

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° 2 Agosto 2012

## ÍNDICE

<b>Editorial</b> .....	pág. 1
<b>Índice</b> .....	pág.2
<b>Artículo nº 1 – Espacio Joven:</b> <i>Acerca de los acordes en los instrumentos de cuerda desde su visualización en la tastiera a la idea de Ertugrul Sevsay</i> (Rodrigo Valla).....	pág. 3
<b>Artículo nº 2 – Espacio Joven:</b> <i>György Ligeti: Madrigalismo y micropolifonía en Lux æterna.</i> (Bruno Malinverni).....	pág. 11
<b>Tesina nº 1</b> <i>El Canto Andino con Caja: Características, Semejanzas y Diferencias con el Canto Lírico”</i> (Karina Vanesa Guanca Aramayo).....	pág. 24
<b>Tesina nº 2</b> <i>“La forma musical en el desarrollo de la música francesa durante la primera mitad del Siglo XX”</i> (Malena Levin).....	pág. 51

## ESPACIO JOVEN - ARTÍCULO Nº 1

### Acerca de los acordes en los instrumentos de cuerda desde su visualización en la tastiera a la idea de Ertugrul Sevsay

Rodrigo Valla

Palabras clave

instrumentos – acordes – orquestación - factibilidad

Key words

instruments – chords – orchestration - feasibility

Quizás distinguir acordes posibles e irrealizables en el violín, la viola o el cello, sea el problema más difícil para compositores y directores que no sean también, instrumentistas de cuerda. El presente trabajo tiene como objetivos principales: analizar aquellos factores que determinan la factibilidad de un acorde o bloque de sonidos en un instrumento de cuerda y acercar a los lectores dos herramientas teóricas básicas para su análisis. Evaluaremos distintos ejemplos a través de la esquematización de la tastiera y describiremos en detalle un método propuesto por Ertugrul Sevsay<sup>1</sup>.

Possible and unworkable chords distinction in violin, viola or cello, perhaps is the most difficult problem for directors and composers who are not also string players. This work has as main objectives: to analyze the factors that determine the feasibility of a chord on a stringed instrument and bring readers two basic theoretical tools for analysis. Several examples will be evaluated through fingerboard schematization. A new method proposed by Ertugrul Sevsay, will be described in detail.



#### 0. El instrumento

El violín, la viola y el cello son instrumentos bastante similares. Todos tienen cuatro cuerdas afinadas por 5<sup>tas</sup> justas (el violín: Sol-Re-La-Mi, la viola y el cello: Do-Sol-Re-La). La porción activa de las cuerdas es la comprendida entre el puente y la cejilla (borde en que las cuerdas se apoyan antes de llegar al clavijero). El puente es el encargado de transmitir las vibraciones de las cuerdas a la tapa superior. El alma (una pequeña varilla de madera) transmite las vibraciones a la tapa inferior, permitiendo que ambas oscilen en fase y participen en la emisión del sonido del instrumento. El puente presenta una curvatura que las cuerdas copian, por lo que no comparten el mismo plano. Esto permite que sea posible pasar el arco por una única cuerda sin perturbar a las demás, aunque también hace que sea imposible tocarlas todas juntas (Massman, Ferrer: 151). Para producir las distintas alturas, el instrumentista pisa las cuerdas contra la tastiera (una pieza de ébano casi plana a la altura de la cejilla que presenta, mientras se acerca al puente, una curvatura cada vez más similar a la de éste). La distancia entre las distintas cuerdas va aumentando mientras nos acercamos al puente (*Fig. 0*).

## 1. La tastiera

Antes de comenzar es importante aclarar que en el transcurso del presente trabajo limitaremos nuestro análisis a aquellos acordes o bloques de sonidos que deban ser abordados por el instrumentista a través de una posición fija de la mano izquierda. Es decir, aquellos que suceden rápidamente y no dan tiempo al ejecutante para realizar cambios de digitación.

Para saber si un acorde o bloque de sonidos puede realizarse en un instrumento de cuerda, es necesario transformar la información que nos brinda la partitura, asignándole una cuerda a cada altura y visualizando la disposición de los dedos de la mano izquierda. Esto es lo que hace cualquier instrumentista de cuerda cuando dispone, como si tocara, sus dedos sobre el antebrazo derecho (que no es otra cosa que la tastiera). Pero él puede hacerlo porque sabe a dónde se ubican las alturas.

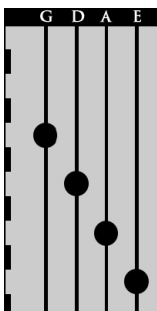
Aquellos que no estamos familiarizados con la técnica de estos instrumentos, podemos disponer las distintas alturas de cualquier bloque de sonidos en un esquema de la tastiera, para así saber si puede realizarse o no. El esquema consiste simplemente en un dibujo de las distintas cuerdas en el que marcaremos qué punto de cada cuerda deberán pisar los dedos del instrumentista para hacer sonar dicho bloque.



Si queremos saber si el acorde Do-La-Fa#-Re# (*Fig. 1*) es posible en el violín, primero necesitamos saber en qué cuerda deberá ejecutarse cada altura. Intentaremos disponerlo de manera ordenada, asignándole la nota más grave a la IV cuerda.

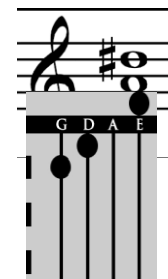
Para ubicar las distintas alturas en nuestro esquema de la tastiera, resulta conveniente dividir la porción de cuerda que hayamos dibujado tomando como unidad el semitono.

De esta forma, para ubicar el Do en la IV cuerda del violín, sumaremos a su altura original (Sol) 5 semitonos. Procederemos de la misma forma con el resto del acorde. Sumando a la III cuerda (Re) 7 semitonos para obtener el La, a la II (La) 9 semitonos para obtener el Fa# y a la I (Mi) 11 para obtener el Re#.



Una vez hecho esto, el esquema nos permite visualizar con claridad la posición de los distintos dedos de la mano izquierda (*Fig. 2*). El acorde puede realizarse sin inconvenientes.

Ahora hacemos lo mismo con el bloque de sonidos La-Re#- La- (*Fig. 3*). Sumamos 2 semitonos a la IV cuerda para obtener el La 1 semitono a la III para obtener el primer Re#.



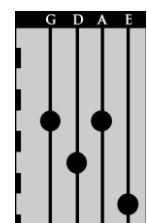
Re#  
grave y  
coincide

El siguiente La con la II cuerda al aire, por lo que no hará falta pisarla. Finalmente vemos que el segundo Re# no puede ser pisado en la I cuerda, por estar un semitono por debajo del Mi. La distribución que presentan las del bloque en nuestro esquema nos muestra que este acorde no puede (*Fig. 4*).

Para cualquier bloque de sonidos deberá tenerse en cuenta que no pueden disponerse dos alturas distintas sobre una misma cuerda. Claro que se trata de un error fácil de notar mientras asignamos las alturas a cada cuerda. En casos como este, puede no hacer falta esquematizar la tastiera para determinar la factibilidad del bloque.



Bloques de sonidos como Do-La-Re-Do# (*Fig. 5*) tampoco pueden realizarse. Si disponemos sus distintas alturas en nuestro esquema de la tastiera, veremos ejecutar este bloque, el instrumentista debe pisar 2 cuerdas a la misma altura (*Fig. 6*). En el violín y la viola esto es posible únicamente cuando se trata de 2 cuerdas contiguas, utilizando el



que para  
distintas

instrumentista un solo dedo para pisar ambas, aunque resulta difícil porque como ya mencionamos, la distancia entre las cuerdas va aumentando mientras nos acercamos al puente. Este problema también puede ser detectado rápidamente ya que se manifiesta con cualquier intervalo de 9na mayor entre IV y II o III y I, o bien, cualquier intervalo de 13ra mayor entre IV y I. En el violoncello, este tipo de bloques sí es posible gracias al uso de la cejilla.

