiza un estudio de un pasaje de esta obra, que se puede observar en el siguiente ejemplo:

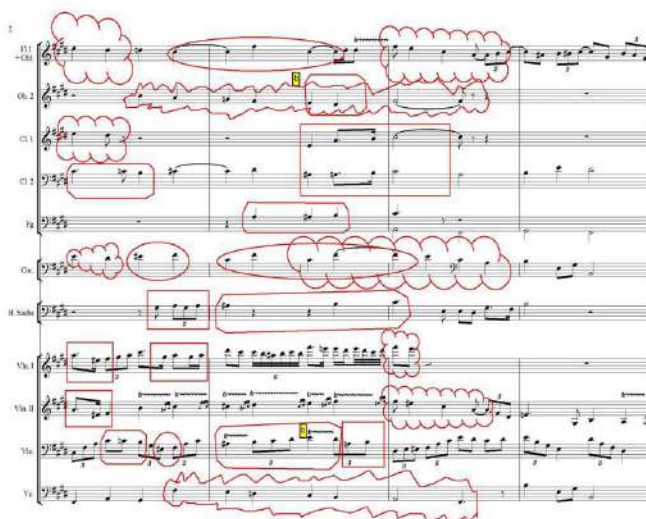


Chopin, Frédéric. *Ballade 4*. Ejemplo de densidad textural formada a partir de politempos.

Los tresillos de la mano derecha contra los seisillos de la mano izquierda crean una constante relación 3:2; sin embargo, la melodía de la mano derecha se forma a partir del agrupamiento de los tresillos en 9 unidades de 4 notas, mientras que la armonía se agrupa en 4 unidades de 6 notas en la mano izquierda. La interacción de ambas crea una relación 9:4, lo que genera, de acuerdo con Ligeti, un “*rubato ilusorio*”.

2.2.6.1 La textura en la música de Richard Wagner.

De La Motte²⁷ afirma que una de las principales innovaciones de Wagner fue la técnica reticular. Ésta consiste en crear redes que se relacionan entre sí solo por momentos y luego pasan a estar emparentadas con otras. Cada voz está relacionada con otra solo por un momento y luego pasa a ser parte de otra red. En el acto 2, escena 3, de *Die meistersinger von Nuremberg*, podemos observar un ejemplo de la utilización de esta técnica:



Wagner, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg*. Segundo acto, escena tercera. Ejemplo de textura reticular.

La textura aquí funciona como un conjunto de redes interrelacionadas. En el ejemplo se marcan con un mismo símbolo las voces que están relacionadas entre sí. Tomemos como ejemplo la viola, que está relacionada en un primer momento con el clarinete, luego con el corno y más tarde con el barítono.

2.2.7 La textura en el Siglo XX

A comienzos del siglo pasado, existía un anhelo de los artistas de todo tipo por un cambio radical. De acuerdo con David Sylvester 28: “Es interesante notar que este deseo de comenzar de nuevo era común entre los artistas de distintos medios. (...) El rechazo del pasado estaba con la atmósfera (y no solo en el dominio de las artes) (...) No ha habido otro periodo de 25 años en la historia de la humanidad que haya aportado tal cantidad de concepciones estéticas originales como los años 1890-1914”.

En relación con la textura, asistimos también a una renovación, pero que coexiste en algunos casos con las formas tradicionales. De acuerdo con Robert Strizich²⁹, las definiciones y términos tradicionales no permiten definir algunas de las innovaciones del SXX. Por esta razón, el autor intenta realizar una nueva clasificación de los entramados sonoros aparecidos en el siglo pasado.

Los nuevos tipos de textura que aparecen, de acuerdo con el autor, son:

2.2.7.1 Polifonía disjunta.

Consiste en la utilización de intervalos amplios, estructuras rítmicas aperiódicas y la continua superposición de líneas o estratos. Este tipo de textura fue desarrollado en un primer momento por Webern y luego complejizada por Boulez.

El siguiente ejemplo muestra la utilización que realiza Webern de la polifonía disjunta en *Drei lieder op 18* para soprano, guitarra y clarinete:

The image shows a musical score for the second movement of 'Drei lieder op 18' by Anton Webern. It features three staves: Soprano (Sop.), Clarinet (Kl.), and Guitar (Gt.). The Soprano part has lyrics: 'Brü - ste mein, kein Sün - der laß ver - lo - ren sein.' The score is marked with 'rit.' and includes various dynamics like *più f*, *f*, *ff*, and *p*. There are also numerical markings (3, 4, 5) and slurs indicating complex rhythmic and melodic structures.

Webern, Anton. *Drei Lieder op. 18*. Segundo movimiento. Ejemplo de polifonía disjunta.

Aquí podemos observar que entre la soprano y la guitarra resulta muy fácil seguir el contrapunto, pero entre la soprano y el clarinete se torna muy compleja la distinción, ya que ambos comparten una similitud tímbrica y de registro que dificulta seguir cada parte. En el siguiente ejemplo de la *sonata 1* para piano de Boulez, este tipo de textura es complejizada, ya que las líneas se cruzan constantemente y además el timbre es más homogéneo que en la pieza de Webern:



Boulez, Pierre. *Sonata 1 para piano. Primer movimiento. Ejemplo de polifonía disjunta complejizada a través del timbre homogéneo.*

2.2.7.2 Textura de estratos múltiples.

Consiste en superposiciones de múltiples estratos o líneas contrastantes.

Este tipo de textura fue ampliamente desarrollada por Charles Ives. En su pieza *Unanswered question*, Ives logra la separación de los diferentes estratos a través de tonalidades, metros y estilos contrastantes:

Ives, Charles. *The unanswered question. Ejemplo de textura de estratos múltiples.*

22 Parry, Op. Cit. pp. 79 y 80.

23 Parry, H. Op. Cit. pp. 199 a 203.

24 De La Motte, D. Op. Cit. 301 a 311.

25 Grout D. y Palisca, C. Op. Cit. pp. 733 a 738.

26 Ligeti, G. "On my etudes for piano".

27 De La motte, D. Op. Cit. 339 a 341. El autor no habla específicamente de textura para referirse a la técnica reticular, pero creímos conveniente su inclusión debido a que ésta técnica se refiere al tejido sonoro entre las diferentes voces, lo cual se corresponde con la definición tradicional de la textura.

28 Sylvester, D. "Arte Moderno" pp. 10 a 14

29 Strizich, R. "Texture in Post – World War II Music". p. 1 y ss.

Elliott Carter utilizó también este tipo de textura, con estratos y líneas más heterogéneas, que permiten distinguir diferentes planos sonoros. Es el caso del *Double concerto for piano and harpsichord*, donde se separa a la orquesta en dos grupos, cada una con un solista. Los estratos se distinguen por contenido interválico, actividad, timbre y posición del espacio:

100

421 Accel. poco a poco
(♩ = 70) ... ♩ = 50 ... ♩ = 92 ... ♩ = 105 ... ♩ = 121 ... ♩ = 133 ... ♩ = 159 ... ♩ = 183

Fl.
Ho. 1
Tpt.
Tbn.
Perc. 1
Perc. 2
Hpsch.
Vie.
Cb.
421 Accel. poco a poco
(♩ = 70) ... ♩ = 80 ... ♩ = 92 ... ♩ = 105 ... ♩ = 121 ... ♩ = 139 ... ♩ = 159 ... ♩ = 183

Ob.
Cl.
Bn.
Ho. 2
Perc. 3
Perc. 4
Pno.
Vln.
Vc.
Perc. 4

N. B.: The accelerating pattern should be clearly in the foreground.
Ben chiare in primo piano il disegno che accelera.

Carter, Elliott. *Double concerto*. Segundo movimiento. Ejemplo de textura de estratos múltiples heterogéneos.

2.2.7.3 Textura puntillista.

Se busca aislar cada sonido, otorgándole una individualidad, lo que se logra a través de cambios bruscos de registro, timbre, matiz o ritmo. El primer antecedente de este tipo de

textura son las orquestaciones que Webern realiza de la *Musikalisches Opfer* de Bach, donde la melodía se reparte entre varios instrumentos y cada fragmento es ejecutado por un instrumento de timbre contrastante:

The image shows a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Horn (Ha.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Harpsichord (Hp.), and Violin (Vln.). The score is for Webern's orchestration of the Ricercar a 6 from the Musicalisches Opfer by Bach. The tempo markings are 'poco allarg.' and 'a tempo'. Dynamics include 'pp', 'p', and 'mit dampfer'.

Webern, Anton. Orquestación del Ricercar a 6 de la *Musikalisches Opfer* de Bach utilizando la técnica del *Klangfarbenmelodie*.

En el caso de la utilización de instrumentos con timbres homogéneos, la individualización de cada nota se logra a través de la separación en registro y en ritmo. El siguiente ejemplo de la *Sonata* N°1 para piano de Boulez ilustra este principio:

The image shows a musical score for Boulez's Sonata N°1 for piano, second movement. The tempo is 'Assez large (♩=104)'. The score is for piano (piano). Dynamics include 'f' and 'sf'.

Boulez, Pierre. *Sonata* N°1 para piano, segundo movimiento. Ejemplo de textura puntillista.

2.2.7.4 Unísono rítmico.

De acuerdo con Mountain³⁰, este tipo de textura consiste en la coincidencia rítmica de todas las notas de dos o más líneas melódicas, pero que contienen diferentes direcciones melódicas y/o timbres heterogéneos. Este tipo de texturas fue abordada principalmente por Bartok. El siguiente ejemplo presenta un pasaje de la obra “música para cuerdas, percusión y celesta” de este autor, donde se utiliza este tipo de textura:

The image shows a musical score for the third movement of Bela Bartok's 'Música para cuerdas, percusión y celesta'. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins I and II, Violas I and II, Cellos I and II, and Double Basses I and II. The music is characterized by a rhythmic unison texture. A box labeled '250' is placed above the first measure of the first violin part. The score includes dynamic markings such as 'pizz. in modo ord.' and 'p'.

Bartok, Bela. *Música para cuerdas, percusión y celesta. Tercer movimiento. Textura de unísono rítmico.*

Lutoslawski también utiliza el unísono rítmico, pero a diferencia de Bartok, éste realiza constantes variaciones tímbricas:

The image shows a musical score for Witold Lutoslawski's 'Concierto para orquesta, Tercer movimiento'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I and Clarinet I, Bassoon, Oboe I, Clarinet 3, Oboe 3, Oboe 2, and Clarinet 2. The music is characterized by rhythmic unison textures with constant timbral variations. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'patt'. A tempo marking '[d=112]' is present at the top left.

Lutoslawski, Witold. *Concierto para orquesta. Tercer movimiento.*

2.2.7.5 Texturas polimórficas.

Este término fue utilizado por primera vez por Pierre Schaeffer en su *traite des objets musicaux*. Se refiere a la fusión de los planos sonoros³¹. El autor sostiene que este tipo de texturas se oponen a las polifónicas, que buscan la diferenciación de diferentes líneas o estratos. Se pueden dividir en:

1) Texturas de nube³²: Consiste en producir una textura de masa al aumentar la densidad horizontal o vertical. Pueden ser clasificadas como homogéneas o heterogéneas, de acuerdo a la similitud o diferencia de los elementos utilizados en su construcción. En los siguientes 2 ejemplos se muestra una textura de nube homogénea y una textura de nube heterogénea, respectivamente:

Penderecki, Krzysztof. Treno para las víctimas de Hiroshima. Número de ensayo 16. Ejemplo de textura de nube homogénea.

30 Mountain, R. "Periodicity and musical texture". pp. 4 a 10. Existe también una tesis doctoral escrita por la misma autora acerca de este tipo de textura, donde se analizan las dos obras presentadas en estos ejemplos.

31 Schaeffer, P. "Traite des objets musicaux". Existe también un artículo del compositor Panayiotis Kokoras, "Towards a holophonic musical texture", que se refiere a este mismo tipo de texturas, pero con la denominación de "holofónicas".

32 En numerosas entrevistas y artículos, Iannis Xenakis utiliza esta categorización para referirse a este tipo de texturas.

Penderecki, Krzysztof. Treno para las víctimas de Hiroshima. Números de ensayo 62 y 63. Ejemplo de textura de nube heterogénea.

2) Polifonía densa o micropolifonía: son líneas que progresan por pequeños intervallos rítmicos y/o melódicos, formando una fusión por proximidad.

El primer antecedente de este tipo de textura, de acuerdo con Strizich³³, se encuentra en el *cuarteto de cuerdas 4* de Bartok:



Bartok, Bela. *Cuarteto de cuerdas 4*. Primer movimiento. Primer antecedente de micropolifonía.

György Ligeti estuvo especialmente interesado en este tipo de texturas. En su obra para orquesta *Atmospheres*, las voces individuales pierden su jerarquía por su proximidad rítmica y melódica, para conformar un entramado sonoro muy complejo:

A detailed musical score for György Ligeti's 'Atmospheres'. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. It is characterized by a dense, micropolyphonic texture where individual voices are blurred together. The notation is highly complex, with many notes and rests on each staff, creating a rich, layered sound. The score includes various performance instructions and dynamic markings.

Ligeti, György. *Atmospheres*. Ejemplo de textura micropolifónica.

En el mismo artículo, el autor afirma que en las texturas polimórficas hay una apreciación estructural del fenómeno aunque no hay un elemento dominante, ya que la percepción

está menos concentrada en los detalles particulares y más dedicada a la aprehensión de la estructura resultante. Los agrupamientos se dan a través de la proximidad de las notas en altura y sucesión temporal. Al perderse las jerarquías de las líneas para concentrarse en el resultado sonoro final, muchos compositores y analistas comienzan a mencionar la existencia de texturas más ásperas o lisas³⁴, es decir, a realizar una metaforización del concepto de textura, pero esta vez aludiendo a la metáfora táctil en lugar de la textil, que estaba referida a la relación entre los planos. Las texturas polimórficas, entonces, condujeron a reflexionar por primera vez el problema de la textura como metáfora táctil. Este nuevo enfoque, sin embargo, nunca fue teorizado completamente y se utilizó solo para referirse a momentos musicales particulares, pero no para realizar un análisis completo acerca de esta dimensión de la música o bien para plantear una obra musical a través de este punto de partida.

Ahora bien, ¿Cuáles son las posibles herramientas que nos permiten conceptualizar y organizar el material sonoro a través de esta dimensión de la textura?

Abordaremos ahora la problemática, entonces, desde el punto de vista estructural.

3. Enfoque estructural de la textura como metáfora táctil

3.1 Concepto de textura textil y textura táctil.

La textura textil se refiere al entramado de los hilos en una tela. La textura táctil, en cambio, tiene que ver con el relieve de una superficie, es decir con la sensación de mayor o menor rugosidad que ésta produce al tacto y a la vista³⁵. La metáfora inexplorada de la textura en la música, se refiere al relieve de los elementos en sí, es decir al grado de irregularidad que presenta un objeto sonoro.

Mientras que la metáfora habitual se realiza a través de la percepción textil – musical, propongo comenzar a pensar la relación táctil – musical.

3.2 La metáfora táctil – musical.

Como se ha mencionado anteriormente, la textura táctil se refiere al relieve que posee una superficie. Este parámetro está definido por la cualidad del material y por su distribución a lo largo del objeto. Cuando un material es uniforme, la textura del objeto se denomina *lisa*, mientras que al presentar irregularidades en su superficie (que se generan a través de los dos parámetros antes mencionados), se denomina *rugosa* ³⁶.

Las obras presentadas aquí, proponen una correspondencia entre la superficie táctil y la superficie sonora. Para ello se realiza una analogía entre el fenómeno musical y el fenómeno táctil. Consideramos que para construir la metáfora de la *superficie sonora* deberemos tener en cuenta un *objeto* que se encuentra en un *espacio*. Por lo tanto, tomaremos la noción de *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer y la noción de *espacio musical*, que ha sido abordada por varios autores en el SXX.

La noción de *superficie* en geometría es la de una “Extensión en que solo se consideran dos dimensiones”³⁷. Consideraremos, entonces, a los objetos sonoros como bidimensionales, ocupando una posición tanto en el espacio horizontal (es decir, en su relación temporal con los otros sonidos), como en el espacio vertical (esto es, en su relación de simultaneidad con los otros sonidos).

³⁵ La primera definición corresponde a la DRAE y la segunda a Hinojosa, M. “La rugosidad de las superficies”. p. 27

³⁶ Hinojosa, M. Op. Cit. pp. 29 a 31.

³⁷ DRAE online.

Mientras que el primero estará relacionado con la *calidad* del material, el segundo estará vinculado a la *distribución*. La cantidad y calidad de eventos que acontecen en el devenir del *objeto sonoro* serán los que puedan determinar su nivel de mayor o menor rugosidad. El nivel máximo de contracción de un elemento será denominado liso, mientras que el nivel máximo de dilatación será considerado como rugoso. Pero solo se podrá definir como tal a partir del análisis de sus características propias y de su contextualización en relación con los otros elementos, ya que todos los parámetros musicales pueden contribuir a la textura de los objetos sonoros, es decir a su mayor o menor rugosidad, de acuerdo a su interrelación y su ubicación contextual. No hay forma de determinar, sin estipular una mínima cantidad de parámetros, cuál es el grado de rugosidad de un objeto sonoro.

3.2.1 Dos antecedentes de la utilización de la metáfora táctil.

La acústica fue pionera en tomar como metáfora la textura táctil para referirse a un fenómeno sonoro, específicamente al tratar el tema de los batidos.

En este fenómeno se establece una analogía con la rugosidad de las superficies, considerando que a mayor cantidad de batidos, mayor será la rugosidad producida, mientras que al no haber batidos se considera que el sonido es plano o liso. Roederer³⁸ afirma al respecto: “Cuando dos tonos compuestos suenan al unísono o a la octava perfectamente afinados, todos los armónicos del segundo tono estarán exactamente apareados con armónicos del primer tono (...). La situación cambia cuando dos tonos compuestos suenan a la quinta justa (...). En particular, el tercer armónico de la quinta (...), cae peligrosamente cerca de las frecuencias que corresponden al cuarto y quinto armónico de la tónica: sus regiones de resonancia pueden superponerse y originar de este modo batidos o **rugosidad** (...). El lector podrá verificar que para otros intervalos musicales tales como la cuarta, las terceras y las sextas, la proporción de armónicos que “chocan” se incrementa rápidamente y se desplaza hacia los bajos órdenes de los armónicos. Históricamente, este efecto fue considerado como la principal causa de la sensación de creciente disonancia en la serie de intervalos musicales (...).

Efectivamente, desde los tiempos de Von Helmholtz, la disonancia se solía asociar con el número, la intensidad y la frecuencia de los armónicos que baten, y la consonancia con la ausencia de armónicos batientes”.

Se realiza, entonces, una correspondencia entre la superposición de los armónicos de distintas frecuencias con la sensación de aspereza o rugosidad, es decir que se utiliza la metáfora de la textura táctil, para aludir a un fenómeno sonoro.

El siguiente antecedente es la referencia a la noción de *grano* por parte de Pierre Schaeffer en su *Traite des objets musicaux* 39. Para el autor, el *grano* es una microestructura de la materia del sonido, que es más o menos fina o gruesa y que evoca por analogía la textura táctil de una tela o un mineral, o el grano visible en una superficie. El autor afirma que la percepción del *grano* ocurre en los tres dominios sensibles: la visión, el tacto y el oído, donde puede ser definido de la misma manera: cada vez que “la percepción cuantitativa completa de un gran número de pequeñas irregularidades afectan la superficie del objeto”. Michel Chion 40, especialista en la obra de Schaeffer, afirma: “El concepto de *grano* es dispar en su origen físico. Una variación muy rápida, o una iteración acelerada o cualquier tipo de irregularidad a cierta velocidad, puede producir la sensación del grano. Una iteración muy rápida, deja de ser percibida como una sucesión de impulsos, para comenzar a ser escuchada como un sonido continuo con una altura y un grano característico”.

38 Roederer, J. “Acústica y psicoacústica de la música”. pp. 183 y 184.

39 Chion, M. “Guide des objets sonores”. pp. 171 a 173.

40 Ibid

El grano nos permite, entonces, comenzar a pensar en la dimensión horizontal de la ocupación del espacio musical.

3.3. El concepto de objeto sonoro en Pierre Schaeffer.

Uno de los principales cambios paradigmáticos de la teoría y la praxis musical del SXX, está constituido por la noción de *objeto sonoro* establecida por Pierre Schaeffer en su *Traite des objets musicaux*⁴¹. A partir de la ampliación de las técnicas instrumentales en el SXX, un mismo instrumento (ya sea acústico o electrónico) puede producir sonoridades muy diferentes. Por esta razón, en muchos casos se pueden establecer mayores similitudes entre sonidos emitidos desde diferentes fuentes sonoras que por diferentes sonidos que provienen del mismo instrumento musical. Si tomamos, por ejemplo, el sonido de un *pizzicato* de un violín, podemos establecer desde la percepción una mayor similitud tímbrica con el sonido de una cuerda pellizcada de un arpa, que con un sonido del violín emitido con el arco. Schaeffer propone, entonces, la noción de *objeto sonoro*, que surge de la escucha *acusmática*⁴², cuya originalidad radica en escuchar sonidos sin ver de donde provienen, lo que facilita la percepción del sonido desprovisto de su fuente sonora. El autor postula también que este tipo de escucha se vio favorecida a través de la invención del disco y la radio, lo que posibilitó que el *objeto sonoro* sea escuchado sin ver de qué fuente sonora proviene. Esta nueva perspectiva tiene principalmente dos implicaciones: en primer lugar, un mismo *objeto sonoro* puede estar formado por diferentes fuentes sonoras que comparten uno o más elementos en común, ya sea el timbre, la altura, el registro, la articulación o cualquier otro parámetro *sonoro* que permita establecer una relación entre ellos y en segundo lugar, el objeto de estudio comienza a ser la percepción, a partir de la escucha *acusmática*.

En el enfoque que se presentará a continuación, existe una diferencia cualitativa importante con el enfoque de Schaeffer, ya que este autor propone la *escucha reducida* para los objetos musicales, es decir una escucha desprovista de su propiedad metafórica. El autor afirma al respecto: “Se deben olvidar las referencias, los códigos y las precedencias instrumentales”⁴³. Aquí, en cambio, el objeto sonoro se utiliza con la doble intención del sonido *per se* y la metáfora que éste incluye.

3.3.1 Criterios de clasificación de la textura de los objetos sonoros.

3.3.1.1 La clasificación de Schaeffer.

Al abordar la conceptualización del *objeto sonoro*, abandonando así el particularismo instrumental, se debe buscar un nuevo criterio de clasificación, debido a que los aspectos concretos de lo sonoro no se pueden identificar ya con los instrumentos.

¿Qué criterio de organización se puede tomar para explicar estas calificaciones? Schaeffer aseguraba que la altura tenía una triple ventaja para organizar categorías: como *característica*, especialmente cuando se trata de una altura fija ⁴⁴, como *relación ordinal*, ya que se pueden originar escalas a partir de ella, como *relación cardinal* debido a que se puede evaluar de manera absoluta su valor, a diferencia de otros parámetros donde solo se pueden indicar graduaciones pero no se puede evaluar la percepción en términos absolutos.

41 Schaeffer, P. Op Cit. pp. 33 a 75.

42 Ibíd.

¿Qué otro parámetro musical contiene esta triple ventaja? La pregunta sigue aún sin respuesta, y no fue posible hasta ahora, encontrar otro parámetro que reuniera las 3 ventajas que posee la altura. Por lo tanto, cualquier tipología que no tenga como parámetro esencial a ésta: “Buscará ser lo suficientemente general, sin llegar a ser indiferenciada”⁴⁵.

Schaeffer intenta realizar una clasificación que tenga en cuenta por un lado la materia del sonido, al que denomina *masa* y su mantenimiento al que denomina *factura*.

La *masa* de sonido, puede permanecer fija o bien puede evolucionar en la tesitura. En ambos casos puede ser tónica o no tónica. Cuando la altura del sonido es fija e identificable se la denomina *masa tónica*, cuando la altura es fija y no identificable se la denomina *masa compleja* y cuando varía moderadamente, se la denomina *masa variable* (el caso más usual en la música occidental es el *glissando*).

En cuanto a la *factura*, puede ser *continua*, cuando es prolongada y continua, e *instantánea*, cuando es reducida a un simple impulso. En las facturas *continuas* podemos realizar una distinción entre *activa*, al mantenerse constantemente o *iterativa* al haber repetición de la misma *masa*.

Estos criterios de clasificación, sin embargo, resultan insuficientes porque no tienen en cuenta la interacción entre diferentes parámetros como la dinámica, la articulación, el ritmo, el timbre, lo que no permite una interrelación entre los diferentes elementos musicales.

En el artículo sobre la obra “Tempus ex Machina” de Gerard Grisey, este autor propone un tipo de relación diferente entre los elementos musicales que resulta muy útil para generar correspondencias entre éstos.

3.3.1.2 La clasificación de Grisey.

En el análisis de su obra “Tempus ex machina”, Grisey 46 busca una analogía entre los timbres y los ritmos, relacionándolos y ordenándolos de acuerdo a su mayor o menor grado de complejidad. Los timbres son clasificados por su grado de armonicidad y los ritmos por su grado de periodicidad.

La clasificación que realiza Grisey es la siguiente:

A) En el primer grupo, denominado *periódico*, encontramos los elementos en su estado más puro y más consonante. El sonido periódico es el fenómeno o la estructura más simple para la percepción. Grisey afirma que la noción de ritmo está ligada a la de expectativa, debido a que la periodicidad absoluta genera una redundancia que hace perder interés, al igual que ocurre con una senoide pura.

El autor sostiene, por otra parte, que la absoluta periodicidad está íntimamente relacionada con la aperiodicidad, ya que ésta resulta absolutamente obsesiva por su ausencia.

B) En el segundo grupo, denominado *dinámico-continuo*, la analogía se realiza entre los sonidos armónicos y la aceleración o desaceleración –es decir, el paso de una progresión aritmética a una geométrica-. Aquí el sonido ya es considerado dinámico y cargado de sentido.

43 Schaeffer, P. Op. Cit. p. 207

44 Chion, M. Op. Cit. pp. 42 a 46.

45 *Ibid.*

46 Grisey, G. “Tempus ex Machina”. P. 5

C) El tercer grupo de analogías está constituido por los sonidos inarmónicos en el plano del timbre y por la aceleración por elisión en el campo del ritmo, es decir, que al saltar una sección de aceleración, se pasa a otra que tendría que aparecer posteriormente. Este proceso se percibe como una compresión de la aceleración: ésta, entonces, se torna más imprevisible. Este grupo es denominado *dinámico - discontinuo*.

D) El cuarto grupo, denominado *estático*, está representado por el ruido blanco y el estatismo en las duraciones. Aunque es imprevisible, se pueden generar momentos de continuidad.

E) El último grupo es el de las *sonoridades lisas*, donde hay un sonido único o el silencio total. En el campo de las duraciones consistiría en la ausencia de ritmo.

Cuadro general de las categorizaciones de Grisey:

Periódico: Sinusoide - Sonido periódico.

Dinámico-continuo: Sonidos armónicos – Aceleración o desaceleración.

Dinámico-discontinuo: Sonidos inarmónicos – Aceleración o desaceleración por elisión.

Estático: Ruido blanco – Duraciones estáticas.

Liso: Sonido único – Ausencia de ritmo.

Esta correspondencia entre el timbre y el ritmo permite mostrar una interrelación entre estos dos elementos bajo un mismo criterio de clasificación, mientras que en los modelos tradicionales cada uno de ellos es analizado por separado. De acuerdo con Levy 47: “Se trata (...) de pensar usando nuevas categorías musicales, superando la idea de nota como símbolo, idea que ha caracterizado la música occidental desde el Ars Nova hasta el serialismo (en la notación musical occidental los fenómenos sonoros son reducidos a la altura de su fundamental y a su duración, por medio de la nota). Se trata igualmente de construir una música sobre principios de fusión y no de acumulación”.

Sostenemos que esta concepción responde a una estructura diferente de correspondencia entre los elementos musicales, desde un modelo de *fisión* hacia un modelo de *fusión*, ya que se intentan agrupar diferentes parámetros musicales bajo un mismo criterio de clasificación. Por otra parte, es interesante notar que encontramos aquí también una breve mención a las metáforas táctiles en el último grupo, donde se establece una metáfora entre una superficie *lisa* y la ausencia de eventos en la superficie de la nota.

Estas clasificaciones, sin embargo, analizan objetos sonoros donde los elementos siempre se corresponden entre sí ¿Qué pasaría, por ejemplo, con un sonido inarmónico que tuviera una periodicidad regular? ¿A qué categoría pertenecería? ¿Qué posibilidad tenemos de definir objetos mixtos -que son la mayoría en la música de los SXX y XXI- a través de estas clasificaciones? ¿Cómo influyen otros elementos musicales en el *objeto sonoro* tales como la densidad de ataques o las articulaciones? Deberíamos formar una tipología que tenga en

cuenta una interrelación entre los diferentes elementos bajo un mismo criterio de clasificación, pero el resultado general debe ser definido a través de la interacción entre ellos. Para realizar esta tipología, necesitamos definir las características del espacio donde el objeto sonoro puede ser concebido.

3.4 Concepto de espacio musical

La noción de *espacio musical* fue abordada por diferentes compositores y teóricos durante el siglo XX y desde diferentes ángulos. En estos modelos, las alturas son proyectadas metafóricamente como objetos en un espacio físico. De acuerdo con Solomon⁴⁸, la metáfora conceptual mediante la cual las relaciones de altura son relaciones de objetos en el espacio físico, guía nuestra recepción y conceptualización de eventos musicales. Es por esta razón que en el vocabulario técnico de la música podemos encontrar diversas alusiones a “un contorno melódico *ascendente*, una tonalidad *lejana*, un *salto* de séptima menor, o un *fa# alto*, (...). Estos modelos espaciales sirven para reforzar la noción que percibimos la música en un espacio mental”.

Pero la noción de *espacio musical* contiene diversas acepciones. Parret⁴⁹ distingue tres niveles de espacialización en música: el *acústico*, el *fenomenológico* y el *estructural*. El primero se refiere a las propiedades acústicas de la música, el segundo a la percepción musical y el tercero a la forma de concebir el espacio por parte del compositor o analista. Al mismo tiempo el autor divide la espacialidad en *interna* y *externa*. La primera es la que ocurre en el plano mental y la segunda es la que ocurre en el plano físico. Aquí nos ocuparemos del *espacio musical estructural interno*, es decir a la conceptualización del espacio sonoro mental por parte del compositor.

La concepción tradicional del espacio musical vertical está íntimamente relacionada con las alturas, mientras que el espacio horizontal es en general relacionado con el tiempo. Bayer⁵⁰ afirma, por ejemplo, que “el espacio musical tiene que ver con conceptos como afinación, escala, ámbito, melodía y armonía, es decir, todo lo relativo a la división del espacio tonal (frecuencias) y a su utilización”. Solomon⁵¹ realiza una distinción similar, diferenciando entre un espacio musical vertical, donde las frecuencias son en general relacionadas con *alturas* más graves o más agudas, mientras que el tiempo representaría su dimensión horizontal. Aquí, en cambio, consideraremos a los fenómenos que ponen en relieve la *materialidad* del objeto como los constituyentes del *espacio musical vertical*, mientras que el aspecto inmaterial o temporal de la música estará representado por el *espacio musical horizontal* ⁵². Consideramos a todos los fenómenos musicales como espaciales y temporales, ya que como afirma Stephen Hawking⁵³ “Para la física moderna no existe una dimensión espacial desligada de la temporal ni una temporal desligada de aquella”. Aunque podemos representarnos un *espacio musical* mental, se necesita un mínimo *tiempo* para percibir los fenómenos. Sin embargo, realizaremos con fines

47 Levy, F. “Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs”

49 Parret, H. “A propos d’une inversion: l’espace musical et le temps pictural”. p. 27

Boulez propone, a diferencia de Parret, la noción de *espacio sonoro*, donde incluye todos los parámetros sonoros, excepto el temporal. Aquí estarían incluidos la dimensión acústica, la gestualidad de los músicos, la percepción, la estética del concierto y la dimensión estructural.

48 Solomon, J. “Spatialization in music: the analysis and interpretation of spatial gestures”. En esta tesis doctoral, el autor toma como referencia los estudios de Lakoff y Johnson acerca de las estructuras conceptuales de las metáforas e intenta averiguar si ellas también se encuentran en el concepto de “espacio” en la música.

50 Bayer, F. “De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d’espace sonore dans la musique contemporaine” p. 9

51 Solomon, J. Op. Cit. pp. 88 y ss.

52 Según Parret: “La característica principal del espacio es poner de relieve la *materialidad* del objeto”. pp. 26

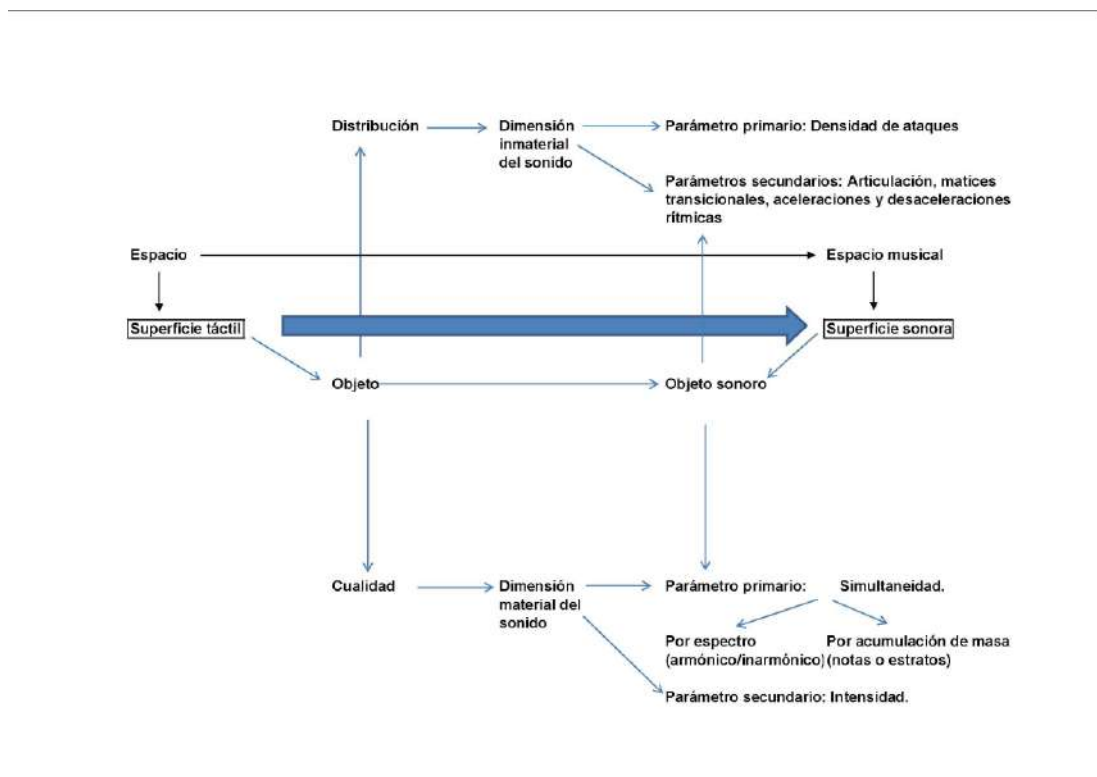
53 Hawking S. A brief history of time. From the big bang to the black holes. p. 24 La cita está tomada de Padilla, A.

“Espacialidad y temporalidad de la música”. p. 8

metodológicos una distinción entre los fenómenos que ocurren en la escala *microtemporal* de la música, es decir los que se perciben como simultáneos, de los fenómenos que ocurren en la escala *macrotemporal*, es decir los que son percibidos como estructuras que transcurren a lo largo del tiempo⁵⁴. A la resultante sonora de la interacción de este último grupo de parámetros lo denominaremos *espacio musical horizontal*, ya que lo relacionaremos con los aspectos de la *distribución* en la metáfora de la superficie táctil, mientras que al resultado de la interacción del segundo grupo será denominado *espacio musical vertical* y lo relacionaremos con los aspectos de la *cualidad*. En el espacio horizontal, incluiremos la densidad de ataques, los matices transicionales⁵⁵, las aceleraciones o desaceleraciones rítmicas y las articulaciones, mientras que en el espacio vertical incluiremos a la simultaneidad por acumulación de masa, por tipo de espectro y a la intensidad.

A pesar que la textura de un objeto sonoro se determina a través de la interacción entre estos diferentes parámetros, consideramos que algunos de ellos afectan a ésta de manera más directa. Sostenemos que la densidad de ataques es el principal parámetro que afecta al espacio musical horizontal, mientras que la simultaneidad se convierte en el principal modificador del espacio musical vertical.

El siguiente cuadro ilustra la relación entre los parámetros antes mencionados:



Relación entre los elementos de la superficie sonora y la superficie táctil.

3.5 Parámetros que actúan en el espacio musical horizontal.

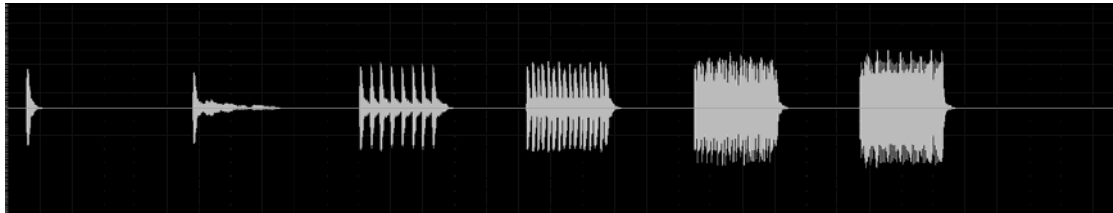
A) Densidad de ataques: Se refiere a la cantidad y velocidad de ataques que posee el objeto sonoro. Es el parámetro más importante en la determinación del espacio musical horizontal.

⁵⁴ Padilla, Op. Cit. P. 9.

⁵⁵ Esta categoría es aludida por Stockhausen en su artículo "...Como transcurre el tiempo...".

La distribución y la cantidad de ataques a lo largo del objeto sonoro generarán superficies más o menos rugosas, porque crearán irregularidades en el objeto sonoro.

En el siguiente ejemplo, se mostrará gráficamente el sonido de un *la* 440 hz. de un piano, con diferentes densidades de ataques. En primer lugar se presenta un sonido seguido de silencio, luego un sonido con mantenimiento y a continuación un grupo de corcheas en negra=60, luego semicorcheas, fusas y semifusas, respectivamente. El grado de ocupación del espacio musical horizontal se puede apreciar, entonces, gráficamente:



Ocupación progresiva del espacio musical horizontal a través de la mayor densidad de ataques

B) Dinámicas transicionales: La dinámica se refiere a las diferentes graduaciones posibles en la intensidad. Un *crescendo* puede contribuir significativamente a una mayor sensación de rugosidad, ya que de acuerdo con Solomon⁵⁶: “Los eventos sonoros más fuertes son percibidos como más cercanos y los más suaves como más lejanos. Esto se corresponde de alguna manera con nuestra experiencia de una intensidad que crece a medida que la distancia es menor”. La sensación de una mayor cercanía en relación con el objeto sonoro, producirá una mayor ocupación del espacio musical horizontal, lo que provocará una mayor rugosidad en el objeto sonoro. Aquí se incluyen solo los matices transicionales, ya que, como será explicado posteriormente, la intensidad afecta específicamente al espacio vertical. El *crescendo* por elisión tiene una menor previsibilidad, por lo tanto genera una mayor irregularidad, lo que contribuye a una mayor rugosidad. En el siguiente gráfico se puede observar, un *crescendo* regular seguido de uno por elisión:



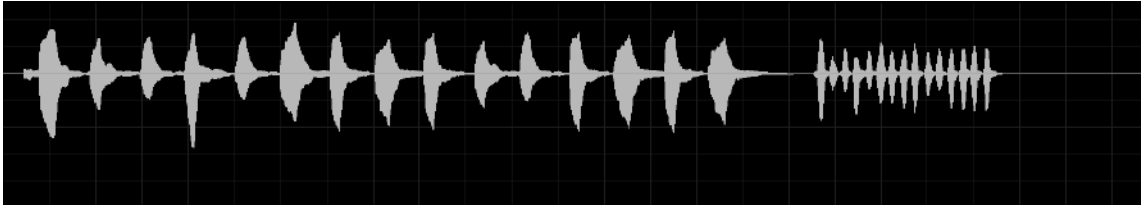
Cresc. regular



Cresc. por elisión.

C) Aceleraciones o desaceleraciones rítmicas: La aceleración tiene que ver con un incremento en la velocidad del objeto sonoro. Por lo tanto, si existe una mayor aceleración (por ejemplo, una aceleración por elisión), esto contribuye a una mayor rugosidad del objeto, ya que éste se encuentra más comprimido, lo que genera una mayor densidad de ataques. Las aceleraciones o desaceleraciones rítmicas pueden también ser clasificadas

como una forma específica de tratar la densidad de ataques. En el siguiente ejemplo, se puede apreciar gráficamente la aceleración rítmica:



Aceleración rítmica.

La aceleración por elisión se comportará de la misma manera que en el *crescendo* por elisión.

D) Articulación: Se refiere a la forma en que se produce la transición de un sonido a otro, por lo tanto, una transición más regular está asociada con el *legato* y produce una sensación más lisa, mientras que en el *staccato*, se destaca cada sonido de manera individual, lo que genera una mayor aspereza. El siguiente ejemplo muestra un mismo pasaje realizado primero con articulación *legato* y luego con articulación *staccato*:



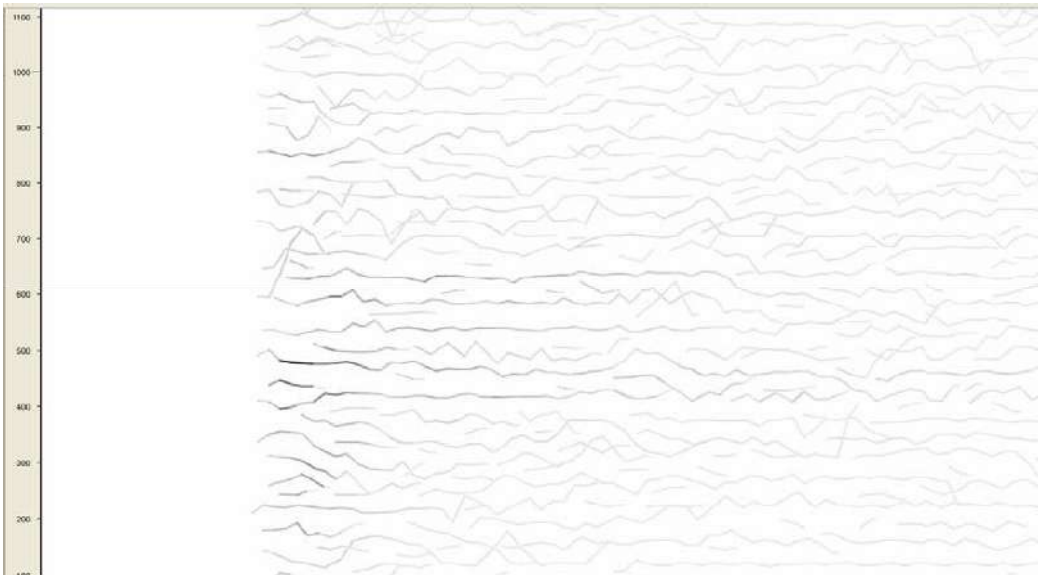
Diferencia de rugosidad entre la articulación staccato y legato.

3.6 Parámetros que actúan en el espacio musical vertical.

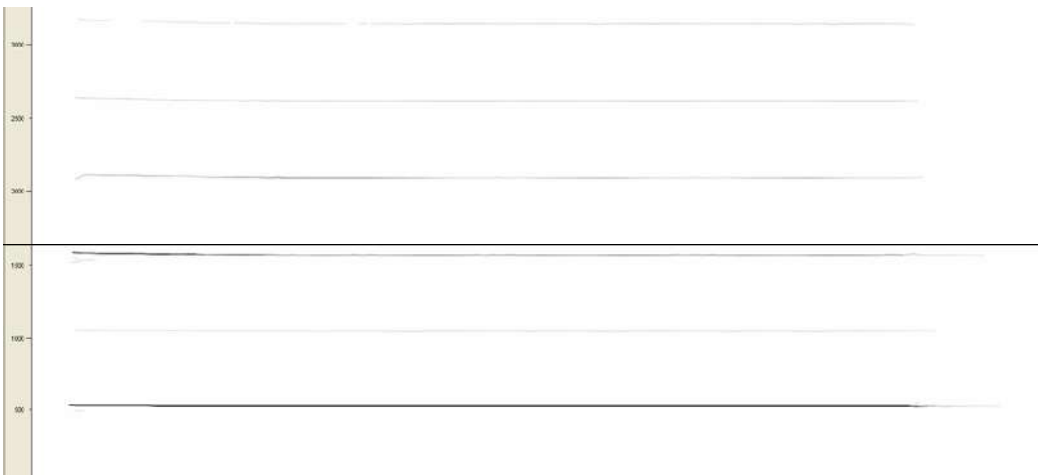
A) Acumulación de masas: Es uno de los principales determinantes de la densidad textural vertical. La mayor simultaneidad sonora creará una sensación de una mayor ocupación vertical, debido a que aumentará la densidad, ya sea a través de la *fusión*, en el caso que las masas sean similares, o a través de la *fisión*, en el caso contrario. En las composiciones que usan texturas polimórficas, es muy usual la utilización de este recurso para generar mayor o menor densidad textural. La acumulación de masas puede ser de sonidos así como también de estratos.

B) Timbre: Se refiere a la percepción psicoacústica del espectro sonoro. La heterogeneidad del espectro (ya sea por la suma de varios espectros o por la inarmonicidad del mismo), generará una mayor rugosidad (incluimos en esta categoría a la *altura* del sonido, por considerarla como una parte de los fenómenos que se refieren al espectro sonoro).

Si comparamos, por ejemplo, el espectro de un clarinete con el de un platillo, podemos observar como existe una mayor ocupación de espacio musical vertical en el espectro generado por el segundo instrumento, ya que hay una mayor cantidad de frecuencias comprimidas en un espacio menor, lo que también genera mayor cantidad de batidos, que contribuirán significativamente a la mayor rugosidad del objeto sonoro:



Ocupación del espacio musical vertical en el espectro de un platillo.



Ocupación del espacio musical vertical en el espectro de un do5 de un clarinete.

B) Intensidad: En la definición tradicional de textura, el plano que se quiere “poner en relieve” se realiza con mayor intensidad que el resto de los planos. La intensidad, como se ha manifestado anteriormente, acerca o aleja el objeto musical en el espacio musical mental, por lo tanto es uno de los principales factores en la ocupación del espacio musical vertical. En el siguiente gráfico podemos observar una misma nota en matiz *piano* y luego en *forte*



Ocupación de espacio musical vertical entre dos intensidades diferentes.

A continuación, se analizarán las obras en relación a los parámetros aquí presentados.

4. Análisis de la superficie sonora y la densidad textural en las obras de la tesina.

El análisis de las obras se abordará a partir de los elementos propios de la composición, ya que como afirma Costa Ciscar 57 en su tesis doctoral sobre Olivier Messiaen: “El análisis musical no puede ser un conjunto normativo, un *corpus* teórico de reglas a aplicar. Se realiza el análisis a partir de lo que dicta el cuerpo musical dado, no de las necesidades normativas de una teoría cualquiera. El análisis debe ser real y no aparente; un estudio que parte aplicando una teoría determinada, más que análisis es una demostración de acto de fe, una justificación estéril de un dogma”. Costa Ciscar continúa, afirmando que existe un binomio inseparable entre análisis y autor, donde cada compositor exige planteamientos analíticos diferentes y necesita de una valoración analítica insólita.

Luego cita a Adorno: “Es desde la propia obra musical, desde el *modus faciendi* del compositor, con sus características particulares, desde donde hay que obtener las posibles conclusiones del análisis musical. Cuanto más se ajusten las obras a un medio preestablecido, a una forma preestablecida –y esta es la tendencia general de la música moderna desde *Tristán*- más necesitarán por su propia entidad, de un análisis hecho a la medida”. Ciscar afirma por último, que “La intuición musical constituye también en este campo, un elemento de primer orden (...) Se trata de la intuición erudita –aquella que nace de la práctica habitual del análisis (...)”.

Ya que las 3 obras presentadas en mi tesina están construidas a partir de un mismo principio, que es la búsqueda de la metáfora de la superficie sonora a través de la oposición entre elementos lisos y rugosos -que surge a partir de la identificación de la textura táctil y de un espacio musical estructural interno- el punto de partida del análisis de las obras será, entonces, el mismo que dio origen a su composición.

Las obras serán presentadas en el orden en que fueron concebidas. Al finalizar el análisis, se podrá notar como la concepción de la metáfora táctil ha ido progresivamente modificándose. Mientras que en la obra *Convergencias*, la metáfora implica una oposición muy clara entre elementos lisos y rugosos, en la obra *Luz – piel - luz* la textura de los elementos se encuentra relacionada también con la textura de los planos sonoros.

4.1 Análisis de “Convergencias”.

4.1.1 Análisis de la textura de los objetos sonoros en el proceso de construcción de la obra.

La obra *convergencias* busca realizar una analogía con el proceso creativo de la construcción pictórica del cuadro “*Convergence*” de Jackson Pollock.

El desarrollo en la obra musical estará dado a través de la mayor o menor densificación de los elementos presentados en el apartado anterior y por la superposición de capas, tal como lo hacía Pollock en sus pinturas⁵⁸. Esta dicotomía entre elementos lisos y rugosos se mantendrá vigente durante toda la obra. Todos los parámetros antes mencionados (altura, armonía, ritmo, intensidad, timbre), están en función de la mayor o menor densidad textural, requerida para crear elementos más o menos rugosos. Mi idea principal era generar dos gestos que fueran claramente distinguibles durante el transcurso de la obra, a pesar de sus procesos de transformación. Para realizar esta analogía, partí de un sonido que pudiera tener la doble cualidad de liso y rugoso, lo que me permitiría luego generar la dicotomía entre estos dos elementos contrastantes.

El primer sonido de la obra, entonces, que está generado a partir del raspado de una moneda en una cuerda grave del piano, posee un ataque rugoso (ya que se escucha el

frotamiento de la moneda contra la cuerda) y luego una resonancia lisa, que está reforzada por los sonidos de aire de los vientos:

Etereo

Musical score for 'Etereo' featuring English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, French Horn, and Piano. The score shows a melodic line in the woodwinds with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Compás 1 y ss. Objeto sonoro con la doble cualidad de liso y rugoso

La escasa densidad de ataques en los vientos hace que el sonido se perciba como liso, aunque existen algunos elementos que podrían contribuir levemente a la rugosidad, como los matices transicionales.

A continuación, el sonido liso aparecerá dos veces seguidas pero variado tímbricamente, ya que se asocia el sonido de aire de los vientos con el sonido del puente de las cuerdas con el diapasón tapado (más conocido como *tonloss*).

Ambos elementos están contruidos a partir de la noción de objeto sonoro, es decir que forman un objeto unificado (más o menos heterogéneo) a partir de la analogía o diferencia de sus diferentes elementos:

Musical score for 'Etereo' showing a woodwind section (English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon) and a French Horn. The score shows a melodic line in the woodwinds with a piano (*p*) dynamic and a French Horn accompaniment with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for strings (Piano, Violin, Viola, Violoncello, Contrabajo). The score shows dynamics starting at *p* (piano) and ending at *mf* (mezzo-forte). The strings play a sustained, textured passage.

Compás 4 y ss. Aparición del sonido liso, densificado y modificado tímbricamente a partir de la entrada de las cuerdas.

La búsqueda, sin embargo, no es solo tímbrica sino de mayor densidad vertical. Se intenta generar una mayor ocupación del *espacio musical* vertical. En respuesta a estas dos densificaciones del elemento liso, ahora aparecerá el elemento rugoso, que tendrá también mayor densidad que al principio:

Musical score for woodwinds and strings (Cor. ing., Cl., Cl. B., Fg., Cor., Pno., Vln., Vla., Vc., Cb.). The score shows dynamics starting at *mp* (mezzo-piano) and ending at *p* (piano). The woodwinds and strings play a sustained, textured passage.

Compás 11 y ss. Aumento de la densidad en el elemento rugoso, en respuesta a la mayor densidad del elemento liso.

Aquí existe una mixtura de ambos objetos sonoros, ya que el elemento liso que había aparecido anteriormente se superpone al sonido rugoso, generando de esta manera una textura mixta. Luego, en el compás 13, reaparece el elemento del principio pero aún con mayor densidad (ya que el aire de los vientos y de las cuerdas crea un nuevo tipo de *factura*) y comienza poco a poco a aparecer la tonicidad, representada por los *clusters* del piano:

Musical score for measures 11-13. The score includes parts for Cor. ing., Cl., Cl. B., Fg., Cor., Pno., Vlu., Vla., Vc., and Cb. The piano part (Pno.) shows a cluster of notes in measure 13, marked with 'mp'. The woodwind and string parts show complex textures with various dynamics like 'p' and 'mp'.

Compás 13 y ss. Reaparición del elemento liso, pero con mayor densidad textural

En respuesta a la mayor densidad del elemento liso, el elemento rugoso, aparece con mayor densidad aún:

Musical score for measures 13-19. The score includes parts for Cor. ing., Cl., and Cl. B. The Cor. ing. part shows a cluster of notes in measure 13, marked with 'mf'. The woodwind parts show complex textures with various dynamics like 'mf'.

Musical score for measures 19-20. The score includes parts for Fg. (Bassoon), Cor. (Coronet), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). Measures 19-20 show a crescendo in the 'rugged' element, starting from the projection of the same phenomenon in the 'smooth' element.

Compases 19 a 20. Crecimiento de la densidad en el elemento rugoso, a partir de la proyección del mismo fenómeno en el elemento liso.

A continuación, en el Compás 22 (letra A), aparece nuevamente el elemento liso, pero esta vez resignificado a partir de un acorde, formado en el registro agudo por la mixtura de timbres entre el piano y los armónicos de violín, en el registro grave por contrabajo y cello y en el registro medio por los vientos, lo que genera una densidad textural rugosa en el plano vertical, pero un sonido claramente liso en el plano horizontal:

Musical score for measures 22-26. The score includes parts for Cor. ing. (Cornet), Cl. (Clarinet), Cl. B. (Bass Clarinet), Fg. (Bassoon), Cor. (Coronet), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). Measure 22 is marked 'Estático'. The score shows a distribution of the 'smooth' element across the vertical musical space.

Compases 22 a 26. Resignificación del elemento liso a través del acorde. Distribución en el espacio musical vertical.

Este será el único acorde que se utilizará ya que se busca mantener un mismo “color armónico” durante toda la obra (aunque aparecerán algunos cromatismos de paso). La mayor o menor densidad a estará dada por su superposición en diferentes transposiciones o por el desfasaje de sus notas.

En el compás 27, aparece la tonicidad en la textura rugosa, en respuesta a la tonicidad de la textura lisa:

Musical score for measures 27-28. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed are Cor. ing., Cl., Cl. B., Fg., Cor., Pno., Vln., Vla., Vc., and Cb. The score is marked with 'p' (piano) and 'P' (piano). The tempo is marked 'tengo rubato'.

Compás 27. Aparición de tonicidad en el elemento rugoso.

Se puede observar, sin embargo, una fuerte presencia del ruido en el elemento rugoso, que está generado a través de un *tremolo* en el registro grave del piano y el sonido del cordal del contrabajo.

En el compás 28 se realiza una desintegración del elemento rugoso, a través un ritmo con una pulsación levemente regular (ya que se le pide al intérprete que realice un *rubato*) en el piano, hasta volver al punto de máxima rugosidad generado a través de la mayor densidad de ataques en las fusas del seisillo y en la siguiente *acciaccatura*:

Musical score for measure 28, showing the piano part. The score is marked with 'p' (piano). The tempo is marked 'tengo rubato'.

Compás 28. Desintegración y reintegración del elemento rugoso en el piano.

Sin embargo, la articulación *legato*, le quita un poco de rugosidad a este pasaje.

El objeto sonoro también tiene un alto nivel de rugosidad, debido al acompañamiento de los vientos y las cuerdas:

7
28 Con un poco de movimiento

Cor. ing. *p*

Cl. *p*

Cl. B. *p*

Fg. *mf*

Cor. *mf*

Pno. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Estático

tempo rubato

Detailed description: This is a page of a musical score for a 28-measure piece. The score is written for a full orchestra and piano. The top section includes woodwinds (Cor. ing., Cl., Cl. B., Fg., Cor.) and strings (Vln., Vla., Vc., Cb.). The piano part (Pno.) is the central focus, featuring complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include 'Con un poco de movimiento' and 'tempo rubato'. The piece concludes with a 'Estático' (static) section.

Compás 28. Rugosidad generada a partir de los tremolos de las cuerdas.

Este punto de máxima rugosidad, genera un retorno al elemento liso en el compás 29, pero ahora sin el contrabajo:

6
29 A tempo Estático

Cor. ing.

Cl. *mf*

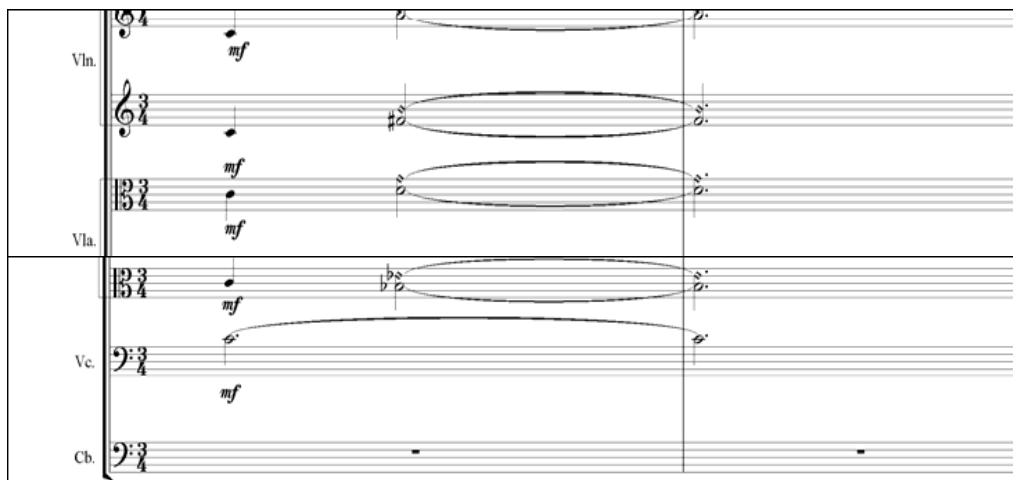
Cl. B. *mf*

Fg. *mf*

Cor.

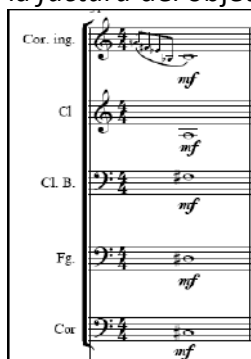
Pno. *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for a 29-measure piece. The score is written for woodwinds, strings, and piano. The top section includes woodwinds (Cor. ing., Cl., Cl. B., Fg., Cor.). The piano part (Pno.) is the central focus, featuring a more rhythmic and melodic line compared to the previous page. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include 'A tempo' and 'Estático'.



Compás 29. Retorno del elemento liso.

En el compás 31, la desinencia de la parte del piano (las *acciaccaturas*), queda como una especie de pequeño elemento motivico (representando siempre la textura rugosa), mientras que las notas mantenidas de los vientos representan el elemento liso. La *masa* y la *factura* del objeto sonoro, nuevamente se encuentran diferenciadas:



Compás 31. Dualidad entre el elemento liso y rugoso en los vientos.

Finalmente este elemento quedará establecido como el plano liso durante toda esta sección. La *acciaccatura* desaparece, para contribuir a que este plano quede conformado como el elemento liso. De esta manera queda estipulado el “fondo” con el que se pinta la superficie del lienzo antes de empezar con los trazos.

A partir de aquí, los elementos lisos y rugosos en lugar de aparecer uno a continuación del otro, irán poco a poco superponiéndose en el plano vertical. El estrato sonoro de los vientos, vuelve a ser liso y prácticamente estático. El nivel de rugosidad de este motivo está representado por la diferencia entre los valores cortos y largos (negras y blancas), donde se producen contracciones y expansiones, y también por los desfases entre las voces. Sin embargo el motivo permanece estático.

En los compases 40 y 42 aparecen en el piano dos elementos con diferentes niveles de rugosidad. La oposición *staccato-legato* de estos motivos (compás 40 y 42 respectivamente), sumado a la diferencia entre notas y bloques de notas (*clusters*), la densidad de ataques y la direccionalidad de uno y otro motivo, marcan un diferente nivel de rugosidad, pero en relación al plano sonoro de los vientos, ambos motivos son rugosos. Sin embargo, la sucesión de uno y otro motivo es también otro plano de oposición entre texturas lisas y rugosas:

Musical score for measures 40-42. The score is in 4/4 time and features a 'Poco Agresivo' section. The dynamic is marked 'mf'. There are slurs and accents over the notes, and a 'δ' symbol above a note in the upper staff. The lower staff has a '3' under a group of notes.

Compases 40 a 42. Oposición liso-rugoso entre los objetos sonoros del piano.

Aquí también ocurre el primer desfasaje entre las notas de los vientos, lo que provoca un mayor nivel de rugosidad tanto en el plano horizontal como en el vertical, ya que estos “retardos” generan una disonancia extra en el color armónico estable del acorde:

Musical score for measures 41-42, showing woodwinds. The instruments are Cor. ing., Cl., Cl. B., Fg., and Cor. The score is in 4/4 time. A 'N' symbol is above a note in the Cor. ing. staff.

Compás 41. Primer desfasaje de los vientos.

En el compás 42 aparece un contrapunto (en el sentido más estricto del término, es decir *nota contra nota*), entre las violas y los violoncellos. Aquí se genera una textura densa, aunque con algunas grietas, ya que no está ocupado todo el espacio musical horizontal; los vientos proceden muy lentamente en su desfasaje y el piano tiene varios momentos de silencio, al igual que el contrabajo.

La densidad textural irá creciendo a partir de este punto con la ocupación del espacio musical horizontal, por un lado, y por el otro con la ocupación del espacio musical vertical (es decir al ir ascendiendo en el registro en el contrapunto de las violas y los cellos):

Compases 42 y 43:

Musical score for measures 42-43, showing Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time. The Viola part is marked 'cantabile e molto espressivo' and 'mp'. The Vc. part is marked 'molto espressivo' and 'mp'. There is a '7' in the top right corner.

Compases 51 y 52:

Musical score for measures 51-52, showing Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time. The Viola part is marked 'cantabile e molto espressivo' and 'mp'. The Vc. part is marked 'molto espressivo' and 'mp'. There is a '7' in the top right corner.

Compases 57 a 59:

Compases 42 a 58. Proceso de ascenso en el registro en las violas y cellos.

Podemos también notar el desfasaje que ocurre en este contrapunto, es decir la mayor ocupación de espacio musical horizontal:

Compases 48 a 64. Proceso de desfasaje entre las violas y los cellos.

Al mismo tiempo, el piano y el contrabajo ocupan progresivamente el espacio horizontal, constituyéndose como procesos que se pueden agrupar por su mismo destino común (13):

Proceso de ocupación de espacio musical en el piano.



Proceso de ocupación del espacio horizontal en el contrabajo.

El proceso de mayor densidad textural está determinado en esta sección por la convergencia de los siguientes elementos: el proceso de ocupación de espacio horizontal a través del desfasaje de la viola y el cello, el proceso de ocupación de espacio vertical a través del ascenso en registro de la viola y el cello y su aceleración rítmica por elisión en la última parte de la sección, el proceso de ocupación de espacio horizontal a través de la permanencia constante de los objetos sonoros del piano y el violín, y el proceso de ocupación de espacio horizontal a través del desfasaje de los vientos.

En la letra C (compás 61), encontramos, entonces, el mayor grado de rugosidad de esta sección: la ocupación del espacio musical es completa (tanto vertical como horizontalmente), por la convergencia de los elementos anteriormente mencionados:

Compás 61 y ss. Ocupación del espacio musical horizontal y vertical.

En el compás 65, la aceleración rítmica y la polirritmia entre violín y cello por un lado y del contrabajo por el otro y en el siguiente compás por violín, violoncello y contrabajo por separado produce un mayor grado de rugosidad, lo que sirve como elemento de liquidación de esta sección:

Musical score for measures 65-70. The score includes parts for Cor. ing., Cl. (marked *Estático* and *mp*), Cl. B., Fg., Cor., Pno., Vln. (marked *mf* and *vi solo*), Vla., Vc., and Cb. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets.

Compás 65. Polirritmias y aceleración rítmica

Sección D: (compás 67)

Existen dos elementos rugosos, sin embargo se puede clasificar al elemento del piano como más rugoso por la articulación y por su mayor velocidad:

Musical score for measures 67-70, focusing on the Pno., Vln., and Vla. parts. The piano part is marked *martellato* and *f*, showing a highly articulated and fast passage. The violin and viola parts also feature sixteenth-note passages.

Compás 65. Diferencia de rugosidad entre el piano y las cuerdas a través de la articulación.

Por otra parte, el nivel de rugosidad crece en los siguientes compases, a través de la aceleración rítmica, pero se ve atenuado a través de la transformación de un timbre heterogéneo a un timbre homogéneo:

Proceso de transformación tímbrica de un timbre heterogéneo a un timbre homogéneo.

En el piano, al mismo tiempo, hay una aceleración rítmica, donde se produce una especie de atenuación en la rugosidad a través del *legato*, que remite a la dimensión lisa, mientras que la progresiva aceleración alude a la dimensión rugosa:



Proceso de aceleración rítmica en el piano desde el compás 67 hasta el 72.

En el compás 73, el proceso de ocupación del espacio musical horizontal en el piano ha crecido significativamente. Sin embargo subsiste la contradicción entre la articulación *legato*, que remite a la dimensión lisa, con la gran densidad de ataques que tiene este objeto sonoro. El proceso de contracción busca fundirse con el elemento rugoso del compás 74 (letra E), al igual que había ocurrido en el compás 28:

Transición entre la aceleración rítmica en el piano y su fusión con un mayor grado de rugosidad.

A partir del compás 74, existe una diferencia cuantitativa en cuanto al grado de rugosidad entre las cuerdas y el piano por un lado y los vientos por el otro (es decir, no hay un contraste, pero si una diferencia de grado en cuanto al grado de rugosidad), ya que el primer grupo ocupa mayor espacio horizontal que el segundo. Formalmente esta pequeña transición cumple una función suspensiva:

Graduación de la rugosidad entre las cuerdas y el piano y los vientos, desde el compás 74 hasta el 78.

En el compás 79, las cuerdas (excepto el contrabajo) generan una doble rugosidad, ya que tanto la *masa* del sonido como su *factura* se mueven, a través del *glissando* y el *tremolando*. Las cuerdas y el piano ocupan un mayor espacio musical que los vientos, los cuales lo ocupan progresivamente. El clarinete 2, el fagot y el corno francés forman un solo objeto sonoro, que permanece siempre estático en altura, mientras que todas las cuerdas y el piano forman otro objeto sonoro que constantemente asciende en registro. La aparición esporádica del objeto sonoro conformado por clarinete, fagot y corno recuerda a las apariciones intermitentes del piano y el contrabajo. El clarinete 1 es similar en cuanto a la densidad de ataques y al ascenso de registro con las cuerdas y el piano, pero realiza *trinos* al igual que los vientos:

The image displays a musical score for measures 79 to 83. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl.), Clarinet 2 (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). Measure 79 begins with a dynamic marking of *p* and the instruction *molto cresc.*. The woodwinds (Cl., Fg., Cor.) play a melodic line with trills, while the strings (Vln., Vla., Vcl., Cb.) play a tremolo. The piano part features a complex texture with many notes. A rehearsal mark 'F' is placed above measure 79. The page number '19' is in the top right corner. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions like 'ped sempre' and 'retardar gradualmente el trino sin retardar el tempo'.

Compás 79. Ocupación del espacio musical en cuerdas y vientos. Doble rugosidad de las cuerdas.

En el compás 83, la entrada del contrabajo genera una mayor densidad vertical y horizontal y crea un contraste con el resto de los *glissandos*, ya que comienza en el registro agudo y desciende progresivamente, al contrario del resto de las cuerdas. La ocupación del espacio horizontal comienza a crecer en los vientos:

Compás 83. Entrada del contrabajo y ocupación del espacio musical en los vientos.

A partir del compás 85, el nivel de rugosidad generado a partir de los *trinos* en los vientos, es reemplazado por un ascenso progresivo de alturas a través de *glissandos*, que generan una *masa* variable. En respuesta a este cambio, todas las cuerdas excepto el contrabajo pierden su tonicidad y realizan *glissandos* de armónicos. El piano continúa ascendiendo constantemente. Se trata de la preparación del *clímax* de la obra:

Musical score for measures 83-86. The score includes staves for Coro (Cor), Piano (Pno.), Violín (Vln.), Viola (Vla.), Violonchelo (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The music is marked *ff* and features various glissandos and trills. The Coro part has a long note with a glissando. The Pno. part has a complex texture with many notes. The Vln. part has a long note with a glissando. The Vla. part has a long note with a glissando. The Vc. part has a long note with a glissando. The Cb. part has a long note with a glissando.

Compás 83. Preparación del clímax de la obra a través del reemplazo de los trinos por glissandos en los vientos y de glissandos tónicos a glissandos de armónicos en las cuerdas.

Compás 87: Clímax de la obra. Cada instrumento realiza una nota en la tesitura sobreguada, excepto el contrabajo que ejecuta su nota más grave. Poco a poco va disminuyendo la aspereza del *tremolo*, por un lado y la tonicidad por el otro. Este gesto es también acompañado por un *diminuendo*, que contribuye a la pérdida de rugosidad:

Musical score for measure 87. The score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet (Cl.), Fagot (Fg.), Coro (Cor), and Piano (Pno.). The music is marked *fff* and features various glissandos and trills. The Ob. part has a long note with a glissando. The Cl. part has a long note with a glissando. The Cl. part has a long note with a glissando. The Fg. part has a long note with a glissando. The Cor. part has a long note with a glissando. The Pno. part has a long note with a glissando.

Compás 87 y ss. Desintegración del clímax a partir de la pérdida de tonicidad y rugosidad.

En el compás 92 la densidad textural vuelve a ser lisa como al principio, con la diferencia que al haber ataques sincronizados, el nivel de homogeneidad es mayor. La dinámica contribuye con la densidad textural, ya que aquí no hay matices transicionales:

Compás 92. Retorno de la densidad textural lisa, pero sin matices transicionales y con sincronía de los elementos que forman el objeto sonoro.

Compás 94: Aparecen diferentes timbres, desfasajes y matices transicionales, lo que genera una mayor rugosidad:



Compás 94. Aparición de un mayor grado de rugosidad a través de los desfasajes en los elementos del objeto sonoro y a través de los matices transicionales.

Último compás: Mayor grado de rugosidad que en los compases anteriores, generado por los tremolandos, el *sforzando* y la vuelta del elemento ambiguo del principio:



Último compás de la pieza. Retorno a una densidad textural rugosa.

4.1.2 Esquema general de la obra.

Forma: Todas las secciones se encuentran atravesadas por la dualidad entre objetos sonoros lisos y rugosos. El esquema formal es: A - B - Transición - Clímax - A'.

Ritmo: Se trabaja constantemente con aceleraciones y desaceleraciones rítmicas y con superposiciones de diferentes subdivisiones.

Armonía: Se utiliza un solo acorde con algunos retardos y cromatismos ocasionales. La disposición, transposición y combinación con otros elementos tales como el timbre o la densidad textural, son los principios a partir de los cuales se genera variedad.

Melodía: Existe la dicotomía entre claras líneas melódicas y perfiles de ruido.

Funcionalidad: Generada a partir de la oposición Liso – Rugoso.

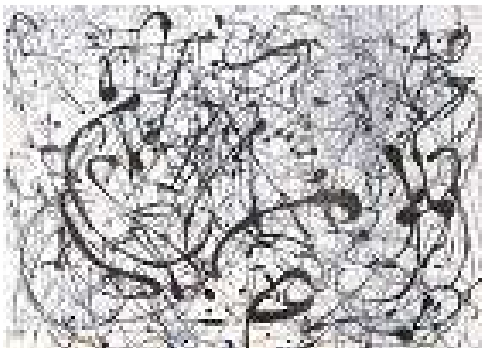
Texturas: En función de la densidad textural: A) Textura de nube (oposición

homogénea/heterogénea) B) Estratos múltiples – Transición: Heterofónica/Figura fondo

Clímax: Textura de Masas A') Textura de nube, más homogénea que al principio.

4.1.3 Aspectos metafóricos y simbología de la obra.

La obra intenta reflejar una metáfora del proceso creativo, tal como imagino que lo podría haber experimentado el pintor mismo. La oposición liso-rugoso hace referencia a las técnicas utilizadas por Pollock para pintar. Los objetos sonoros de los compases 41 y 43 del piano representan la técnica del *dripping*, el primero con trazo fino y el siguiente con trazo grueso. La analogía se hace a través del primer objeto que tiene articulación *staccato*, mientras que el segundo objeto sonoro que está formado por bloques de notas o *clusters* y tiene articulación *legato*. En la imagen siguiente se pueden observar ambos tipos de trazos:



Jackson pollock, Number 14, 1948.

Ya que Pollock escuchaba *jazz* mientras pintaba, existen algunas referencias en la obra, que están representadas por el *walking* del contrabajo:



Y por los glissandos del clarinete (en una cita no textual a *Rhapsody in Blue*):



La oposición liso - rugoso tiene también una metáfora simbólica, ya que intenta simbolizar la bipolaridad del pintor.

4.2 Análisis de “Utopías”, para flauta.

4.2.1 Proceso de construcción de la obra.

El punto de partida del proceso creativo fue la posibilidad de crear una obra que, a pesar de ejecutarse con una sola fuente sonora, pudiera generar la ilusión de varios instrumentos diferentes, ya sea en el plano de la sucesión como en el de la simultaneidad. Para crear esta utopía, partí de la idea que dentro de la flauta existen múltiples instrumentos “escondidos”: las melodías en el registro grave me recuerdan al mismo registro de una Quena, el registro medio lo relaciono con el Bansuri de la música Hindú, el registro sobreagudo lo asimilo al del *piccolo*, los sonidos intervenidos a través de la voz y las letras mezcladas con el sonido de aire, pueden ser relacionadas con sonidos electrónicos, mientras que los sonidos de aire puros me recuerdan a los *aerófonos de la muerte*, de la región de América Central.

A continuación, algunos pasajes que ilustran estas ideas:

Similitud con el Bansuri:

76
Lento
Molto Espressivo
mp p mp 7 p

Similitud con el Piccolo:

104
f 8 7

Similitud con los Aerófonos de la muerte:

89
f 7

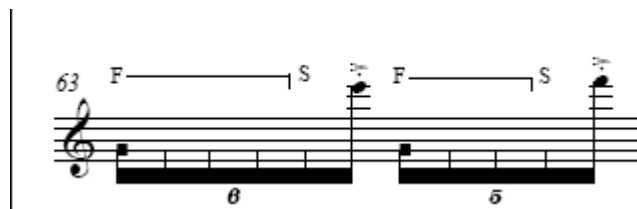
Similitud con sonoridades electroacústicas:

14 Tempo I
mp mf mp

Similitud con la Quena:

8 Tempo I
molto vib ----- senza vib.
mp p

Estos diferentes “instrumentos” son utilizados para generar esa primera utopía. El segundo tipo de utopía se refiere a la idea de simultaneidad sonora, lo cual se intenta lograr a través de la polifonía oblicua:

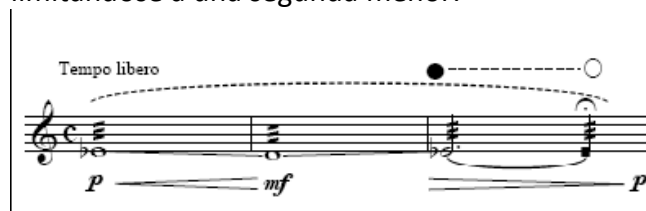


Ejemplos de polifonía oblicua.

O a través de contrapuntos entre la voz y las notas emitidas por la flauta:



La estructura de la obra está basada en dos objetos sonoros que producen distintos niveles de rugosidad a partir de la combinación de diferentes elementos musicales. El primer objeto sonoro posee una *masa* variable debido a los glissandos que se producen entre las notas, y una *factura* iterativa, a través de los tremolandos constantes. La rugosidad horizontal es creada a través del efecto del *frullato*. El registro de este primer objeto sonoro –que de ahora en adelante pasará a denominarse “objeto A”- es muy acotado, limitándose a una segunda menor:



Compases 1 a 3. Objeto sonoro A.

A continuación aparece el segundo objeto sonoro, que contrasta con el primero. Su registro es muy amplio, ya que abarca una décima mayor, con saltos muy grandes, a diferencia del primero. También se diferencia de éste en otros parámetros, debido a que posee un cambio de articulación constante y la intensidad se mantiene fija. Finalmente el segundo objeto –denominado a continuación como “objeto B”- termina enlazando con una variación del objeto A:



Compases 5 a 7. Enlace del objeto B con el A.

Luego se repite el objeto A pero esta vez la rugosidad está generada a partir del *vibrato*. Aquí el elemento rugoso no se mantiene constante, sino que va desapareciendo, hasta convertirse en liso:



Compases 8 y 9. Variación del objeto A.