## 2. La proyección

Durante 2010, Ertugrul Sevsay dictó un seminario de orquestación en el *Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla"*. Se concentró principalmente en el análisis de distintos tipos de tutti y los diferentes colores de la orquesta, aunque dedicó algunos minutos de su clase a exponer un método que diseñó para poder saber, rápidamente, si un acorde o bloque de sonidos es posible en un determinado instrumento de cuerda.

La idea de Sevsay se basa en la relación equidistante de 5ta justa que existe entre las cuerdas de violines, violas y violoncellos. Lo que propone, es proyectar cada nota del o acorde a estudiar en la IV cuerda del instrumento<sup>3</sup>. Esto se consigue transportando cada altura del bloque el número de 5tas justas descendentes necesario como para igualar la distancia que existe entre la IV cuerda y en la que se dispondrá dicha altura (*Fig. 7*).

Si queremos verificar la factibilidad del acorde Do-La-Fa#-Re# (*Fig. 1*), ahora utilizando la propuesta de Sevsay, proyectaremos las alturas a ejecutarse en III cuerdas sobre la IV. El La descende una 5ta justa (La\_Re), el Fa# 2 5tas (Fa#\_Si\_Mi), y el Re# 3 (Re#\_Sol#\_Do#\_Fa#). De esta forma obtenemos un nuevo conjunto de sonidos en el pentagrama (*Fig. 8*).



Si este nuevo conjunto de alturas abarca un ámbito menor o igual al tritono, el acorde o bloque de sonidos puede realizarse en el violín. Para poder ser ejecutado en la viola, su ámbito no debe exceder la 4ta justa. Por último, para ser posible en el cello debe abarcar un intervalo menor o igual a una 3ra mayor<sup>4</sup>.

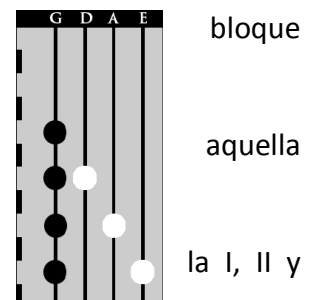
Estos últimos intervalos nos permitirían asegurarnos de la factibilidad de un bloque de sonidos dado. Por supuesto, se trata de una norma de uso general. Algunos instrumentistas, dependiendo del tamaño y la elasticidad de sus manos, podrán cubrir intervalos de mayor amplitud.

Además, el hecho de que una misma distancia entre los dedos abarca, mientras la mano se acerca al puente, intervalos cada vez más amplios, permitiría considerar distintos ámbitos para la aplicación de este método en aquellos bloques de sonidos que sean ejecutados a partir de la quinta o sexta posición. Aunque estos casos no son frecuentes en la orquesta.

## 3. La lectura

El conjunto de sonidos que se obtiene a partir de la aplicación del método propuesto por Sevsay, nos brinda la misma cantidad de información que la que puede darnos una esquematización de la tastiera.

Debido a que el instrumentista siempre dispondrá sus dedos de manera ordenada, la altura que resulte la más grave al ser proyectada sobre la IV cuerda, siempre despreciando aquellas que correspondan a cuerdas al aire, será pisada con el dedo índice de la mano izquierda. Esto nos permitirá saber en qué posición será ejecutado un bloque. Tanto el conjunto de sonidos obtenido mediante la proyección del acorde Do-La-Fa#-Re# (*Fig. 8*) como del bloque Fa#-Si-Mi-La (*Fig. 9*)



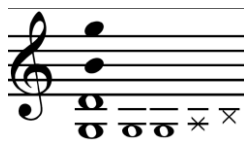


muestran como la nota más grave al Do. Esto nos indica que ambos pueden realizarse sobre la tercera posición.

Así como el sonido más grave de nuestro conjunto nos muestra qué altura pisará el dedo índice, el más agudo indica cuál pisará el meñique. Mayor y anular se harán cargo de las alturas intermedias con el mismo criterio. De esta forma, observando el conjunto de sonidos que obtengamos al proyectar un bloque, podremos distinguir entre acordes que requieran posiciones naturales y aquellos que necesiten posiciones quebradas. Finalmente, el intervalo que separe las distintas alturas del conjunto de sonidos nos permitirá conocer la relación de distancias a la que estarán sometidos los dedos del instrumentista.

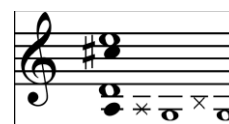
#### 4. La comodidad

El estudio de cualquier acorde o bloque de sonidos en un instrumento determinado a través de la proyección de sus alturas sobre la IV cuerda nos permite saber, de una manera rápida, si nos encontramos ante una situación posible. Sin embargo, tanto el compositor como el director de orquesta necesitan conocer también, aunque sea de manera aproximada, el nivel de su dificultad. ¿Qué tipo de acordes posibles son más fáciles? ¿Qué aspectos técnicos hacen que un bloque sea incómodo?



La primera variable a tener en cuenta, para evaluar la dificultad que presenta la ejecución de un bloque, es la cantidad de cuerdas pisadas que posee. Un acorde que presenta dos cuerdas al aire es, en líneas generales, de fácil de realización (Fig. 10).

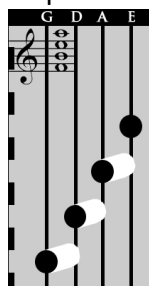
Aquellos bloques en los que los dedos deben saltar cuerdas son algo incómodos debido a que el instrumentista debe evitar tomar contacto con las cuerdas intermedias (Fig. 11).



más con las

Los acordes o bloques de sonidos en los que el dedo índice se ubique en la cuerda más grave a pisar serán siempre más cómodos que aquellos en los que se dé la situación contraria. Esto se debe a que los bloques en los que el dedo índice pisa la cuerda más aguda requieren una mayor supinación del antebrazo.

en la

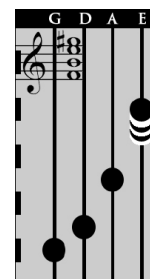


Sumándose a esta situación ya de por sí más exigida la necesidad de darle una mayor curvatura a los dedos para evitar que tomen contacto con otras cuerdas, evitando que resuenen (Fig. 12). Este problema no existe en los acordes en los que los dedos se dispongan de manera inversa, ya que en caso de que un dedo roce otra cuerda lo hará en una porción de la misma que no participa en la producción del sonido.

En cuanto a las distancias que existen entre los distintos dedos de la mano izquierda a la hora de armar un determinado acorde, resultarán más cómodos aquellos en los que

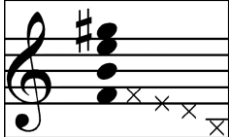
exista una relación de equilibrio. Casos como el del acorde Do-La-Fa#-Re# presentan una distancia constante entre todos los dedos de la mano izquierda (Fig. 2). Cuando las distancias no son equilibradas tampoco lo es la distribución del peso en la tastiera, por lo que el instrumentista deberá manipular su mano para conseguir pisar todas las cuerdas correctamente.

Para llevar a cabo el bloque Fa-Si-Mi-Sol#, en el que las distancias entre los están en completo desequilibrio, el instrumentista se vería obligado a armar izquierda en tercera posición para luego deslizar el dedo índice hacia atrás



dedos la mano (Fig. 13),

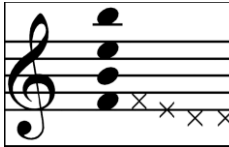
sometiendo a la mano a una mayor tensión muscular y haciendo que sea difícil lograr que los dedos no interfieran con otras cuerdas. El bloque resulta incómodo. Esto puede notarse en el conjunto de sonidos que obtenemos a través de la proyección de sus alturas sobre la IV cuerda, donde también se pone de manifiesto que la distancia entre los dedos es siempre distinta (Fig. 14).



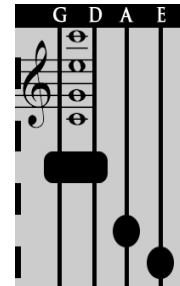
Acordes como Do-Sol-Mi-Do son posibles en el violín y la viola pisando el intervalo de 5ta justa en cuerdas vecinas con un mismo dedo (Fig. 15). Esto resulta más fácil cuando la 5ta se ubica cerca del clavijero, debido a que la distancia entre dos cuerdas aumenta mientras se acercan al puente. Pisar dos cuerdas con un mismo

dedo dificulta el control de la afinación. El instrumentista tiende a valerse de una leve pronación del antebrazo para conseguir afinar el intervalo de 5ta justa. Casos como el del Fa-Si-Mi-Si (Fig. 16) resultarán incómodos por demandar movimientos contradictorios.

La leve pronación del antebrazo, con la que el instrumentista tiende a la 5ta, se contrapone a una mayor supinación, necesaria para alcanzar las ubicadas en la III y IV cuerdas. En estos casos quizás sea mejor reducir el a cubrir por los dedos de la mano izquierda. Lo que podemos hacer fácilmente, disminuyendo el ámbito máximo para los sonidos proyectados semitono (4ta justa para el violín, 3ra mayor para la viola).



Es importante notar que el violoncello presenta algunas particularidades. La posibilidad para el instrumentista de hacer uso de la cejilla y del dedo pulgar sobre la tastiera, puede permitir algunas excepciones a lo dicho anteriormente. Sin embargo, debe considerarse también que pisar una cuerda en el cello requiere más fuerza. Esto dificulta en gran medida los acordes o bloques de sonidos en los que el cellista deba pisar todas las cuerdas, aumentando la probabilidad de que alguna de ellas no suene.



bloque  
resolver  
alturas  
ámbito  
en un

## 5. El repertorio

Las posibilidades que presenta el uso de acordes en los instrumentos de cuerda de la orquesta son variadas (Mar 1983). Pasajes como el del segundo movimiento de *Sherezade* de *Rimsky Korsakov* a partir del compás 385 (Fig. 17), en el que los primeros violines expresan el tema con triples y dobles cuerdas, pueden verse con frecuencia.

El uso de acordes pizzicato como acompañamiento también es frecuente. El comienzo del cuarto movimiento de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de *Bela Bartok* (Fig. 19) es un ejemplo interesante. Consiste en una serie de acordes pizzicato muy rápidos que se ejecutan, por indicación del autor, en ambos sentidos.

Como variante del pizzicato existe la posibilidad de hacer sonar los acordes *col legno*. Puede tomarse como ejemplo un pasaje del segundo movimiento de la sinfonía *Turangalila* de *Oliver Messiaen* (Fig. 18), donde el autor escribe una serie de acordes de 4 notas que podrían ejecutarse sin necesidad de dividir la fila.



Fig. 17: Pasaje de violines primeros del segundo movimiento de Sherezade de Rimsky Korsakov. Indicación metronómica: Corcheas = 152.



Fig. 18: Pasaje de primeros y segundos violines del segundo movimiento de la sinfonía Turanga de Olivier Messiaen. Indicación metronómica: Corcheas = 138.



Fig. 19: Pasaje inicial de violines, viola y cello del cuarto movimiento de la Música para cuerdas, percusión y celesta de Bela Bartók. Indicación metronómica: Blanco = 130.



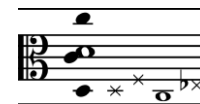
Fig. 20 (izquierda) y Fig. 21 (arriba): Dos pasajes de En Saga de Jean Sibelius. Indicación de tempo: Moderato assai.

Pero los acordes también pueden ser útiles para construir texturas a partir de motivos rítmicos. Aplicando los distintos golpes de arco a cualquier bloque pueden obtenerse resultados diversos. Podemos tomar como ejemplo dos pasajes de *En saga*, poema sinfónico escrito por *Jean Sibelius* en 1892. En el primero (compás 30) (*Fig. 20*), vemos como el autor despliega un arpeggio ordenado. En el segundo (compás 54) hace uso de dos acordes (violines primeros y violas) para los que se requiere una posición quebrada de la mano izquierda (*Fig. 21*). No hay que dejar de tener en cuenta que, según el método de Sevsay, el acorde del primer ejemplo sería posible solamente en el violín debido a que el conjunto de sonidos obtenido mediante la proyección de sus alturas abarca un ámbito de tritono. Si aplicamos la proyección a los acordes del segundo ejemplo llegamos a la conclusión de que todos son posibles, aunque también bastante exigidos. El de las violas quizás sea el más incómodo (*Fig. 22*).

## 6. La expansión



El uso de armónicos naturales permitiría ampliar las posibilidades expresivas de los bloques de sonidos en los instrumentos de cuerda. A través de la construcción de en los que la mano izquierda roce las cuerdas en vez de podrían obtenerse grupos de alturas con relaciones interválicas distintas a las que existan entre los dedos del instrumentista.



acordes pisarlas,



El acorde Do-La-Mi-Do# da como resultado el bloque Sol-La-Mi-Sol# (Fig. 23) a través del aprovechamiento del cuarto armónico en la IV cuerda, el tercer armónico en la II y la III y el quinto en la I (usando el nodo ubicado en la 6ta mayor de la cuerda).

Combinando armónicos naturales con cuerdas al aire y cuerdas pisadas, relativamente fácil generar bloques o acordes quebrados.

Partiendo del bloque Do-La-Mi-Fa#, aprovechando el cuarto armónico cuerda, obtenemos el bloque La-Mi-Fa#-Sol (Fig. 24) en el que las se encuentran desordenadas, presentándose en el violín como Sol(IV)-Fa#(II)-Mi(I).



es

de la IV  
alturas  
La(III)-  
La(III)-



escritos por *Sibelius* en *En saga* (Fig. 25).

Siempre habrá que tener en cuenta la pérdida de intensidad que implica el uso de un armónico en relación a la cuerda pisada. En los casos de acordes

en los que se combinen las cuerdas pisadas y los armónicos, deberá buscarse que estos últimos queden a cargo del dedo índice o el meñique, ya que rozar una cuerda con los dedos internos (mayor o anular) cuando los externos deben pisar otras, es incómodo y difícil.

No hay que perder de vista que, la falta de precisión que en una cuerda pisada da como resultado una leve desafinación, en el caso de un armónico puede evitar que se produzca la altura buscada.

## 7. Cadencia final

Es importante antes de terminar, mencionar que las herramientas teóricas aquí descritas y todos los aspectos considerados, han sido analizados en forma aislada.

Es decir, hemos discutido la factibilidad y dificultad de un acorde en sí. La música es dinámica y en una situación real, el instrumentista de cuerda, como cualquier otro, tiene que resolver las dificultades técnicas que le impone un pasaje en un determinado contexto. En definitiva, la factibilidad de un determinado acorde también dependerá de qué hay que tocar antes y que hay que tocar después.

1 Compositor nacido en Turquía. Realizó sus estudios musicales superiores en la ciudad de Viena. Desde 1989 dicta clases de orquestación en la Universidad de Artes Musicales de esa misma ciudad (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). En 2006, su libro *Manual de Instrumentación (Handbuch der Instrumentationspraxis)* fue reconocido con el "Premio a la mejor edición" en Alemania.

2 Para el cellista es posible pisar el ancho total de la tastiera con un mismo dedo, de forma perpendicular a la dirección de las cuerdas.

3 En realidad, Sevsay propone proyectar sólo las alturas a realizarse en cuerdas pisadas, descartando las cuerdas al aire.