A continuación, se presenta nuevamente el objeto B, pero esta vez con 4 diferentes tipos de articulación: primero *legato*, luego *staccato*, a continuación *frullato*, y después *staccato* acentuado. Aquí se produce también una constante desaceleración rítmica, primero con quintillos, luego cuatro semicorcheas y luego tresillos, lo que contribuye a la disminución progresiva de la rugosidad horizontal:



Compases 10 y 11. Variación del objeto A.

El objeto B finaliza nuevamente en una nota larga para enlazar con el objeto A. Éste reaparece, pero con otro tipo de rugosidad, que se genera a partir del canto en simultáneo con la nota producida:



Compás 14 y ss. Rugosidad generada a partir de las notas emitidas con el canto en simultáneo con la voz.

Este objeto se prolonga durante varios compases, formando una especie de contrapunto entre el canto y las notas de la flauta.

A continuación, aparece nuevamente el objeto B, esta vez más rápidamente (con seisillos), con una desaceleración progresiva y un constante cambio de articulación, que ahora

ocurre cada 5 notas. Finalmente la aceleración alcanza la máxima velocidad de toda la sección con un septillo, y luego de una desaceleración progresiva:



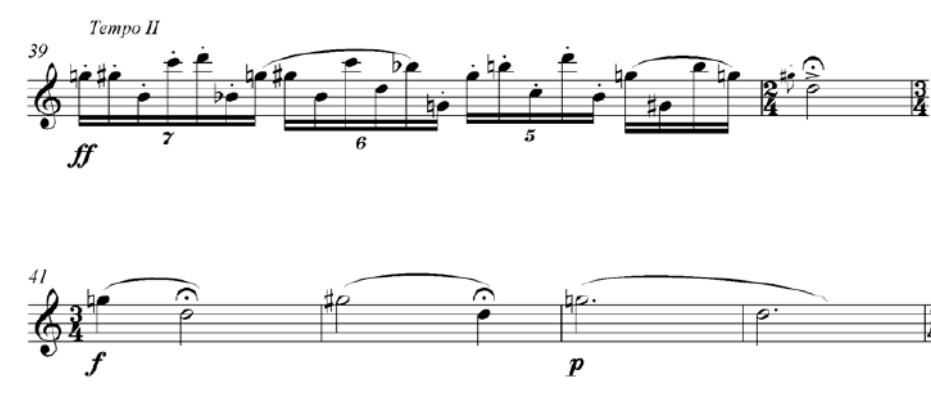
Compases 31 y 32. Desaceleración progresiva y aceleración súbita en el objeto B.

A continuación se presenta una constante aceleración y desaceleración del objeto A, pero esta vez con un intervalo más grande, oscilando constantemente, como una especie de *glissando* ilusorio:



Compás 37 y ss. Aparición de aceleraciones y desaceleraciones en el objeto A.

El objeto B reaparece, pero esta vez a partir de un septillo, donde se genera una desaceleración progresiva. La articulación *staccato-legato* continúa como un contraste propio de este objeto, que finaliza con un enlace del objeto A, pero esta vez en un registro más agudo. Nuevamente ocurre una desaceleración, donde el nivel de rugosidad horizontal va decreciendo cada vez más:



Compás 39 y ss. Desaceleración progresiva del objeto B y enlace con el objeto A.

Luego de la reexposición del elemento A en los siguientes tres compases, concluye la primera sección de la obra; sin embargo durante todo su transcurso la obra mantendrá una dualidad entre dos elementos contrastantes que tendrán un alto nivel de rugosidad.

En la segunda parte los elementos aparecen modificados y se invierte el orden de aparición, siendo el objeto B el que aparece antes que el A:



Compás 46 y ss. Inicio de la segunda sección. Inversión en el orden de aparición de los objetos A y B.

El objeto B comienza a ocupar mayor espacio musical progresivamente, mientras que el A comienza a acortar el registro utilizado, a ocupar menor espacio horizontal y a crecer en intensidad:

Inquieto
Tempo II

45 *p* *<mp p* *mp < mf*

49 *<mp p* *mp < mf*

52 *mp cresc.* *mp < mf*

54 *mp molto cresc.* *f mp < f*

56 *f* *f mf < f*

Compases 46 a 57. Ocupación progresiva del espacio musical del elemento B.

Luego se mezclan ambos elementos, formando dos planos diferentes, pero un mismo objeto sonoro. Los elementos se aproximan entre sí progresivamente:

63 *f* *mf < f*

Compás 63 y ss. Creación de un nuevo objeto sonoro, formado por elementos del objeto A y el B.

Finalmente se liquida el objeto sonoro a través aceleración de los elementos que lo constituyen:

Compás 70 y ss. Liquidación del objeto sonoro a través de la aceleración de sus elementos.

Luego de esta liquidación, se producirá una fusión entre ambos objetos. El nuevo objeto sonoro mixto posee el carácter del objeto A y la amplitud de registro del objeto B. Este objeto se extiende en una pequeña *cadenza*:

Compases 75 a 83. Cadenza formada a partir de la mixtura entre elementos de los objetos A y B.

A continuación vuelve a crearse una oposición de dos elementos, pero esta vez entre un objeto sonoro mixto, que trata de simular nuevamente la melodía y acompañamiento y otro, que interrumpe constantemente a aquel y es muy similar al objeto B -aunque con articulación *legato*-. Éste se ensancha cada vez más y asciende progresivamente en registro, ocupando así mayor espacio musical horizontal y vertical:



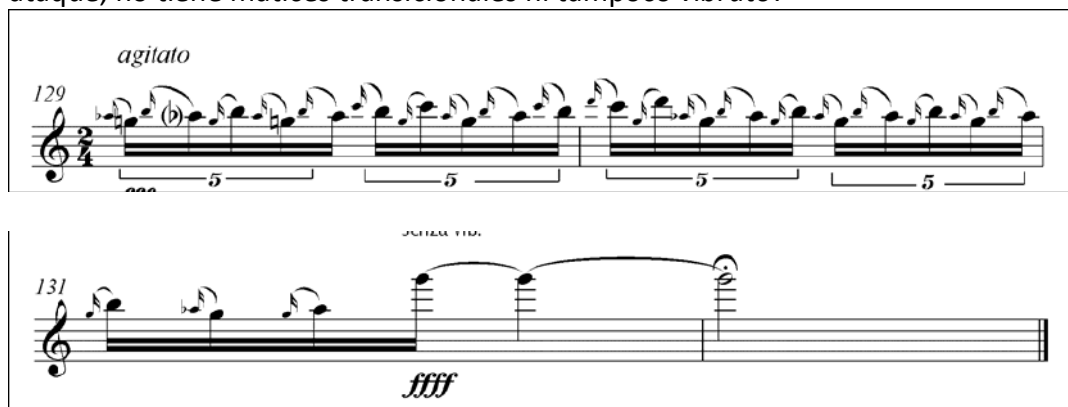
Compás 89 y ss. Oposición entre un objeto sonoro mixto y una variación del objeto sonoro B.

Finalmente, la oposición ocurre entre tres objetos, el derivado de A, el derivado de B y el mixto:



Compás 119 y ss. Oposición entre los objetos formada por la variación de A, de B y del objeto mixto.

La pieza concluye con una clara oposición entre los objetos presentados a lo largo de la pieza, donde algunas de sus características particulares se exageran hasta un nivel satírico. El objeto B, posee una gran densidad de ataques, lo que contribuye a su mayor rugosidad, mientras que el A finalmente posee la textura más lisa de la pieza, ya que posee un solo ataque, no tiene matices transicionales ni tampoco *vibrato*:



Compases 129 a 132. Final de la pieza. Máximo grado de contraste entre los objetos A y B.

A continuación se presentan los procesos de modificación de los objetos A y B durante la pieza:

Objeto A:

Tempo libero

p ————— *mf* ————— *p*

Tempo I

8 molto vib ----- senza vib.

mp ————— *p*

14 Tempo I

33 Tempo I

p ————— *mf*

37

p subito ————— *mp* ————— *p*

40

f ————— *p*

Musical notation for the first system, featuring two measures with fingerings 'F' and 'S' and a circled note with an accent.

Musical notation for the second system, including fingering diagrams for 'T' and 'F' and dynamic markings 'ff' and 'p'. Below the staff, it indicates a tempo of 40 (♩=40), 'Lento', and 'Molto Espressivo'.

Musical notation for the third system, showing a circled note and a dynamic marking 'mf'.

Musical notation for the fourth system, featuring a long note with a tremolo effect.

Objeto B:

Musical notation for the fifth system, marked 'Presto' with a tempo of 75 (♩=75) and dynamic 'f'.

Musical notation for the sixth system, marked 'Tempo II' with dynamic 'f'.

Musical notation for the seventh system, marked 'Tempo II' with dynamic 'ff'.

39 *Tempo II*
ff 7 6 5

46 *Inquieto*
Tempo II
p T

56 T 5 6 *f* *f*

63 F S

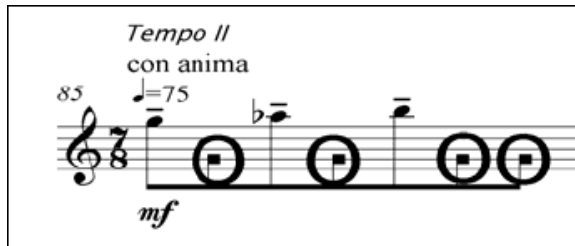
70 T F S T F S T F *ff* 7 7

85 *Tempo II*
con anima
♩ = 75
mf

90 *f* 7 7

129 *agitato*
fff 5 5

The image displays a musical score for guitar, consisting of seven systems of notation. Each system begins with a measure number and includes performance instructions such as tempo, dynamics, and articulation. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Technical markings include fingerings (e.g., 7, 6, 5, 5, 6), trills (T), slurs (F, S), and accents (>). Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (p). The tempo is marked as 'Tempo II' in several places, and 'agitato' is used at the end. A metronome marking of quarter note = 75 is provided for the section starting at measure 85. The score concludes with a repeat sign at measure 129.



4.2.2 Esquema general de la obra.

Forma: A - B – Cadencia – B'. Esta forma es muy típica en la música indostánica, donde se retorna a la sección B, a diferencia de lo que ocurre en gran parte de la producción occidental, donde se retorna a la primera sección.

Ritmo: Basado en constantes aceleraciones y desaceleraciones, que están en función de la mayor o menor rugosidad del objeto sonoro

Melodía: Se contrapone constantemente el ámbito estrecho contra el ámbito extenso. Las melodías están formadas a partir de los pitch class sets 3-3 y 3-5.

Timbre: Se intenta generar la ilusión de varios instrumentos diferentes ejecutando la obra. Para ello, se utiliza gran cantidad de técnicas extendidas.

4.3 Análisis de “Luz-piel-luz”.

4.3.1 Proceso de construcción de la obra.

Esta obra se encuentra inspirada en la metáfora de la *Kabalah* enunciada por Rabí Meir en el siglo II “Or-Hor-Or” (luz-piel-luz en castellano), que simboliza el eterno ciclo de vida y muerte de las especies vivientes. El propio Rabí⁵⁹ afirma: “La finalidad de la Creación es que la Luz pueda retornar a la Luz de la que proviene. El ser transita desde el plano metafísico al físico, para luego retornar al plano metafísico de la luz”. Esta transición ocurre en cinco niveles de manifestación, que progresan desde la luz hasta el mayor grado de superficialidad, para volver nuevamente a la primera, aunque ésta se presenta finalmente de manera más dual, por haber atravesado el proceso comentado anteriormente. En la obra, cada una de las cinco secciones representa uno de estos diferentes niveles de manifestación del ser. Todas las secciones poseen diferentes tipos de factura, excepto la cuarta (la cual representa el máximo nivel de superficialidad en la metáfora): la primera utiliza la resonancia extendida⁶⁰, la segunda contrapone la factura instantánea a la resonancia extendida, la tercera utiliza la superposición de resonancias y la quinta retorna a la resonancia extendida.

Desde el punto de vista armónico, la obra está basada en un solo acorde, que se traspone y/o superpone. La textura comienza a utilizarse a través de la propia dualidad que posee el término: tanto desde la metáfora táctil como desde la metáfora textil.

Durante la primera sección los ataques de las notas ocurren durante un lapso de tiempo muy corto y luego se mantiene la resonancia de todas ellas durante un lapso muy extendido:

Compases 1 y 2. Resonancia extendida.

Las resonancias generan una textura horizontal lisa, ya que existe una escasa densidad de ataques.

La registración de esta sección es fija. Se utilizan aquí los dos registros más graves del piano y las notas se encuentran a distancias cercanas, lo que genera gran cantidad de choques entre los armónicos.

Esta sección intenta crear una sensación de estatismo, aunque existe una progresiva ocupación del espacio musical horizontal, a través de la intensificación gradual de la densidad de ataques. Nótese la diferencia entre los compases 1 y 2, expuestos arriba y los compases 13 y 14:

Compases 13 y 14. Ocupación del espacio musical horizontal.

A partir del compás 23 comienza la segunda sección de la obra, que contrasta con la primera, en primer lugar por la mayor densidad de ataques y en segundo, por la aparición de dos planos claramente diferenciados. Mientras que el piano 2 genera una textura rugosa a partir de una gran densidad de ataques, el piano 1 solo aparece

59 Torá de Rabi Meir. Bereshit Raba 20:29.

60 Messiaen, O. "Musique et couleur, Nouveaux entretiens avec Claude Samuel". Tomamos esta definición de este compositor, quien afirma: "Admito que no estaba muy interesado por los timbales, sino en los instrumentos de resonancia extendida, como las campanas, gongs y tam-tams". p. 61. Creemos que esta denominación es la que más se ajusta al tipo de resonancia presentada aquí

momentáneamente, aunque comienza a ocupar mayor espacio horizontal progresivamente. La diferencia de factura entre el plano sonoro del piano 1 y el piano 2 provoca un contraste entre ambos, ya que en el primero es *instantánea* y en el segundo es *continua*:

The image shows a musical score for two pianos. The top system is for Piano 1 (Pno. 1), starting at measure 37. It features a treble clef and a single melodic line. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano) with the instruction *(Como un eco)* above it. The bottom system is for Piano 2 (Pno. 2), starting at measure 37. It features a bass clef and a complex texture of notes. A dashed line labeled '(8)' spans across the notes, indicating a pattern of eight notes. The texture is described as a mix of instantaneous and continuous sound.

Compases 37 y 38. *Mixtura entre factura instantánea y continua.*

La textura del plano del piano 2 está concebida a partir de la interacción entre 8 voces imaginarias; cada nota representa una de éstas voces, las cuales aparecen en diferentes intervalos de tiempo. En el ejemplo se puede observar el patrón de cambio de dos voces:

The image shows a musical score for Piano 2, measures 23 to 28. The tempo is marked $\text{♩} = 70$. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte) with *8vb* (8va below) above it. The texture is complex, with notes grouped by a dashed line labeled '(8)'. The pattern of notes and rests is described as the interaction of eight imaginary voices.

Compases 23 a 28. *Frecuencia de aparición de dos voces en la textura del piano 2.*

La voz más aguda presentada en el ejemplo siempre intercala dos silencios de corchea – que están entre paréntesis en el patrón de números que se muestra a continuación- entre los números de una progresión ascendente, que representan también silencios de corchea:

[1], 3, (2), 4, (2), 5, (2), 6, (2), 1, 3, (2), etc. A partir del número 1, se reinicia siempre el patrón.

En la segunda voz mostrada en el ejemplo, en cambio, no se mantiene ningún número constante. El patrón aquí posee dos progresiones descendentes, la primera de ellas procede de a un número por vez, mientras que la segunda lo hace cada dos (los números entre paréntesis son los del primer patrón, mientras que los que están entre corchetes son los del segundo patrón, y ambos representan los silencios de corchea de la voz referida): (5), [12], (4), [10], (3), [8]. Lo que ocurre, entonces, es que cada nota aparece distribuida de manera diferente durante el transcurso de la sección. Estas voces comienzan a ocupar el espacio horizontal progresivamente. Los intervalos de tiempo en los que cada nota reaparece, son similares a los del principio de la obra, pero la diferencia de factura de ambos objetos sonoros genera un contraste significativo entre ambas secciones, ya que la primera mantenía la resonancia, mientras que en ésta todas las notas poseen factura *instantánea*.

El piano 1 repite en cada aparición ciertas notas de los acordes que utiliza, las cuales simulan “ecos” de la resonancia de éstos:

Compases 41 a 44. Simulación de “ecos”, como producto de la resonancia del acorde.

En el compás 49 aparecen por primera vez dos acordes que se encuentran a distancia muy próxima. Es conveniente aclarar que el segundo de ellos resulta de una transposición de una tercera menor del primero:

Transposición del acorde inicial.

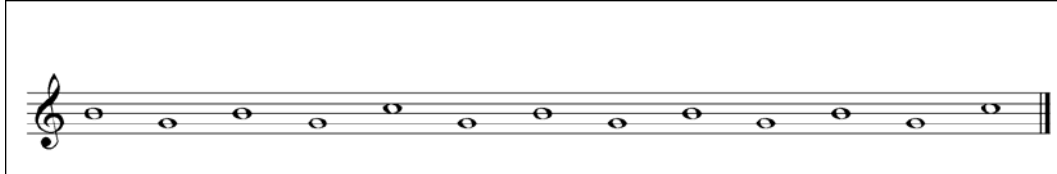
En cada sucesiva aparición, éstos se irán espaciando progresivamente, a través de la adición de una semicorchea entre ellos. Las alturas de la melodía - formada por las voces superiores de los acordes- son solo tres, mientras que el ritmo varía constantemente, lo que genera una especie de isorritmia. Aquí también se utiliza el principio de la resonancia extendida, que aparecía al principio de la pieza, pero con mayor densidad de ataques:

Compases 49 a 52. Isorritmia y resonancia extendida.

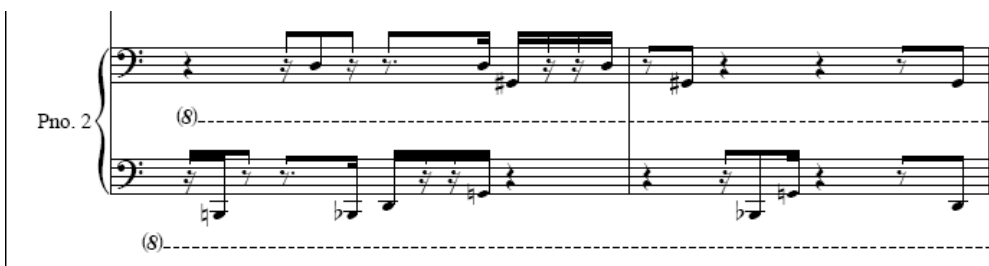
La *talea* utilizada es la siguiente, que resulta de la adición de una semicorchea entre sus notas:



El *color* utilizado es el siguiente, que es el resultado de la utilización de tres notas, donde *si* y *sol* ocurren con mayor frecuencia que *do*:

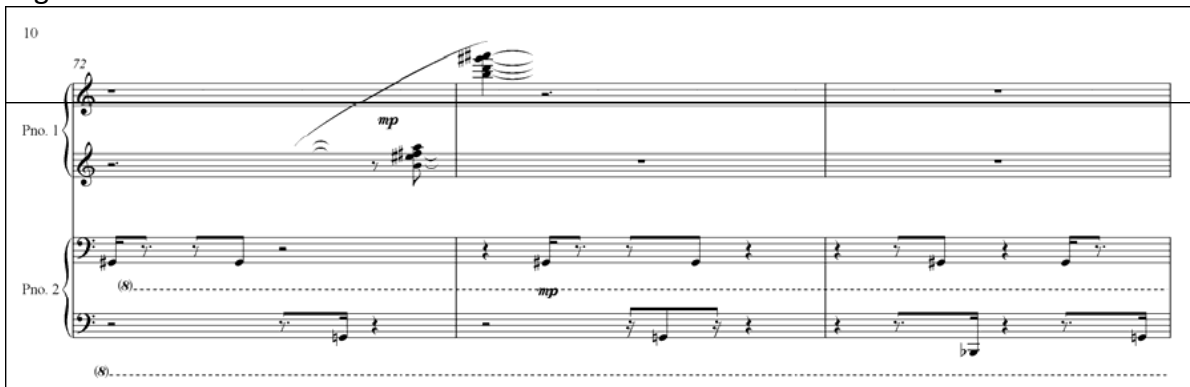


Al mismo tiempo, la textura rugosa del piano 2 se extingue lentamente, al espaciar cada vez más los ataques y utilizar, paulatinamente, una menor cantidad de notas:



Compás 69 y ss. Reducción progresiva de la densidad de ataques.

En el final de esta sección, la resonancia extendida del objeto sonoro del piano 1 (que recuerda al principio de la pieza) y el proceso de espaciamiento de las notas del objeto sonoro del piano 2 ocurren simultáneamente, lo que produce una progresiva pérdida de la rugosidad:



Compás 72 y ss. Interacción entre la reducción de la densidad de ataques y la resonancia extendida.

La siguiente sección de la pieza se encuentra construida a partir del desarrollo de los elementos utilizados en el piano 1 en la sección precedente, pero en este caso se produce una superposición de las resonancias de cuatro acordes –los cuales resultan de la transposición del único acorde utilizado en la sección anterior- lo que genera una alta densidad de ataques y una resultante sonora compleja:



o. 1

mf

o. 2

mf

120

Compás 79 y ss. Superposición de las resonancias de acordes.

Los ataques de los diferentes acordes coinciden ocasionalmente, lo que contribuye a la imprevisibilidad rítmica del pasaje:

79

120

Pno. 1

Pno. 2

mf

11

Compás 79 y ss. Imprevisibilidad rítmica provocada por la alternancia entre la coincidencia y el desfase en los ataques de los diferentes acordes.

Estos desfases y coincidencias de acordes son interrumpidos en reiteradas ocasiones, a través de la coincidencia completa de los ataques de los acordes y del mantenimiento de un ritmo pulsado:

84

Con ridícula elegancia
rall.

Pno. 1

pp

Pno. 2

rall.

pp

Compás 84 y ss. Coincidencia de los ataques de los acordes y mantenimiento del ritmo pulsado.

El contenido interválico de éstos resulta de la superposición del acorde inicial con su transposición a la cuarta aumentada. La armonización busca destacar el color del acorde, ya que se utiliza siempre el mismo contenido interválico, pero transpuesto de acuerdo a la línea melódica.

Poco a poco, estos acordes comienzan a tomar más y más importancia, hasta apoderarse de la sección:

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, spanning measures 113 to 117. The score is written in a common time signature. Pno. 1 is in the upper staff and Pno. 2 is in the lower staff. The music consists of a series of chords that become increasingly complex and dense over time. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p cresc.* (piano crescendo). Tempo markings include *rall.* (ritardando), *A tempo*, and *Poco a poco rall.* (poco a poco ritardando). The score is numbered 113, 117, and 15.

Compás 115 y ss. Ocupación del espacio musical horizontal de los acordes con ritmo pulsado y ataques coincidentes.

La siguiente sección, se estructura a partir de los acordes que coincidían rítmicamente en la precedente. La textura utilizada aquí es la de *unísono rítmico*:

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, starting at measure 126. The score is written in a common time signature. Pno. 1 is in the upper staff and Pno. 2 is in the lower staff. The music features a rhythmic unison texture, where the two pianos play the same rhythmic pattern together. Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). A tempo marking indicates $\text{♩} = 105-110$. The score is numbered 126 and includes the instruction *Ped simile* (pedal simile).

Compás 126 y ss. Textura de unísono rítmico.

A partir del compás 135 comienza la preparación del clímax de la obra. Hay un contraste de textura, ya que no todos los ataques coinciden y además se realizan acordes repetidos en lugar de arpeggios:

Compás 135 y ss. Modificación de la textura.

Aquí hay una mayor ocupación del espacio vertical, ya que hay una mayor simultaneidad, pero una menor ocupación del espacio musical horizontal, debido a que hay una menor densidad de ataques en el piano 1.

En el compás 148 el objeto sonoro se comprime y se densifican los acordes y el arpeggio, lo que contribuye a una mayor rugosidad del pasaje, ya que los acordes se convierten en *clusters*, el motivo del piano 2 se comprime y se repite constantemente y además crece la intensidad:

Compás 148. Clímax de la obra.

Luego del clímax, a partir del compás 150, la tensión comienza a decrecer poco a poco con tres *cadenzas* descendentes. Aunque durante el periodo de la práctica común éstas cumplían la función de generar tensión, aquí se busca el efecto contrario:

Compases 150 a 156. Disminución de la tensión a través de las cadenzas.

Cada *cadenza* presentada alcanza notas más graves en el registro, lo que simboliza la metáfora del descenso nuevamente hacia la “luz” del principio.

La última sección, utiliza la resonancia extendida, pero a diferencia de la primera, presenta una dualidad entre el registro más grave y el más agudo del piano. Esto se debe a que, como se ha expuesto anteriormente, el último nivel de manifestación del ser es diferente al primero. De acuerdo con Szalay: “La primera luz es una luz absoluta y la quinta luz es una luz que se enmarca en lo dual, en lo manifestado, en la noche y en el día, en la vida con todas las posibilidades derivadas de la libre elección y de los procesos de aprendizaje”.

Las resonancias en esta sección son más extendidas aun que al principio:



Compás 161 y ss. Utilización de la resonancia extendida y de los registros extremos del piano.

4.3.2 Esquema general de la obra:

Forma: A – B – B¹ - C – Cadencia – A

Ritmo: Se utiliza constantemente el desfasaje y la contracción y distensión de los objetos sonoros, a través de la densidad de ataques.

Melodía: Se emplea la técnica de la isorritmia, generada a partir del desarrollo rítmico de pequeñas células. Las alturas permanecen en la mayoría de la pieza en registración fija.

Armonía: Consiste en un solo acorde, que se transporta a distintos intervalos durante toda la pieza. La armonía está en función de la textura de los elementos.

Resonancia: Cada sección de la pieza posee diferentes resonancias. Ésta Constituye uno de los principales factores de organización de la pieza.

Timbre: Cada registro es utilizado como un timbre particular. La registración fija contribuye a este fenómeno.

Textura: A: Polimórfica B: Melodía con acompañamiento. B': Polimórfica / homofónica C: Unísono Rítmico A': Melodía con acompañamiento.

5. Conclusiones:

Mediante el presente trabajo hemos intentado establecer un nexo entre la *praxis* y la teoría, vinculando las obras a los procesos compositivos. En ambas dimensiones utilizamos el concepto de espacio referido a una dimensión intangible de la música. Hemos pretendido demostrar que este espacio metafórico es tan real y tiene tanta importancia en la música como el espacio físico externo en el que ésta transcurre, ya que consideramos que las metáforas pueden crear nuevas comprensiones acerca de los fenómenos y, en consecuencia, nuevas realidades.

Al igual que Lakoff y Johnson⁶¹, sostenemos que “La metáfora no es solo una cuestión de lenguaje, es una cuestión de estructura conceptual y ésta no es solo una cuestión intelectual; implica todas las dimensiones de la experiencia”.

Sostenemos también que existen fenómenos que solo se pueden percibir y experimentar a través de la metáfora, pero que no por ello dejan de ser fenómenos reales. Creemos que el espacio musical estructural interno es uno de ellos, al igual que los conceptos de textura, superficie sonora y objeto sonoro.

Hemos intentado también establecer un nexo entre el devenir histórico de la textura y la perspectiva estructural.

En el análisis histórico, recorrimos el proceso de cambio de paradigma de un modelo textural de *fisión* a un modelo de *fusión* a través de las texturas polimórficas. Este tipo de entramados sonoros han conducido a reflexionar sobre las posibles relaciones de la textura musical con la metáfora táctil. A partir de ella, hemos intentado relacionar varios parámetros musicales bajo un mismo criterio de clasificación, el de la textura de los objetos sonoros. Sostenemos que este cambio paradigmático desde la fragmentación hacia la interrelación de los elementos musicales es uno de los cambios paradigmáticos más importantes de la segunda mitad del SXX y principios del SXXI. La clasificación propuesta por Grisey en su artículo “Tempus ex machina”, demostró que la vinculación entre diferentes parámetros musicales es posible, aún entre aquellos que a primera vista parecen dispares, tales como el espectro sonoro y las duraciones.

En el análisis estructural, hemos visto como pueden influir diferentes parámetros en la textura de los elementos tanto en la dimensión horizontal como en la vertical, donde establecimos una correspondencia entre la metáfora de la textura táctil con la textura sonora. Para ello, relacionamos la cualidad del material con la ocupación del espacio sonoro vertical, mientras que su distribución fue vinculada con la ocupación del espacio sonoro horizontal. Los parámetros que influían en el primer aspecto estaban relacionados con el aspecto material del sonido y los que influían en el segundo, estaban directamente relacionados con el devenir del tiempo, es decir con el aspecto inmaterial del sonido. Finalmente, establecimos que la interacción e interrelación de los parámetros son los que determinan la mayor o menor rugosidad del objeto sonoro. Ningún parámetro musical es absolutamente autónomo, por lo tanto, consideramos a la textura de un objeto sonoro como el resultado de la interacción de diferentes parámetros, aunque también determinamos que existen elementos primarios y secundarios en determinación de su textura.

Como fue expuesto con anterioridad, en el proceso de composición de las 3 obras que se incluyen en mi tesina, fui buscando diferentes formas de conceptualizar la metáfora táctil. La manera de concebir esta metáfora fue progresando hacia una mayor flexibilidad a medida que las obras fueron avanzando. Mientras que en la primera obra busqué materiales que fueran claramente lisos o rugosos, trabajando con los materiales más puros que pude encontrar, poco a poco fui descubriendo diferentes niveles de rugosidad en las otras dos obras. Las tres obras analizadas, si bien comparten una estructura común, poseen notables diferencias entre sí, lo que demuestra que la amplitud de la metáfora textural en relación a la metáfora táctil se encuentra aún en sus comienzos, y que es plausible de diversas formas de expresión.

Queda todavía abierta la posibilidad de encontrar nuevos elementos o conjuntos de elementos que puedan ocupar este espacio musical. La praxis y la teoría musical seguramente alcanzarán nuevas fronteras con respecto a éste en el futuro.

La metáfora de la textura táctil establece un campo de nuevas posibilidades, ya que ésta se encuentra recién en sus comienzos. La metáfora de la textura textil, en cambio, ha tenido un recorrido histórico muy extenso en la historia de Occidente. La interrelación entre estas dos concepciones de la metáfora textural puede también ser motivo de futuras composiciones e investigaciones. Este parámetro musical se transforma así en un espacio ambiguo, ideal para la construcción artística.

6. Bibliografía consultada.

Atlas, Allan. “La música del renacimiento”. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2002.

Bayer, Francis. “De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d’espace sonore dans la musique contemporaine”. Paris: Éditions Klincksieck. 1981. Traducción del francés propia.

Boulez, Pierre. “Penser la musique aujourd’hui”. Éditions Gonthier. C B. Schott’s Söhne Mayence. Paris, 1963. Traducción del francés propia.

Bukofzer, Manfred. “La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach”. Alianza editorial. Madrid, 2002.

Chion, Michel. “Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale”. Editions Buchet/Chastel. Paris, 1983. English translation by John Dack and Christine North. Traducción del inglés propia.

Cordero Ruiz, Juan. “Percepción visual. Claves perceptivas del espacio pictórico”. Universidad de Sevilla, Departamento de dibujo. Disponible online, en el sitio web del autor: <http://personal.us.es/jcordero/PERCEPCION/Cap01.htm>

Costa Ciscar, Francisco Javier. “Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la obra para piano *Vingt regards sur l’enfant-jésus*” Tesis doctoral. Universitat de Valencia. Servei de publicacions. Valencia, 2004.

De La Motte, Diether. “Contrapunto”. Editorial Labor. Barcelona, 1995. Diccionario de la Real Academia Española online. Sitio web: <http://buscon.rae.es/drael/>

Entrevista de Hermann Sabbe a György Ligeti realizada el 23 de Octubre de 1978 y publicado en la revista "Interface", Vol. 8, 1979, pp. 11 a 34. Traducción del inglés propia.

Emmerling, Leonhard. "Pollock". Editorial Taschen. New York, 2003.

Fessel, Pablo. La doble génesis del concepto de textura musical. Disponible en el sitio web: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/05/5-Fessel-Textura.pdf

Fessel, Pablo. "Enfoques psicológicos de la textura en la psicología norteamericana". Revista "Música en perspectiva". Curitiba, Octubre 2008.

Grout, Donald y Palisca, Claude. "Historia de la música de Occidente vol. 1"; Alianza Editorial. Madrid, 2003.

Grisey, Gerard. "Tempus ex Machina". UCA. Facultad de Artes y Ciencias musicales. Centro de estudios electroacústicos. Traducción del francés de García, Nora. Buenos Aires, 2003.

Hinojosa, Moisés. "La rugosidad de las superficies". Revista "Ingenierías". Buenos Aires, Abril 2008.

Hoppin, Richard. "La música medieval". Akal ediciones. Madrid, 1991.

Kokoras, Panayiotis. "Towards a holophonic musical texture". Texto disponible en el sitio web del autor: <http://www.panayiotiskokoras.com/writings/P.KOKORAS%20-%20Towards%20a%20holophonic%20musical%20texture.pdf> Traducción del inglés propia.

Levy, F. "Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs". 20 Jahre Inventionen Berliner Festival Neuer Musik", ed. by I. Beirer/DAAD, Pfau Verlag, Berlin, 2002.

Ligeti, György. "On my etudes for piano". En "Sonus 9/1". Traducción del francés: MacLauchlan, Sid. Cambridge, 1988. Traducción del inglés propia.

MacKay, John. "Some comments on the Visual/Spatial Analogy in Studies of the Perception in Music Texture". Revista online Ex-tempore. Disponible en el sitio web: <http://www.ex-tempore.org/texture/texture.htm>. Traducción del inglés propia.

Mason, Christian. "Anton Webern and the influence of Heinrich Isaac". En el sitio: http://www.bestmusicteacher.com/download/webern_isaac.pdf Traducción del inglés propia.

Messiaen, Olivier. "Musique et couleur, Nouveaux entretiens avec Claude Samuel". Éditions Belfond. Paris, 1986. Traducción del francés propia.

Mountain, Rosemary. "Periodicity and musical texture". Disponible en el sitio web: <http://www.armchair-researcher.com/writings/articles/PeriodicityMusical-Texture.pdf> Traducción del inglés propia.

Padilla, Alfonso. "Espacialidad y temporalidad de la música". Música e investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". pp. 7 a 32. Buenos Aires, 1999.

Parret, Herman. “A propos d’une inversion: l’espace musical et le temps pictural”. *Analyse musicale* 4. pp. 25-31. París, 1986. Traducción del francés propia. Parry, Hubert. “Style in musical art”. Macmillan and Co. Londres, 1911. Traducción del inglés propia.

Roederer, Juan. “Acústica y psicoacústica de la música”. Ricordi americana. Buenos Aires, 1997. Traducción del inglés: Pozzati, Guillermo.

Schaeffer, Pierre. “Traite des objets musicaux”. Alianza música. Madrid, 1988. Traducción del francés: Araceli Cabezón de Diego.

Solomon, Jason. “Spatialization in music: the analysis and interpretation of spatial gestures”. Tesis doctoral. Traducción del inglés propia.

Suarez Urtubey, Pola. “Historia de la música”. Editorial Claridad. Buenos Aires, 2004.

Steinitz, Richard. “György Ligeti: Music of the Imagination”. Faber and Faber. Londres, 2003. Traducción del inglés propia.

Stockhausen, Karlheinz. “...Como transcurre el tiempo...”. Traducción del Inglés de Di Liscia, Pablo y Cetta, Pablo. Facultad de Artes y ciencias musicales. Centro de estudios electroacústicos. UCA. Buenos Aires, 2009.

Strizich, Robert. “Texture in Post – World War II Music”. Revista online Extempore. Disponible en el sitio web: <http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm> Traducción del inglés propia.

Sylvester, David. “Arte Moderno”. Tomo 8 de la colección “Las bellas artes”. Editorial Grolier. Londres, 1969.

Szalay, Ione. “Kabalah Básica”. Editorial Kier. Buenos Aires, 2007. Torá de Rabi Meir. Siglo II. Editorial Shalom. Barcelona, 2007.

Foy, Randolph. “Textural Transformations: The Instrumental Music of Krzysztof Penderecki, 1960-1973”. Tesis doctoral. Instituto Peabody de la Universidad John Hopkins. Baltimore, 1994. Disponible en el sitio web: <http://www.ncsu.edu/music/faculty/Foy/writings/penderecki.html> Traducción del inglés propia.

Wallin, Sarah. “Krzysztof Penderecki: Threnody for the victims of Hiroshima”. En la pagina web de la autora: <http://sarahwallinhuff.com/documents/penderecki.pdf>

Xennakis, Iannis. “Formalized music. Thought and mathematics on composition”. Pendragon press. New York, 1992.

TESINA Nº 2

La relación entre el texto, el argumento y la música en *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* de Wolfgang A. Mozart con textos de Lorenzo Da Ponte.

Silvina A. Perugia

Tutor: Mario Benzecry

Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Dirección Orquestal (DAMus- IUNA)

Introducción

En el presente trabajo abordaremos la relación entre el texto, el argumento y la música en la ópera *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte. En el mismo intentaremos comprender de qué manera se entretajan dichos elementos en ésta su segunda colaboración, para intentar acercarnos a develar aunque sea en parte el misterio de tan efectivo engranaje.

Incluimos al argumento, ya que es el aspecto teatral de la ópera el que produce un conflicto muy diferente al problema que surge entre la relación de un texto y una música que podemos encontrar en el resto de las obras vocales: no es de la relación del significado de las palabras y la música que en la ópera surgen los inconvenientes sino en la manera en que se relacionan la acción y las características de los personajes implicadas en el libreto, con la música.

Por lo que, en el siguiente trabajo vamos a considerar: 1° el factor musical, centrándonos en las capacidades del estilo clásico para plasmar en música un argumento, y la manera en que Mozart las utiliza; 2° las ideas de Mozart en relación con la ópera, y la influencia de las mismas en la estructuración del libreto; y 3° el aporte de Da Ponte, a través del análisis de las fuentes literarias de las que se valió, así como de la valoración de su impronta personal en el libreto definitivo; para lograr comprender el peso y la influencia de cada uno de estos factores en el resultado final de la obra.

A su vez, puesto que el análisis de una obra está íntimamente relacionado con su realización “Todo análisis es una especie de ejecución conceptualizada y toda ejecución encarna un análisis implícito”¹ a través de este acercamiento a la comprensión de la obra, pretendemos encontrar un modo de acercamiento al estudio de la ópera y a su realización.

Capítulo I:

El peso del factor musical en la cohesión texto-música

“[En las óperas de Mozart] El sentimiento ya habla, el discurso ya actúa; esa identidad íntegra, como antes del pecado original, brota [...] de la esencia de la música dramática”

Ivan Nagel

Autonomía y Gracia. Sobre las óperas de Mozart. Katz, Bs.