4 Estos intervalos de referencia son los que propone el propio Sevsay. Es necesario aclarar que él limita la aplicación de este método a aquellos casos en que los dedos de la mano izquierda se disponen de manera ordenada, en cuerdas contiguas y en los que el dedo índice es el más cercano al clavijero.

5 Llamo posición natural a aquella en la que el instrumentista dispone sus dedos de manera continua y posición quebrada a la que presenta dedos inmediatos pisando cuerdas no vecinas.

6 A partir de aquí, para distinguir en el conjunto de sonidos proyectado, entre cuerdas al aire y alturas pisadas, se utiliza la redonda para las cuerdas al aire y la cruz para las alturas pisadas.

### **Agradecimientos:**

Este artículo fue posible gracias al valioso aporte de los Licenciados Daniela Acrich (violín) y Alejandro Becerra (violoncello) quienes no sólo han probado los distintos ejemplos compartiendo conmigo las distintas dificultades que ellos implican, también han enriquecido el presente trabajo con sus críticas y comentarios.

Por último, sólo queda mencionar una vez más al maestro Ertugrul Sevsay, quien además de ser el autor de una de las herramientas teóricas aquí descritas, accedió a revisar el presente escrito en un idioma que no le es propio.

### **Bibliografía:**

Mar, Norman Del (1983). Anatomy of the orchestra. University of California Press.

Massmann, Herbert y Ferrer, Rodrigo. Instrumentos musicales (artesanía y ciencia). Dolmen ediciones.

## ESPACIO JOVEN - ARTÍCULO Nº 2

### *György Ligeti: Madrigalismo y micropolifonía en Lux æterna.*

Bruno Malinverni

Palabras clave: Ligeti, micropolifonía, madrigalismo extendido

Key words: Ligeti, micropolyphony, extended madrigalism

#### Resumen

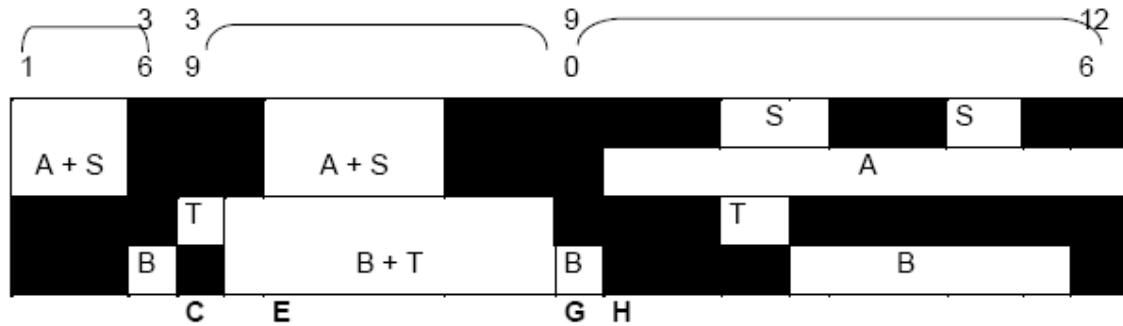
El artículo investiga la relación texto-música en la obra *Lux æterna* de György Ligeti y su relación con la micropolifonía y textura, intentando comprobar la existencia del *madrigalismo extendido*, entendido éste como la introducción del procedimiento renacentista en una obra del siglo XX, en la cual la interpelación estética hacia los siglos precedentes se evidencia en todas las categorías: forma, textura, armonía, polifonía, etc. El análisis acerca de la micropolifonía aborda minuciosamente la evolución del registro y la densidad, y desarrolla asimismo una propuesta para el análisis rítmico.

#### Abstract

The article explores the music-text relationships in György Ligeti's *Lux æterna* and its concern with micropolyphony and texture, seeking to prove the existence of *extended madrigalisms*, that is, the introduction of the Renaissance process into a XX-century work, in which the aesthetic interpellation to the previous centuries makes itself evident on every category: form, texture, harmony, polyphony, etc. The analysis on micropolyphony thoroughly looks through the evolution of register and density, and as well it proposes a rhythmic analysis.

*Lux æterna*, obra para coro mixto a 16 voces de György Ligeti, fue compuesta en agosto de 1966 y estrenada en noviembre de ese mismo año en Stuttgart por la Schola Cantorum dirigida por Clytus Gottwald, ambos (conjunto y director) dedicatarios de la obra.

### Forma global



*Lux aeterna* puede ser dividida en tres grandes secciones, de acuerdo al tratamiento textural realizado sobre las voces. Este tratamiento es homofónico o canónico-polifónico, y está en directa relación con el texto de la obra. Los dos momentos homofónicos, ambos sobre la palabra ‘Domine’, se ubican en el c. 37-41 y 87-90 respectivamente. Son dos puntos que dividen la obra en tres grandes secciones. En éstas existen procesos realizados sobre las notas, por cuerda: un proceso no engloba más que a dos cuerdas, como puede verse claramente en E, en donde aquello que Altos y Sopranos llevan adelante difiere de lo que sucede para Bajos y Tenores. No hay en la obra ningún proceso que sea llevado a cabo por las 16 voces juntas.

N° de ensayo	Proceso sobre	Textura	Cuerda	Tamaño	
A	<i>Lux aeterna</i>	Canon	S - A	36 c.	59 c.
	<i>Luceat eis</i>	Canon	S - A		
B	<i>Domine</i>	Homofonía	B	5 c.	
C	<i>Cum sanctis...</i>	Canon	T	49 c.	
D	<i>In aeternum...</i>	Canon	B		
E	<i>Requiem ...</i>	Canon	S - A		
F	<i>Quia pius es</i>	Canon	B	3 c.	58 c.
	<i>Do- (sílabas)</i>	Canon	T - B		
G	<i>Domine</i>	Homofonía	B	3 c.	
H	<i>Et lux perpetua</i>	Canon	A	36 c.	
I	<i>Luceat</i>	Canon	S - T		
J	<i>Lu (sílabas)</i>	Canon	B		
K	<i>Lu (sílabas)</i>	Canon	S	7 c.	
c. 120	Tacet		Tutti	7 c.	

La presencia / ausencia de un proceso micropolifónico sobre un texto justifica esta subdivisión. La tabla de procesos, organizada según nº de ensayo, revela que la palabra *Domine* es utilizada homofónicamente y sin repetición de sílaba, y por la misma cuerda de bajos ambas veces, 36 compases después de iniciada la obra y 36 compases antes de finalizada -sin contar el “epílogo” final de 7 compases.

Por otra parte, y también de acuerdo al texto, si se subdivide la obra según el texto, las dos estrofas del mismo ocuparían una mitad de la obra cada una: la primera estrofa, desde el c. 1 hasta el 60, y la segunda, desde el 61 hasta el 119. El tacet final quedaría nuevamente fuera de esta subdivisión, continuando con su función de epílogo. Es interesante observar que la palabra *Requiem* entra “estratégicamente” casi en la mitad del compás 61, balanceando aún más la simetría binaria.

## El texto

El texto utilizado para *Lux aeterna* proviene de la última parte de la misa de réquiem. Es la oración de la comunión, parte final de esta misa católica. En su Requiem terminado un año antes, curiosamente, Ligeti no utilizó ni musicalizó la *Communio*. En cuanto a la posibilidad de conexión entre ambas obras, afirmó sin embargo que “*Lux aeterna* es una composición autónoma que no forma parte ni formal ni técnicamente a la obra que la precede”.

### Communio

Lux æterna luceat eis, Domine,	Que la luz eterna brille para ellos, Señor,
cum sanctis tuis in æternum,	Junto a tus santos por la eternidad,
quia pius es.	Porque eres misericordioso.
Requiem æternam dona eis, Domine;	Dales descanso eterno, Señor;
et lux perpetua luceat eis ;	Y que luz perpetua brille para ellos;
cum Sanctis tuis in æternum,	Junto a tus santos por la eternidad,
quia pius es.	Porque eres misericordioso.