As. 2006, trad. S. Villegas, p. 56

Para intentar comprender el funcionamiento de una ópera nos encontramos no sólo con el problema del entretajido de dos sistemas comunicacionales disímiles, como lo son la música y el texto; sino que además debemos tener en cuenta el problema de la acción:

¹ Schachter, Carl “20th-century analysis and Mozart performance” en *early Music*, nov. 1991, p.620.

en la ópera se cuenta una historia, hay un argumento que tiene que desarrollarse y el problema consiste en hasta que punto es posible generar algo análogo a la acción en música.

Antes de Mozart, la música en las óperas, si bien era capaz de plasmar las emociones mas extremas, sólo era capaz de plasmar una única emoción por vez, quedando inhabilitada la posibilidad de presentar distintos hechos dentro de un aria, así como los cambios anímicos que estos hechos provocan en los personajes.

Tuvo que desarrollarse el estilo clásico para que por fin se pudieran plasmar el movimiento dramático dentro de las arias mismas, y tuvo que existir un compositor como Mozart que fuera capaz de inferir esa capacidad del estilo clásico para plasmar “dentro de un único movimiento el abanico y el contraste de un mundo en miniatura”². Fue Mozart quien descubrió que la música escénica podía hacer algo más que servir a los cantantes que deseaban lucir sus voces o expresar sentimientos, sino que también podía integrarse en el argumento y las peripecias de la obra.

Ahora bien: Mozart infirió las posibilidades dramáticas del estilo clásico y aprovecho la capacidad de este estilo de integrarse con el desarrollo del drama. Pero, ¿Cuáles son las características de este estilo que lo hacen tan apto para plasmar un argumento y de que manera Mozart las utiliza para poner en movimiento el drama?

I

Una de las particularidades que hacen al estilo clásico tan apto para plasmar la acción dramática es su **manera de articular la frase y la forma, dando por resultado obras estructuradas en base a episodios diferenciados, que a su vez forman una unidad mediante recursos de encuadre**. Así vemos como la manera nítida y clara de agrupar las frases dentro de las piezas es la misma forma de organización que rige y unifica el conjunto.

Esta manera de organización y sus implicancias dramáticas se ven claramente en el principio de Don Giovanni, en donde la obertura y el dúo de Ana y Octavio funcionan como marco del número 1, quedando agrupados la obertura y los dos primeros números (junto con el recitativo siguiente al No.1) en una sección diferenciada dentro del primer acto.

La posibilidad de encuadrar la No. 1 Introducción, que comprende el monólogo de Leporello, la pelea entre Ana y Don Giovanni y el duelo entre Giovanni y el Comendador que termina con la muerte de este, se evidencia en la manera en que este número se relaciona con la Obertura que lo precede y el recitativo siguiente: Mozart desdibuja los límites de este número (No.1) y nos permite apreciarlo como parte de una sección mas grande. Así vemos como, en el final de la obertura (Ejemplo 1), en vez de producirse una cadencia en Re mayor (tonalidad de la Obertura), la orquesta realiza una modulación a Fa mayor y se mantiene los últimos 6 compases en el acorde de do mayor con séptima (V de la tonalidad del número siguiente), generando mas que un final enérgico un pasaje de puente entre el Re de la obertura y el Fa de Leporello del número siguiente³; a su vez, en el final del No. 1, en vez de producirse una cadencia conclusiva en fa menor, el número se desvanece en el recitativo secco que lo sucede.(Ejemplo 2)

2 Allanbrook, Wye J. “Metric gestare as a topic in Le Nozze di Figaro and Don Giovanni” The Musical Quarterly, Vol. 83 No.2, p. 95

3 Existe además el final escrito para la ejecución de la Obertura en concierto, que al no ir sucedido del NO.1 termina enfáticamente en Re Mayor. Este final fue atribuido a Mozart aunque no se pueda determinar si fue realmente escrito por el compositor.

Ejemplo 1:

26

278

Fl.

Ob.

Clar. in La

Fag.

Cor. in Fa

Timp. in Re-La

V.I.

V.II.

Va.

Vc. e B.

p

acc

Viola

286

p

acc

segno Introductions (No 1, S. 28)

Ejemplo 2:

Scena II

(DON GIOVANNI, LEPORELLO.)

Recitativo

194 - 1

Fl.

Fag.

V. I.

V. II.

Va.

D. G.

C.

B.

Pc. e B.

DON GIOVANNI sotto voce sempre

LEPORELLO sotto voce sempre

D. GIOV. LEPORELLO D. GIOV.

Le-po-rel-lo, o-ve-se-i? Son qui per mix di-sgra-zia; e vo-i? Son qui. Chi è mor-to, voi, o il vec-chio? Che do-

(Cemb., Pc.)

coll'arco

Así vemos como el estilo, con su capacidad de disponer de números cerrados que a su vez se imbrican unos con otros, genera un tipo de forma seccional como base de una

estructura mas amplia, logrando así un sentido de continuidad y unidad que las óperas hasta ese momento no habían tenido.

II

Mozart utiliza, a su vez, esta disposición en marco y semimarco, para establecer a Re como la tonalidad fundamental de toda la ópera, ya que dada la duración de una ópera como Don Giovanni, la obertura sola no alcanza para imponer una tonalidad y que esta se oiga como la tonalidad principal de la obra.

Por lo que Mozart, a través de ubicar tonalmente los extremos de la agrupación (la obertura y el dúo de Ana y Octavio) ambos en Re, utiliza este sistema de enmarcaciones para alargar la influencia de esta tonalidad, logrando así hacer audible su función de tónica de toda la ópera.

En este procedimiento se trasluce la necesidad clásica de establecer claramente una tonalidad principal. “A partir de la Finta Giardinera, Mozart compuso todas sus óperas en una tonalidad bien definida, empezándolas y terminándolas con ellas y lo que es más importante organizando la secuencia de sus números en torno a la misma.”⁴

Para comprender como funciona este **sentido de la unidad tonal** y las posibilidades que brinda en relación con la puesta en música de un texto teatral, debemos tener en cuenta además otra característica del estilo como es **la relación existente entre las formas y las proporciones clásicas con el plan tonal**.

El establecer claramente una tonalidad principal le va a brindar a Mozart un punto de referencia armónico contra el cual plasmar una disonancia estructural que abarque el conjunto de la ópera, pudiendo así planear la macro estructura de la obra musical de manera que sus tensiones se mimeticen con las tensiones del argumento.

De esta manera vemos como Mozart en Don Giovanni ubica esta disonancia estructural, en el centro de la ópera que coincide con el Finale del Primer Acto, siendo éste el punto en el que la tensión argumental alcanza su grado más alto.

Para ello Mozart va a utilizar una tonalidad tan lejos de la tónica como le es posible: en Don Giovanni cuya tonalidad principal ya dijimos es Re (mayor/menor) el Primer Finale se desarrolla en Do Mayor.

Heartz es su artículo “Mozart’s Overture to Titus as dramatic argument”,⁵ nos demuestra como esta disposición que encontramos en Don Giovanni, donde el punto de mayor tensión se encuentra en el centro de la obra, no es algo casual sino una práctica sistemática que se puede ver en todas las óperas de Mozart y más evidentemente en las que compuso en sus últimos diez años. Esta práctica, según el autor, consiste en elegir luego de la tonalidad principal, una segunda tonalidad en importancia, cuya polaridad con la tónica va a afectar la completa organización de los números internos de la ópera.

En el *Cuadro 1* se puede observar como en sus últimas óperas se repite no sólo la utilización de una tonalidad rival en importancia, sino también se reiteran las distancias a la que éstas se encuentran entre sí. Así es como la relación de 2ª se encuentra en todas las óperas menos en La Flauta Mágica y La Clemenza de Tito. En estas últimas, se puede ver la utilización de las mismas tonalidades (Dom – MibM) sólo que imbricadas en cuanto a su función.

Cuadro 1

	Idomeneo	Die Entführung	Figaro	Giovanni	Cossi	Flauta	Tito
Tonalidad principal	Re Mayor	Do Mayor	Re Mayor	Re Mayor-menor	Do Mayor	Mib mayor	Do Mayor
Segunda tonalidad	Mib mayor	Re Mayor	Mib mayor	Do Mayor	Re Mayor	Do Mayor	Mib mayor

4 Rosen, Charles. El estilo Clásico. Alianza Editorial, Madrid, 1986, trad. E. Gimenez Moreno, p. 346.

En este cuadro se evidencia tanto la intensión deliberada de la disposición tonal del primer finale de Don Giovanni, como la manera global de concebir la obra, en la cual la forma y las proporciones de la misma se ven resaltadas por el plan tonal. Esta visión global se traduce a su vez en un mayor control a gran escala de las tensiones de la ópera, que Mozart va a utilizar para emparentar las macro estructuras de la obra musical y del texto, ubicando el climax musical de la ópera allí donde el drama esta más lejos de resolverse.

III

No es sólo a través de la tonalidad que Mozart logra generar la acumulación de tensión hacia el centro de la obra, la elaboración y complejidad con la que están plasmados estos finales centrales tienen gran influencia en la asimilación de las tensiones del argumento por parte de la música hacia ese punto.

Formalmente un Finale de ópera es toda la música entre el último recitativo secco y el final del acto, y puede tener entre uno a diez números. Mozart fue el primer compositor en concebir estos finales con un alto grado de complejidad y a su vez ideados en torno a una tonalidad. “A partir de Die Entführung, los finales de todos los actos de todas sus óperas terminan en la tonalidad en la que empezaron”⁶.

Estos finales, a su vez, son el exponente más claro de este modo de articular la forma que veíamos en el principio de Don Giovanni, en donde números separados están ensamblados unos con otros de tal manera que se oyen como una unidad. Esto le permite a Mozart reunir en un mismo número multiplicidad de eventos y personajes de tal forma que la animación y brillantez musicales van aumentando a la par con el crescendo de tensión del argumento, logrando una simbiosis con la estructura del drama que hasta ese momento no tenía precedentes.

En el primer finale de Don Giovanni (Nº13) están contenidas tres escenas y media, plasmadas a través de trece diferentes secciones musicales en su mayoría imbricadas entre sí. Este número argumentalmente gira en torno a la fiesta que Don Giovanni va a ofrecer en su casa. Como en todos los finales de ópera buffa el argumento se va cargando de tensión a través de la agregación sucesiva de personajes y complicaciones.

Al comienzo del número Don Giovanni invita a Zerlina y Masseto a la fiesta luego de un incidente algo tenso en donde Masetto (que se había escondido dejando a Zerlina sola ante la llegada de Giovanni) aparece para impedir que Giovanni “termine la conquista”. Luego Leporello invita a pasar al baile a Octavio, Ana y Elvira que se habían presentado disfrazados con el fin de desenmascarar a Don Giovanni y atrapararlo en plena acción.

Estas situaciones se van sucediendo musicalmente a través de secciones independientes que Mozart une mediante diferentes recursos técnicos, agrupando en el transcurso de muy poco tiempo, una amplia variedad de matices sonoros, texturales, rítmicos y tímbricos, hasta alcanzar uno de los puntos de mayor complejidad musical al superponer tres danzas

de ritmos y características muy disímiles cada una a cargo de una orquesta diferente en el momento en el que ya con todos los personajes en la escena se inicia el baile propiamente dicho.

Sumado a la complejidad musical, la elección y la utilización que Mozart hace de las danzas en esta famosa “escena del baile” no es para nada inocente, ya que a través de ellas hace alusión a las diferentes clases sociales de los personajes de la obra. Así vemos como el Minuet que abre la escena, “símbolo de gracia y dignidad internacionalmente entendido en la época de Mozart”⁷, y por lo tanto relacionado con la aristocracia, el compositor lo utiliza para representar a Octavio y Ana. Esta relación queda confirmada cuando constatamos que es el mismo minuet que Mozart utilizó antes en el número para el momento en que Leporello invita a estos personajes a pasar a la fiesta.

La segunda danza que aparece en esta escena es una contradanza en la que podemos ver representado al estrato intermedio de la sociedad, la burguesía.

Sin embargo, Mozart le asigna esta danza a Don Giovanni y a Zerlina, (tanto desde la indicación escénica que les exige bailar al ritmo de esta danza como desde las líneas melódicas) en lo que podemos interpretar como un intento de simbolizar las aspiraciones de ascenso social de Zerlina, al mismo tiempo que muestra un aspecto fundamental de la personalidad de Giovanni: su total indiferencia al orden de la sociedad. Giovanni en esta escena se coloca a sí mismo en un estrato inferior al que pertenece, revelando que la única norma por la que se rige es su deseo de conseguir nuevas conquistas.

Debido a su metro binario, (a diferencia del ternario del Minuet), cierta rusticidad en la línea melódica y su marcada acentuación hacia el primer tiempo, la contradanza se identifica claramente del Minuet, lográndose distinguir como un plano sonoro independiente a este último. Mozart también ya había hecho una utilización anterior de esta danza en el número justamente en el momento en que Don Giovanni invita a Masetto y a Zerlina a la fiesta.

La tercera danza que se suma a esta escena es un Teitsch (danza a la tedesca o Deutcher) indicado para bailar por Leporello y Masetto. Es una danza mas moderna, de origen campesino, que con su metro ternario rápido y su manera de bailarse firmemente abrazado resulta ideal para el objetivo de Leporello (marear y distraer a Masetto mientras Giovanni intenta seducir a Zerlina).

La denominada escena del baile de Don Giovanni no sólo sorprende por la amplitud del dominio de la técnica compositiva que ésta demuestra o por la multiplicidad de relaciones y alusiones simbólicas que en ella se suceden, sino por el control de la concentración dramática de la obra musical que en ella esta implícita y la utilización en relación con la estructura del argumento que Mozart hace de esta concentración: Mozart reserva este despliegue de habilidad compositiva para el punto en que el argumento está mas cargado de tensión(debido al intento de Don Giovanni de seducir a Zerlina en pleno baile y a la vista de todos: su propio marido Masetto y Ana, Octavio y Elvira que observan cuidadosamente para actuar en cualquier instante).

Así vemos como la sensación de climax que podemos inferir de la estructura y la disposición tonal, queda a su vez resaltada por la imponente complejidad que Mozart genera en esta escena. Esto le da la capacidad a la música no sólo de acompañar o adornar el movimiento del drama sino literalmente moverse con él. Los finales de Mozart son

⁵Heartz, Daniel. “Mozart's overture to Titus as dramatic argumen”t en The Musical Quarterly, V.64 No.1 p. 30
⁶Rosen, Charles. El estilo Clásico. Alianza Editorial, Madrid, 1986, trad. E. Gimenez Moreno p. 347

capaces de fundirse de tal manera con el argumento por generar en el oyente la sensación física de la tensión del drama y por lo tanto la necesidad del acto siguiente que venga a resolver el conflicto, resultando un nexo que actúa a un nivel profundo de la obra, del cual nos podríamos valer para explicar la fuerte sensación de cohesión que se percibe en sus últimas óperas.

IV

Volviendo al sentido de unidad tonal de los clásicos al que hacíamos referencia en el punto II podemos ver como éste no tiene sólo implicancias en la estructura a gran escala sino que es también responsable de efectos más sutiles como el que se da en el sexteto del segundo acto.

Este número comienza con una exposición de sonata de 27 compases, en donde Doña Elvira y Leporello (al que ella toma por Don Giovanni) están perdidos en la oscuridad. En el principio Doña Elvira en la tónica (Mi bemol mayor), expresa en lo que sería el tema A, el miedo que siente por la oscuridad del lugar al alejarse Leporello, seguidamente comienza la transición a la dominante mientras que Leporello busca una puerta por donde escaparse, y cuando la encuentra se produce la cadencia de llegada a la dominante (Si bemol mayor), luego de lo cual Leporello canta lo que sería el tema B y las cadencias conclusivas en la dominante del final de la exposición.

A continuación entran Don Octavio y Doña Ana, mientras que oímos como las notas que los oboes habían mantenido de la cadencia en Sib mayor del compás 27 (fa y re) pasan a formar parte (por el cambio en el relleno armónico, la aparición del sol # en los violines I) de un acorde de 6ª aumentada que nos llevará en sólo 2 compases de Sib mayor, a la lejana tonalidad (con respecto a la tónica Mib mayor) de Re mayor. (Ejemplo 3) Para resaltar este momento tan particular Mozart había reservado a las trompetas y el timbal que ahora aparecen remarcando la sensación de extrañeza que genera este fragmento.

El efecto que produce este pasaje no es sólo el de una modulación por equívoco a una tonalidad remota en lo que sería el comienzo de una sección de desarrollo, no, su extrañeza radica en que las relaciones tonales aquí implican una paradoja: Re mayor en relación con la tónica del número (Mib mayor) es una tonalidad muy lejana y al mismo tiempo es la tonalidad principal de toda la ópera.

Ejemplo 3:

23

Fl.

Ob.

Clar. in Bb.

Fag.

Cor. in A.

V.I.

V.II.

Va.

B.

C. e. B.

Sbaglia la porta!

gir, ec - coil tem - po di fug - gir, ec-coil tempo, ec-coil tempo, ec-coil tempo di fug - gir.

28

Fl.

Ob.

Fag.

Cl. in Bb.

Timp. in Re-La

V.I.

V.II.

Va.

D. B.

C. e. B.

[DONNA ANNA e DON OTTAVIO]
[entrano vestiti a lutto]

DON OTTAVIO

Terzitt ci-glioo vi - ta mi - a, e da' cal - - - ma al

Esta doble función de la tonalidad de Re (tonalidad lejana dentro del marco del sexteto – tonalidad principal de toda la obra) no es sólo una cuestión teórica, la importancia de este

momento radica en la capacidad de Mozart de hacer audible la paradoja a través de reforzar la relación entre este pasaje con los momentos iniciales de la ópera en los cuales la tonalidad se estableció. Así vemos como Don Octavio luego de establecer firmemente la tonalidad de Re mayor, evoca uno de los temas principales de la obertura (c. 40 - 41):

Ejemplo 4:
Sexteto c. 38 – 41

Obertura:

Seguido al pasaje en Re mayor de Octavio, la réplica de Ana mueve la música a Re menor completando el ámbito de la tonalidad principal y confirmando la estrecha relación de este pasaje con el comienzo de la ópera a través de la utilización de la síncopa que nos remite a la frase inicial de su primer dúo con Octavio:

Ejemplo 5:
Sexteto c. -45 – 46

No. 2. Dúo *Fuggi Crudele*

Duetto
Allegro

V. I. *sf* *p*

V. II. *sfp*

Po. *sfp*

D. A. *DONNA ANNA (disperatamente)*
Fug - gi, crude-le, fug-gi! la - scia ch'io mora anch'i - o

D. G. *p*

Po. e B. *sfp* *p*

El efecto extraño que produce esta modulación, a su vez esta reforzado, por la utilización que Mozart hace de la tonalidad de re menor a lo largo de la ópera: no es casualidad que tanto la pelea en donde Don Giovanni hiere de muerte al Comendador, como la mayoría de las intervenciones de Doña Ana se encuentren en esta tonalidad. De esta manera Mozart logra asignarle un valor simbólico a la tonalidad de re menor ligada a la muerte del comendador y sus consecuencias trágicas. Por lo que el hecho de establecer a re como tonalidad principal le sirve a Mozart no sólo como marco de la obra sino para generar un sistema de significación basado en las relaciones tonales del que se va a servir a lo largo de toda la obra.

V

Además de ser capaz de plasmar el movimiento del drama en la macro estructura de la obra de manera de abarcar y unificar toda la ópera, el estilo clásico se adapta tan bien a la acción teatral gracias a su capacidad de generar ese movimiento en los niveles estructurales más bajos.

Uno de los factores que hacen posible esto es la **mayor polarización entre la tónica y la dominante** que permitió generar un mayor grado de tensión en las piezas, sumada a la **dramatización del movimiento hacia el V**. De esta manera la modulación clásica adquiere un sentido de la dirección mucho más fuerte que en el Barroco en donde la música fluye hacia la dominante en vez de producirse una articulación del discurso en el momento en el que ésta se alcanza.

Algunos autores como Goehring⁸ señalan que la modulación clásica se convierte en un hecho dramático debido a la desaceleración del ritmo armónico del clasicismo, que implicaría un cambio menos frecuente de las armonías por lo que el movimiento hacia una nueva tonalidad se convertiría en un evento dramático. Esta explicación no basta para explicar el dramatismo que adquiere la modulación de los clásicos: si bien la desaceleración del ritmo armónico es una característica del estilo, no es la frecuencia con que se modula sino la manera de hacer esta modulación evidente lo que la convierte en un suceso dramático. **El estilo clásico enfatiza la llegada a la nueva tonalidad, la resalta, la convierte en un efecto además de una fuerza direccional.**

Analizando más detalladamente el principio del sexteto que citamos en el punto anterior podemos ver no sólo la manera en que se articula la llegada al V sino las posibilidades dramáticas que surgen de su mayor polarización con la tónica.

Como ya mencionamos la tónica Mib mayor se establece en los primeros 12 compases con el tema que canta Doña Elvira. A continuación, en el compás 13 se produce la primera articulación del discurso, siendo la primera negra de este compás el final inequívoco del tema A con la resolución de la cadencia en la tónica y su continuación el comienzo de la transición hacia la dominante.

(Ejemplo 6).

Es interesante recalcar no sólo la nitidez con la que se define el final del tema A, sino como Mozart a través de la utilización de un patrón de acompañamiento del primer tema (reelaborado mediante la variación de su ubicación métrica y su reorquestación), logra unir los dos fragmentos de manera que el cambio de sección quede bien definido y que a su vez no se produzca ninguna ruptura del discurso musical. (ver en el ejemplo patrón de acompañamiento compas 3 tocado por violines I y II, reelaboración compases 13-15 en donde sale a la superficie en maderas, viola y bajos, a partir del compás 16 vuelve al acompañamiento, se alternan fagotes y clarinetes)

Ejemplo 6:

Nº 19 Sestetto
Andante

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II
in Mib/Eb
Clarino I, II
in Re/D
Timpani
in Re-Lul D-A
Violino I
Violino II
Viola I, II
DONNA ANNA
ZERLINA
DONNA ELVIRA
DON GOTTAVIO
LEFORELLO
MASETTO
Violoncello e Basso

So-la so-la in bu - io lo-co, pal-pi - tar il cor io sen-to, e m'as-

Fl.
Ob.
Clar.
(in Si^b)
Fag.
Cor.
(in Mi^b)
V.I
V.II
Va.
D.E.
Ve.e B.
sa - le un tal spa - ven - to, che mi sem - bra di mo - rit, che mi sem - bra di mo - rit

Ob.
Clar.
(in Si^b)
Fag.
Cor.
(in Mi^b)
V.I
V.II
Va.
D.E.
L.
Ve.e B.
LEPORELLO (andando a tentone)
Piu' che cer - co, men ri - tro - vo que - sta pos - ta, que - sta pos - ta scia - gu - ra - ta!

En lo que sigue al final del tema A podemos ver como Mozart, a diferencia de lo que esperaríamos que sucediera, no sólo evita iniciar el movimiento armónico – hacia el V (c.13-16), sino que resalta la estabilidad de los primeros 3 compases a través de la utilización de motivos cortos que frenan el impulso de la frase sumado al movimiento armónico mínimo, estancado entre la tónica y el V en primera inversión, que dada la situación del bajo funciona mas como bordadura que como un verdadero cambio armónico.

De esta manera se genera una sensación de incertidumbre y un aumento de la expectativa, a su vez que se potencia y magnifica el verdadero comienzo del movimiento hacia la dominante del compás 17 (el compás 16 es el responsable de activar el movimiento, gracias al impulso que genera el aumento abrupto de la actividad armónica, siendo este compás una condensación del movimiento hacia la dominante que se va a reafirmar en la segunda parte del puente y confirmar con el comienzo del tema B).

Cualquier oyente mínimamente atento por más que no pueda explicar el procedimiento técnico por medio del cual Mozart logra este efecto, es capaz de distinguir la

incertidumbre, la falta de dirección, que se genera en los primeros 3 compases del puente y la fuerza que adquiere el inicio del movimiento en el compás 17.

Este es un claro ejemplo de cómo un “lenguaje musical” puede significar sin necesidad de alusiones extramusicales. Al respecto de esto, nos resulta útil citar un pasaje en el que Rosen se refiere a esta manera puramente musical de significar en el estilo clásico:

“Ni las formas abstractas, ni mucho menos las teatrales, logran sus efectos quebrando la regla, como suele pensarse: en los cuartetos de cuerda o en las óperas el elemento de sorpresa no depende de la desviación de una norma musical imaginada y no comprendida en la obra personal. Es ésta (una vez que se ha comprendido el lenguaje) la que da pie a sus propias expectativas, ella es quien las defrauda y finalmente las cumple: las tensiones se infieren más de la música y mucho menos de la experiencia y los prejuicios del oyente [...]. Es preciso aceptar la naturaleza esencialmente innovadora del estilo, similar a la de cualquier lenguaje, sus posibilidades intrínsecas para crear combinaciones originales. En otras palabras las reglas del estilo clásico (en relación con la forma)- la necesidad de una resolución, el sentido de las proporciones y de un modelo cerrado y enmarcado- no se quebrantan nunca. Son los medios de comunicación de que se sirve el estilo y con ellos puede decir cosas asombrosas sin violar su propia gramática”⁹

Si bien en este ejemplo Rosen se está refiriendo únicamente al aspecto formal, sus ideas son también aplicables al aspecto armónico. En el ejemplo del principio del sexteto, la regla que no se quebranta es la ida a la dominante, es justamente por la existencia de esta norma que la estabilidad armónica del principio del puente (donde se supone que debe haber un movimiento hacia el V) produce una tensión. Cuando finalmente se realiza el movimiento esperado, estos tres primeros compases adquieren todo su significado.

Ejemplo 7: Segunda parte del puente y Tema B.

The image displays a musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Clarin. in Bb), Piano (Pia.), Cello/Double Bass (Cm. Gr. B.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Va.), and Bass (B.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Clarin. in Bb), Piano (Pia.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Va.), and Bass (B.). The score is in G major and 3/4 time. The piano part features a bridge section (measures 22-23) and Theme B (measures 24-25). The vocal line includes the lyrics: "Pia-no pia-no: Fio-to - va - te, l'ho tro - va - ta, se - con il tem-po di: reg - gi -" and "S'bu - ca la pre - tal - gi - se - con il tem - po di: bu - gi - se - con il tem - po, se - con il tem - po di: reg - gi -".

Esta dinámica de sensaciones que logra la música aquí, sin necesidad de ninguna referencia extramusical, se entrelaza de un modo inigualable con el desarrollo del argumento: el momento en que se produce la pausa al principio del puente coincide con el momento en el que Leporello se queja de no encontrar la puerta: “Piu que cerco, men ritrovo / questa porta sciagurata” (por más que busco, menos encuentro esta puerta condenada). Esta incertidumbre que logra plasmar la música por no cumplir con sus propias expectativas es análoga a la desesperación paralizante de Leporello que no encuentra un lugar por donde escaparse. La música aquí logra plasmar un verdadero equivalente de lo que sucede en el escenario, logra imponer la incertidumbre antes de que podamos inferirla de las palabras de Leporello. Además la pausa en el devenir armónico en este punto nos estaría dando una pauta para la dirección escénica: la música nos sugiere que el personaje no se queja mientras sigue buscando sino que se detiene para hacerlo (mas allá de que el régisseur tome o no esta sugerencia, el oyente va a percibir esta falta de impulso en el personaje, ya sea interna – si el régisseur decide hacer mover al personaje a pesar de la música o explícita en el caso que de que el personaje este quieto en este momento, en concordancia con la falta de movimiento armónico-).

A continuación en el compas 16 (Ejemplo 6) coinciden la segunda parte de la queja de Leporello, questa porta sciagurata! que nos habla de cierto enojo, fastidio de Leporello, con el gran impulso musical que nos lleva a la segunda parte del puente (Ejemplo 7), quedando implícita la relación entre el enojo y el impulso para seguir buscando. Sumado a esto, la movilidad que adquiere la música en la segunda parte del puente (c.17 - 20) es análoga a los movimientos de Leporello buscando la puerta; y finalmente cuando éste la encuentra, el cambio de ánimo y de situación del personaje, quedan reflejados en la nueva tonalidad.

El hecho de que reconozcamos con exactitud el momento en el que el personaje confirma que encontró la puerta se debe justamente a esta articulación nítida y resaltada de la modulación a la que hacíamos referencia anteriormente. En este caso Mozart utiliza dos recursos de los más frecuentes para remarcar el cambio de tonalidad usados por los clásicos que son: hacer una pausa en el V/V (dominante de la dominante – Fa mayor en este caso) introduciendo el primer silencio de la pieza después de la primera negra del compás 21 (en lo que sería el final del puente) y seguido a eso, introducir un tema nuevo en la dominante, el famoso tema B. De esta manera la polaridad tónica-dominante actúa aquí como elemento expresivo.

Es interesante recalcar como la introducción de un tema nuevo en la dominante no era para los clásicos un fin en sí mismo sino un medio para resaltar la nueva tonalidad: “*Dicho efecto (el de resaltar la llegada a la dominante) puede articularse de dos maneras: se puede recalcar introduciendo un nuevo tema (práctica que siguen Mozart y la mayoría de sus coetáneos) o repitiendo el tema inicial de modo que quede bien clara su nueva significación (recurso preferido por Haydn). [...]. La presencia o ausencia de una nueva melodía reviste menor importancia que el grado de dramatismo de la nueva tonalidad y la forma de conseguir continuidad para compensar la estructura articulada*”.¹⁰

VI

No sólo en la articulación nítida de la llegada hacia el V podemos apreciar la fuerza dramática que adquiere la polaridad tónica-dominante en el estilo clásico. Hay veces en que **esta polaridad actúa como una fuerza de empuje desde el principio de la obra.**

En el No. 1 de Don Giovanni vemos como el movimiento hacia la dominante esta implícito desde los primeros compases. El número arranca con la orquesta sola interpretando lo que podría ser una introducción que al repetirse luego con la intervención de Leporello se transforma en el tema A1. (Ejemplo 8)

En esta primera parte la dirección hacia la dominante queda plasmada por la estructura de la frase que consiste en un motivo anacrúsico que se repite sucesivamente y en cada aparición se ubica un tono mas arriba en la escala de Fa mayor. Al llegar a la cuarta nota de la escala (sib), la secuencia se rompe y por el desdoblamiento de las voces este sib pasa a formar parte de un acorde de V con séptima. En este punto, con la reelaboración de la última célula del motivo, se produce una extensión en donde se establece el acorde de dominante durante dos compases (c. 8 – 9; 18 – 19)

Ejemplo 8:

Nº 1 Introduzione
Molto Allegro

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corneo I, II
in Fa⁺
Violino I
Violino II
Viola I, II
DONNA ANNA
DON GIOVANNI
IL COMMENDATORE
LEPORELLO
Violoncello e Basso

Ob.
Fag.
Cor.
in Fa⁺
V. I
V. II
Va.
L.
Vc. e B.

LEPORELLO
Not-te e gior-no fa-ti -

Traducción texto Leporello: “Fatigarse noche y día/para uno que nada agradece;/soportar lluvia y viento,/mal comer y mal dormir...”

A través del carácter anacrúsico del motivo y de la dirección ascendente de la repetición del mismo, los primeros ocho compases son capaces de generar una gran fuerza direccional que desemboca en el compás 8 en el V. Además el destino de todo este movimiento queda confirmado y resaltado por la manera de articular la llegada a la dominante a través de la ruptura de la secuencia, el cambio del modelo melódico y la pausa impuesta por el calderón del compás 10, quedando insinuado de esta manera el movimiento hacia el V desde el principio del número.

En la repetición de la frase de la introducción, con la entrada de Leporello, vemos como las características antes enunciadas se aprovechan para plasmar la acción teatral: la sensación de acumulación que genera la repetición literal del motivo es la representación directa de la acumulación que produce la enumeración de Leporello y el aumento de tensión que se logra con esta disposición y con la dirección hacia el V es análoga al desarrollo emotivo del personaje a lo largo del monólogo.

Recién en el tema A2 (c. 20 a 31) se establece firmemente la tónica y toda la fuerza direccional hacia el V del tema A1 se vuelca hacia la tónica en este tema. A modo de contraste con el tema A1 este tema se desarrolla firmemente alrededor de la tónica: su antecedente es una ampliación de cuatro compases del arpeggio fundamental, mientras que su consecuente presenta una cadencia compuesta dos veces seguidas.

Ejemplo 9. Tema A2 (c.20 – 32)

Si bien la tónica aquí se establece claramente, pierde fuerza por su ubicación, funcionando como un contrapeso de la dirección hacia la dominante que se planteo antes más que como una afirmación enfática.

El pasaje que sigue al tema A2 es una transición que va del compás 32 al 44. En los primeros 8 compases (32 a 39) se alternan motivos cortos de la orquesta con la respuesta de Leporello, que funcionan como temas cadenciales¹¹. Mientras que en los últimos cinco compases de esta transición (c. 40 a 44) la función cambia diametralmente y el último tema cadencial cantado por Leporello se imbrica con un movimiento a la dominante, todavía más enfático que el que se produce en el tema A1. (Ejemplo 10)

Esta segunda parte es una verdadera semicadencia a la dominante, en donde la secuencia del segundo grado como dominante resolviendo en el V se toca reiteradas veces generando gran fuerza direccional hacia la dominante, que a su vez, se ve resaltada por los dos calderones que frenan el discurso y marcan un nuevo punto de llegada al V.

Ejemplo 10:

Traducción texto Leporello desde c. 34:” ¡Oh, qué amable el caballero! Él dentro con la dama y yo aquí haciendo de centinela.”

En este pasaje podemos ver como el cambio abrupto de función que experimentamos por la imbricación de la primera y la segunda parte de este pasaje de transición se transforma en un gesto teatral, ya que coincide exactamente con el cambio de dirección en el texto de Leporello. Éste en los temas cadenciales del principio se refiere a Don Giovanni con una fuerte carga de sarcasmo llamándolo “caro galantuomo”, mientras que los motivos de la orquesta plasman un gesto en donde la sutil elaboración melódica da por resultado una línea cuya suavidad y elegancia funcionan enfatizando la amabilidad fingida de Leporello y por lo tanto reforzando la ironía.

En la segunda parte (c. 40 a 44) el foco vuelve hacia la queja de Leporello por lo que la música recupera su tosquedad y la estabilidad armónica queda nuevamente soslayada por la jerarquización del V.

A pesar que en esta segunda parte se produce un movimiento hacia la dominante no sólo inducido por la dirección melódica o la disposición de la frase sino través de la jerarquización armónica del V por la alteración del II grado (hecho que produce un debilitamiento aún mayor de la tonalidad principal), este pasaje no tiene ni la suficiente duración ni el peso para funcionar como un puente real a la dominante sino que sirve para tensar y direccionar el discurso, y a su vez enfatizar la nueva aparición del tema A2 de los compases 45 a 56.

Luego de la segunda aparición del tema A2, que cumple nuevamente la función de equilibrar el discurso tanto tonal como formalmente, se produce un pasaje que funciona como cierre del monólogo de Leporello. En la primera parte de esta coda (Ejemplo D c. 57 a 63) se producen reiteradas cadencias plagales dispuestas de modo tal de imitar el movimiento y la tensión producidas antes por los acercamientos al V.

11 La función cadencial está a su vez resaltada por la relación directa entre el tema A2 y el motivo de Leporello. Este último resulta una condensación del segundo tema, con idénticos ámbito y contorno melódico. Este motivo presenta además una disminución rítmica de una parte del tema A2 y una mínima variación melódica. Al resultar una liquidación del tema A2, las características de estos motivos acentúan el carácter conclusivo implicado en la armonía.

Ob.

Fag.

Cor. in Fa

V. I.

V. II.

Va.

C.

B.

vir. Ma mi par... che ven-ga gen-te..., ma mi par... che ven-ga gen-te; non mi vo-glio far sen-tir, ah non mi vo-glio far sen - tir, non mi

A pesar de no presentar un movimiento hacia la dominante, esta frase adquiere su fuerza direccional a partir de: la aceleración rítmica implicada en la utilización de un continuo de corcheas hacia el final de la frase en lugar de la célula en q del principio, enfatizada a su vez por la superposición de los grupos orquestales que en el principio trabajaban alternados; la sensación de acumulación producida por la reiteración de células pequeñas; y la indicación crescendo ---- forte hacia el final de la frase que al producir un aumento progresivo de la sonoridad generan un marcado impulso hacia delante.

El hecho de que en una frase cadencial se produzca un episodio de esta naturaleza en lugar de una frase marcadamente estable y conclusiva queda justificado musicalmente por analogía con la estructura interna del conjunto de la sección que está intentando concluir. La fuerza direccional hacia delante esta tan implicada en el tema A1 que podría considerarse un elemento temático, por lo que no resulta nada extraño que en la frase de cierre se cite de alguna forma este ir y venir de la tensión del discurso que se produce en el conjunto del tema mismo (temas A1 y A2). Además el impulso hacia delante de la música que aquí se produce puede estar justificado también en relación con el texto.

De Las palabras de Leporello en este punto: Ma mi par que venga gente; non mi voglio far sentir. (me parece que viene gente, no quiero ser descubierto), inferimos en primer lugar un intento de camuflarse o esconderse que implicaría un movimiento físico del personaje, en concordancia con el movimiento de la música. Asimismo el deseo de esconderse nos da la pauta de que Leporello se encuentra en una situación incómoda o no muy segura, en la que ser descubierto podría acarrear algún castigo o consecuencia negativa, por lo que podríamos interpretar la acumulación de tensión hacia el final de la frase como una expresión del sobresalto y la ansiedad del personaje devenidos del peligro inminente. **Es en esta doble justificación, musical y argumental, en donde vemos la capacidad de asimilación del modelo dramático por parte de la música que tanto nos sorprende del estilo clásico.**

A continuación, en la segunda parte de la coda que enmarca al monólogo de Leporello, (Ejemplo 12) Mozart vuelve a utilizar el consecuente del tema A2, que por sus características le sirve perfectamente para generar un cierre satisfactorio de toda la sección.

Ejemplo 12

84

Fl.

Ob.

Fag.

Cl. Fa.

V. I.

V. II.

Va.

B.

Vc. e B.

vo-glio far sen-tir, no, no, no, no, no, non mi vo-glio far sen-tir.

p *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo*

[S'asconde.]

En el manejo que Mozart hace aquí del tema A2 podemos ver la capacidad del estilo clásico de resignificar una frase por contexto sin necesidad de variarla o reelaborarla sino sólo a través de su reubicación. Este recurso, que en la música pura no adquiere mayor relieve produce aquí a partir de la relación con el texto un efecto humorístico: la utilización de un texto nuevo pone de manifiesto el cambio de función musical que adquiere el episodio, dejando en evidencia el artificio. La hilaridad que este pasaje motiva en el espectador, si es que puede explicarse, estaría dada por el hecho de que expone a tal punto el recurso de estructuración que Mozart utiliza en este lugar, que puede verse aunque sea por unos segundos el mecanismo mismo donde se asienta el drama.