El texto es dividido en sílabas; a cada sílaba le corresponde una altura, que será cantada por cualquier voz siempre en su mismo lugar. Esto explica en parte por qué cuando Ligeti realiza los procesos canónicos lo hace por cuerda y por qué, cuando se trata de dos cuerdas, o son femeninas o son masculinas: a) por las limitaciones que impone el registro, y b) porque un bajo y una soprano no podrían cantar una misma nota con el mismo ataque, ni dinámica, ni articulación. Y especialmente esto es central en esta obra, ya que el color buscado es siempre el del canto *sin acento, desde lejos, suavemente* (*‘weich’*), *p* y *pp* siempre.

Las sílabas no se repiten. Una vez que son planteadas estructuralmente, al ser ‘bajadas’ a la forma son llevadas adelante estrictamente por las voces del canon y su comportamiento es el mismo, sin excepciones. Aquí se puede observar por ejemplo cómo forma y estructura tienen en la obra el mismo protagonismo. El canon es tal en tanto las voces realizan siempre la misma melodía, pero es necesario observar qué sucede rítmicamente para comprender su comportamiento, ya que no hay dos ritmos iguales en toda la obra –excepto, por supuesto, en los momentos homofónicos.

Como ya se ha mencionado, el trabajo textural homofonía / canon atraviesan toda la obra. En cuanto al tratamiento homofónico, es interesante observar que se realiza siempre sobre la palabra *Domine*, lo cual nos lleva a reparar en su contenido semántico: podría considerarse que, en el contexto de esta obra, un tratamiento diferencial a la palabra *Domine* funciona exactamente de la misma forma que los madrigalismos renacentistas, pero extendiendo la técnica hacia otro comportamiento textural. Otro madrigalismo, quizás más tradicional, puede encontrarse en el canon de la sílaba *Do* del compás 80-88. Este canon asciende ordenadamente desde el Bajo 4 hasta el Tenor 1, con un proceso realizado sobre la densidad. Los bajos se apagan por blanca, y los tenores por negra con punto; los bajos entran por negra con silencio de corchea de espera, y los tenores entran por blanca con punto con espera de silencio de negra. Lo interesante es que la nota cantada por las 8 voces es, en todos los casos, la misma: mi2. En el caso de la homofonía de *Domine* tampoco se define claramente la armonía ya que los bajos se encuentran muy cerca (especialmente en el compás 87), si bien las notas son diferentes, por lo que también la percepción repara nuevamente más en el aspecto rítmico que en la armonía.

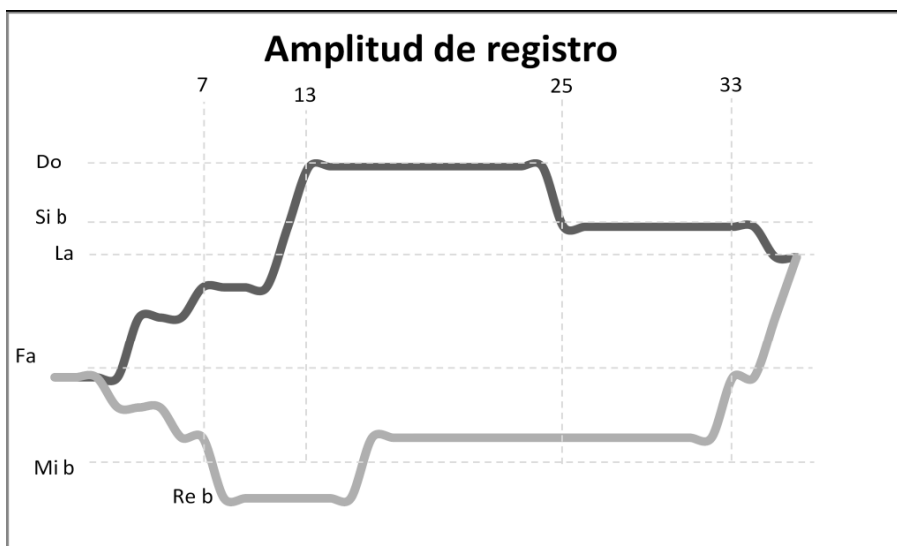
Los comienzos de frase pueden ser canónicos u homofónicos. Desde la audición se percibe cuándo tiene lugar un nuevo proceso, que se corresponde generalmente con cada verso del poema (a razón de un proceso por verso), porque éste comienza homofónicamente (a excepción de 1-36 y 80-88).

El otro madrigalismo que se puede encontrar está realizado sobre la palabra *luceat*. Este caso es la excepción a la regla de las alturas. La palabra *luceat*, cada vez que hace su ingreso, sea éste canónico (24) u homofónico (94), lo hace en octava por sopranos y tenores. Se escucha muy claramente por encima de la textura canónica que viene sonando en contraltos, dando como resultado una nueva textura de melodía acompañada, que se ubica a mitad de camino entre la monodia del *Dominus* (incluso la entrafía canónica de la sílaba *Do* podría ser una forma de monodia) y la polifonía del texto restante. *Luceat*, cuyo significado es “que luzca”, “que ilumine”, quizás sea, por transcribir en música el contenido semántico de la palabra, el ejemplo más tradicional de madrigalismo de *Lux aeterna*.

La primera sección de la obra (1-37) es la musicalización del primer verso del poema, excluido el *Domine* homofónico. El “sujeto” con el que es puesto en funcionamiento el canon es una melodía construida sobre un rango de séptima mayor Re bemol – Do, que contiene intervalos de semitono, tono, tercera menor, tercera mayor, cuarta y quinta.

El texto aquí es la repetición de ‘*lux ae - ter - na*’ 7 veces, que da un total de 28 notas, a las que se les suman los dos *lux* anteriores. Por otra parte, *luceat eis* corresponde a un nuevo proceso que se realiza sobre la nota la en octava, en forma similar a lo que sucede con *lux* en los compases 1-5 y con *Do* en 80-88.

Aquí se presenta la melodía utilizada en el canon, en donde se señalan los extremos inferior y superior del registro, su primera aparición y su duración. El Re bemol, correspondiente a la sílaba *ae*, ocurre en el compás 9 y dura hasta el 15, mientras que *do*, extremo agudo de esta primera microsección, corresponde a la palabra *lux*. Podemos observar una curva que comienza en Re bemol, llega a *do*, y luego baja a mi bemol con la misma gradualidad. Esta curva con la palabra *lux* en su extremo superior también deja ver un madrigalismo de orden más o menos tradicional. La convivencia del registro más amplio sucede durante los compases 13-15, y a partir de este último comienza a perder profundidad en el extremo inferior. Esta evolución del registro se podría graficar de la siguiente manera, aproximándose a una forma romboidal:



Esta evolución del registro puede ser entendida como un proceso gradual que ocupa toda la sección. Se parte del unísono en fa, se asciende hasta la 7ma mayor para luego estabilizarse en la 6ta mayor (mi bemol – do), y luego se desciende gradualmente hasta llegar nuevamente al unísono, esta vez sobre la (24), nota que a su vez coincide con *luceat* y es por ende la nota inicial del nuevo proceso que ocurrirá en la sección (24-37).