Así vemos como la utilización de la polaridad entre la tónica y la dominante dentro del tema mismo sirve no sólo para aportarle renovada energía al discurso musical generando una fuerza direccional aún mayor, sino también para entrelazarse con el texto de tal manera de generar algo análogo al movimiento emotivo del personaje con la música.

Sería desatinado terminar este capítulo sin destacar la influencia que tuvo la ópera buffa en el desarrollo de este estilo que tan bien llegó a entrelazarse con el drama.

En primer lugar, la ópera con sus dimensiones le impone al compositor el desafío de lograr continuidad y cohesión a una escala considerablemente mayor que la música pura. Además hay veces en que el texto o las situaciones no se adaptan a la recapitulación literal de la música, obligando de esta manera a una interpretación más abstracta de los modelos y a la búsqueda de nuevos modos para lograr el equilibrio de las formas.

Así es como muchos recursos desarrollados en la ópera luego se trasladaron a la música pura, generando esta doble dirección entre los avances del estilo y el género.

Capítulo II: La visión dramática de Mozart

“Tengo un deseo indescriptible de escribir otra vez una ópera. [...] Sólo con oír hablar de una ópera, sólo con encontrarme en el teatro, oír voces – oh, ya me pongo completamente fuera de mí” 12

Wolfgang Amadeus Mozart carta a su padre a fines de 1777, Munich.

Habiendo observado la amplia capacidad de adaptación del estilo clásico a la ópera y teniendo en cuenta que Haydn y Beethoven, a pesar de las diferencias en sus estilos personales, dominaban en rasgos generales el mismo estilo que Mozart, bien nos puede surgir esta pregunta: ¿Por qué no pudieron obtener en sus óperas, resultados similares?

La respuesta a esta pregunta podemos encontrarla en parte en la afinidad que sentía Mozart con el drama musical, así como en el enfoque experimental y renovador que podemos ver en sus ideas con respecto al género.

Gracias a la correspondencia que Mozart mantuvo con su padre y sus libretistas durante la composición de *Idomeneo* y *El Rapto en el Serrallo* podemos tener acceso a estas ideas y a su manera de trabajo con los libretistas así como vislumbrar su amplia capacidad de análisis crítico de los textos en relación con su funcionalidad en una ópera.

Una de las ideas que va a llevar a Mozart a transformar poco a poco el género es la importancia que le da a la acción por encima de la belleza del canto. Esta importancia se puede ver reflejada en la carta escrita a su padre, durante la composición de *Idomeneo* en relación con el cuarteto de esta misma obra. En ella Mozart le relata a su padre cierta diferencia de opinión con Raaf (el cantante de *Idomeneo*) que se queja porque en el cuarteto no hay ninguna línea cantabile en donde pueda lucir su voz: “[...] con el cuarteto me ha puesto Raaf en apuros. El cuarteto, cuanto más lo imagino sobre el teatro, mayor efecto me causa. A todos cuantos ya lo han escuchado al piano también les ha gustado. Raaf es el único que piensa que no causará efecto. Me lo dijo aparte. “Non c’è da spianar la voce” [la crítica de Raaf al cuarteto], es demasiado estricto, como si en un cuarteto no hubiera uno de hablar mucho más que cantar.

Cosas como ésta no las comprende. Yo sólo le dije: “Queridísimo amigo!, si supiera de una sola nota que hubiera de cambiarse en este cuarteto, de inmediato lo haría. Sólo que en esta ópera aún no hay nada con lo que esté tan satisfecho como con ese cuarteto; y si lo escuchara usted una sola vez entero, entonces sin duda hablaría de otro modo.” [...] Respecto al cuarteto, etcétera, no quiero decir nada, a él le corresponden la declamación y la acción, y no un elevado arte del canto o el eterno Spianar la Voce, le corresponden argumento y habla”.¹³

La defensa enfática que hace de su cuarteto frente a las críticas del cantante nos habla de un profundo convencimiento en su quehacer dramático. Aquí Mozart no cede a los deseos de éste y prefiere una línea más declamatoria en donde se pueda expresar mejor la acción. Tal es la importancia que Mozart le da al argumento que (por el bien de la estructura dramática) no tiene inconvenientes en suprimir dúos o arias en pos de no perjudicar el devenir del drama. Así es como en *Idomeneo* decide prescindir de dos arias que no sólo poseen un gran valor musical, sino también muchas horas de trabajo. La última aria de Raaf le había costado un esfuerzo enorme por problemas con el texto, el cual Varesco (el libretista) debió reescribir tres veces y luego redactar un texto completamente nuevo para

conformar tanto a Mozart como a Raaf. En este extracto vemos como le comunica la decisión a su padre:

“El ensayo del tercer acto ha ido magníficamente. La gente dice que incluso supera con mucho los dos anteriores. Sólo que su texto es demasiado largo, y por lo tanto la música también (cosa que yo ya había dicho siempre), de modo que el aria de Idamante “No, la morte io non patento” queda suprimida, la cual, en todo caso, estorba en el lugar donde está, aunque la gente que la oído en la música suspira por ella. Y también queda suprimida la última aria de Raaf, por la que la gente todavía suspira más- pero- uno debe hacer de necesidad virtud”¹⁴

A su vez, siempre que Mozart considere que no puede expresar la acción con música estará dispuesto a abandonar las letras cantadas por las recitadas, dejando de lado la oportunidad de plasmar sus dotes compositivas por un mejor desarrollo del drama. En este punto es importante aclarar que para la época en que compuso Idomeneo, el estilo musical con el que se valió para componer sus últimas óperas estaba en pleno desarrollo y Mozart todavía no había encontrado la manera de llevar la acción, que ya plasmaba en los números de conjunto, a las arias y duetos. Asimismo esta obra juega un gran papel en esa búsqueda: Idomeneo en muchos aspectos – experimentos formales en relación con el ensamblaje de recitativo y arias, forma de trabajo con el libretista- es una obra innovadora que nos muestra la necesidad de Mozart de lograr el sentido general de la continuidad, que después vemos plasmado en sus últimas óperas.

Así es como en un lugar crucial del desenlace de Idomeneo, en donde Varesco había previsto que la acción se desarrollara mediante un recitativo y dueto, Mozart decide por encima de la voluntad de libretista, eliminar el dueto de raíz:

“El dueto queda suprimido por completo, y en verdad, con más beneficio que perjuicio para la obra, porque ya veis, si lo volvéis a leer, que la escena se ablanda y se vuelve fría con un aria o un dueto. Y para los otros actores que deben esperar allí de pie resulta muy embarazoso. Además, la heroica lucha entre Ilia e Idamante se haría excesivamente larga, y por lo tanto perdería todo su valor”¹⁵

El dúo que Mozart aquí decide eliminar estaba destinado a uno de los momentos más cargados de dramatismo de toda la ópera. En ella Idomeneo está a punto de descargar el hacha sobre el cuello de su hijo para satisfacer a Neptuno, pero Ilia, detiene súbitamente el sacrificio y se ofrece como víctima, a lo que se sucede una disputa entre Ilia e Idamante (previsto por Varesco recitativo e dueto) para reivindicar cada uno la voluntad de morir por el otro, que termina con la interrupción de un espantoso estruendo subterráneo que da paso al oráculo que anuncia la victoria del amor, la anulación del voto de Idomeneo, el fin de su reinado y el acceso al trono de Idamante e Ilia.

Otro remplazo similar se sucede en el final del segundo acto de Idomeneo.

Aquí Neptuno aparece en forma de monstruo marino entre las olas envuelto en rayos y truenos aterrizando al pueblo de Creta en reclamo del cumplimiento de la promesa de Idomeneo (éste había prometido al dios del mar sacrificar la primera persona que encuentre en tierra a cambio de sobrevivir a una devastadora tempestad que había sorprendido al rey y sus naves en su retorno a Creta luego de la guerra de Troya. El problema surge cuando la primera persona que ve en tierra es su propio hijo Idamante). Ante el monstruo el pueblo, que desconocía la promesa de su rey, grita su terror, y a

continuación Idomeneo se confiesa por fin culpable de no haber cumplido el voto y se ofrece como víctima. El acto termina entre los redoblados gritos de pánico que profiere el pueblo en un segundo coro. Según el libreto, Mozart debía componer un aria para la confesión de Idomeneo, a lo que se resiste:

“Entre los dos coros, Idomeneo tiene un aria [...]. Aquí será mejor poner un simple recitativo [...] porque durante esta escena habrá tanta confusión en el teatro, que un aria haría mala figura en ese lugar. Y además está la tempestad de rayos y truenos, ¡Y eso no irá a detenerse a causa del aria de Herr Raaf!¹⁶

Tanto en el caso del dúo como en este último se repite en Mozart el reclamo de veracidad en contra de los anquilosados convencionalismos de la ópera que permitían todo tipo de incongruencias en escena. Así vemos como Mozart se queja en la escena del dueto, de que los demás personajes presentes deberían permanecer como meros observadores, sin ninguna acción específica o propósito, o de la incongruencia que implicaría detener los rayos para la confesión en forma de aria de Idomeneo, para luego recomenzarlos en el segundo coro. En otra crítica al libreto de Varesco vemos como este reclamo de veracidad se vuelve el punto central:

¹⁶ Bacells, P. A., op. cit., p.338

“Que el rey aparezca completamente solo en el barco no es pertinente. Si Herr Abbe (Varesco) cree que uno puede razonablemente imaginárselo en plena tempestad, abandonado por todo el mundo, sin barco, y nadando solo en medio del mayor peligro, pues bien, que quede así la cosa, pero Nota Bene, sin barco, porque solo en el barco no puede estar. En caso de llegar en el barco deberían bajar con él algunos generales, su hombres de confianza; entonces el rey, no obstante, debería decir algunas palabras a su gente, concretamente, que deberían dejarle solo, cosa que en la triste situación en la que se encuentra resulta completamente natural” ¹⁷

Aquí Varesco quería empezar la escena con un soliloquio real, y para esto había dispuesto que Idomeneo llegara solo a las playas de Creta en su barco, cosa que no tenía ningún sentido: en el caso de que el barco hubiera naufragado el rey podría haber perdido contacto con su flota en medio de las olas, hasta su flota podría haber perecido entera en el mar y él ser el único sobreviviente, pero no hay justificativo posible en el caso de un barco que no colapsó para que todos sus tripulantes hubieran fallecido o saltado por la borda.

Estos reclamos de naturalidad y las fallas en el libreto de Varesco hoy nos resultan evidentes, pero hay que valorar la preocupación de Mozart por la coherencia escénica en contraste con la práctica general de su época. En ese entonces el compositor de ópera sería se limitaba a escribir la música dentro de formas fijadas de antemano: “La técnica de la ópera sería exigía en primer término la resolución de determinados problemas fijados a modo de esquema: el dueto de amor, el aria de ira, la escena del cementerio, etcétera.”¹⁸ Resultando así una sucesión de escenas brillantes sin ningún tipo de continuidad dramática. Tan poco importaba la coherencia del texto que arias enteras podían reutilizarse de una ópera a otra. En este contexto las exigencias de Mozart en relación con el texto son sin duda innovadoras. Y sus intervenciones no se limitan a un reclamo de naturalidad, Mozart se involucra también con la estructura del texto en relación con su efectividad teatral, así como juzga las dotes actorales de los cantantes:

“La escena entre padre e hijo del primer acto [encuentro de Idomeneo con su hijo] y la primera escena del acto II entre Idomeneo y Arbace,[en la que Idomeneo le relata a su confidente dicho encuentro] son las dos muy largas y aburrirán con toda seguridad a la audiencia- especialmente porque en la primera los dos cantantes son malos actores y en la segunda, uno lo es, y en ésta además, todo lo que se dice no es más que una explicación de lo que los espectadores ya han visto por sí mismos con sus propios ojos. [...] Ahora deseo que el Herr Abate quiera indicarme cómo hay que abreviarla, y en verdad cuanto más corta mejor, porque sino tendré que hacerlo yo mismo, ya que así las dos escenas no pueden quedar.”¹⁹

La idea que Mozart tenía para la ópera y la importancia que le daba al aspecto teatral incluía además unos conceptos muy claros de lo que esperaba de los cantantes en relación con la interpretación de un texto. Estos conceptos, en los que basa sus críticas a Herr Raaf y al intérprete de Idamante Dal Prato, pueden observarse en parte en una carta dirigida a una cantante en la cual le da consejos para la interpretación de un aria suya.

“Lo que más os recomiendo es la expresión, reflexionar bien sobre el significado y la fuerza de las palabras, ¡poneros seriamente en el estado y en la situación de Andrómeda!, e imaginaros que sois esa misma persona”.

(carta dirigida a Aloisía, desde París en relación con el aria de concierto “Andrómeda” k. 272)²⁰

Sumado a la importancia que Mozart asignaba al significado de las palabras y a una interpretación reflexiva del texto se encuentra su total oposición a los exhibicionismos vocales vacíos de contenido y el amaneramiento estilístico:

“Quien ha oído a la Gabrielli (una de las mejores cantantes italianas de la época) dice y dirá siempre que no era más que una fabricante de escalas y de pasajes de agilidad, y como los sabía expresar, eso sí, de una forma tan especial, se hizo merecedora de admiración, la cual, no obstante, no duraba más allá de la cuarta vez que cantaba, porque a la larga no podía gustar; la gente se cansa pronto de los pasajes. Y tenía la desgracia de no saber cantar [...] En una palabra, cantaba con arte, pero sin ninguna comprensión”²¹

(carta a Leopold febrero de 1778)

Son estas prácticas las que habían degradado el género de la ópera seria hasta convertirlo en un “acrobático espectáculo virtuosístico dedicado a la creación de ídolos escénicos”²² en el cual la música fue perdiendo la relación dramática que había guardado con el texto en un principio. Esta relación es la que Mozart quiere revivir y en este punto también encuentra diferencias con los criterios de Herr Raaf:

“Escuchadme, Raaf es el hombre más bueno y más honesto del mundo, pero está aferrado a las viejas rutinas hasta el punto de haceros sudar sangre, y por tanto es muy difícil escribir para él. O muy fácil si queréis, si se trata de hacer arias de cualquier manera, como

¹² Bacells, P. A., Autorretrato de Mozart a través de su correspondencia, El Acantilado, Barcelona, 2000, p.331

¹³ Harnoncourt, Nikolaus. El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart. Paidós, Barcelona, 2003, p.257

¹⁴ Bacells, P. A., op. cit., p.343

¹⁷ Bacells, P. A., op. cit., p.337

¹⁸ Harnoncourt, N., op. cit. p. 260

la primera por ejemplo, “Vedromi intornò” que ya oiréis. Está bien es bonita, pero si la hubiera escrito para Zonca **hubiera podido quedar aún mejor adaptada al texto**. A Raaf le gustan demasiado las filigranas preciosistas, y pasa por alto la expresión”.²³

Volviendo a las intervenciones en la estructura del libreto, en el tratamiento que hace de la interrupción del oráculo en la escena en la que Idomeneo está a punto de sacrificar a su hijo, vemos de nuevo como Mozart demuestra un profundo conocimiento de las formas teatrales y su efectividad.

“Dígame, ¿No le parece que el discurso de las voces subterráneas es demasiado largo? Reflexiónelo bien. Imagínese el teatro, la voz debe ser terrorífica, debe apremiar, debe creerse que realmente es así; ¿cómo puede conseguirlo si el discurso es demasiado largo, cuando con ello los oyentes sólo se convencen más de su falsedad? [...] este discurso puede abreviarse además muy fácilmente, y con ello gana más de lo que pierde.”²⁴

En estas observaciones el compositor demuestra un conocimiento del arte escénico y un dominio de la técnica dramática sorprendente: Mozart sabía que del acortamiento del discurso se produciría una condensación dramática de la que resultaría una escena mucho más intensa y con más impacto en el espectador.

Luego de dos reducciones efectuadas por Varesco a Mozart le continuaba pareciendo largo:

“El parlamento del oráculo es todavía muy largo. Lo he acortado. Varesco no tiene por qué enterarse de nada de esto puesto que todo se imprimirá como él lo ha escrito”²⁵

El libreto, por deferencia a Varesco, debía imprimirse sin abreviaciones, pero esto no llegó a hacerse debido a la enorme diferencia que había entre el original y el que finalmente se representó, por lo que el director artístico decidió imprimir sólo la última variante. Tantas fueron los pedidos de corrección de Mozart que Varesco llegó a pedir una paga extra por las numerosas modificaciones, a lo que Mozart responde:

“Entretanto dígame a Varesco en mi nombre que no recibirá ni un Kreutzer más de lo acordado, ya que las modificaciones no se las ha hecho a él sino a mí”²⁶

En la gran cantidad de modificaciones que Mozart reclama al libretista, así como las que ejecuta el mismo, subyace una idea muy clara sobre la responsabilidad del compositor en el diseño de la estructura de la obra. Mozart considera que esta estructura debe estar basada en el plan musical, por lo que el libretista debía adaptarse a las ideas del compositor, o en sus palabras “las palabras debían ser la hija obediente de la música”, para que la música a su vez pueda ser la hija obediente del significado de las palabras. La frase recién citada la encontramos en una carta que Mozart escribe en contestación a su padre, en donde éste, se había mostrado disconforme con la calidad poética de algunos versos de Stephanie (libretista de El rapto en el Serrallo). A continuación la frase en contexto:

19 Eisen, C., op. cit., p.394.

20 Bacells, P. A., op. cit., p.331.

21 Ibídem, p. 345

22 Ibídem, p. 352

23 Bacells, P. A., op. cit., p.349-349 (el subrayado es nuestro)

24 Harnoncourt, N., op. cit. p. 265

“Por lo que respecta al trabajo de Stephanie, vos tenéis evidentemente razón. No obstante, la poesía resulta completamente ajustada al carácter estúpido, bestia y malvado de Osmín. Y ya sé que el tipo de verso no es de los mejores, pero se ajustó tan adecuadamente a mis ideas musicales (que ya previamente estaban pasando por mi cabeza), que necesariamente tenía que gustarme. [...]. En una ópera, la poesía debe ser decididamente la hija obediente de la música. ¿Por qué gustan las óperas italianas por todas partes? ¡Con toda la miseria de sus libretos! Porque en ellas impera por entero la música, y eso hace que la gente se olvide de todo. Tanto más debe gustar una ópera en la que el plan este bien elaborado, y las palabras estén escritas meramente para la música”²⁷ Mozart, para poder adaptar su música al significado de las palabras, necesitaba de un libretista que pudiera comprender sus necesidades y se adapte en cierto modo a la idea musical con la que quería hacerlo. Cuando esto no sucedía, se sentía con total derecho de pasar por encima de la voluntad del libretista en lo que representaba para él un beneficio dramático para la obra.

En esta concepción global de la obra y esta participación activa en la dramaturgia que vemos en los pedidos de verosimilitud del argumento, así como en su intento de garantizar el funcionamiento de la estructura del texto en su aspecto teatral, se puede observar una preocupación por generar un sentido de continuidad en el desarrollo del drama que se había perdido con la polarización del movimiento dramático entre el recitativo y el aria. Al no utilizarse más el arioso (una forma a medio camino entre el aria y el recitativo), las arias con sus modelos excesivamente formales se destinaron únicamente a la función estática, a la expresión del sentimiento y al despliegue del virtuosismo, mientras que toda la acción se concentraba en los recitativos.

En su búsqueda de solución a este problema y su inigualable percepción dramática a largo plazo podemos encontrar la razón por la cual es Mozart quien mejor aprovecha, de los compositores clásicos, las facilidades que brinda el estilo musical para plasmar un argumento en música.

El aporte de Da Ponte y su relación de trabajo con Mozart.

“ To that immortal Genius [Mozart] I gladly yield all the glory which is due to him for writing such miraculous works; for myself, may I hope that some small ray of this Glory fall on me, for having provided the vehicle for these everlasting treasures, through my fortunate poetry”

[“Placenteramente, le dedico a ese genio inmortal [Mozart] todo el honor que se merece por escribir obras tan prodigiosas. Más quisiera yo que un pequeño haz de luz de esa gloria caiga sobre mí por haber proporcionado, a través de mi venturosa poesía, el vehículo para estas imperecederas joyas”]

Lorenzo Da Ponte. “Una Tragedia et tre drammi” Nueva York, 1826²⁸

Después de analizar como Mozart aprovecha las amplias facilidades que le brinda el estilo musical para plasmar un argumento, así como sus fuertes convicciones en relación con lo que esperaba de un texto escrito para la ópera, a saber que “las palabras debían ser la hija obediente de la música” y que era más importante la adaptación de éste a sus ideas

²⁵ Ibídem, p. 265

²⁶ Harnoncourt, N., op. cit. p. 261

²⁷ Bacells, P. A., op. cit., p.332

musicales que la belleza de su forma, podríamos pensar que el único mérito de Da Ponte sería el de escribir versos que se ajusten al plan de la obra hecho por el compositor. Esta sensación se enfatiza cuando observamos los conocimientos escénicos y la fuerte determinación con la que Mozart impone su visión dramática por sobre la del libretista que se desprende de la correspondencia sobre Idomeneo.

Hanoncourt llega a hablar de textos mozarteanos²⁹ en relación con esta participación activa del compositor con la dramaturgia, idea que nos resulta en cierto modo exagerada, dado que si bien esta participación activa es avalada por numerosos autores,³⁰ no podemos observar un accionar sistemático en Mozart que de cuenta de una teoría poética consistente detrás, sino soluciones a problemas puntuales de la dramaturgia que varían según la obra. Además, no podemos hablar de textos mozarteanos cuando encontramos tantas diferencias de criterios aplicados en unos y otros, sumado a la disparidad de los resultados obtenidos: es en las óperas que compone junto a Da Ponte, que Mozart logra elevar el género al punto de ponerlo a la par de los mayores logros del teatro del siglo dieciocho. Por lo que nos cabe preguntarnos, ¿que rol juega la figura de Da Ponte en este logro?

Lamentablemente, a diferencia de Idomeneo, no contamos con correspondencia que de cuenta del proceso de trabajo entre Da Ponte y Mozart dado que compositor y libretista se encontraban en la misma ciudad al momento de la creación de la obra. Por lo que para intentar evaluar la labor de Da Ponte, deberíamos primero remitirnos a las fuentes literarias existentes en las que podría haber basado su libreto a fines de delimitar el verdadero aporte del libretista en contraposición con las ideas tomadas de la larga tradición literaria, que para la época de Mozart, ya acarrea el mito de Don Juan.

En el Don Juan de Tirso de Molina, que consiste en una serie de escenas en las que el protagonista conquista sucesivamente distintas mujeres hasta que al final es llevado al infierno, encontramos una escena parecida a la del comienzo del libreto de Da Ponte, sólo que ésta no termina con el asesinato del Comendador, la conquista que termina con el susodicho asesinato se encuentra en el segundo acto. En esta primera escena Don Juan se esta yendo después de haberse introducido en la habitación de Isabella haciéndose pasar por el duque Octavio (su prometido), cuando ésta se da cuenta de que el hombre con el que había estado no es su prometido e intenta descubrir su identidad. La similitud con la primera escena de Don Giovanni es evidente, sólo que en la de Tirso, no nos quedan dudas de que Isabella ha accedido a los deseos del Don:

Isabella: Quiero sacar una luz.

Don Juan: Pues, ¿para qué?

Isabella: Para que el alma dé fe/ del bien que llegó a gozar.³¹

Isabella quiere ver con sus propios ojos al causante de su gozo, “la contemplación del ser amado tras el goce carnal era un lugar común en la época”³²

El hecho de que Da Ponte termine esta escena con la muerte del comendador, valiéndose de la escena del segundo acto de Tirso en donde Don Gonzalo (comendador) padre de Doña Ana muere en una situación similar, le sirve para cargar el comienzo de la obra con un gran grado de dramatismo y a su vez para colocar la idea de la muerte como marco de la obra, siendo ésta la que le da inicio y quien la termina con la muerte de Don Giovanni.

El Don Juan original de Tirso es a su vez adaptado al italiano por Giacinto Andrea Cicognini, cuya adaptación sirvió de modelo para varias obras basadas en el mismo tema, de las cuales la más importante es el Don Juan de Molière.

La principal contribución de este último es la creación del personaje de Elvira, que a pesar de haber sido engañada por Juan le es fiel hasta el final.

El hecho de que Da Ponte se nutra de fuentes literarias anteriores para la composición de su libreto no es un hecho que nos sorprenda demasiado teniendo en cuenta que la creación de nuevas óperas siempre se basó en reescribir sobre temas preexistentes, hasta que indagando en la historia del encargo de la obra, descubrimos una fuente, más exactamente un libreto sobre la fábula del Don, sin cuya existencia el Don Giovanni de Mozart probablemente no hubiera existido.

La información que tenemos sobre el encargo de Don Giovanni es en cierto punto ambigua. En el seguimiento que Hertz hace del tema a través de las publicaciones de Da Ponte descubrimos que en la versión final de sus Memorias, el libretista proclama que fue él mismo quien le sugirió el tema de Don Juan a Mozart, mientras que en una versión anterior había relatado el incidente del encargo de una manera totalmente diferente: el empresariado del Nostitz Theater de Praga le habría ofrecido a Mozart la realización de su

ópera en base a un libreto preexistente.³³ Este libreto había sido escrito por Giovanni Bertati para la versión del compositor Giuseppe Gazzaniga que se había estrenado en el teatro San Moise de Venecia en febrero de 1787/34 (mismo año en que se produce el encargo a Mozart).

A pesar de omitir este detalle en la versión definitiva de sus memorias, Da Ponte vuelve a hacer referencia al libreto de Bertati, motivado por la indignación que le produce la total falta de reconocimiento a su labor en una crítica a raíz de una representación de Don Giovanni en Londres publicada en el Edinburg Review en la cual se le daba todo el mérito del triunfo de la representación al compositor sin siquiera mencionar el nombre del poeta. Esto generó que el libretista publique una parte de sus memorias, aún incompletas, en la cual no sólo reconoce la existencia del libreto de Bertati y su relación con el encargo, sino que agrega: “¿Por qué Mozart se rehúsa a poner en música el Don Giovanni de Bertati, y me ofrece a mí ante Guardasoni director del Teatro Italiano de Praga? ¿Por qué él [Mozart] insistió en tener un libreto escrito por Da Ponte sobre el mismo tema, y no por ningún otro libretista? ¿Quieren que les diga por qué?”.³⁵ Luego de elaborar tan elocuentemente esta pregunta Da Ponte continúa con un discurso sobre la importancia del libretista en el éxito de una ópera.

Además de las menciones de Da Ponte, existe otro vínculo mediante el cual podemos relacionar el Don Giovanni Bertati-Gazzaniga con el de Mozart-Da Ponte: el tenor Antonio Baglioni. Este había interpretado el rol de Don Giovanni en la versión de Gazzaniga e interpretó a Octavio en la de Mozart, por lo que podríamos imaginar que fue el cantante quien llevó el libreto de Bertati a Praga. Si bien, debido a lo contradictorio de los escritos de Da Ponte, no podemos confirmar que a Mozart le habían encargado hacer la ópera en primera instancia sobre el libreto de Bertati, la coincidencia de uno de los cantantes en ambas producciones nos hace pensar que al menos tanto Da Ponte como Mozart conocían

esta versión. Esta suposición queda absolutamente confirmada al ponernos en contacto con el libreto de Bertati y descubrir las múltiples similitudes entre ambos. La cantidad de semejanzas nos obligan a analizar más en detalle el aporte de Da Ponte. Da Ponte toma de Bertati la base argumental para toda la primera parte del Primer Acto y la segunda parte del Segundo. Si estábamos buscando delinear el alcance de los méritos del libretista ya sabemos que buena parte de la estructura del argumento no está dentro de sus contribuciones.

Así vemos como el hecho de trasladar la escena en donde muere el Comendador al principio de la ópera, con el importante aporte dramático que esto implica, ya estaba en el libreto de Bertati así como el inicio de la escena con Pasquarello, en lugar de Leporello, quejándose de su patrón:

Versión Mozart-Da Ponte.

ATTO I

Scena Prima

(Giardino. Notte. Leporello, con ferraiolo, passeggia davanti alla casa di Donn'Anna; indi Don Giovanni e Donn'Anna ed in ultimo il Commendatore. Leporello, entrando dal lato destro con lanterna in mano, s'avanza cauto e circospetto.)

LEPORELLO

Notte e giorno faticar,
Per chi nulla sa gradir,
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir.
Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir...
Oh che caro galantuomo!
Vuol star dentro colla bella,
Ed io far la sentinella!
Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir...
Ma mi par che venga gente;
Non mi voglio far sentir.
(Si ritira. Don Giovanni esce dal palazzo del Commendatore inseguito da Donn'Anna; cerca coprirsi il viso ed è avvolto in un lungo mantello.)

Version Gazzaniga-Bertati

ACTO I

Escena Primera

(Un jardín. Es de noche. Leporello, arrebuñado en una capa, se pasea delante de la casa de Doña Ana. Salen Don Juan y Doña Ana, luego sale el Comendador. Leporello entra por la derecha con una linterna en la mano avanza cauto y circospecto)

LEPORELLO

Fatigarse noche y día
para uno que nada agradece;
soportar lluvia y viento,
mal comer y mal dormir...
Quiero ser un gentilhombre
y no quiero servir más.
¡Oh, qué amable el caballero!
Él dentro con la dama
y yo aquí haciendo de centinela.
Quiero ser un gentilhombre
y no quiero servir más.
Me parece que alguien viene;
no quiero que me descubran.
(Se retira. Del palacio del comendador llegan apresuradamente Don Juan y Doña Ana, que intenta ver su rostro. Don Juan se cubre con la capa)

SCENA I

(Parte di giardino, a cui corrisponde l'appartamento di Donna Anna con porta socchiusa. Pasquariello involto nella sua cappa, che passeggia, indi Don Giovanni, e Donna Anna, che lo tiene afferrato per il mantello).

Introduzione

PASQUARIELLO:

La gran bestia è il mio padrone!
Ma il grand' asino son' io,
Che per troppa soggezione
Non lo mando a far squartar.
Invaghito di Donn' Anna,
Là di furto si è introdotto;
Ed io gramo, chiotto, chiotto,
Qui ad attenderlo ho da star...
Sento fame... Sento noia...
Ma che venga alcun già parmi...
Che sia lui vò lusingarmi...
Ma non vogliomi fidar.

(Si ritira da una parte. In questo Don Giovanni e Donna Anna dalla porta che introduce nell'appartamento)

ESCENA I

(Parte de un jardín, que corresponde al apartamento de doña Ana, con puerta entreabierta. Pasquariello envuelto en una cappa, quien pasea, y allí don Giovanni y doña Ana que lo tiene aferrado por la capa.)

Introducción

PASQUARIELLO:

¡Mi patrón es la gran bestia!
Y yo soy el gran asno,
que por sumisión
no le mando descuartizar.
Enamorado de doña Ana,
allí se ha introducido furtivamente.
Y yo espero, quieto, quieto,
Que tengo de esperar...
Tengo hambre... me aburro...
Pero que venga ya alguno por mí...
Que si él va a engatusarme...
Pero no me quiero fiar.

(Se retira a un lado. En esto, don Giovanni y doña Ana en la puerta que introduce al apartamento)

Si bien la idea de abrir la ópera con el criado del Don quejándose la tomó del libreto de Bertati, la manera en la cual Da Ponte la lleva a cabo presenta varias diferencias instructivas de las habilidades de este último como libretista. En el “Notte e giorno” a diferencia del monólogo de apertura de Bertati ya podemos apreciar la manera en que Da Ponte desde la primera entrada de cada personaje nos brinda una visión más profunda de la personalidad de los mismos.

Leporello no sólo se queja de los abusos de su patrón sino que expresa su deseo de pertenecer a esa clase que denuncia abusadora, “Voglio far el gentilhuomo” dejando en evidencia las contradicciones del personaje que por un lado guarda rencor hacia la clase aristocrática y por el otro lado su más íntimo deseo es pertenecer a ella. Además las acciones en la escena están resueltas con mucha más sutileza en el libreto de Da Ponte: en algún momento del monólogo los libretistas debían explicar qué es lo que en definitiva estaba haciendo el criado solo, en la calle, en el medio de la noche. Así vemos como Bertati lo soluciona de la manera más simple posible, Pasquariello cuenta en tercera persona, no sabemos a quién, dado que él es el único en la escena y evidentemente ya lo sabe: “Enamorado de Doña Ana, allí se ha introducido furtivamente. Y yo espero quieto, quieto”.

28 Da Ponte, L. citado en Hodges, S., Lorenzo Da Ponte, The Life and Times of in Mozart's librettist . The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2002,

29 Harnoncourt, N., op. cit. p. 260

30 Por nombrar algunos: Eisen, C., Keefe, S., The Cambridge Mozart Encyclopedia, Cambridge University Press, New York, 2006; Hertz, D., “Mozart and Da Ponte”, The Musical Quarterly, vol. 55 no.1, (1969); Andrews, R. “From Beaumerchais to Da Ponte” en Music and letters vol. 80. no.4; Everson, Jane E., “Of beaks and geese : Mozart, Varesco and Francesco Cieco” en Music and Letters. v.76 No.3; Moberly, R. B., “Mozart and his librettists” en Music and Letters. v.54 No.2

31 Tirso de Molina, El burlador de Sevilla y convidado de piedra, con notas y orientaciones para el estudio de Mercedes Sanchez Sanchez, Castalia, Madrid 1997, p. 52

32 Sanchez Sanchez, M, en Tirso op. cit. p. 52

33 Hertz, op. cit., p. 158

34 Eisen, C.; Keefe, S., The Cambridge Mozart Encyclopedia, Cambridge University Press, New York, 2006, p.51.

35 Da Ponte, L., Extract from the life of Lorenzo Da Ponte, New York 1819, citado por Hertz, op. cit. p. 159.

En cambio Da Ponte aprovecha el hecho de tener que dar esta información para mostrarnos todavía más rasgos de la personalidad de Leporello: “¡Oh que amable caballero!”. La ironía con la que Leporello se expresa no sólo nos muestra su falta de sumisión, sino que le aporta una complejidad al personaje ampliamente superior a la de Pasquariello, además de brindarnos una pauta de la relación irreverente que tiene con Don Giovanni, demostrando también la habilidad de Da Ponte para describir las relaciones humanas.

El final del monólogo también guarda una diferencia muy importante, el Pasquariello de Bertati está aburrido y hasta llega a pedir que alguien venga, mientras que Leporello se asusta y se esconde cuando escucha que viene gente, teniendo más conciencia del peligro real de la situación que a su vez nos da un indicio del final nefasto que la escena va a tener. A continuación, en la manera en que ambos libretistas muestran la pelea entre Doña Ana y Don Giovanni seguimos viendo como la misma idea genera resultados muy diferentes según la destreza de uno u otro:

Versión Gazzaniga Bertati:

(Si ritira da una parte. In questo Don Giovanni e Donna Anna dalla porta che introduce nell'appartamento)

DON GIOVANNI
Invano ni chiedete,
Ch'io mi discopra a voi.

DONNA ANNA
Un traditor voi siete,
Un'uomo senza onor.

DON GIOVANNI
Se fosse il Duca Ottavio
Nemmeno parlereste.

DONNA ANNA
Azioni disoneste
Non fece il Duca ancor.

DON GIOVANNI
Lasciatemi.

DONNA ANNA
Scopritevi.

DON GIOVANNI
Voi lo sperate invano.

DONNA ANNA
Vi strapperò il mantello.

DON GIOVANNI
Vi stropierò la mano.

DONNA ANNA
Aiuto! Son tradita!
Soccorso, o genitor!

DON GIOVANNI
Acchetati, impazzita.
Non ho d'alcun timor.

PASQUARIELLO
Oimè! La bestia ardita
Và ancora a far rumor.

(Il questo il Commendatore al comparir del medesimo Donna Anna lascia Don Giovanni, e si ritira).

(Se ritira a un lado. En esto, don Giovanni y doña Ana en la puerta que introduce al apartamento)

DON GIOVANNI
En vano me ruegas,
discúlpame.

DONNA ANNA
Eres un traidor,
un hombre sin honor

DON GIOVANNI
Si fuese el Duque Octavio
no me hablariais así.

DONNA ANNA
Una acción deshonesto
nunca la hizo el Duque.

DON GIOVANNI
Déjame.

DONNA ANA
Descubrios.

DON GIOVANNI
Lo esperáis en vano.

DONNA ANA
Os arrancaré la capa.

DON GIOVANNI
Os romperé la mano.

DONNA ANA *(simul.)*
¡Ayuda! ¡Soy traicionada!
¡Socorro, padre mío!

DON GIOVANNI *(simul.)*
Cállate, loca.
No has de temer.

PASQUARIELLO *(simul.)*
¡Dios mío! La bestia ardiente
va a ahora a organizar un escándalo.

(En esto el Comendador aparece en el mismo momento en que doña Ana deja a don Giovanni y se retira)

Versión Mozart Da Ponte:

(Si ritira. Don Giovanni esce dal palazzo del Commendatore inseguito da Donn'Anna; cerca coprirsi il viso ed è avvolto in un lungo mantello.)

DONNA ANNA

(Trattenendo Don Giovanni)
Non sperar, se non m'uccidi,
Ch'io ti lasci fuggir mai!

DON GIOVANNI

(sempre cercando di celarsi)
Donna folle! indarno gridi,
Chi son io tu non saprai!

LEPORELLO

(avanzandosi)
Che tumulto!
Oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai.

DONNA ANNA

Gente! Servi! Al traditore!

DON GIOVANNI

Taci e trema al mio furore!

DONNA ANNA

Scellerato!

DON GIOVANNI

Sconsigliata!

LEPORELLO

Sta a veder che il malandrino
Mi farà precipitar!

DONNA ANNA

Come furia disperata
Ti saprò perseguir!

DON GIOVANNI

Questa furia disperata
Mi vuol far precipitar!

IL COMMENDATORE

(con spada e lume)
Lasciala, indegno!
(Donn'Anna, udendo la voce del padre, lascia Don Giovanni ed entra in casa.)

(Se ritira. Del palacio del comendador llegan apresuradamente Don Juan y Doña Ana, que intenta ver su rostro. Don Juan se cubre con la capa)

DOÑA ANA

(Reteniendo a Don Juan)
No esperes, si no me matas,
que te permita escapar.

DON JUAN

(tratando de ocultar el rostro)
¡Insensata! ¡En vano gritas!
¡No has de saber quién soy!

LEPORELLO

(avanzando)
¡Qué tumulto!
¡Oh, cielos! ¡Qué gritos!
Mi patrón de nuevo en problemas.

DOÑA ANA

¡Aquí, siervos! ¡Al traidor!

DON JUAN

¡Calla y teme mi furor!

DOÑA ANA

¡Miserable!

DON JUAN

¡Imprudente!

LEPORELLO

Seguro que el libertino
me lleva a la perdición.

DOÑA ANA

Con toda mi furia
iré en tu persecución.

DON JUAN

Tal furia desesperada
ansía mi perdición.

COMENDADOR

(con espada y linterna)
¡Déjala, indigno!
(Doña Ana al oír la voz de su padre, deja a Don Juan y entra en Casa)

Aquí se puede ver también la fuerza que adquiere el personaje de Ana en manos de Da Ponte: en la escena de Bertati Ana acusa primero a Don Giovanni de traidor y lo más lejos que llega en intentar descubrir su identidad es su tímida amenaza "Os arrancaré la capa",

mientras que en la escena de Da Ponte es Ana a quién primero oímos con la afirmación “No esperes, si no me matas, que te vaya a dejar huir” y más tarde agrega “Con toda mi furia iré en tu persecución”, dándole al personaje de Ana un peso y una fortaleza de carácter incomparables con la Ana de Bertati. A su vez, es sorprendente como

Da Ponte nos da acceso a varios aspectos de la personalidad de un personaje así como nos muestra el estado emotivo del mismo en sólo dos frases, imprimiéndoles a sus escenas al mismo tiempo un nivel de veracidad que sumado a la complejidad de sus personajes generan un alto grado de dramatismo.

Otra de las diferencias significativas entre ambas escenas la encontramos en la manera en que Ana pide auxilio: la Ana de Bertati se expresa de una forma genérica “¡Ayuda! Soy traicionada Socorro, ¡padre mío!”, mientras que en la manera de pedir ayuda de la Ana de Da Ponte vemos una concordancia entre el rango social del personaje y la manera en que se expresa: “¡Aquí siervos! ¡Al traidor!”. La utilización de este recurso en la descripción de los personajes nos da la pauta del nivel de sutileza que adquiere la caracterización de los mismos de la mano de Da Ponte.

Luego de la pelea entre Ana y Don Giovanni en ambas versiones aparece el Comendador y se produce el duelo con Don Giovanni que termina en la muerte del primero. Luego de esta escena aparece también en las dos versiones un recitativo entre Don Giovanni y su criado, que reproduzco a continuación con el sólo propósito de mostrar el parecido al que llegan ambos libretos. Aquí vemos como no sólo las situaciones son similares, sino también como Da Ponte utiliza los mismos chistes, aunque plasmados de una manera ampliamente superior:

Versión Gazzaniga Bertati

RECITATIVO	RECITATIVO
DON GIOVANNI Zh, zh?	DON GIOVANNI ¡Chst, chst!
PASQUARIELLO Eh?	PASQUARIELLO ¿Eh?
DON GIOVANNI Pasquariello?	DON GIOVANNI ¿Pasquariello?
PASQUARIELLO Siete voi?	PASQUARIELLO ¿Sois vos?
DON GIOVANNI Sono io.	DON GIOVANNI Soy yo.
PASQUARIELLO Vivo, o morto?	PASQUARIELLO ¿Vivo o muerto?
DON GIOVANNI Che bestia! E non senti ch'io parlo?	DON GIOVANNI ¡Qué bestia! Pero, ¿no me estás oyendo?
PASQUARIELLO E il vecchio? Se n'è ito?	PASQUARIELLO ¿Y el viejo? ¿Se ha ido?
DON GIOVANNI È morto, o mortalmente io l'ho ferito.	DON GIOVANNI Está muerto, le he herido mortalmente.
PASQUARIELLO Bravo! Due azioni eroiche. Donn'Anna violentata. E al padre una stoccata...	PASQUARIELLO ¡Bravo! Dos acciones heroicas. Doña Ana forzada. Y al padre de una estocada...
DON GIOVANNI Ehi: te l'ho detto ancora. Che non vò rimostranze. Seguimi, e taci. Andiamo.	DON GIOVANNI ¡Ey! Te lo contaré después que ahora no es momento. Sigueme y cállate. Vamos.
PASQUARIELLO Sì Signore... (Stimolar mi conven perché ho timore)	PASQUARIELLO Sí, señor... (Me conviene seguirle por miedo)
<i>(partono)</i>	<i>(salen)</i>

Versión Mozart Da Ponte:

Scena Seconda

DON GIOVANNI

(sottovoce)

Leporello, ove sei?

LEPORELLO

Son qui, per mia disgrazia,
e voi?

DON GIOVANNI

Son qui.

LEPORELLO

Chi è morto, voi o il vecchio?

DON GIOVANNI

Che domanda da bestia! Il vecchio.

LEPORELLO

Bravo, due imprese leggiadre!
Sforzar la figlia
ed ammazzar il padre!

DON GIOVANNI

L'ha voluto, suo danno.

LEPORELLO

Ma Donn'Anna, cosa ha voluto?

DON GIOVANNI

Taci, non mi seccar,
vien meco,
se non vuoi qualche cosa ancor tu!

LEPORELLO

Non vo' nulla, signor,
non parlo più.
*(alzando da terra la lanterna ed il
mantello. Partono.)*

Escena Segunda

DON JUAN

(en voz baja)

Leporello, ¿dónde estás?

LEPORELLO

Estoy aquí, para mi desgracia.
¿Y vos?

DON JUAN

¡Estoy aquí!

LEPORELLO

¿Quién ha muerto? ¿Vos o el viejo?

DON JUAN

¡Qué pregunta más tonta! El viejo.

LEPORELLO

¡Bravo!
Dos impresionantes hazañas;
¡violar a la hija y matar al padre!

DON JUAN

Él lo ha querido de este modo.

LEPORELLO

Y Doña Ana ¿qué ha querido?

DON JUAN

Cállate, no me molestes.
Ven conmigo,
si no quieres recibir tú también.

LEPORELLO

No quiero nada, señor;
no hablo más.
*(Recoge la linterna y la capa y
salen)*

Tanto la pregunta de Leporello sobre quien ha muerto, como la manera irónica de expresar su opinión con respecto a las “dos impresionantes hazañas” (en Pasquariello “dos actos heroicos”) llevadas a cabo por Don Giovanni en la escena anterior, ponen de manifiesto un nivel de similitud que nos confirma la plena utilización del libreto de Bertati por parte de Da Ponte.

Luego de este recitativo, en ambas versiones viene la escena en la que Ana vuelve con Octavio y encuentra a su padre muerto, pero en lo que sigue a éste encontramos la primera gran diferencia entre los libretos, dado que Da Ponte en este punto no va a seguir el orden cronológico que utiliza Bertati. Mientras que en la versión de Bertati Ana le narra lo que había sucedido a Octavio exactamente después de encontrar a su padre muerto y la

escena termina con un aria de Octavio en la cual expresa su pena y el deseo de acompañar a Ana en este trance; en la versión de Da Ponte, el momento en el que Ana le cuenta a Octavio lo sucedido es trasladado al final del primer acto terminando la escena con el Dúo de Ana y Octavio donde se muestra el fuerte impacto emotivo por lo sucedido en los personajes y el pedido de venganza de Ana.

A raíz de plasmar la situación de una manera mucho más realista, puesto que es más factible que Ana no esté en condiciones de explicarle en ese preciso momento que es lo que había sucedido a Octavio debido al shock emocional en el que se encuentra, Da Ponte consigue mantener la tensión generada en el principio del número hasta el final de la escena. A diferencia de esto, en la versión de Bertati se produce una fuerte ruptura de la continuidad dramática a partir de ubicar luego de una situación tan cargada de dramatismo (debido al asesinato del Comendador) una escena en donde no sucede nada sino que se cuenta algo que ya ha sucedido. A su vez, el pedido de venganza del final de la escena en Mozart Da Ponte le provee un hilo conductor al drama a su vez que fortalece aún más el personaje de Ana en detrimento del personaje de Octavio.

A pesar de esta diferencia fundamental da Ponte no se separa a partir de este punto del libreto de Bertati, así descubrimos como la idea que da pie a una de las escenas más graciosas del Don Giovanni de Mozart, el aria del catálogo de Leporello, se encontraba ya en esta ópera y en el mismo lugar que en la de Da Ponte, después de la entrada de Elvira.

Don Giovanni o sia il convitato di pietra de Giuseppe Gazzaniga extracto Scena VII :

DONNA ELVIRA
Dunque ha dell'altre femmine?

PASQUARIELLO
Ih! Ih! Se voi volete averle in vista
Ecco Signora mia, quest'è la lista

(Getta una lista di alcuna braccia di carta)

DUETTO

PASQUARIELLO
Dell'Italia ed Alemangna
Ve n'ho scritte cento, e tante.
Della Francia, e della Spagna
Ve ne sono non so quante.
Fra madame, cittadine,
Artigiane, Contadine,
Cameriere, cuoche, e guattare;
Perchè basta che sian femmine
Per doverle amoreggiar.
Vi dirò ch'è un uomo tale,
Se attendesse alle promesse,
Che il marito universale
Un dì avrebbe a diventar.
Vi dirò che egli ama tutte,
Che sian belle, o che sian brutte:
Delle vecchie solamente,
Non si sente ad infiammar.
Vi dirò...

DONNA ELVIRA
Así que, ¿hay otras mujeres?

PASQUARIELLO
Bueno... Si quieres echar un vistazo,
Señora mia, aquí tienes la lista.

(saca una lista de unas cuantas hojas)

DUETTO

PASQUARIELLO
De Italia, y Alemania
ve que hemos inscrito ciento y pico.
De Francia y de España
ve que ni sé cuántas son
Cuantas Señoras, ciudadanas,
artesanas, ganaderas, camareras,
cocineras y ayudantes de cocina;
porque basta que sean mujer
para hacerle enamorarse.
Os diré que un hombre así,
si atendiese a las promesas,
el marido universal
en un día se convertiría.
Os diré que las ama a todas,
ya sean bellas o feas:
únicamente de las viejas
no siente enamorarse.
Os diré...

Da Ponte a su vez se sirvió del libreto de Bertati para otras varias escenas: la escena en que Don Giovanni hecha a Masetto para seducir a Zerlina (Baggio y Maturina en el libreto de Bertati) junto con el aria en la que Bagio expresa su enojo; la escena del cementerio que es muy similar a la Scena XX de la ópera de Gazzaniga; y la escena del final de la obra de la cual Da Ponte no sólo toma la situación sino que nuevamente se apropia de un chiste hecho a través de Pasquariello: en la escena de Bertati, al igual que en la de Mozart el criado le roba a Don Giovanni un trozo de comida de la mesa y éste, que se da cuenta, aprovecha la situación para burlarse por un tiempo de Leporello- Pasquariello.

Profundizando el análisis de las diferencias entre ambos libretos, encontramos como detrás de algunas de las modificaciones que atribuimos a Da ponte estarían implicadas ideas que fervientemente expresaba Mozart en sus cartas.

Así vemos como la gran modificación que implica el traslado de la escena en la que Ana cuenta lo sucedido hacia el final del primer acto, esta motivada por una búsqueda de realismo escénico y por generar un sentido de continuidad en el desarrollo del drama ampliamente promulgados por Mozart en sus críticas al libreto de Idomeneo.

También encontramos que la estructura de la obra responde a los ideales de simetría y equilibrio en concordancia con los conceptos clásicos (que nos hablarían de la intervención del compositor) que podemos ver en: la idea de la muerte como marco de la obra, el hecho de que ambos actos empiecen con una escena en la que Leporello se queja de su patrón, y en la cantidad de personajes asociados a diferentes clases sociales, así es como encontramos a tres personajes pertenecientes a la alta sociedad (Doña Ana , Don Octavio y el Comendador) y tres personajes de bajo nacimiento (Leporello, Zerlina y Masetto) mientras que Doña Elvira y Don Giovanni si bien son nobles de nacimiento su comportamiento los deja fuera de su rango social ubicándolos en una categoría intermedia.

Ahora bien, la presencia de estos conceptos no restan mérito a los aportes del libretista, más allá de reconocer la habilidad de Da Ponte en la puesta en práctica de lo que podrían ser propuestas de Mozart, debemos recalcar como en muchos otros puntos lo que Da Ponte lleva a cabo en Don Giovanni difiere ampliamente con algunas de las ideas dramáticas de Mozart.

Así vemos como el compositor le expresaba a su padre en una carta en la que criticaba y proponía modificaciones al libreto de Varesco de “La Oca del Cairo”: “cuanto más cómica logra ser un ópera Italiana, mejor es”³⁶. También vemos su predilección por un alto grado de comicidad en la descripción que Mozart le había hecho a su padre de lo que esperaba de Varesco antes de proponerle hacer esta nueva ópera:

“Por lo tanto he pensado que si Varesco no está aún enfadado por la ópera de Munich (Idomeneo), podría escribirme un nuevo libreto con siete personajes. [...]. Lo más importante es lo siguiente: **bien cómico en conjunto,**...”³⁷

Analizando las tres óperas que compuso junto a Da Ponte descubrimos que están muy lejos de ser “bien cómicas en su conjunto” debido a la cantidad de elementos y situaciones patéticas derivadas directamente de la ópera seria. Si bien la velocidad del ritmo general es el de la ópera buffa, es esta velocidad, que le permite a la obra saltar de un aria a un número de conjunto con una rapidez deslumbrante, la que garantiza que los momentos de terror y compasión sean mucho más intensos. Prevalciendo en este aspecto la idea del

libretista: Da Ponte estaba convencido de que los cambios de humor eran esenciales para comprometer el estado anímico del oyente. Daniela Goldin nos explica esta diferencia de criterios entre Mozart y Da Ponte de una manera muy clara: "...de acuerdo con sus ideas dramáticas, para Mozart la comicidad debe ser expresiva, violenta, a menudo absurda, alla Schikaneder. Da Ponte, por el contrario, nunca es agresivo ni excesivamente cómico".³⁸

Otras de los criterios en los que podemos observar amplias diferencias entre libretista y compositor es en la utilización de las rimas, la cual Mozart desestimaba en absoluto para los libretos de ópera:

"...las palabras (deben estar) escritas meramente para la música, en lugar de ir poniendo aquí y allá palabras o estrofas enteras que arruinan la idea del compositor, únicamente para satisfacer a una miserable rima (**las cuales por Dios, no contribuyen en nada al valor de una representación teatral, sea la que sea, incluso mas bien la perjudican**). Los versos son ciertamente lo más indispensable para la música, pero la rima por la rima lo más nocivo. Los señores que se ponen a trabajar con esta pedantería fracasarán siempre, y la música con ellos"³⁹

No hay que hacer un examen muy exhaustivo de los libretos que Da Ponte escribió con Mozart para descubrir la abundancia de rimas tanto en los recitativos como en las arias. Lo cierto es que Da Ponte las escribía con la misma facilidad como respiraba, no sólo porque, como recalca Daniela Goldin, "su educación literaria nunca le permitió abandonar sus ideas de metro, de control estilístico o de compromiso cultural"⁴⁰ sino porque estaba convencido de el aporte que significaban para el drama. En una parte de su "Extracto de la vida de Lorenzo Da Ponte" en donde habla del campo de acción del libretista este recalca la importancia de "escribir versos simples, armoniosos y casi con un canto propio"⁴¹ sin lo cual "las notas del más científico de los compositores no pueden llegar a sentirse con el corazón".⁴²

También podemos observar el aporte neto de Da Ponte en la caracterización que hace de sus personajes a través del uso de modismos y lenguaje coloquial asociados a una determinada clase social, lo que presupone un conocimiento del idioma, que alguien cuya lengua nativa no fuera el italiano o que no haya vivido en Italia por muchos años no es capaz de poseer. En este punto Daniela Goldin va todavía más lejos cuando afirma que "(los tres libretos que Da Ponte escribe para Mozart) presuponen un detallado conocimiento de la tradición literaria – y teatral – de Italia, que no puede ser explicada como dentro de la competencia de Mozart"⁴³

El corroborar la presencia de criterios propios del libretista en factores tan vitales, nos da la pauta de una forma de trabajo en la que ambos se enriquecían mutuamente a diferencia de la relación que el compositor mantuvo con otros libretistas, en donde su voluntad prevalecía por sobre la del poeta.

Es gracias a esa relación tan íntima en el proceso de creación de la ópera que puede verse tal simbiosis entre texto y música, argumento y estructura que hasta a veces hace difícil determinar dónde empieza el aporte de uno y comienza el del otro.

36 Eisen, C., *Mozart A life in letters*, Penguin Books, London, 2006 p. 473

37 Bacells, P. A., op. cit., p.357 (el subrayado es nuestro)

38 Hodges, S., *Lorenzo Da Ponte, The Life and Times of in Mozart's librettist*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2002, p. 65

39 Bacells, P. A., op. cit., p.332 (el subrayado es nuestro)

40 Goldin, D., *Da Ponte" Librettista fra Goldoni e Casti"* en *Giornale Storico della Litteratura Italiana'*, n. 503, 30 trim., Turin, 1981 citada en Hodges, S, op cit p. 66

41 Da Ponte, L., *Extract from the life of Lorenzo Da Ponte*, New York 1819, citado por Hertz, op. cit. p. 159

42 *Ibidem*, p. 159.

43 Goldin, D., *Da Ponte" Librettista fra Goldoni e Casti"* en *Giornale Storico della Litteratura Italiana'*, n. 503, 30 trim., Turin, 1981 citada en Hodges, S, op cit p. 66

Así vemos como, Mozart a pesar de tener una percepción dramática asombrosa y un manejo monstruoso de la técnica compositiva operística no pudo alcanzar su máximo esplendor hasta que se asoció con un libretista como Da Ponte.

Conclusiones

Habiendo observado el grado de cohesión que alcanza la música con el argumento y con el texto, en la ópera Don Giovanni de Mozart-Da Ponte nos surge como premisa fundamental para el abordaje de esta obra, la necesidad y la obligación de tener en cuenta el aspecto teatral de la misma para lograr una cabal comprensión de su aspecto musical.

Así como Mozart valoraba altamente el significado de las palabras y se interesaba e intervenía en la estructura del drama, nosotros como directores musicales no podemos abordar la realización de la obra desligándonos del análisis del texto, el argumento y los personajes, indispensable para una interpretación de la música mucho más amplia y significativa: es responsabilidad del director musical que la dirección artística este bien fundada en lo musical. De lo que se desprende la necesidad de un trabajo en estrecha colaboración con el régisseur.

Puesto que sólo como consecuencia de un verdadero trabajo en conjunto es que Da Ponte y Mozart logran la simbiosis del conjunto de los elementos que integran la ópera, es a través de una relación de mutuo intercambio entre director musical y artístico que se puede alcanzar una representación global e integradora de la obra.

Material Consultado

Bibliografía

- _ Bacells, P. A., *Autorretrato de Mozart a través de su correspondencia*, El Acantilado, Barcelona, 2000.
- _ Brown Montesano, K., *Understanding the women of Mozart's Operas*, University of California Press, California, 2007.
- _ Dent, E., *Mozart's Operas: a critical study*, Oxford University Press, Londres, 1947.
- _ Eisen, C., *Mozart: a life in letters*, Penguin Books, Londres, 2006.
- _ Eisen, C.; Keefe, S., *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, Nueva York, 2006.
- _ Goehring, E. J., "The opere buffe" en *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge University Press, Nueva York, 2003.
- _ Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Paidós, Barcelona, 2003.
- _ Hertz, D., *Mozart's Operas*. University of California Press, Berkeley, California, 1990.
- _ Hodges, S., *Lorenzo Da Ponte, The Life and Times of Mozart's librettist*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2002.
- _ Lewin, D. *Studies in Music with text*. Oxford University Press, Nueva York, 2006

- _ Nagel, I., Autonomía y Gracia. Sobre las óperas de Mozart. trad. S. Villegas, Katz, Bs. As. 2006.
- _ Osborne, C., The complete operas of Mozart: a critical guide, Da Capo, Nueva York, 1978.
- _ Ratner, L., Classic Music: Expression, Form, and Style, Schirmer Books, Nueva York, 1980
- _ Rosen, Charles. El estilo Clásico, trad. E. Gimenez Moreno Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- _ Tirso de Molina, El burlador de Sevilla y convidado de piedra, con notas y orientaciones para el estudio de Mercedes Sanchez Sanchez, Castalia, Madrid 1997.

Webgrafía

- _ Da Ponte, L. Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Traducción al castellano de José Sanchez en <http://www.kareol.es/obras/donjuan.htm>
- _ Bertati, G., Don Giovanni ossia il convitato di pietra. Damma giocoso in un atto (Venezia 1787) edición digital en <http://www.librettidopera.it/>
- _ Bertati, G., Don Giovanni ossia il convitato di pietra. Traducción al castellano de Anjel Ojea en <http://www.alfredogarcia.com/>
- _ Losada Goya, J. M., El Dom Juan de Molière y el Don Giovanni de Mozart, en <http://www.josemanuelosada.es/docs/domjuan.pdf>

Partituras

- _ Mozart, W. A., Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Damma giocoso in zwei akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 527. Neue Mozart Ausgabe Digitalizierte Version, Salzburgo, 2006.
- _ Gazzaniga, G., Don Giovanni ossia il convitato di pietra. Damma giocoso in un atto di Giovanni Bertati. Bärenreiter, Alemania 1974.

Revistas Especializadas

- _ Allanbrook, Wye J. "Metric gesture as a topic in Le Nozze di Figaro and Don Giovanni" The Musical Quarterly, Vol. 83 No.2.
- _ Andrews, R. "From Beaumerchais to Da Ponte" en Music and letters vol. 80. no.4.
- _ Everson, J., "Of beaks and geese: Mozart, Varesco and Francesco Cieco" en Music and Letters. v.76 No.3.
- _ Hertz, D., "Mozart and Da Ponte" en The Musical Quarterly, vol. 55 no.1.
- _ Hertz, Daniel. "Mozart's overture to Titus as dramatic argumen"t en The Musical Quarterly, V.64 No.1.
- _ Moberly, R. B., "Mozart and his librettists" en Music and Letters. v.54 No.2.
- _ Noske, F. "Musical quotation as a dramatic device: The fourth act of Le Nozze Di Figaro", en The Musical Quarterly, Vol. 85 no.4.
- _ Schachter, Carl "20th-century análisis and Mozart performance" en Early Music, nov. 1991.

TESINA Nº 3

El valor del símbolo como estructurador de la interpretación de la música coral a capella.

Leonardo Camilo Santostefano

Tutor: Antonio María Russo

Co-tutor: Pablo Banchi

Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Dirección Coral (DAMus- IUNA)

7 de Diciembre de 2011

OBRAS:

- KOMM JESU KOMM (B.W.V.229) JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
- SECHS LIEDER UND ROMANZEN OP.93A JOHANNES BRAHMS (1833 - 1897)
- REENCARNATIONS, OP.16 SAMUEL BARBER (1910 – 1981)
- ANGELUS ANTONIO MARÍA RUSSO (1934 -)

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo intentaré jerarquizar al Símbolo como estructurador de la interpretación de obras corales a capella de diferentes períodos históricos. El director de coros no especializado en una temática particular suele enfrentarse cotidianamente con la problemática interpretativa de programas de concierto que comprenden obras de diferentes autores, épocas, estéticas, etc., y creemos importante desarrollar diferentes técnicas que le permitan proponer interpretaciones personales, sólidas y coherentes en combinación con el conocimiento estilístico general del contexto en el que cada obra fue concebida.

Pero, ¿qué entendemos por símbolo?. Si tomamos en cuenta las definiciones actuales de la Real Academia Española, entonces diremos que símbolo¹ es:

1 - Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.

2. m. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el superrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.

3. m. Ling. Tipo de abreviación de carácter científico o técnico, constituida por signos no alfabéticos o por letras, y que difiere de la abreviatura en carecer de punto; p. ej., N, He, km y \$ por Norte, helio, kilómetro y dólar, respectivamente.

En términos semióticos, sin embargo, el símbolo es un signo que, de acuerdo a la clasificación de Charles Sanders Peirce (c. 1839-1914)², posee siempre una relación arbitraria entre significado y significante, a diferencia del ícono cuya relación es de semejanza y el índice, caracterizado por la causalidad. Un Símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará

su Interpretante. Todas las palabras, frases, libros y otros signos convencionales son Símbolos.

En nuestra concepción, el símbolo se pone en juego en cada momento del hecho artístico: en la creación para el compositor, en la interpretación para el intérprete y en la escucha para el oyente.

Desde esta posición, el director de coros ante una obra de terceros podrá y deberá ocuparse solamente de decodificar o reasignar significados a los símbolos existentes en los materiales sin reparar obligatoriamente en la suposición respecto al acto creativo original y su compositor, ni en la multiplicidad de interpretación que tiene cada oyente que es única e irrepetible.

Por lo antedicho, intentaremos hallar en las obras estudiadas posibilidades analíticas que permitan esbozar decisiones estéticas interpretativas para cada una de las músicas tratadas. Claro está que este proceso es de carácter individual y que es propulsor de interpretaciones personales que lejos están de pretender ser verdades, en el sentido que la Lógica le otorga a esa categoría, sino que buscan coherencia y autenticidad y dar cause al impulso interpretativo que hay en mí como músico.

Motete Komm, Jesu, Komm BWV 229 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

En la Liturgia Luterana los Motetes latinos eran interpretados usualmente al comienzo de los Servicios Principales matutinos, por las tardes inmediatamente después del preludio del órgano, Vísperas de los Domingos y probablemente durante las comuniones. De ahí puede inferirse que fuesen considerados menores respecto a las Cantatas, al menos teniendo en cuenta el espacio que les era otorgado en la Liturgia a cada una de esas formas.

Erhard Bodenschatz recopiló entre 1603 y 1621 una antología de Motetes, Florilegium Portense, mayormente a ocho voces de compositores alemanes, italianos y flamencos de los Siglos XVI y XVII. Puede observarse que la música es relativamente simple. Incluso Bach en 1730, en un Memorandum al municipio de Leipzig calificaba a los cantantes que tenía disponibles en aquellos que podían interpretar música figurada (como las Cantatas), aquellos que podían cantar Motetes y los que solamente podían cantar la melodía de un coral.

Hay documentación que permite señalar que Bach escribió Motetes en Latín que no se conservan, contando hasta el momento solamente con 6 escritos en alemán escritos entre 1723 y 1727 para la Iglesia de St. Thomas en Leipzig, donde Bach había sido designado como director musical en 1723.

En contraste con lo antedicho con los Motetes en general, los 6 motetes de Bach que aún se conservan requieren del más alto nivel de cantantes que se disponga con lo cual remarca que han sido compuestos para situaciones excepcionales. En el caso de Komm, Jesu, Komm se supone ha sido compuesto para el funeral de alguna personalidad relevante de Leipzig, pero aún no hay claridad sobre el supuesto destinatario.

Komm, Jesu, Komm pertenece a esa serie de Motetes. El texto había sido escrito por Paul Thymich en 1684 para el funeral de Jacob Thomasius, el rector del Thomasschule, y musicalizado por Johann Schelle, predecesor de Bach en la institución. La obra de Thymich fue publicada por primera vez en Leipziger Gesangbuch de 1697, del cual Bach utiliza solamente las estrofas 1º y 11º (primera y última respectivamente).

Estos Motetes eran interpretados con acompañamiento instrumental que doblaba las partes corales, y entre las pruebas de ello destacamos la existencia de partes manuscritas instrumentales originales de su estreno para “Der Geist hilft unsrer Schwachheit”, y los testimonios de cantores de la época que así lo señalan.

Algunas consideraciones generales sobre la obra:

La obra está escrita a doble coro SATB - SATB, donde el Coro I es más agudo que el II, lo cual se pone en juego principalmente en los momentos tutti de la obra.

Las secciones están articuladas por el texto, y musicalmente por los cambios de metro de la siguiente manera:

TEXTO ALEMÁN	TEXTO EN ESPAÑOL	METRO	TRANSITO TONAL	COMPASES
Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,	¡Ven, ven, ven Jesús! Mi cuerpo está agotado	3/2	Sol menor a Sib Mayor	1 - 9 10 - 15
Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,	mis fuerzas me abandonan Más y más,		Sib Mayor a Re menor	16 - 28
Ich sehne mich nach deinem Frieden;	anhelo Tu paz.		Re menor a Fa Mayor	29 - 43
Der saure Weg wird mir zu schwer.	El amargo camino es demasiado duro para mí.		Re menor a Re Mayor	44 - 64
Komm, komm, ich will mich dir ergeben,	Ven, ven, Quiero entregarme a tí,	4/4	Re Mayor a Do menor	64 - 78
Du bist der rechte Weg, Die Wahrheit und das Leben.	Tú eres el Camino recto, la Verdad y la Vida.	6/8	Do menor a Sol Mayor (finalis)	79 - 167
Drauf schliess ich mich in deine Hände Und sage, Welt, zu gutter Nacht!	Así, me entrego en tus manos y al mundo digo: buenas noches,	3/4	Sol menor a Sol menor Sol menor a Sib Mayor	168 - 171 172 - 175
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende, Ist doch der Geist wohl angebracht,	pronto mi vida terrenal va hacia su final mi espíritu, está preparado;		Sib Mayor a Fa Mayor Fa Mayor a Re Mayor	176 - 179 180 - 183
Er soll bei seinem Schöpfer schweben, Weil Jesus ist und bleibt Der wahre Weg zum Leben.	Él debe elevarse hacia su Creador ya que Jesús es, y siempre será, el verdadero camino de la Vida.		Re menor a Do menor Do menor a Sol Mayor (finalis)	184 - 187 188 - 195

Reflexiones sobre la obra y su interpretación:

El llamado que se repite “Komm” en el inicio da la sensación, por la multiplicidad en compases y voces, de ser una plegaria de toda la humanidad. Utilizaremos una intensificación en aumento sobre la “m” en la palabra “Komm” para subrayar ese llamado. Luego, dirigiremos la carga del discurso hacia el c.9 donde se deposita la máxima tensión

Luego, en la musicalización de "die Kraft verschwindt je mehr und mehr" (mis fuerzas me abandonan más y más) observamos la disociación del Bajo de cada Coro respecto de las otras voces, "abandonando" la unidad que representa cada coro, en alusión al texto. Es destacable que en toda esta sección casi no hay superposición total de las voces. El gesto musical comienza con un salto ascendente sobre la palabra "kraft" (fuerza) y luego una gran línea descendente para subrayar el abandono de esa fuerza. Optaremos por una emisión que privilegie las vocales para apuntalar el debilitamiento. Entre c.24 y c.28, la fragmentación es aún mayor ya que intercala en el ambos Coros silencios que denotan la pérdida de fuerzas. Eligiremos cortar sin respirar en el Coro I entre c.24 y c.25 y c.26 y c.27, para que señalar el quiebre de la estructura y mayor separación entre cada intervención del Coro II para subrayar la fragmentación.

En el siguiente episodio, el texto "Anhelo tu paz", los materiales temáticos se presentan inicialmente muy similares a los expuestos entre c.4 y c.9, manifestados por ambos coros responsorialmente.

Podemos intuir cierta relación entre el concepto "anhelo" y la forma de la cual las imitaciones de ambos coros entre c.29 y c.32 se suceden in stretto. Los versos que preceden inmediatamente al presente subrayan el debilitamiento del cuerpo, el cansancio, en cambio aquí el concepto es positivo, de entrega y de Fe por lo que elijiremos una sonoridad Forte e Dolce para ilustrarlo. Al llegar a "der saure Weg" (el armargo camino) Bach elige un giro interválico sumamente disonante que incluye una doble sensible y un salto interno de 7ma disminuía.



Asimismo, es destacable el clima oscuro general de la sección logrado a partir de comenzar el proceso imitativo desde las voces graves, sumando luego tenores, altos y finalmente sopranos. Por último, la elección de la técnica del fugado en esta sección genera una trama sonora cerrada, intrincada, acorde al símbolo de lo dificultoso, de lo difícil de digerir. Asimismo, la linealidad en forma de escala en B1 c.50 ó S2 c.54 simbolizan el camino, y el quiebre de esa linealidad en B2 c.46 y 47 ó T2 c.48-49. Eligiremos cantar el fragmento Piano y Legato.

Luego, reminiscencias del fragmento "mis fuerzas me abandonan más y más" aparecen en el tratamiento de los coros a partir de c.55 con el material expuesto por B1, y se acentúa a partir de c.57. En el cierre, en c.63, la interválica de las voces S2 A2 T2 subraya el concepto de la dificultad.

La extensión de la sección (20 compases), la mayor hasta el momento en la obra, coincide con el concepto de "demasiado largo" (wird mir zu schwer) expresado en el texto.

Luego, el carácter positivo de la sección imitativa en 4/4 "komm, komm" se manifiesta como dulce exaltación, con valores breves y un contrapunto nutrido que se expone primero en el Coro I mientras el otro coro articula en corchea-negra una llamada. Luego, en el Coro II, se repite la estructura y finalmente con ambos coros juntos concluyen el episodio. Optaremos por una articulación clara y non legato para el fragmento y una sonoridad predominante mezzo forte.

Irrumpe en la obra una nueva sección con cambio métrico (6/8), de textura, humor y carácter. El texto señala "Tú eres el camino correcto, la verdad y la vida". Esta dulce

alabanza intercala fragmentos responsoriales con extensos episodios de cada uno de los Coros, hasta culminar en un gran tutti, elaborando un contrapunto complejo, lleno de retardos y secuencias que dan la sensación de un tiempo que no acabará, con pasajes que contienen notas cada vez más agudas hasta llegar en S1 c.150 y c.161 a la nota Sib, la más aguda de toda la obra, coincidente con el climax de sonoridad. Es la sección más extensa de toda la obra y transcurre sobre la afirmación de la Fe expresada en el texto.

Finalmente, el Motete cierra con un Aria para el coro en 3/4, en el lugar que usualmente ocupa el Choral.

Este Aria es de gran lirismo, cuyo texto se despidе de la vida con un dulce “Buenas Noches” seguido de una última afirmación sobre Jesús como el verdadero camino hacia la vida. Igualmente, hay varios puntos en común con el Choral: la homofonía predominante, la conjunción de ambos Coros en uno solo a 4 voces, la marcación de los Calderones al finalizar los versos a modo de respiración de la feligresía. Sin embargo, la forma A-A-B del Choral no está presente exactamente siendo en este caso A – A’ – B, lo cual imprime cierta variación sobre aquella forma.

ARIA.

CO R O I

Soprano. Drauf schliess' ich mich in dei - ne Hän - de und sa - ge, Welt, zu
 Alto. Drauf schliess' ich mich in dei - ne Hän - de und sa - ge, Welt, zu
 Tenore. Drauf schliess' ich mich in dei - ne Hän - de und sa - ge, Welt, zu
 Basso. Drauf schliess' ich mich in dei - ne Hän - de und sa - ge, Welt, zu

CO R O II

Soprano. Drauf schliess' ich mich in dei - ne Hän - de und sa - ge, Welt, zu
 Alto. Drauf schliess' ich mich in dei - ne Hän - de und sa - ge, Welt, zu
 Tenore. Drauf schliess' ich mich in dei - ne Hän - de und sa - ge, Welt, zu
 Basso. Drauf schliess' ich mich in dei - ne Hän - de und sa - ge, Welt, zu

gu - ter Nacht! eilt gleich mein Le - bens - lauf zu En - de, ist doch der
 gu - ter Nacht! eilt gleich mein Le - bens - lauf zu En - de, ist doch der
 gu - ter Nacht! eilt gleich mein Le - bens - lauf zu En - de, ist doch der
 gu - ter Nacht! eilt gleich mein Le - bens - lauf zu En - de, ist doch der
 gu - ter Nacht! eilt gleich mein Le - bens - lauf zu En - de, ist doch der
 gu - ter Nacht! eilt gleich mein Le - bens - lauf zu En - de, ist doch der
 gu - ter Nacht! eilt gleich mein Le - bens - lauf zu En - de, ist doch der
 gu - ter Nacht! eilt gleich mein Le - bens - lauf zu En - de, ist doch der

La sonoridad irá in crescendo desde mp a un forte dulce afirmativo hacia el final de la obra, todo el Aria la cantaremos legato y las duraciones de los calderones privilegiarán los que se encuentran sobre valores largos ya que estructuran las secciones formales, y permitir un cómodo respiro en los que se encuentran sobre valores Negra.

Sechs Lieder und Romanzen Op.93a
Johannes Brahms (1833 - 1897)

Este conjunto de canciones fueron compuestas entre 1883/1884, luego de diez años que las distancian de sus anteriores, los Op.62. En las Op.93a se pueden observar rasgos del Brahms más tardío. Son estrictamente a capella (no se encuentran partes opcionales para piano) e incluyen una mayor exploración de recursos vocales (articulación, acentuaciones, etc.) que las anteriores. Esta tendencia se trasladaría hasta su Op.104, su última colección de canciones seculares. Las Op.93ª conservan un gran carácter popular, incluso tres de sus textos son de origen folclórico, mientras las otras tres pertenecen a grandes poetas románticos. El nombre Seis Canciones y Romanzas tal vez se deba a la ecuación entre textos folclóricos y poéticos.

1 - Der bucklichte Fiedler (El violinista jorobado)

		Sección Formal
Der bucklichte Fiedler Es wohnt ein Fiedler zu Frankfurt am Main, Der kehret von lustiger Zeche heim, Und er trat auf den Markt, was shaut' er dort?	El violinista jorobado Vivía un violinista en Frankfurt am Main, Volvió de su casa de una alegre fiesta, Cuando llegó a la plaza del mercado, y ¿qué vio allí?	A
Der schönen Frauen schmausten gar viel an dem Ort! Du bucklichter Fiedler, nun fiedle uns auf, Wir wollen dir zahlen des Lohnes voll auf! Einen feinen Tanz behende gezeit! Walpugisnacht wir heuer gefeiert.	Hermosas mujeres en gran número, que festejaban algo! "Ahora toca para nosotras, jorobado violinista, Que te pagaremos abundantemente, Toca con destreza una bella danza ¡Pues esta noche celebramos Noche de Brujas!	A'
Der Geiger strich einen fröhlichen Tanz, Die Frauen tanzten den Rosenkranz; Und die Erste sprach: Mein lieber Sohn, Du geigtest so Frisch, hab nun deinen Lohn!	El violinista comenzó a tocar una alegre danza y las mujeres bailaron en ronda. La mujer principal dijo: "mi querido hijo, has tocado tan animadamente	A''
Sie griff ihm behind unter's Wamms sofort, Und nahm ihm den Höcker vom Rücken fort: So gehe nun hin, mein schlanker Gesell, Dich nimmt nun jedwede Jungfrau zur Stell!	Que ahora te mereces tu recompensa!" Luego le agarró por debajo del jubón y le quitó la joroba de su espalda: "y ahora márchate, mi apuesto amigo, Ahora cualquier muchacha te aceptará sin pensarlo	A'''

Brahms había compuesto dos versiones de esta canción anteriores y escribiría otra posteriormente³.

Se trata de una melodía popular de la zona baja de Renania⁴ tomado de las colecciones de canciones populares de Kretzschmer-Zuccalmaglio. En esta oportunidad⁵, tomó el texto componiendo una melodía totalmente original. Aquí no solo queda de manifiesto la gran capacidad melódica de Brahms y cómo reelabora constantemente una línea muy simple.

Brahms consigue una obra fresca y simple a partir de recursos sofisticados de tratamiento compositivo como los que aquí enunciaremos.