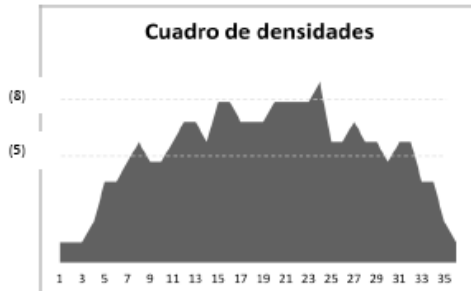
Por otra parte tiene lugar otro proceso y es el trabajo que se realiza sobre la densidad. Las ocho voces femeninas que lo llevan adelante van introduciendo, cada una a su tiempo, las notas del canon. La duración de cada nota es distinta en cada voz, y provoca en cada momento una composición armónica diferente. Se genera una armonía que cambia constantemente y fluye, en un contexto en donde la pulsación está expresamente borrada. Este fluir armónico, cambiando gradual y casi imperceptiblemente los sonidos que componen los acordes, son denominados por el compositor *micropolifonía*.

En este sentido, es interesante observar la gradualidad de este proceso armónico, y para ello, la densidad utilizada –es decir, cuántas notas suenan al mismo tiempo- resulta el dato relevante para medirla.

Cuadro de densidades

Measure	Density
1-3	(1)
4	(2)
5-6	(4)
7	(5)
8	(5)
9-10	(5)
11	(6)
12	(7)
13	(7)
14	(6)
15	(8)
16	(8)
17-18	(7)
19	(7)
20-21	(8)
22-23	(8)
24	(9)
25-26	(6)
27	(7)
28	(6)
29	(6)
30	(5)
31	(6)
32	(6)
33-34	(4)
35	(2)
36	(1)

En el cuadro de densidades observamos a cada momento cuál es la densidad resultante. Vemos que existe también aquí una gradualidad puesta en juego, con un crescendo, un climax promediando la sección, y un diminuendo hacia el final, para terminar, igual que el comienzo, con una sola nota. Graficada, la evolución de la densidad podría verse de este modo:



Del gráfico se desprende que evidentemente existe una curva ascendente y descendente de la densidad, con un pico en 24 de densidad 9, es decir, nueve notas sonando al unísono: un cluster de mi bemol a do con una pequeña perforación, ya que el si natural no está presente.

El compás 24 representa entonces el fin de un proceso ascendente y el comienzo de un proceso descendente. Estos dos procesos se ubican uno a continuación del otro y la forma resulta de la realización de los mismos: estructura y forma son una y la misma cosa, ya que si bien la forma es posterior, no hay filtro que medie entre ellas.

En 24 comienza entonces un nuevo texto, *luceat eis*, que es llevado adelante siempre por la nota la. Es la entrada del primer tenor, y de aquí hasta 37, serán doce las voces en juego. En este texto el proceso no está hecho sobre el registro ni sobre la densidad. Tampoco aquel de asignación de una nota por sílaba. En cambio, aquí varias sílabas corresponden a una misma nota, que se repite como




máximo 5 veces: *lu – ce – at – e – is*. Pero este proceso guarda relación con el anterior: depende de su gradualidad. Porque sólo en la medida en que finaliza el anterior puede comenzar el nuevo texto. Es así como sólo cuatro de las doce voces que realizan el canon llegan a completar el proceso. La longitud *real* u *original* del mismo la dan S1, A1 y T1 en tanto son éstas quienes primero lo comienzan y en conclusión las más duraderas. Tampoco ahora hay diferencia entre estructura y forma, ya que el proceso es dependiente del texto; aquellas voces que no consiguen terminar están sometidas al mismo proceso, y lo llevarán a cabo durante la duración impuesta por S1, A1 y T1. Llega ese momento y, estén donde estén, todas cortan homofónicamente.

Este proceso nuevo, sobre *luceat eis* (S, T, A), convive con el de amplitud registral descendente sobre *lux aeterna* (25-37; S y A). Son dos procesos diferentes, cada uno con su texto y sus voces, que suceden a la par. Al mismo tiempo, y sin estar relacionado con éstos, ambos textos en conjunto llevan adelante el proceso de densidad descendente, que sí los engloba a los dos como unidad, con participación de las doce voces.

En cuanto al aspecto rítmico, es necesario aquí volver nuevamente a la polifonía del *Ars nova* y recuperar los conceptos de *talea* y *color* empleados en esa época. En *Lux aeterna*, Ligeti los utiliza a su manera. Ya hemos visto, entonces, el empleo del *color*. Lo que sucede en el caso de la *talea* resulta menos preciso y menos claro. La utilización de células rítmicas recursivas en la obra es posible de ser sugerida, sin embargo cuesta mucho intentar justificarla, ya que no se encuentra ninguna de estas células más de tres o cuatro veces a lo largo de 8 compases; no olvidemos que son 8 las voces sonando.

Ya desde un primer contacto con la obra observamos que las distintas voces tienen una subdivisión del pulso diferente. Hay 6 voces con subdivisión ternaria, 5 con subdivisión binaria y 5 con subdivisión en quintillo. La alternancia es [Ternaria-Quintillo-Binaria] x5 + Ternaria = 16 voces.

Voces T: S<sub>1</sub>, S<sub>4</sub>, A<sub>3</sub>, T<sub>2</sub>, B<sub>1</sub>, B<sub>4</sub>  
Voces Q: S<sub>2</sub>, A<sub>1</sub>, A<sub>4</sub>, T<sub>3</sub>, B<sub>2</sub>  
Voces B: S<sub>3</sub>, A<sub>2</sub>, T<sub>1</sub>, T<sub>4</sub>, B<sub>3</sub>

Esto ha sido hecho especialmente con el objeto de borrar el sentido de pulsación. Entendemos que es por esto que Ligeti evita, por ejemplo, la  en los seisillos: ya que ésta termina componiendo una subdivisión binaria ('dosillo').

Esta subdivisión de la negra no permite ver, sin embargo, cuál es la verdadera relación rítmica entre las voces; la misma escritura hace difícil la pulsación a la lectura. Intentando buscar un denominador común que englobe a todas las voces, se puede, por ejemplo, reescribir la obra como una polimetría. De este modo, se puede ver más claramente la duración de las notas, y así investigar si existe o no una relación entre las mismas.

Musical score for three voices: Tenor (T), Alto (Q), and Bass (B). Each voice part consists of four measures of music. Above the Tenor staff, the number '6' is written above each measure. Above the Alto staff, the number '5' is written above each measure. Above the Bass staff, the number '4' is written above each measure. The notes are eighth notes, and the rhythm is consistent across all parts.

A su vez, se puede observar también que el canon se realiza en un orden particular. No es por cuerda, sino por orden de voz: S1, A1, S2, A2, S3, A3, S4, A4. Las tres entradas de *lux*:

Musical score for eight voices: Soprano 1 (S1), Alto 1 (A1), Soprano 2 (S2), Alto 2 (A2), Soprano 3 (S3), Alto 3 (A3), Soprano 4 (S4), and Alto 4 (A4). Each voice part has a unique time signature: S1 (6/4), A1 (5/4), S2 (5/4), A2 (4/4), S3 (4/4), A3 (6/4), S4 (6/4), and A4 (5/4). The score shows three entries of the word 'lux' across the staves, with the word written below the notes. The music consists of eighth and quarter notes with various rests.

Su continuación, y un período más:

The image displays a musical score for voice and piano. It consists of eight staves, labeled S1 through S8. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The piece concludes with a double bar line and the word 'FIN'.

En el siguiente cuadro se observa la duración de los sonidos para los primeros dos períodos de *lux aeterna*. La unidad equivale a la negra, el 2 a la blanca, la fracción 1/2 a la corchea, y etcétera.

	Lux	Lux	Lux	Ae	ter	Na	Lux	ae	ter	na
S1	7 1/2	4	5 1/2	2 1/2	1	1 1/4	2 1/2	2	5 1/2	2 3/4
A1	6 7/8	3 1/4	6 3/8	1	2 1/4	7/8	1 5/8	1 3/8	4 1/4	4
S2	5 1/2	4	3 5/8	1 3/4	1 1/8	1 5/8	1 1/8	3 7/8	1 3/4	2 1/4
A2	3 1/4	3	3 3/4	1/2	1 1/8	1 1/4	3	1 1/4	3	1 1/4
S3	2 1/2	3 1/4	1 3/4	2 1/4	2	1 1/4	3 1/2	2 1/2	2 1/4	1 1/2
A3	4	4 3/4	2 3/4	2 1/4	6 1/4	1	5 3/4	1 1/4	3	4 3/4
S4	3 3/4	5	2 3/4	5	5 1/2	1	5	1 3/4	12 1/4	2
A4	3	4 5/8	4 1/8	10 5/8	1/2	1 1/4	1 1/4	15 1/4	3/4	4 3/4

Desde la reducción rítmica con el reordenamiento de voces y la tabla podemos encontrar algunas regularidades. En cuanto a los tres *lux*, se observa gráficamente que el canon se cumple en ese orden de voces, pero no es así a continuación. Sería necesario intentar otro orden de voces para mostrar gráficamente la evolución del canon, pero nuevamente se encuentra que no hay parámetro aparente que se siga. El orden de aparición de *ae* es como sigue:

Sin embargo, vemos que en *ter* ya hay cambio, y así continúa, modificándose el orden de las voces. A su vez, la diferencia en las duraciones provoca subgrupos momentáneos de cánones más pequeños, mientras que por ejemplo el A4 tiene un comportamiento aislado, quizás comparable a A3. En general, podemos observar procesos rítmicos tanto inter como intra cuerda. Por ejemplo, entre sopranos, puede observarse una disminución rítmica seguida de una aumentación, o un momento de estabilidad:

$$Lux_{1,3}: S_1 - 2 \downarrow - S_2 - 3 \downarrow - S_3 + 1 \downarrow - S_4$$

$$Lux_2: S_1 = S_2 - 1 \downarrow + S_3 + 2 \downarrow + S_4$$

En general, el primer periodo '*lux ae-ter-na*' muestra una tendencia a las figuraciones cortas en casi todas las voces, en donde las excepciones las constituyen A4, S4 y A3. Esto

repercute en el fluir del canon, y en conclusión, en el resultado armónico. La micropolifonía que está investigando Ligeti está en absoluta dependencia de la marcha rítmica de las voces, ya que según la velocidad y la regularidad de su movimiento la armonía encontrará esos cambios minúsculos que propone el autor para el devenir musical. La misma modificación en el orden de las voces está también en dependencia de la duración de cada sílaba.

El segundo período presenta una aumentación rítmica generalizada, a la vez que las duraciones parecen estar más repartidas y regulares. El A2 se forma en base a dos células que se repiten, y hay muchos más casos en donde la figuración tiene a la redonda, mientras que antes se tendía a la negra o a la blanca.

Pero lo realmente interesante es observar cómo estriba esta manipulación de la talea en el resultado armónico. En el segundo período tenemos una nueva nota, mi bemol, que se convierte en el extremo inferior del registro, mientras el sol continúa siendo el extremo superior. En relación a la micropolifonía, estos microscópicos cambios que se dan nota a nota precisan de una percepción y escucha muy atentas. Podemos observar, mirando estos dos períodos, que mientras en el primero era *ae* el extremo inferior (mi natural), en el segundo pasa a ser el superior (sol). Por el contrario, antes *na* era el extremo superior, y ahora es el inferior (mi bemol). Observamos un trocado de las alturas con respecto a las sílabas impares, mientras que *ter*, *lux*, *ter* son fa, fa#, fa. Dejando afuera el primer *lux*, encontramos aquí una clara simetría. Las últimas tres notas del período, *ae-ter-na*, son sol - fa natural - mi bemol. Esta “escala descendente por tonos” no se percibe como tal por recibir este proceso micropolifónico.

Por otro lado, es interesante detenerse en la gradualidad en la conquista de los nuevos extremos del registro. El mi bemol final, extremo inferior en este momento, está siempre contrapunteado por un larguísimo sol natural, extremo superior, llevado a cabo por el A4, que prácticamente nunca se deja de escuchar. Por lo tanto, la presencia del mi bemol tiene una jerarquía inferior a la de sol. Da la impresión, a la escucha y a la vista, de que se está dando mayor importancia a la conquista de agudos que a la de graves. Y no es en vano que así lo sea, ya que la distancia desde el fa inicial es mayor hacia el do que hacia el re bemol. Se llega al re bemol en el compás 9 y al do en el 13. La gradualidad es más veloz en la conquista de agudos que en la de graves, ya que se recorre una tercera mayor (fa – re bemol) en 8 compases a la vez que se recorre una quinta justa (fa – do) en 12.

El ascenso hacia el unísono final evidencia una inversión de los procesos. Ahora habrá un ascenso desde el re bemol al la, que será de 5ta aumentada, y un descenso del do al la, de tercera menor. Los intervalos son, ambos, modificados en un semitono: el mayor se agranda y el menor se acorta. En este proceso de ‘desconquista’ de alturas, ambos movimientos tienen la misma duración, desde el compás 13 hasta el 36. Estos 24 compases dan como resultado una velocidad del movimiento mucho mayor para el recorrido de la 5ta aumentada que para el de la tercera menor, debido a la longitud de los intervalos. El extremo agudo es do de 13 a 24 (12 c.) y si bemol de 25 a 36 (12 c.). El extremo grave es re bemol (3 c.), mi bemol (17 c.), fa (2 c.) y sol (1 c.), hasta llegar al la natural en 36. Mientras mi bemol es el bajo (16 a 32) es que se produce el más claro crescendo y decrescendo de densidad, que encuentra en 24 (mitad entre 16 y 32) su punto culminante (densidad 9).

Reescrita en polimetría, *Lux aeterna* muestra gráficamente la igualdad de duración entre las notas de diferentes voces, probando que existe un canon más estricto de lo que se ve a simple vista. La hipótesis es que la polirritmia está en realidad hecha para que resulte más sencillo el ensamble. La polimetría está al servicio de la micropolifonía, ya que probablemente una subdivisión tradicional del compás (binaria, ternaria, *moderna*) daría como resultado una armonía más estable, previsible y clasificable. En cambio, esta subdivisión del tiempo permite a las voces hacer sus entradas en lugares no tradicionales: no binarios ni ternarios, sino con una hibridación del pie métrico. La coexistencia de pies métricos justificaría quizás la coexistencia de tríos y cuartetos en el interior del coro, donde cada grupo compartiría la misma subdivisión del compás.

Ligeti retoma en *Lux aeterna* los conceptos de color y talea, la repetición de células melódicas y rítmicas, respectivamente. “Hay allí ordenes rítmicos independientes de las alturas. Es una talea elástica; en un principio, con relaciones de duración sucesivas, y luego, estas relaciones son aumentadas y comprimidas de acuerdo a las diferentes voces que se superponen. Pero es imposible reconstruir la estructura rítmica. La talea empleada no es como la de Machaut: en este caso, es siempre ‘a mitad libre’, con bases que luego son transformadas (...) Lo importante no era en el fondo la talea, sino el hecho de que hubiera un orden de base unificador. El Requiem es muy cromático, pero *Lux aeterna* es absolutamente diatónico (atona, pero diatónica).” Las taleas son todas diferentes, creando retrasos y anticipaciones casi imperceptibles, consiguiendo desdibujar el ritmo. La pieza orquestal *Lontano*, construida sobre la misma melodía de *Lux aeterna*, retoma esta misma técnica.