Las indicaciones de carácter elegidas por el compositor son:

Lebhaft und lustig: Animado y gracioso

Kräftig: vigorosamente

Durante toda la canción (exceptuando la sección en 3/8), Brahms acomoda el Metro a la necesidad de acentuaciones-apoyos del texto, por lo cual concurre la alternancia en algunos pasajes entre compases de 4/4 y 5/4.

El comienzo de la obra, A, tiene un tutti al unísono con una línea melódica sobre el arpeggio, que será característico de cada comienzo de verso, con leves variaciones, siempre al unísono. Este unísono se abre armónicamente en cada final de verso. En el c.4 aparece por primera vez el cambio métrico a 5/4, para poder acomodar texto y respiración del coro.

En c.5 comienza la siguiente semi-frase deriva de lo propuesto al comienzo de la obra tratado también al unísono por movimiento contrario. Luego, sobre la pregunta “¿y qué vio allí?” escribe sostenuto y decrescendo, aportando un cierto misterio momentáneo que apuntala el concepto.

Finalmente, el fragmento que cierra A es netamente armónico (se suspende el comienzo al unísono), cadenciando a la tónica Sol Mayor.

Lebhaft

Sopran
Es woh.net ein Fied.ler zu Frank.furt am Main, der keh.ret von lu.sti.ger Ze.che heim, und er

Alt
Es woh.net ein Fied.ler zu Frank.furt am Main, der keh.ret von lu.sti.ger Ze.che heim, und er

Tenor
Es woh.net ein Fied.ler zu Frank.furt am Main, der keh.ret von lu.sti.ger Ze.che heim, und er

Baß
Es woh.net ein Fied.ler zu Frank.furt am Main, der keh.ret von lu.sti.ger Ze.che heim, und er

trat auf den Markt, was schaut er dort? was schaut er dort? der schönen Frauen schmaust en gar viel an dem Ort! Du

scho - nen Frau - en gar

trat auf den Markt, was schaut er dort? was schaut er dort? der schönen Frauen schmaust en gar viel an dem Ort! Du

scho - nen Frau - en gar

Luego, en la siguiente estrofa en A', la melodía en soprano se mantiene pero con un tratamiento armónico, lo que renueva su presencia. La estructura métrica se repite con la variante del compás de 5/4 en el c.13. El texto “behende gezeitigt” es repetido, en el lugar que ocupara antes “was schaut’ er dort?”, pero esta vez sin el sostenuto ni el regulador decrescendo, derivando en una exclamación en acorde de 5ª (sin tercera) sobre “Noche de

Brujas”, subrayando el concepto en de caracter evocativo. Hacia el final de la sección, luego de una inflexión a Si Mayor, concluye con una cadencia a Re Mayor, dominante de la tonalidad principal.

En la Sección A”, aparece un cambio métrico signado por el 3/8, típica estructura rítmica de las danzas alemanas, nuevamente en Sol Mayor. Este cambio que incluye sobre “der Geiger strich” (el violinista se prepara). Conformar una búsqueda de representación de la afinación del instrumento del violinista en sus cuerdas más graves, manteniendo el Sol (IV cuerda) y buscando ajustar el intervalo de 5ª con el Re (III cuerda), oscilando en afinaciones cercanas a esta nota por encima y por debajo de ella. También está presente la insistencia en las cuerdas femeninas del La (II cuerda) lo que completa la descripción. Luego, la figuración de la ronda sobre la palabra “Rosenkrantz” con el único material melismático de la obra cierra el fragmento. Todos estos cambios están elaborados sobre la melodía original expuesta por Soprano, que nuevamente la tiene a cargo entre los compases 22 y 35, re-elaborada con la nueva agrupación métrica y los ornamentos. Es por eso que consideramos a esta sección como A” y no como una sección nueva.

The image displays a musical score for a section titled "Kräftig". It features four staves of music. The first two staves are for a violin part, with lyrics "Der Geiger strich, der Geiger" written below. The third and fourth staves are for a vocal part, with lyrics "Der Geiger strich, der Geiger strich, der Geiger" written below. Below this, there is a larger section of the score with four staves. The first two staves are for a vocal part, with lyrics "strich einen fröhlichen Tanz, die Frauen tanzten den Rosenkranz;" written below. The third and fourth staves are for a vocal part, with lyrics "strich einen fröhlichen Tanz, die Frauen tanzten den Rosenkranz;" written below. The bottom line of the score is a bass line with lyrics "Rosenkranz, den Rosenkranz;".

Luego, en levare de c.36, reaparece lo que en levare de c.5 incluyendo el sostenuto y el disminuyendo sobre “mi querido hijo”, armonizado para cerrar la sección, pero esta vez sin calderón sobre el último sonido.

Desde levare de c.41, A”, la incursión de la figuración corchea con puntillo – semicorchea presente en todas las voces excepto en Soprano permite sostener el material temático melódico original aportando una renovación en el discurso, y por ende en la atención. La obra finaliza senza rallentando, con la aplicación de la música compuesta para los c.8 y c.9, trasladados a c.48 y c.49 (con algún leve desdoblamiento de figuras rítmicas para acomodar el texto).

mein schlanker Gesell, mein schlanker Gesell, dich nimmt nun jeder - de Junger frau zur Stell!

mein schlanker Gesell, mein schlanker Gesell, dich nimmt nun jeder - de Junger frau zur Stell!

2 – Das Mädchen (La muchacha)

		Plan Formal
Stand das Mädchen, stand am Bergesabhang, Widerschien der Berg von ihrem Antlitz, Und das Mädchen sprach zu ihrem Antlitz: „Wahrlich, Antlitz, o du meine Sorge,	Estaba la muchacha junto a la ladera de la montaña, Y la montaña reflejaba su rostro y la joven reflexionó y dijo: "Ciertamente, rostro mío, mi preocupación,	Introd.
Wenn ich wüßte, du mein weißes Antlitz, Daß dereinst ein Alter dich wird küssen, Ging hinaus ich [nach] den grünen Bergen, Pflückte allen Wermut in den Bergen, Preßte bitt'res Wasser aus dem Wermut, Wüsche dich, o Antlitz, mit dem Wasser, Daß du bitter, wenn dich küßt der Alte!	Si, supiera que algún día, blanco rostro, un anciano fuera a besarte, Entonces yo iría a la montaña verde a recoger todo el ajeno de la montaña, Y escurriría todo el agua amarga del ajeno, y lavaría mi cara con esa agua para que estuviese amarga cuando el viejo la besara.	A
Wüßt' ich aber, du mein weißes Antlitz, Daß dereinst ein Junger dich wird küssen, Ging hinaus ich in den grünen Garten, Pflückte alle Rosen in dem Garten, Preßte duftend Wasser aus den Rosen, Wüsche dich, o Antlitz, mit dem Wasser, Daß du duftest, wenn dich küßt der Junge!	Pero, mi blanco rostro, si supiera que algún día un joven te fuese a besar, Entonces yo iría al verde jardín a recoger todas las rosas y les exprimaría su agua perfumada, y te lavaría, oh rostro mío, con esa agua para que estuvieses perfumada cuando el joven te besara	A'

El N^o2, Das Mädchen, posee una poesía de Siegfried Kapper (1821-1879) de inspiración en un poema folclórico serbio. La música folclórica serbia utiliza compases irregulares y tal vez Brahms haya buscado recrear ese clima con la alternancia de $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$ en esta obra. Otra característica constante es la fluctuación entre los modos Mayor y menor, y la única inclusión de Solista en todo el ciclo, en este caso Soprano.

Introducción (c.1 a c.8): La indicación es Gracioso. La obra es netamente narrativa, donde se cuenta la historia de una muchacha frente a su reflejo en la montaña y lo que ella le dice. Esto,

Brahms, lo estructura con un comienzo de las 4 voces homófonas colocándonos en la situación, preparándonos para las palabras de la niña. La sucesión métrica es regular " $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ ", y los ritmos de cada inciso son idénticos al siguiente. Este fragmento culmina en la

dominante de Si, luego de un *ritenuto* y *decrescendo*, para dar paso al siguiente episodio narrado por la muchacha, con la aparición de la Soprano solista.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and a soloist. The ensemble consists of Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part is marked *Grazioso* and *mf*. The lyrics for the ensemble are: "Stand das Mädchen, stand am Berges abhang, widerschien der Berg von ihrem Antlitz, und das Mädchen". The Solo section is marked *poco rit.* and *espressivo*. The lyrics for the soloist are: "wenn ich wüßte, sprach zu ihrem Antlitz: „Wahrlich, Antlitz, o du meine Sorger, wenn ich wüßte, —". The score includes musical notation for all parts, including rests and dynamics.

En el c.9 comienza la primera estrofa formalmente hablando, aunque parte del texto ya haya sido introducido en c.8. La fragilidad de la niña protagonista se subraya con las indicaciones *dolce sempre* y *espressivo*, de c.9. El coro entona el material temático que fue utilizado para estructurar la introducción con valores largos mientras la solista aparece. La estructura de Eco entre solista y coro puede ser asociada al eco de la montaña, donde se encuentra la protagonista.

La alternancia métrica ya no es previsible. La solista se une al coro en c.15 y c.16 para dar cierre a la sección con un unísono amplio y sonoro sobre el IV grado de la tonalidad de Si, sin tercera lo que no define el modo y lo hace funcional tanto para el Si Mayor como para el Si menor que están presentes en la obra.

The image shows a continuation of the musical score for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part is marked *poco rit.* and *espressivo*. The lyrics for the soloist are: "wenn ich wüßte, du mein weißes Antlitz, daß dereinst ein Alter dich wird küssen, daß dereinst ein". The ensemble part is marked *poco rit.* and *espressivo*. The lyrics for the ensemble are: "wenn ich wüßte, du mein weißes Antlitz, daß dereinst ein Alter dich wird küssen, daß dereinst ein". The score includes musical notation for all parts, including rests and dynamics.

Los siguientes dos versos de la estrofa son musicalizados en una alternancia constante entre $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$. Entre c.17 y c.20 el Coro tiene a su cargo el discurso armónico del fragmento

en un registro grave alusivo a la carga expresiva del texto (“entonces iría a buscar el ajeno de la montaña”, que es amargo) mientras la Soprano solista el melódico, lo que permite (con la misma melodía) generar una intensificación del discurso. A esto se suma el pedal del Bajo en Si entre c.21 y c.24 y el crescendo de c.23 y c.24. El Bajo tiene divisi mientras el Tenor y la Contralto cantan idénticamente a la octava. Luego, entre c.25 y c.28, la Soprano se une a su línea en el coro en la llegada del Forte para todo el orgánico con acentuaciones en c.25, siendo una estructura de dos compases que se repiten, donde el primero es semicadencial sobre la dominante y el segundo cadencial sobre tónica Si menor.

espressivo *cresc. poco a poco*
ging hin aus ich zu den grünen Ber-gen, pflück-te al-len Wermut in den Ber-gen,
p *cresc. poco a poco*
ging hin - aus ich, pflück - te al - len Wer- mut,
p *cresc. poco a poco*
ging hin - aus ich, pflück - te al - len Wer- mut,
p *cresc. poco a poco*

preßte bit-res Was-ser aus dem Wermut, wü-sche dich, o Ant-litz, mit dem Was-ser, daß du bit-ter, wenn dich küßt der Al-te, daß du bit-ter, wenn dich küßt der Al-te!
preß-te bit-res Was-ser, wü-sche dich, o Ant-litz, mit dem Was-ser, daß du bit-ter, wenn dich küßt der Al-te, daß du bit-ter, wenn dich küßt der Al-te!
preß-te bit-res Was-ser, wü-sche dich, o Ant-litz, mit dem Was-ser, daß du bit-ter, wenn dich küßt der Al-te, daß du bit-ter, wenn dich küßt der Al-te!
preß-te bit-res Was-ser, wü-sche dich, o Ant-litz, mit dem Was-ser, daß du bit-ter, wenn dich küßt der Al-te, daß du bit-ter, wenn dich küßt der Al-te!

La siguiente estrofa retoma el carácter responsorial. Es muy efectivo el cambio de Modo a Si Mayor, que llega finalmente en c.33 luego de un pasaje de tránsito sobre Fa# Mayor, dominante de la tonalidad. Los dos primeros versos, más allá de estar en modo mayor, poseen una musicalización muy semejante a la de los dos primeros versos de la estrofa anterior (c.9 a 16) en este caso con un tratamiento más contrapuntístico en el coro. El alargamiento de las figuraciones en c.35 y el Ritenuto de c.35/36 que concluye sobre Mi# disminuído genera la expectativa necesaria para introducir los siguientes versos de la estrofa.

espressivo *rit.*
Wüßt ich a-ber, du mein weißes Ant-litz, daß dereinst ein Jun-ger dich wird küssen, dich wird küs-sen,
pprit.
Wüßt ich a-ber, du mein weißes Ant-litz, daß dereinst ein Jun-ger dich wird küssen, dich wird küs-sen,
pprit.
Wüßt ich a-ber, du mein weißes Ant-litz, daß dereinst ein Jun-ger dich wird küssen, dich wird küs-sen,
pprit.
Wüßt ich a-ber, du mein weißes Ant-litz, daß dereinst ein Jun-ger dich wird küssen, dich wird küs-sen,
pprit.

Brahms rompe lo previsible aquí en varios aspectos:

- Por un lado, al haber evocado a la estrofa 1 como señaláramos más arriba, presenta un cambio drástico a lo que ocupara este lugar en aquella estructura, con un 2/4 Animato Grazioso donde no había cambio de tempo y continuando la alternancia de $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$.
- Por otro lado, en aquella oportunidad el fragmento comenzaba desde la subdominante, mientras aquí lo hace en Si Mayor.
- El repentino abandono de la solista aporta novedad.
- También es sorpresivo el tratamiento imitativo, primero Alto y Tenor en relación con el Bajo (que responde por movimiento contrario) y la Soprano que comienza con el mismo material temático extendido en duraciones y que se acopla y desacopla por momentos a Alto y Tenor mientras el Bajo se mantiene siempre autónomo.
- Finalmente, sorprende por el enlace armónico ya que del Mi# disminuído con el que concluyó la sección anterior resuelve solamente la línea de Soprano (que va al Fa#) mientras que Tenor y Alto generan una especie de cadencia deceptiva depositándonos claramente en Si Mayor. El fragmento culmina crescendo y con valores largos que generan una gran expectativa.

La resolución, para el último verso del poema, nos encuentra con la indicación “Lebhaft” (vivamente), en coincidencia con el entusiasmo que emana de la poesía por la posible llegada de un joven amante. Claramente es una versión en Si Mayor del último verso de la estrofa anterior, musicalizado en c.25 a c.28. No solo el cambio de Modo acentúa el contraste sino también el tempo más ágil. Retorna la alternancia de $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$, finalizando con figuras apuntilladas y divisi a 7 voces, lo que resulta muy efectivo luego de una gran acumulación de energía.

Lebhaft (♩ = ♩)

daß du duf-test, wenn dich küßt der Jun-ge, daß du duf-test, wenn dich küßt der Jun-gel

5

daß du duf-test, wenn dich küßt der Jun-ge, daß du duf-test, wenn dich küßt der Jun-gel

3 – O süsßer Mai! (ioh, dulce Mayo!)

El texto es del poeta alemán Karl Joachim Friedrich Ludwig von Arnim (1781-1831), uno de los máximos exponentes del romanticismo alemán. Compuesta en Do Mayor, con una única indicación *Etwas gehalten* (algo sostenuto) que acompaña toda la obra. Es el número más breve en cantidad de compases (38), de gran carácter evocativo.

Formalmente, Brahms genera una estructura A A', aprovechando que la poesía en su sexto verso repite “O süsßer Mai”, donde comienza la repetición de la primera frase de A, variando la segunda de ellas hacia el final de la obra.

O süßer Mai, der Strom ist frei, ich steh verschlossen, mein Aug' verdrossen, ich seh nicht deine grüne Tracht, nicht deine buntgeblünte Pracht, nicht deine Himmels blau, zur Erd ich schau.	Oh, dulce Mayo, la corriente fluye libremente, Estoy callado, con mi mirada taciturna, No veo tus ropas verdes, Ni el esplendor de tu colorida floración, Ni tus cielos azules, mi mirada esta está en la tierra.
O süßer Mai, mich lasse frei, wie den Gesang an den dunklen Hecken entlang.	Oh, dulce Mayo, hazme libre, Como la canción que se escucha entre los cercos

El comienzo es Forte y apasionado, pero rápidamente el regulador decreciendo a Piano sobre una armonía de Sol Menor (el V grado menor) cambia abruptamente el clima. Esta “contradicción” presente en un texto sobre la Primavera pero de fuerte impronta melancólica está presente en este cambio de atmósfera armónica. La disociación entre Soprano y las otras tres cuerdas se mantendrá durante todo el número, transformándose en un contrapunto más elaborado hacia el final de la obra, disociación que también podemos leerla desde los sentimientos encontrados antes señalados.

La elaboración contrapuntística del texto “mein Aug' verdrossen” contiene potencialmente el gran desarrollo cadencial que cerrará la obra más adelante. En este fragmento se suceden varias alteraciones que generan armonías muy ricas (pasando por armonías de Re menor y Do menor) que culminan en la dominante de la tonalidad principal.

Etwas gehalten

Sopran
O sü . Ber Mai, der Strom ist frei, ich steh ver . schlossen, mein Aug ver . dross - sen;

Alt
O sü . Ber Mai, der Strom ist frei, ich steh ver . schlossen, mein Aug, mein Aug ver . dross - sen;

Tenor
O sü . Ber Mai, der Strom ist frei, ich steh ver . schlossen, mein Aug, mein Aug ver . drossen;

Baß
ver . schlossen, mein Aug, mein Aug ver . dross - sen;

En el siguiente fragmento, la indicación espressivo en conjunto en conjunción con el aumento de la densidad cronométrica, los arcos de expresividad y los reguladores cresc – decresc generan una agitación en el discurso que, seguramente, afectará a cierta movilidad en el tempo. El segundo de los versos, consecuente en el gesto musical del primero, es más agudo y posee más alteraciones que el anterior.

En levare de c.17, reaparece como re-elaboración el tratamiento musical de los compases 5 (con levare) al 11, nuevamente cadenciando sobre la dominante para dar paso a A' en la tonalidad principal.

Para los versos 6 y 7 del poema la música es re-expositiva de los versos 1 y 2, comenzando un gran desarrollo cadencial sobre el material ya presentado, a partir de c.27, con el Bajo en divisi. La línea del Tenor dibuja un gran descenso de una octava de extensión (entre c.25 y 33) que conduce todo el fragmento, que es una elaboración del tema principal (ver compás 1). A partir de c.27 las cuatro voces superiores comienzan un notable y delicado ascenso melódico, finalizando en un acorde diáfano y agudo, PP, Ritenuto y diminuendo de gran fragilidad para lo que interrumpe la voz del Bajo que había realizado un pedal figurado

de Do por 10 compases. Este proceso de descenso y ascenso lo relacionamos con el ciclo de las estaciones, donde en primavera (Mayo, como lo indica el título) renace lo que en muriese en Invierno.

4 – Fahr' wohl! (Adiós)

Esta obra, que fuese interpretada en el funeral del mismísimo funeral del compositor, está estructurada sobre las estrofas 1, 2 y 5 de un poema del escritor Friedrich Rückert (1788-1866). La estructura claramente estrófica de la obra, con la repetición de “Fahr wohl” al cierre de cada una de ellas la traslada Brahms a la música concibiendo una obra donde para las distintas estrofas hay idéntica música, agregando una coda final de despedida. Está escrita en Lab Mayor, muy estable desde el punto de vista tonal, 6/8, y la indicación es *Sanft bewegt und sehr ausdrucksvoll* (movido suavemente y muy expresivo). Es una poesía otoño, colocada en el ciclo a continuación del número dedicado a la primavera (O süßer Mai!). El otoño despidе al verano, y con él a los amores, los colores, las manifestaciones más amables de la naturaleza. Es importante destacar la gran importancia que la naturaleza ocupa en el ideario del Romanticismo.

¹ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=s%EDmbolo

² "El icono, el índice y el símbolo" (c. 1893-1902). Charles S. Pierce. Traducción castellana de Sara Barrena. Fuente textual en CP 2.274- 308. Disponible en <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>

³ "Der bucklichte Fiedler", WoO. posth. 37 no. 6 (1859-62) [SSA chorus], from 16 Deutsche Volkslieder, no. 6.

"Der Fiedler", WoO. posth. 35 no. 4 (1863?/4?) [SATB chorus], from Deutsche Volkslieder für gemischten Chor, no. 4.

"Es wohnt ein Fiedler", WoO. 33 no. 36, (1894) from Deutsche Volkslieder, no. 36.

⁴ (La región de Renania (Rheinland en alemán) es el nombre con el que se designa a las tierras de ambos lados del río Rin, al oeste de Alemania.

⁵ Compuesto en 1883, publicado en diciembre de 1884, Berlin: N. Simrock

⁶ la indicación "und lustig" se encuentra solamente en la primera edición

<p>Fahr wohl, O Vöglein, das nun wandern soll; Der Sommer fährt von hinnen, Du willst mit ihm entrinnen: Fahr wohl, fahr wohl!</p> <p>Fahr wohl, O Blättlein, das nun fallen soll, Dich hat rot angestrahlet Der Herbst im Tod gemalet: Fahr wohl, fahr wohl!</p> <p><i>Fahr wohl, O Leben, das nun sterben soll, Nicht sterben kann das Leben, Wird neu der Gruft entschweben; Fahr wohl, fahr wohl!</i></p> <p><i>Fahr wohl! In langen Winternächten soll Mein Geist nun schau'n im Traume, Was sonst mein Aug' im Raume; Fahr wohl, fahr wohl!</i></p>	<p>Adiós, pajarillo que debes ahora viajar errante. El verano se va y tú debes acompañarle. ¡Adiós, adiós!</p> <p>Adiós, hojas que ahora deben caer, pintadas por el otoño de un rojo mortal. ¡Adiós, adiós!</p> <p><i>Adiós, O vida, que supuestamente debes morir, La vida no puede morir, Despegará de la nueva tumba; Adiós, adiós!</i></p> <p><i>¡Adiós! En las largas noches de invierno, Mi mente se sumergirá en un sueño, ¿Qué más pueden mi mirada encontrar en el espacio; Adiós, adiós!</i></p>
<p>Fahr wohl, all Liebes, das nun scheiden soll! Und ob es so geschehe, Daß ich nicht mehr dich sehe, Fahr wohl, fahr wohl, Fahr wohl!</p>	<p>Adiós, Mis amores que deben partir y, si así sucede, jamás los volveré a ver. ¡Adiós, adiós! ¡Adiós!</p>

La obra comienza con un salto de 4ª en la melodía de Soprano, y luego desciende lentamente, como quien alza su mano y saluda a alguien que se pierde a la distancia. La línea melódica cromática descendente en contralto subraya la gradualidad del alejamiento. El swing sugerido con las indicaciones de reguladores que comprenden gestos más largos o breves genera un vaivén notable, como si ese saludo inicial agitara un pañuelo para despedirse.

Sanft bewegt und sehr ausdrucksvoll

Sopran

1. Fahr wohl, o Vög - lein, das nun wan - dern soll, o Vög - lein, das nun
2. Fahr wohl, o Blätt - lein, das nun fal - len soll, o Blätt - lein, das nun
3. Fahr wohl, all Lie - bes, das nun schei - den soll, all Lie - bes, das nun

Alt

Tenor

1. Fahr wohl, — o Vög - lein, das nun wan - dern soll, o Vög - lein, das nun
2. Fahr wohl, — o Blätt - lein, das nun fal - len soll, o Blätt - lein, das nun
3. Fahr wohl, — all Lie - bes, das nun schei - den soll, all Lie - bes, das nun

Baß

El siguiente versos “el Verano se va”, nuevamente con melodías descendentes, arribando al verso “y tú debes acompañarle” son musicalizados con la fragmentación del coro, iniciando la propuesta el grupo masculino al que responden las voces femeninas. Es destacable que en este último impulso de la despedida aparecen por única vez las melodías ascendentes y el signo de crescendo, lo que acumula energía que será desarmada en el “adiós, adiós” del último verso. Este último, con la inversión del tema original en Soprano (salto de cuarta, en este caso descendente) que nos remite al comienzo que representase la efusividad de inicio de la despedida, con los brazos en alto, y aquí con el protagonista quedándose solo, como quien murmura “adiós” a quien ya se ha ido.

der Som - mer fährt von hin - nen, du willst mit ihm ent - rin - nen:
dich hat rot an - ge - strah - let der Herbst im Tod ge - ma - let: 1-3. fahr wohl, fahr wohl,
Und ob es so ge - sche - he, daß ich nicht mehr dich se - he: nicht mehr dich se - he:

der Som - mer fährt von hin - nen, du willst mit ihm ent - rin - nen,
dich hat rot an - ge - strah - let der Herbst im Tod ge - ma - let:
Und ob es so ge - sche - he, daß ich nicht mehr dich se - he, mit ihm ent - rin - nen:
im Tod ge - ma - let: 1-3. fahr wohl, fahr wohl,
nicht mehr dich se - he: nicht mehr dich se - he:

Luego, las siguientes estrofas elegidas por Brahms tienen la misma musicalización que la primera, arribando al final en una breve Coda que tiene origen en el poema que también agrega un “fahr wohl” más que en las otras estrofas (y Brahms agrega una repetición más que el poema para mantener la proporción planteada en la obra). En esta Coda, la compresión del gesto musical del primer “fahr wohl” del comienzo de la obra con la abrupta caída en arpegio de la Contralto y los saltos descendentes de Bajo y tenor, funciona como síntesis total del proceso de despedida descrito en la obra.

Un comentario aparte merece la elección de las estrofas musicalizadas por Brahms. En la primera de ellas, “el pajarillo que debes viajar errante” hace alusión a la libertad y a nuestra incapacidad de detener o poseer por siempre algo, tanto la libertad del pájaro como el devenir de las estaciones climáticas son parte de ello. En nuestra interpretación, será la más fresca de las tres estrofas.

La siguiente, con gran vuelo poético, nos habla del ciclo de la vida y la muerte, gran tema para los poetas románticos. En nuestra interpretación, buscaremos una instancia más reflexiva en comparación con la efusividad y fresca de la anterior.

La última, hace referencia a la pérdida de un amor que ya no volverá. Esta estrofa es la más personal para el poeta, la que tiene que ver con sus afectos individuales, por lo cual en nuestra interpretación será la más afectiva y sentida de las tres estrofas.

5 - Der Falke (El halcón).

El poema es del escritor alemán Sigfried Kapper publicado, al igual que Das Mädchen, en Die Gesänge der Serben de 1852. Está basado en un poema folclórico Serbio. La indicación es Lebhaft (animado), en $\frac{3}{4}$ y dos compases 3/2 al final de la obra. La tonalidad es Fa Mayor y su forma A – A' – A' – B

		Estructura Formal
Hebt ein Falke sich empor, wiegt die Schwingen stolz und breit, fliegt empor, dann rechtshin weit, bis er schaut der Veste Tor.	Un halcón se alza en el cielo, Sus alas balanceándose con orgullo y amplitud, Se eleva en los cielos Y luego ladea a la derecha hasta la puerta de Vesta.	A
An dem Tor ein Mädchen sitzt, wäscht ihr weißes Angesicht, Schnee der Berge glänzet nicht, wie ihr weißer Nacken glitzt.	En la puerta una joven sentada Lavándose su blanco rostro, La nieve de la montaña No brilla como lo hace su blanco cuello.	A'
Wie es wäscht und wie es sitzt, hebt es auf die schwarzen Brau'n, und kein Nachstern ist zu schau'n, wie ihr schwarzes Auge blitzt.	Mientras se sienta y se lava, Eleva sus negras cejas Y nunca tú has visto una estrella de la noche Que resplandezca como lo hacen sus negros ojos.	A'
Spricht der Falke aus den Höhn: "O du Mädchen wunderschön! Wasche nicht die Wange dein, daß sie schneeig glänze nicht! Hebe nicht die Braue fein, daß dein Auge blitze nicht! Hüll den weißen Nacken ein, daß mir nicht das Herze bricht!"	El halcón habla desde lo alto: "oh, maravillosa doncella, No laves tus mejillas Y deja que brillen como la nieve!" No levantes tus finas cejas Y deja que resplandezcan tus ojos! Cubre tu blanco cuello Para que mi corazón no se rompa"	B

La obra comienza con un enérgico tresillo en Soprano y poli-ritmia entre Soprano y las otras voces que enfatiza la figura del halcón. El material temático enfatiza siempre el segundo tiempo de cada compás, en coincidencia con la prosodia de las palabras. Las cuatro voces se mueven homófonamente desde el 2do compás hasta finalizar la estrofa (c.10). La presencia en todas células del fragmento de figuras apuntilladas seguidas de valores breves contribuyen a la robustez del pasaje en relación a lo que el halcón representa. La indicación Forte del comienzo se sostiene, incluso con la presencia de un regulador crescendo hacia el climax del fragmento (c.7) otorgando una gran amplitud sonora a toda la estructura.

Lebhaft

Sopran
Hebt ein Fal - ke sich empor, — wiegt dieSchwin.gen stolz und breit, fliegt em .

Alt

Tenor
Hebt ein Fal - ke sich em - por, — wiegt dieSchwin.gen stolz und breit, fliegt em .

Baß

por, dann rechtshin weit, bis er schaut der Ve - ste Tor, bis er schaut der Ve - ste Tor.

por, dann rechtshin weit, bis er schaut der Ve - ste Tor, bis er schaut der Ve - ste Tor.

La musicalización de la segunda estrofa, A', comienza con un pasaje imitativo sobre la cabeza del tema inicial de Sopranos. Luego, el carácter imitativo continúa entre Soprano y las otras tres voces, donde la voz más aguda contiene el tema original. El clima inicial es Piano, con articulación staccato en los comienzos de cada línea, para converger nuevamente en crescendo hacia el climax del fragmento en c.17.

La siguiente estrofa, es idéntica musicalmente a A'.

La composición sobre la 4ª estrofa del poema comienza con una música nueva, responsorial entre Soprano y Tenor por un lado y Contralto y Bajo por el otro. La melodía de S y T, a octavas por varios compases, es mucho más estática, quasi parlato, para dar paso a las palabras del halcón que habla desde lo alto. Altos, en divisi, y Bajos tiene a su cargo el proceso armónico, siempre responsorialmente, hasta que en c.36/37 se invierten los roles, con la reaparición de los ritmos apuntillados, arribando a la homofonía nuevamente en c.38/39 forte sobre el último verso de la estrofa como lo ha hecho en las dos estrofas anteriores.

Musical score for the vocal line of 'Spricht der Falke aus den Höhn: O du'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line with a piano (*p*) dynamic marking. The second system shows the vocal line with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics are: 'Spricht der Fal - ke aus den Höhn: O du'.

En c.39 la aparición de Re Mayor sobre “y deja que brillen como la nieve!” otorga una luminosidad que describe el concepto. Es destacable que en los casos anteriores, los cierres de sección habían sido en valores largos dando paso al comienzo de la siguiente en el último tiempo del compás (ej.: c.10, c.20, c.30). En esta oportunidad, el comienzo de la musicalización de la última fracción del poema comienza en el 2º tiempo del c.40 dando una continuidad entre la 3ª y 4ª estrofa.

La última estrofa comienza con un proceso armónico que oscila entre Re Mayor y Sib Mayor, con devenir de armonías ricas que conforman el pasaje más complejo desde ese punto de vista en este número. La homofonía predomina en todo este pasaje, y una elaboración por movimiento contrario entre Soprano y Bajo. El tercer verso comienza como el primero de la estrofa, y el tercero emprende el retorno a la tonalidad principal, Fa Mayor.

Finalmente, la reiteración de los últimos dos versos del poema con la musicalización de la tercera estrofa del poema cierra formalmente la estructura. Luego la inclusión de los últimos dos compases en 3/2 detienen el discurso conformando la coda que mantiene el carácter responsorial predominante en el número, en este caso entre Soprano y las otras voces. Esta coda, de carácter tierna y calma, se contrapone a la energía de toda la primera sección de la obra, aportando a la descripción de los sentimientos que despierta en el halcón la fragilidad y belleza de la joven niña.

Musical score for the vocal line of 'Hüll den weißen Nacken ein, daß mir nicht das Herze bricht!'. The score consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line with a piano (*p*) dynamic marking. The second system shows the vocal line with a piano (*p*) dynamic marking. The third system shows the vocal line with a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system shows the vocal line with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics are: 'Hüll den wei - ßen Na - cken ein, daß mir nicht das Her - ze bricht!'. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

6 – Beherzigung (Advertencia)

El número final del ciclo está basado en un poema de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). La indicación *Kräftig und lebhaft* (vivo y vigoroso). El tratamiento canónico está presente en toda la obra, comenzando con unísonos en mujeres a lo que continúan los hombres, para luego desarrollarse en cuatro voces reales a partir de c.6/7. La primera

sección está en $\frac{3}{4}$ y la segunda en $\frac{2}{4}$. /4 time. Toda la obra tiene indicación Forte (en tres oportunidades).

Feiger Gedanken bängliches Schwanken, weibisches Zagen, ängstliches Klagen wendet kein Elend, macht dich nicht frei.	Pensamientos cobardes, Tímidos temblores Vacilaciones vanas, Temeroso lamento No alejarán a la miseria, No te harán libre.
Allen Gewalten zum Trutz sich erhalten, nimmer sich beugen, kräftig sich zeigen, rufet die Arme der Götter herbei!	Todas tus fuerzas Reunidas para aceptar el desafío Nunca doblegarse, Muéstrate poderoso, Esto requiere de las fuerzas De los Dioses de tu lado.

Como señaláramos, el tratamiento general es canónico. La imitación es directa, a la octava entre las voces agudas y graves, a distancia de un compás. La tonalidad de Re menor se traslada prontamente a La menor. En c.6/7 el canon que fue al unísono entre mujeres y hombres se abre a cuatro voces, con movimiento contrario entre las voces femeninas que, obviamente, se repite en los hombres. Los hombres saltan “weibisches Zagen” lo cual genera la posibilidad de homofonía entre c.8 y c.15. El verso “macht dich nicht frei” es repetido, con acentuaciones y valores largos que enfatizan el concepto de advertencia: Beherzigung.

Kräftig und lebhaft

Sopran
Alt
Tenor
Baß

Feiger Ge - dan - ken bängliches Schwan - ken, wei.bi.sches Za - gen, ängstli.ches Kla - gen,
Feiger Ge - dan - ken bängliches Schwan - ken, wei.bi.sches Za - gen, Kla - gen,
wendet kein E - lend, macht dich nicht frei, macht dich nicht frei.
wendet kein E - lend, macht dich nicht frei, macht dich nicht frei.

9

La fuerte cadencia en el V grado mayor prepara la musicalización de la segunda y última estrofa que presenta en Re Mayor, nuevamente en canon donde, en esta oportunidad, son las cuerdas masculinas las que proponen y las femeninas las que imitan. El metro $\frac{2}{4}$,

estable y equilibrado, resulta de un fuerte carácter afirmativo en concordancia con el espíritu de la estrofa. Buscaremos en nuestra interpretación realizar una mayor articulación en los valores negros de todo el fragmento para subrayar el concepto afirmativo. El canon no se detiene sino por el agregado de dos valores al melisma que realizan los hombres en c.36/37 lo que permite lograr la homofonía previa al calderón de c.39, en semi-cadencia al V grado.

Finalmente, la reiteración del último verso del poema enfatiza la afirmación sólida de la convicción en la entrega a las fuerzas de los Dioses señaladas en el texto. La música del tema original de la sección 2/4 se encuentra en Tenor en c.40 mientras Soprano propone una gran melodía descendente hacia la Tónica (y el Bajo entre c.44 y 48) describiendo las fuerzas de los Dioses que descienden desde lo alto para estar a nuestro lado. En este caso el material canónico está entre Tenor (acompañado por Soprano y Contralto) y Bajo.

The image shows a musical score for the piece 'Reincarnations, Op. 16' by Samuel Barber. It consists of four staves of music, each with a corresponding line of lyrics in German: 'ru - fet die Ar - me der Göt - ter her - beil'. The music is written in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are printed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Reincarnations, Op.16

Samuel Barber (1910 – 1981)

Samuel Barber siempre demostró interés por la cultura Celta, especialmente por la literatura. Ha visitado numerosas veces Irlanda y Gales, donde manifestó adorar tanto sus paisajes como costumbres, su melancolía, su humor, la sonoridad de su lengua e historia. Algunas de sus primeras canciones (The Daisies de 1927 y Bessie Bobtail de 1934) fueron musicalizaciones de poemas de James Stephens (1882-1950) y numerosas obras sobre textos de James Joyce (1882 – 1941).

Reincarnations, reconocida como una obra maestra de la literatura coral norteamericana, tiene también poesía de James Stephens, publicados por primera vez en 1918 y revisadas en 1926, basados en textos del Irlandés Anthony Raftery (1784-1835). Fue compuesta para el Curtis Institute Madrigal Chorus⁷, coro de la Institución donde Barber se formó y que luego dirigió.

Comenzó la composición de la obra entre 1936 y 1937 y la completó en 1940. Fueron publicadas en 1942 por Schirmer como Reincarnations Op.16 y estrenadas en 1949 por un octeto del coro señalado.

El poeta James Stephens había nacido en los barrios marginales de Dublín, nunca conoció a su padre y su madre lo abandonó a los 6 años de edad como pupilo en un colegio protestante. La presencia constante de figuras maternas o referencia a ellas y otras relacionadas a lo cristiano en sus poesías parecen tener allí su origen. Su obra tiene un alto contenido de nacionalismo irlandés.

Hacia el final de su vida su legado literario se había esparcido en el mundo occidental. Cuando Barber comenzó a componer *Reincarnations* eligió tres poemas de Stephens que hablaran de amor, pérdida y anhelo. El nombre de la obra está relacionado con la técnica que el poeta utilizara al escribir nueva poesía a partir de textos de otros escritores.

Los tres números que componen la obra tienen, como lo señala el mismo Samuel Barber en sus cartas, la distintiva y feliz influencia de la libertad de los madrigales de Monteverdi.

1 - Mary Hynes

La primera, Mary Hynes, tiene tres grandes secciones A – A' – B, donde cada una abarca tres estrofas de cuatro versos cada una (A y A' poseen los mismos versos). A lo largo de las mismas, el poeta describe las bellezas de la amada y las descripciones se suceden unas a las otras sin freno, generando una poesía "sin respiro". Mary Hynes, dedicada a la más bella joven que habitó alguna vez Ballylea, poblado de Irlanda, quien a temprana edad murió convirtiéndose en un mito popular.

A través de la palabra, Stephens enaltece su perfección colocándola "...por encima de todas las descendientes de Eva..."

She is the sky of the sun! She is the dart of love!	Ella es el cielo ¡Del sol! Ella es el dardo ¡Del amor!
She is the love of my heart! She is a rune! She is above	Ella es el amor ¡De mi corazón! ¡Ella es una runa! Ella está por encima
the women of the race of Eve, as the Sun is above the Moon!	de las mujeres de la raza de Eva, como el Sol ¡Está sobre la luna!
Lovely and airily the view from the hill that looks down Ballylea!	Encantadora y fresca es la visión desde la colina al contemplar la vista de Ballylea!
But no good sight is good, until by great good luck you see	Pero ninguna buena vista lo es tanto, hasta que por gran suerte tú ves,
the blossom of branches walking towards you, airily.	la flor entre las ramas caminando hacia ti, frescamente.

La fuerte exclamación inicial sobre “She” con el acorde de Si semi-disminuído regresará luego en otros pasajes del número con diferentes armonías pero siempre enfatizando la palabra, el sujeto del poema. “She” se encuentra en valores más largos que su contexto y/o repetido enfáticamente como cabeza de tema imitativo.

La atmósfera lograda en los primeros 5 compases de la obra son de gran júbilo, con estructura homófona, ritmo vivaz y una gran sucesión de acordes en estado fundamental de la tonalidad de Do mayor hasta el $\frac{3}{4}$, donde enlaza los acordes de ReM6 / Re#m / SiM, enlace que aporta gran luminosidad al fragmento.

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked "Allegro". The lyrics are: "She is the sky Of the sun! She is the dart Of love! She is the love Of my heart!". The score is written in a homophonic style with a 3/4 time signature. The lyrics are repeated for each voice part.

Luego, sucede un pasaje imitativo que pone de relieve la palabra “She” fuertemente, siendo en cada voz la nota más aguda de cada una de las intervenciones y durar más que las que continúan.

Este proceso es breve y rápidamente reúne a las cuatro voces nuevamente para señalarla a Mary Hynes como una runa (enigma), en una repetición que anticipa un recurso que luego será utilizado por el compositor nuevamente, generando un efecto de “mantra” u obsesión.

El siguiente episodio continúa con el señalamiento de Mary Hynes como quien está “sobre las mujeres de la raza de Eva como el Sol está sobre la Luna”. Por primera vez el Bajo se silencia para generar una sonoridad más ligera e ingresa nuevamente para sumarse a la descripción del Sol sobre la Luna con un claro cambio de tesitura en todas las voces para señalar lo que está arriba y abajo.

The image displays a musical score for the piece "She is a rune" by Mary Hynes. It consists of two systems of music, each with four staves. The top two staves in each system are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are for piano accompaniment (Tenor and Bass). The lyrics are: "She is a rune, she is a rune, she is a rune, she is a rune, she is a rune, she is a rune! She is above The women". The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment, with some staves showing rests for vocal parts.

Al final de esta primera sección del número, la exclamación desde el Bajo asciende en tesitura y a su vez, con la incorporación de las otras voces de grave a agudo, prepara la reexclamación que da comienzo a la reexposición.

Las diferencias entre A y A' son algunas duraciones mayores para las palabras “on my heart” que fueron corcheas en A y son negras en A', y luego el “She” de c.25 que aumenta en una negra su duración, y la multiplicación de aquel recurso reiterativo, obsesivo, utilizado sobre “she is a rune” que culmina en un acorde de gran duración como conclusión de varios cambios métricos que acentúan el climax sobre “moon” en c.35.

La siguiente y última sección de Mary Hynes comienza en el piú tranquilo $\frac{3}{4}$ con un fugado encabezado por el Tenor y el contra-tema en el Bajo. El material es mucho más lírico, tierno y contemplativo que en A/A', en consonancia con el texto que nos acerca imágenes de las colinas de Ballylea. Las constantes hemioas le otorgan al pasaje gran plasticidad. Hacia el final del poema, reaparece el sujeto del poema y es allí donde todas las voces se reúnen nuevamente en un canto homófono. “The blossom of branches” encuentra a Soprano y Bajo con el material original de la obra idéntico en alturas a los compases

iniciales, Piano y Grazioso, indicados en la partitura. El final, con la repetición de “airily”, pareciera despegar y esfumarse junto a la melodía ascendente predominante en soprano y el *ritenuto* final, subrayado por el *decrescendo* final a *pp* en un final que queda suspendido en el aire.

The image displays two systems of a musical score for a choral piece. The first system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics "see The Blossom Of Branches Walking towards you,". Above the staves, the tempo markings "poco rit." and "a tempo p grazioso" are indicated. The second system also consists of four staves with the lyrics "Air - i - ly, air - i - ly, air - i - ly, air - i - ly, air - i - ly." and includes markings for "rit." and "pp".

2 – Anthony O Daly

El segundo de los poemas es Anthony O Daly, es un lamento sobre la muerte de un carpintero héroe popular irlandés quien fuese capitán en la Rebelión Agraria de los Niños Blancos, condenado a morir colgado por un asesinato que no cometió y lo hizo sin traicionar ni delatar a sus compañeros, hecho que lo hubiese salvado de la condena. Stephens describe en su poesía con lenguaje agónico, finalizando con “nada queda sino la pena”, incluso un lamento tan intenso que la mismísima Naturaleza llora su pérdida y toma revancha por la injusticia.

⁷ En realidad Mary Hynes ya había sido compuesta para el momento en que Barber retoma la dirección del Coro, siendo Anthony O' Daly y The Coolin las compuestas para el Curtis Institute Madrigal Chorus, aunque algunos de sus materiales temáticos se encuentran en los cuadernos borradores de Barber entre 1936 y 1939.

⁸ Los Whiteboys fueron una sociedad agraria secreta que organizaba asaltos nocturnos en oposición a la opresión de los diezmos y la ocupación de las tierras. Comenzó en Limerick, Irlanda, 1761.

<p>Since your limbs were laid out The stars do not shine! The fish do not leap In the waves! On our meadows the dew does not fall in the morn, For O Daly is dead! Not a flow'r can be born! Not a word can be said! Not a tree have a leaf! Anthony! After you There is nothing to do! There is nothing but grief!</p>	<p>Desde que tus miembros fueron depuestos, ¡Las estrellas ya no brillan! ¡Los peces ya no saltan hacia fuera en las olas! En nuestros prados el rocío ya no cae en la mañana, ¡Desde que O Daly está muerto! ¡Ni una flor puede nacer! ¡No puede ser dicha ni una palabra! ¡Los árboles han quedado sin hojas! ¡Anthony! Después de ti, ¡No hay nada hacer! ¡No hay nada sino pena!</p>
---	--

Barber, desde lo musical, abandona la sonoridad fresca y jubilosa predominante en Mary Hynes para internarse en una estructura de imitaciones desgarradoras sobre un pedal que, obsesivamente, no puede dejar de llorar a Anthony O Daly, con un fúnebre ritmo irregular para el compás que genera la sensación de arrastre (el material está en 5/4 mientras el compás es ¾), tal vez describiendo el tránsito del héroe a la horca.

The image shows a musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Spanish and English. The score includes dynamic markings like *mf* and *mf espr.* and articulation like *mf espr.*. The lyrics are: "Since your limbs were laid out The stars do not shine! The fish leap not out In the waves! On our meadows the dew does not fall in the morn, For O Daly is dead! Not a flow'r can be born! Not a word can be said! Not a tree have a leaf! Anthony! After you There is nothing to do! There is nothing but grief!"

El material temático enunciado inicialmente por Soprano es muy austero, como un lamento, presentando 7 reiteraciones de la célula rítmica “dos valores breves - uno largo”

como generador de toda la obra, siempre con giros descendentes. Luego de la exposición del material por parte de Soprano, es presentado canónicamente por Alto y Tenor, estrechamente a distancia de negra.

Estas imitaciones cercanas generan constantemente disonancias de segundas y cuartas aumentadas que acentúan el dolor y el lamento, como puede verse en el siguiente fragmento:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The lyrics are: "On our mead - - ows the dew Does not fall in the a leaf! On our mead - - ows the dew Does not fall dead! On our mead - - ows the dew Does not fall - - tho - ny, An - - tho - ny, An - - tho -". The score includes dynamic markings like *piu f* and *f*.

El lamento circula por las diferentes voces siempre sobre el pedal ya señalado, acumulando tensión en el discurso que culmina en la exclamación del lamento “Ah” por parte de sopranos en c.33 que deriva en el traspaso del pedal a las cuerdas femeninas en octavas mientras los hombres re-editan el tema original, a modo de A’. En c.54 la exclamación “Ah” está en Tenores arribando al Stringendo de c.58 acumulando una extrema carga expresiva que culmina explotando en c.68, luego de un proceso de máxima angustia entre c.64 y c.67 stringendo molto, en la pronunciación desconsolada del nombre “Anthony”.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The lyrics are: "tho - ny, An - tho - ny, An - tho - ny, An - tho - ny, An - tho - ny, An - - tho - ny! An - - tho - ny! An - - tho - ny! An - - tho - ny! is dead! An - tho - ny, An - tho - ny, An - tho - ny, An - tho - ny, An - - tho - ny! An - - tho - ny! is dead! An - tho - ny, An - tho - ny, An - tho - ny, An - tho - ny, An - - tho - ny! An - - tho - ny!". The score includes dynamic markings like *stringendo molto* and *ff*.

Luego, y para finalizar, el énfasis logrado con cada cuerda con el texto “after you there is nothing to do”, desperately (indicación de Barber, “desesperadamente”) y con acentuaciones marcadas para cada sílaba, nos da la sensación de parálisis emocional de cada orador (en este caso cada cuerda) que deriva en una manifestación de soledad e impotencia, con la detención del discurso musical alargando mucho señalando que “nada queda salvo la pena”. Cabe destacar el impacto que genera el último ataque del coro sobre la palabra “grief” (pena), *sfp* y sobre un acorde “hueco” (sin tercera) lo que realza el carácter de soledad que el texto infiere, remarcado con un valor larguísimo con calderón final.

The image shows a musical score for a piece titled "After you There is nothing to do!". The score is written on four staves. The first staff is the vocal line, starting with the tempo marking "a tempo" and the dynamic "desperately". The lyrics "After you There is nothing to do!" are written below the notes. The second staff is the piano accompaniment, starting with the dynamic "f desperately". The third and fourth staves continue the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ten." and "f desperately".

3 – The Coolin

Finalmente, The Coolin es un poema de carácter melancólico donde el poeta invita a su amada a unirse con él “bajo su abrigo” e ir a un lugar apartado donde “hablarán hasta que hablar también sea un problema”. En una entrevista radial para The Spoken Arts que aún se conserva, Stephens comenta que The Coolin (originalmente The Cooleen o The coolun) hace referencia a un rizo que solía crecer exactamente en la nuca de las damas. El poema es un largo abrazo, lleno de afecto y paz. Este poema tiene claramente un momento de exclamación cuando el orador señala “qué si la noche es negra? O el aire es frío en la montaña?”, luego retorna el clima íntimo inicial.

Come with me, under my coat, and we will drink our fill of the milk of the white goat, or wine if it be thy will.	Ven conmigo, debajo de mi capa, Y beberemos hasta colmarnos De la leche de la cabra blanca, O vino si es esa su voluntad.
And we will talk, until talk is a trouble, too, out on the side of the hill; And nothing is left to do,	Y hablaremos hasta que la charla sea también un problema, fuera, al costado de la colina Y nada quedará por hacer.
but an eye to look into an eye, and a hand in a hand to slip; and a sigh to answer a sigh; And a lip to find out a lip!	Pero un ojo para mirar en un ojo; y una mano deslizarse en otra mano, Y un suspiro para contestar a un suspiro, ¡Y un labio para descubrir otro labio!
What if the night be black! And the air on the mountain chill! Where the goat lies down in her track and all but the fern is still!	¡Qué si la noche es negra! ¡Y el aire de la montaña es helado! Donde la cabra se recuesta en su camino, ¡Y todo excepto el helecho está inmóvil!
Stay with me, under my coat! and we will drink our fill of the milk of the white goat, out on the side of the hill!	¡quédate conmigo, debajo de mi capa! Y beberemos hasta colmarnos De la leche de la cabra blanca, ¡fuera, al costado de la colina!

Samuel Barber genera a través de un discurso en pie ternario, homófono y calmo una atmósfera de ternura y lirismo que se sostiene durante todo el número final de Reincarnations. Si bien hay varios materiales temáticos en The Coolin, relacionados con cada estrofa del poema, la estructura rítmica de balanceo que se manifiesta al comienzo estará presente en todo el número.

La sección inicial (y la obra) está claramente en Fa mayor, no obstante los constantes enlaces por mediantes y los reposos en Lam y Rem dan un color muy particular al devenir del discurso en este número, sumado a la aparición del Re mayor del 5 compás en el contexto de un enlace por cuartas consecutivas: Lam – ReM – Solm – Do7 (con fundamental ausente) – FaM.

Andante con moto ♩ = 50-54
mf tenderly

Soprano
Come with me, un-der my coat, And we will drink our fill Of the

Alto
mf
Come with me, un-der my coat, And we will drink our fill Of the

Tenor
mf
Come with me, un-der my coat, And we will drink our fill Of the

Bass
mf
Come with me, un-der my coat, And we will drink our fill Of the

milk of the white goat, Or wine— if it be thy will.—

milk of the white goat, Or wine— if it be thy will.—

milk of the white goat, Or wine— if it be thy will.— And

milk of the white goat, Or wine— if it be thy will.— And

Luego realiza un fragmento que culmina en Lam para dar comienzo a un episodio imitativo, cuyos materiales temáticos conservan el balanceo de la estructura rítmica expresada al comienzo del número, y que se estabilizan en Do, tanto mayor como menor, logrando así (1º episodio Fa, 2º episodio La y 3º episodio Do) llegar a la dominante de la obra a través de enlazar secciones por intervalos de 3º. Es muy bella y destacable la forma de “pintar” con música los suspiros señalados en el texto en el final de esta sección (c.24 y c.25), apoyando lo que el mismísimo Barber dijese respecto a su inspiración en los Madrigales de Monteverdi y que comentáramos al comienzo de estos apuntes sobre Reincarnations.

Luego, en c.26, reaparece claramente la homofonía y por primera vez la indicación forte, sobre el acorde de Solm. La poesía hace alusión a la oscuridad y la frialdad en la montaña, y Barber acentúa el peso de las palabras con una sección de gran intensidad en el discurso armónico y el salto de Soprano al momento de nombrar al “aire de las montañas”.

Seguidamente un breve episodio con material imitativo previamente expuesto deriva en el final del número, que retoma texto y música del comienzo del mismo aquietando el discurso hasta detenerse completamente en el final.

ANGELUS

Antonio María Russo (1934-)

El Angelus es una oración mariana que recuerda el momento de la Anunciación y la Encarnación.

En sus palabras se resume el Misterio. Es una oración diaria del culto católico, y su estructura alterna versículos (V/.) y responsorios (V/.), e intercala entre cada estructura el Ave María. No se conocen certeramente datos de su redacción, aunque diversas fuentes le otorgan la autoría al Papa Urbano II (1042–1099) y otras al Papa Juan XXII (1249-1334), y se le atribuye al rey francés Luis XI haber ordenado en 1472 que el Angelus fuese recitado tres veces al día (6, 12 y 18hs). Durante Pascuas se reemplaza por Regina Coeli desde 1743.

9 “cúilín, coolun, cooleen (cabello o rizo de la parte posterior de la cabeza). La costumbre en la temprana Irlanda de usar el cabello largo y atado fomentó el uso de el cooleen como signo identitario. Luego, característico de las damas atractivas y rubias (cúil-fhionn). Hay varios personajes menores en la mitología celta llamados Cúilín (Coolin) como la hija de Conarán en las historias de Fenian”. Tomado de A Dictionary of Celtic Mythology, de JAMES MacKILLOP, Oxford University Press, 1ª Edición 1998. <http://www.encyclopedia.com/doc/1070-ciln.html>, Traducción C.S.-

V/. Angelus Domini nuntiavit Mariæ, R/. Et concepit de Spiritu Sancto.	V/. El ángel del Señor anunció a María, R/. Y concibió por obra y gracia del Espíritu Santo.
V/. "Ecce Ancilla Domini." R/. "Fiat mihi secundum Verbum tuum."	V/. He aquí la esclava del Señor. R/. Hágase en mí según tu palabra.
V/. Et Verbum caro factum est. R/. Et habitavit in nobis.	V/. Y el Verbo de Dios se hizo carne. R/. Y habitó entre nosotros.
V/. Ora pro nobis, Sancta Dei Genetrix. R/. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.	V/. Ruega por nosotros, santa Madre de Dios. R/. Para que seamos dignos de alcanzar las promesas de Nuestro Señor Jesucristo.

La composición de Russo utiliza los 6 primeros versículos y responsorios, sin escribir música para el ruego final (los últimos V/. y R/.) ni para los Ave María que suelen rezarse intercalados. La obra fue compuesta en 2006 y editada por Ediciones GCC. Según nos cuenta el compositor en entrevista realizada en Diciembre 2011, el texto del Angelus lo ha atraído desde su niñez como plegaria, por su gran luminosidad inicial ante la Anunciación del ángel a una adolescente María que ha de ser la Madre de Dios, luego cómo ella recibe la noticia en lo más íntimo, la exultación y la imagen final que ese Ser quedará entre nosotros.

La obra está dedicada a María Elina (Mayorga) y al ser consultado el compositor confiesa que ha sentido una analogía entre María como generadora de vida y la gran actividad creadora de oportunidades que ha realizado Mayorga en una región tan inhóspita y dificultosa (San Juan, Cuyo) cultivando una gran actividad coral a través de su dedicado trabajo.

El contexto de la composición de esta obra, como nos cuenta su autor, fue en proceso de concepción de su oratorio Jephthe Galaatides (estrenada en 2009), previo a la composición del mismo. Nos permitimos hacer una analogía entre la Anunciación del texto y el momento creativo del autor descrito en la entrevista.

A su vez, señala que había concluido las presentaciones de Tosca de G. Puccini (para Juventus Lyrica en el Teatro Avenida de Buenos Aires) que incluye un Angelus, hecho que lo motivó a cristalizar su antiguo anhelo de musicalizar esa plegaria.

Consultado sobre el orgánico a 5 voces Russo cuenta que, a veces de forma consciente y otras inconscientemente, siempre escribe "a la antigua", en alusión a la plantilla cristalizada en los siglos XVI-XVIII tanto en madrigales como motetes y otras formas musicales. Nos señala que encuentra en las 5 voces un gran equilibrio y un sin fin de posibilidades compositivas.

Russo señala en la entrevista que la resolución ideal para esta obra sería con un coro de 24 cantantes profesionales, lo que resguardaría el concepto íntimo de su composición, de su concepto del texto.

Consultado sobre la estructura de la obra, Russo explica que siempre es una preocupación para él el equilibrio formal de las obras, la coherencia interna. Subraya que para él "... cada obra es como una carta, te proponés un material temático y lo desarrollás, con cambios, variaciones, etc., pero ese material tiene un seguir hilando constante en la obra, un hilo

conductor que puede ser el texto en caso de que lo tenga. Ese hilo conductor puede ser melódico, armónico, rítmico, todo eso...”.

Notamos que las secciones de la obra coinciden con las tres secuencias V/-R/. que se han musicalizado.

La obra comienza con descenso de todas las voces (S1 por 5ª y las otras cuerdas por grado conjunto) describiendo el descenso del ángel que viene a María para la anunciación. Luego, los Bajos continúan el relato en c.4 con *levare*. La primera acción del Ángel es de anunciar, informar, y el compositor elige un compás de 3/8, claramente ternario, que podemos relacionarlo con la concepción por gracia del Espíritu Santo que continúa. Esta utilización de pies ternarios será material temático rítmico que acompañará toda la obra. Russo señala en la entrevista realizada que el número 3 no tiene un significado sobresaliente en la obra. No obstante, deseamos destacar tanto esta asociación como otras posibles más allá de lo consignado por el compositor ya que nuestra búsqueda en esta Tesina es la relación entre los símbolos y las posibilidades interpretativas que de ellos emanan, con lo cual es tarea del intérprete encontrar asociaciones que, tal vez, los propios compositores no han hecho desde el plano consciente pero que son importantes para generar un universo interpretativo pleno de posibilidades.

El compositor desarrolla una superposición de lo polifónico (imitativo) y lo homófono, logrando asociaciones como al inicio entre S2-A-T mientras S1 y B transcurren contrapuntísticamente.

Luego, entre c.9 y c.13, esta asociación se transforma en las voces femeninas por un lado y las masculinas por el otro, trabajando un contrapunto de dos homofonías superpuestas. Finalmente alterna con bloques homófonos completos como en c.14/15 ó parciales como más adelante veremos en c.33/36.

Musical score for voices S1, S2, A, T, and B, showing the beginning of the Annunciation. The tempo is *Moderato ed espressivo*. The lyrics are: S1: An - ge - lus Do - mi - ni Ma - ri - ae, Ma - ; S2: An - ge - lus Do - mi - ni nun - ti - a - vit et con - ; A: An - ge - lus Do - mi - ni nun - ti - a - vit et con - ; T: An - ge - lus Do - mi - ni nun - ti - a - vit et con - ; B: Nun - ti - a - vit Ma - ri - ae et con - .

El clima general de esta primera sección de la obra transcurre entre Piano y Mezzo Piano generando un anticlímax en c.14 con PP súbito luego de crescendo, que renueva la expectativa sobre el desarrollo del material temático inicial. Los c.14 y c.15 funcionan como nexo para dar paso a una re-elaboración de lo expuesto hasta aquí, donde S1 vuelve a anunciar en c.16 la llegada del Ángel como lo hizo en c.1, S2 y A responden con melodías descendentes como en c.2. Ingresan T y B en un breve momento contrapuntístico y nuevamente, en c.22 con *levare*, las tres voces internas se agrupan homófonamente como lo hicieran en c.2, mientras S1 y B funcionan más contrapuntísticamente.

13

An - ge - lus, An - ge - lus, An - ge - lus Do - mi - ni, An - ge - lus, An - ge - lus, An - ge - lus, Do - mi - ni, An - ge - lus, An - ge - lus, Do - mi - ni, An - ge - lus, An - ge - lus.

19

nun - ti - a - vit Ma - ri - ae, nun - ti - a - vit Ma - ri - ae, Do - mi - ni, nun - ti - a - vit Ma - ri - ae, Do - mi - ni, nun - ti - a - vit Ma - ri - ae, An - ge - lus, An - ge - lus, nun - ti - a - vit Ma - ri - ae, An - ge - lus, An - ge - lus, An - ge - lus.

Esto conduce hacia el cierre de la primera estructura formal, que sobre Sancto (Spiritu Santo) realiza entre c.32 y c.37 una detención del discurso hasta la quietud de c.36, PP y con fermata tanto en el último sonido como en la respiración que hay entre esta sección y la siguiente.

La Sección que comienza en c.37 musicaliza los únicos V/. y R/. que están narrados en primera persona, por la Virgen María. Esto supone una gran fragilidad dada la mirada sobre este texto que el compositor compartiera en la entrevista donde ve a María como una joven adolescente que desde esa fragilidad e inocencia acepta la empresa divina. El *più* lento y las entradas individuales de las 5 voces subrayan el concepto de narración en primera persona.

Più Calmo llega sobre la Asunción propiamente, donde María acepta como “esclava del Señor” (Ancilla Domini), con mucha paz y entrega.

Un gesto más firme llega con el ingreso de los Bajos en c.52, donde esa adolescente María afirma su compromiso “hágase en mí según tu palabra” (fiat mihi secundum verbum tuum).

Antonio Russo señala en la entrevista realizada que ha concebido el Molto Calmo, Misterioso que comienza en c.60 como el climax de la obra, y nos cuenta que este fragmento refleja el carácter más introspectivo en el que María reflexiona sobre el Misterio, y nos dice en sus propias palabras:

“...¿cómo puede ser que la Divinidad esté dentro de un cuerpo mortal?...”. Este proceso se da en un proceso de polifonía por grupos, donde los hombres articulan juntos todo el pasaje. S2 y A ingresan juntas, y luego las Alto se suman a las voces masculinas en c.63, mientras S1 y S2 articulan juntas entre c.64 y c.66. Finalmente, las voces femeninas acentúan la palabra tuum, que concentra toda la energía del fragmento sobre la primera nota de c.68 y luego retorna inmediatamente al clima anterior. Este proceso da paso al ingreso por parte de las voces masculinas del próximo V/., nuevamente narrativo en tercera persona. Luego de la ausencia de la estructura ternaria 3/8 durante el proceso anterior se re-jerarquiza su reingreso en c.70 con la figura del Verbo=Dios (et Verbum). Según nos comenta Antonio Russo, en su lectura del texto a esta altura del discurso aún María vivencia que “el verbo de Dios se hizo carne” como algo doliente en principio, y luego, a partir de c.81 con exultación de su parte y de toda la humanidad ya que ella comprende que el Señor se ha hecho carne para salvarla, para tenerlo en las entrañas y para que la salvación llegue a toda la humanidad.

Esta exultación comienza con un crescendo y accellerando en compás 81 con levare derivando en Più mosso forte del c.89. En toda esta sección se encuentran las 5 voces activas con un único compás homófono (c.89) y los sucesivos con múltiples asociaciones (T-B / S1-S2-A; B / S1-S2-A; etc.). En la estructura rítmica aditiva 4/4+3/8 el compositor encuentra un gran potencia para subrayar la exultación de toda la Humanidad ante la gran noticia. Luego, en c.98, el cambio métrico a 4/4, suprimiendo el valor ternario añadido, genera una aceleración en el devenir de las materiales acentuado por la asociación de las voces masculinas y el contrapunto en las voces femeninas que concluye con un fragmento marcatisimo FF con acentuaciones desde c.102.

96

est. ca-ro fac-tum est, et ha-bi-ta-vit in no-bis, et ha-bi-
est. ca-ro fac-tum est, et ha-bi-ta-vit in no-bis, in
ca-ro fac-tum est, et Ver-bum ca-ro fac-tum,
ca-ro fac-tum est, ca-ro fac-tum est, et Ver-bum ca-ro fac-tum,
ca-ro fac-tum est, ca-ro fac-tum est, et Ver-bum ca-ro fac-tum,

101 *Marcantísimo* *ff*

- ta - vit, et ha - bi - ta - vit in no - - - -
no - bis, et ha - bi - ta - vit in no - - - -
fac - tum, et ha - bi - ta - vit, ha - bi - ta - vit in no - bis, ha - bi -
fac - tum, et ha - bi - ta - vit, ha - bi - ta - vit in no - bis, ha - bi -
fac - tum, et ha - bi - ta - vit, ha - bi - ta - vit in

El Calmando de c.114 nos introduce rápidamente en un nuevo clima reflexivo sobre otro misterio.

Nos señala el compositor: "... el final combina misterio y dicha, una meditación infinita que reflexiona: ¿cómo puede ser que Dios quede entre nosotros?...". Nuevamente alterna a los hombres como bloque y a las mujeres como otro con instantes de homofonía total como en c.116.

El desmembramiento de las palabras a partir de c.121 repartidas entre las voces genera cierta distanciamiento y quietud que es retomada en los últimos tres compases de la obra.

La sucesión de indicaciones de tempo (y de carácter) en toda esta sección son:

Calmando – Rall. Molto e dim. – molto calmo – dim – Rall.- Lento – Ancora piú lento – Molto Lento.

Esta secuencia claramente detiene en forma gradual el discurso. La obra culmina con todas las voces en registros centrales/agudos, lo que genera una armonía ligera, rica, compleja sobre los primeros cinco sonidos de la escala de Fa Mayor en conformación de cluster diatónico. El carácter espectral del acorde final (gracias al cluster y las voces masculinas agudas lo que aligera notablemente el peso del acorde) sumado a la duración "infinita" y el regulador a niente, es fuertemente simbólico en relación al misterio, al Espíritu Santo, al Ángel, a la concepción general del texto que manifestara Antonio Russo en la entrevista, donde nos habló de introspección, reflexión, misterio y fragilidad.

131 *Molto lento* *pppp*

S1 - vit in no.

S2 ha - bi - ta

A - vit in no.

T1 in no - - - bis,

T2 ha - bi - ta

B1 ha - bi - ta

B2 ha - bi - ta - vit in no.

BIBLIOGRAFÍA

Biografía General:

- Kennedy, Michael. The Oxford Dictionary of Music. Oxford: Oxford University Press, 2ra Edición, Reimpreso en 2001
- Latham, Alison. The Oxford Companion to Music. Oxford: Oxford University Press, 2002
- Gallo J.A., Graetzer G., Nardo H., Russo A. El director de coros. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1979. Reimpreso en 1999.

Bibliografía específica:

Motete Komm, Jesu, Komm BWV 229, Johann Sebastian Bach (1685-1750):

- Boyd, Malcolm. Bach. Oxford: Oxford University Press, 3ra Edición, 2000
- Schwaitzer, Albert. J. S. Bach, el músico poeta. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955
- Reincarnations, Op.16, Samuel Barber:
- Jeffers, Ron. Reincarnations. Michigan: University of Michigan, Earthsongs, 2003
- Wittke, Paul. Ensayo: Samuel Barber: An Improvisatory Portrait. G. Schirmer, Inc., 1994
- Berg, Michael W., B.M. A Discussion of the Choral Music of Samuel Barber. Tesis aprobada por la School of Music of the Faculty of Music of Baylor University. Michael W. Berg Copyright © 2008
- Heyman, Barbara. Samuel Barber: The Composer and His Music. New York: Oxford University Press, 1992.
- Gregory, Augusta (Lady Gregory). Poets and Dreamers: Studies and Translations from the Irish. Edición digital disponible en www.gutenberg.org, Release Date: March 29, 2006 [EBook #18070]
- Gregory, Augusta (Lady Gregory). The Kiltartan Poetry Book. Edición digital disponible en www.gutenberg.org, Release Date: October, 2004 [EBook #6656]
- Gregory, Augusta (Lady Gregory). Visions and Beliefs in the West of Ireland. G. P. Putman's sons, New York and London, 1920. Disponible en <http://www.aren.org/prison/documents/celtic/7/7.pdf>
- The Kiltartan Poetry Book. Edición digital disponible en www.gutenberg.org, Release Date: October, 2004 [EBook #6656]
- Sechs Lieder und Romanzen, Op. 93a, Johannes Brahms
- <http://www.brahms-institut.de>
- Musgrave, Michael (Editor). The Cambridge companion to Brahms. UK: Cambridge University Press. 1999

Angelus, Antonio María Russo

- www.antoniorusso.com.ar
- Entrevista realizada por el autor de esta Tesina en Diciembre de 2011.

Recomendaciones

Reseña de disco

A cien años del nacimiento de Carlos Guastavino, se publica una grabación de su producción orquestal

Guastavino Sinfónico. CD de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario (Santa Fe, Argentina). Director: Nicolás Rauss. Rosario, Espacio Santafesino Ediciones y Gobierno de Santa Fe, 2012.

El jueves 3 de mayo de 2012, en un concierto de la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario realizado en el Teatro El Círculo de esa ciudad, se presentó el reciente disco dedicado a la producción orquestal de Carlos Guastavino (1912-2000). Conducida por su director estable, el Mtro. Nicolás Rauss, la orquesta contó en esa ocasión con la participación de dos de los solistas convocados para el disco: el pianista Alexander Panizza y la cantante Liliana Herrero. Panizza, cuyos méritos artísticos son muy conocidos, prestó su musicalidad para realizar la única obra para piano y orquesta que el compositor produjo hacia comienzos de la década de 1950. Herrero, premiada con el Konex de Platino en 2009 como mejor cantante popular de la década 1995-2005, hizo una breve participación, en uno de los “hits” guastavinianos preferidos del público, la canción *Se equivocó la paloma*, con texto de Rafael Alberti. La sala, colmada, brilló como en sus mejores tiempos: todo pareció reunirse con felicidad en esa verdadera noche de gala donde no faltó el canto colectivo.

Un período que podría definirse como de “contemplación” fue el que vivió Guastavino durante la última década de su vida. Ya en vísperas del tercer milenio, solía suspirar sonriendo con una ternura casi de niño por la sorpresa que le causaba la dimensión que había alcanzado la difusión de su obra. “He vuelto a *la edad del asombro*”, solía afirmar, en graciosa paráfrasis del título de uno de sus ciclos de canciones. Compositor y pianista, Guastavino nació y falleció en Santa Fe, ciudad capital de la homónima provincia argentina. Partió de allí, con la pujanza característica de los jóvenes provincianos atraídos por la inquietante actividad cultural y económica de Buenos Aires. Allí regresó, anciano ya, para compartir los últimos años de su existencia con su terruño y descansar definitivamente en la localidad aledaña de San José del Rincón.

Personalidad artística sin precedentes, unió a su temperamento ermitaño, evasivo, poco sociable y humilde, una música tonal de características considerablemente accesibles. Apartado de las orientaciones de vanguardia de su época, su producción artística alcanzó tan amplia difusión que, en ciertos casos, llegó a ‘popularizarse’. Esta situación lo colocó como un caso atípico, inusual, dentro de la creación musical argentina del siglo XX, en el cual se observa una diversidad de públicos que experimentaron gran atractivo por sus obras.

El disco que se comenta, grabado en noviembre de 2009 y marzo de 2011, presenta un grupo de obras interpretadas mayormente en contadas ocasiones y con una historia de la recepción por parte de la crítica periodística algo conflictiva. Ellas totalizan la producción del compositor para este género existente en la actualidad, a saber: *Tres romances argentinos*, *Tres cantilenas y final* (para cuerdas), *Suite argentina* y *Romance de Santa Fe* (para piano y orquesta).

Los *Tres romances argentinos* constituyen la adaptación orquestal de las piezas homónimas originales para dos pianos, que Guastavino realizó en 1949, estando becado en Londres por el British Council. Estrenados en esa ciudad por la Orquesta Sinfónica de la BBC bajo la dirección de Walter Goehr, se dieron a conocer en Buenos Aires en 1950, bajo la dirección de Héctor Panizza y por la Orquesta Sinfónica del Estado, en el Teatro Metropolitan. De un suave acento romántico, el primer número, *Las niñas*, está dedicado a las pianistas gemelas Isabel y Amelia Cavallini. La pieza describe a esas intérpretes virtuosas y, en general, a las jóvenes santafesinas de costumbres refinadas, de principios del siglo XX. *Muchacho jujeño* condensa en sus giros melódicos y requiebros que recuerdan la ornamentación de algunos instrumentos musicales típicos de esa provincia, el imaginario del noroeste argentino propio del nacionalismo musical argentino. Hay algún gesto de danza popular que colabora también a la evocación del paisaje y a la intención descriptiva del joven jujeño. *Baile en Cuyo*, el enérgico último número, muestra un alto grado de virtuosismo asociado al uso de la rítmica de la cueca, danza característica de esa región del oeste central de Argentina. En contraste con el carácter amable de la segunda sección en la que distintos timbres instrumentales se van dando cita, comienzo y final no abandonan la extroversión, siempre a partir de un fuerte acento en el aspecto rítmico.

Tres cantilenas y final, para orquesta de cuerdas, es una obra conformada por tres transcripciones de piezas dedicadas al piano y un trozo original, que Guastavino escribió para dar cierre a esta suerte de suite. Conformadas de esta manera en 1966, las *Cantilenas argentinas* Nº 10, 6 y 4 –respectivamente, *La casa*, *Juanita* y *El ceibo*– van seguidas del número final, *Romance en Colastiné*. Las *Cantilenas* contienen reminiscencias nostálgicas de Argentina, que aparecen como sugerencias de lugares borrosos y seres entrevistados. Así lo entretejió Emiliano Aguirre en el comentario del único disco que tuvo a Guastavino como protagonista total, en su doble faceta de compositor y pianista solista. *La casa* muestra la expresividad característica del lenguaje romántico: no resulta difícil imaginar en sus pasajes la evocación de alguna rara historia relacionada con el lugar al que se alude y con el paisaje que la circunda, pletórico de glicinas, grietas y moho. *Juanita*, uno de los tantos títulos que refieren a personas, modalidad que Guastavino asumió en ocasiones con un sustento real y en otras de manera imaginaria, conserva en su ingenuidad, algo enigmático sobre la persona representada. *El ceibo*, mediante su sugerencia rítmica cercana al estilo o a la vidalita, trae a primer plano un violín solista que en sus líneas melódicas bien podría asumirse como el árbol mismo, cuando con su color rojo fuego estalla con sus flores características. Toda la energía del ritmo de un aire litoraleño se reserva para *Romance en Colastiné*, que alude en su título a uno de los ríos que atraviesa la provincia santafesina. Las cuerdas de la orquesta rosarina suenan en este número, con un alto grado de compenetración.

La *Suite argentina* se halla integrada por cuatro números para orquesta que se denominan *Gato*, *Se equivocó la paloma*, *Zamba* y *Malambo*. Concebida en 1952 como música para una serie de cuadros de ballet –que, a pedido de la artista española Pilar López, Guastavino puso a punto en pocas semanas–, los dos primeros números sugieren inmediatamente su procedencia anterior. *Zamba* oculta en realidad una versión orquestal de la canción escolar *Arroyito serrano* que es de comienzos de la década de 1940, y el cuarto número es una estilización original de Guastavino sobre la danza folclórica individual, esencialmente varonil y virtuosística, que es el *Malambo*. En un gran porcentaje por tanto, es esta serie una paráfrasis sobre obras anteriores. Rara reunión de elementos locales con otros de ascendencia española, dio por resultado, al incluir la famosa canción

sobre textos de Rafael Alberti, una conjunción artística que en la versión de la compañía heredera de “La Argentinita”, resultó de gran efecto ante públicos de países latinoamericanos y de la península ibérica.

Romance de Santa Fe, compuesto en Buenos Aires y en Santa Fe en enero de 1953, fue estrenado ese año por la Orquesta de cámara de LRA Radio del Estado dirigida por Vieri Fidanzini, con el compositor al piano. Concebido en un único movimiento, que contiene secciones con diferentes caracteres y velocidades donde se explaya el solista, la obra se interpretó al año siguiente en el Teatro Colón de Buenos Aires, con la Orquesta Sinfónica de esa Ciudad y la batuta de Juan Emilio Martini. Alexander Panizza, con sus increíbles posibilidades pianísticas, luce en la parte solista, haciendo gala de sus refinados recursos artísticos.

Constituye una satisfacción para quien escribe, contar con esta grabación profesional de las obras aquí reunidas. El disco pone de relieve el compromiso de los músicos y el alto empeño por realizar un homenaje sincero y artísticamente muy digno hacia el compositor. La participación del Grupo Vocal femenino preparado por Irene Chaina y las voces solistas tanto de María de los Ángeles Cámpora como de Liliana Herrero, lucen en la increíblemente polisémica canción *Se equivocó la paloma*.

Puede decirse que se salda con esta iniciativa una suerte de deuda para con el compositor, quien no llegó –salvo en el caso de *Tres cantilenas y final*– a apreciar estas piezas en su justa medida, por no contar con versiones y grabaciones apropiadas. Ahora, el público tendrá la palabra final sobre la estatura de la producción orquestal de Carlos Guastavino.

Dra. Silvina Luz Mansilla
Profesora Titular Ordinaria de
Historia de la Música Argentina
DAMuS - IUNA



Revista nº 6 –Año IV, nº 1
Abril 2012
Mgtr. Diana Zuik
Directora