Esta obra traduce la fascinación de Ligeti por la polifonía de los siglos XIV y XV, en especial la de Ockeghem: “Encontré en él una música totalmente estática: no hay puntos culminantes y la combinación de las voces en su polifonía provoca una corriente musical continua”. “*Lux aeterna* me permite experimentar transformaciones armónicas combinadas con cambios de timbre. Esto marca una ruptura con mi estilo precedente, caracterizado por la superposición cromática de las voces (*Atmósferas*, *Requiem*). Se trata de una pieza micropolifónica a 16 voces, en la cual las diferentes voces de cánones muy complejos son conducidas diatónicamente. La ‘micropolifonía’ recubre una textura polifónica tan densa que las diferentes voces se vuelve inaudibles y sólo las armonías resultantes son relevantes como forma”.

El número 7, que en la simbología religiosa representa al Dios cristiano, parece haber sido tenido en cuenta como material en *Lux aeterna*, cuyo texto pertenece a su vez a la misa católica del Requiem. El número 7 representa también, y en el mismo sentido que Dios, el infinito. Jorge Luis Borges lo representa en *La casa de Asterión*:

No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes.

Esta ‘presencia de Dios’ se puede encontrar en la forma de la obra. No sólo el 7 es símbolo de Dios, sino también sus múltiplos: 14, 21, 28, 35, 42, 49, 56, 63, 70, 77, 84, 91, 98, 105, 119, 126.

Siete son las veces que se repite el texto *lux ae-ter-na*, al comienzo de la obra. 119 es el último compás con sonido (con la aclaración *morendo... al niente*) de los Altos, seguido por siete compases de silencio que finalizan en el compás 126.

Formalmente, A dura 35 compases, H dura 35 compases; I dura 7. Los dos momentos homofónicos que articulan las secciones de la obra suman también siete compases de duración. La sección central dura 49 compases. Por otro lado, al haber 126 compases, hay 18 veces 7. Analizando el número 18, si se lo divide en dos, da nueve: el compás 61, casi el producto de 7 x 9 (63), constituye la mitad de la obra, y se ubica sobre el texto *Requiem aeternam*, que es a su vez la mitad del poema. El número 9 puede a su vez ser visto como múltiplo de 3. El número 3 se utiliza, por ejemplo, en las tres entradas de *lux*, al comienzo de la obra.

Afirmándose “no creyente” pero tampoco ateo, y descendiente de una familia judía con su padre y hermano muertos en campos de concentración, Ligeti ubica esta prédica cristiana en el centro de una profunda meditación sobre la muerte y el más allá. De alguna forma, quizás preanunciando el espectralismo, esta obra prefiere sacrificar la comprensión del texto para intentar lograr la representación acústica de esta luz eterna: “Es la luz en música. Una música que, al escucharla, nos da la impresión de que está empezada”. Los siete últimos compases, indicando un silencio colectivo de aproximadamente treinta segundos, («chor tacet»), sugieren también la infinitud del canto, así como la indicación «wie aus der Ferne» (‘como viniendo desde lejos’).

## Bibliografía

Richard Steinitz. 2003. *Gyorgy Ligeti, Music of the imagination*. Boston: Northeastern University Press.

J. L. Borges. *La casa de Asterión*. En *El Aleph*, [1957] 2001, Buenos Aires: Emecé.

François-Xavier Szymczak, nota para el concierto del 15/3/2010 en *RadioFrance*.

Jan Jarvlepp: *Pitch and Texture Analysis of Ligeti's Lux Aeterna*. <http://www.extempore.org/jarvlepp/jarvlepp.htm>

## TESINA Nº 1

### *El Canto Andino con Caja: Características, Semejanzas y Diferencias con el Canto Lírico”*

**Karina Vanesa Guanca Aramayo**

Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Canto

Tutora: Prof. Cristina Vázquez

Junio de 2012

#### INTRODUCCIÓN

El Canto con Caja (el cual encontramos en sus formas de: baguala, vidala y tonada) y la Técnica del Canto Lírico durante años han sido considerados antagónicos y ubicados en veredas enfrentadas. Por un lado las grandes corrientes de educación vocal y las Escuelas de canto ubicaron al Canto con Caja como un pseudo género folklórico sin una técnica determinada, ni Escuela, identificado por sonidos desafinados, gritados y despojados de todo sostén armónico, el cual no tenía material escrito en partitura (salvo el relevamiento de Isabel Aretz y la posterior recopilación y registro en pentagramas por Leda Valladares). Este Canto Andino era un Canto que formaba parte de culturas que no eran consideradas en igualdad de condiciones con la cultura que Europa ofrecía y heredó nuestra querida América.

Por otro lado desde la vereda del Canto con Caja históricamente se ve al Canto Lírico como un canto en donde sólo se prioriza la técnica, canto rígido, antinatural. Un Canto que está basado en la competencia que se vale de tecnicismos y triunfos repetitivos como su único objetivo; provisto de una colocación en la que no es natural para ninguna persona ya que nadie cotidianamente habla de esa manera. El Canto Lírico es considerado como un canto elitista, sólo unos pocos pueden cantarlo para un público minoritario, correspondiente a un determinado status económico y social.

Teniendo conocimiento de que los extremos no llevan a ningún camino de crecimiento, en esa búsqueda de senderos de investigación y posterior integración se encuentra este trabajo con el cual se sugiere que dichos caminos de expresión vocal tenían (o mejor dicho tienen) más puntos en común de los que la mayoría de las personas creen.

El enfoque del presente trabajo es técnico-vocal, antropológico y etno-musicológico contextualizado en aspectos históricos y en el estudio de los elementos constitutivos del discurso musical.

*“Y he cantado así, con la caja, bien fuerte y en toda la extensión, porque yo despacio no puedo cantar, y porque cantar despeja el mal pensar o la pena que usted tiene. Y he cantado como loca estas cosas que se saben cantar en los cerros, a los gritos nomás, cosas viejas que ya las cantaba mi mamá” Gerónima Sequeira (coplera de Tucumán)*

Los objetivos que se propone la presente investigación son: profundizar el conocimiento del Canto Andino, desde su Cosmovisión; propiciar el análisis de las semejanzas y diferencias entre el Canto Andino y el Canto Lírico los cuales desde tiempos inmemoriales han sido vistos por el colectivo de la sociedad y profesionales del canto como antagónicos e incompatibles; fundamentar las razones por las cuales se sostiene que dichas formas de cantar tienen puntos en común y, finalmente promover la integración del Canto Lírico y el Canto con Caja respetando las cualidades intrínsecas de cada uno, considerando que aportaría en la actualidad herramientas para cantar, en aquellas personas que no se



impregnaron culturalmente de dichas formas pero desean tener la experiencia de sus prácticas.

Los datos obtenidos para esta investigación se relevaron a través de técnicas de observación y análisis así como de la consulta a fuentes bibliográficas, todo lo cual sumado a la descripción de fenómenos vocales, resultado de trabajo de campo experimental, se sintetiza finalmente en un modelo de análisis comparativo.

## DESARROLLO

El canto como arte, como expresión intrínseca del ser humano se podría decir que nace como el lenguaje. Algunos investigadores afirman que el canto existió incluso antes del lenguaje hablado, quizás como necesidad o simplemente por el deseo de aquellas personas que se encontraban en contacto con la naturaleza, de imitar los sonidos que las aves del lugar producían. También sostienen que el canto era una forma más completa de comunicación ya que transmite contenidos emocionales que son más complejos, en vez de contenidos textuales decodificados por el hemisferio izquierdo de nuestro cerebro. En fin, nadie puede negar la carga emocional que conlleva el canto desde la expresión de la cotidianidad de la vida hasta la profesionalización total del mismo. El canto incide en la persona que lo está realizando como también en el espectador, (sea este en un teatro o recinto adaptado para tal fin) o un simple un caminante que escuchó casualmente a la persona que estaba cantando.

### I CANTO ANDINO CON CAJA

Cuando alguien perteneciente a una cultura occidental le preguntaba a una coplera desde qué lugar de su aparato fonador emitía su sonido, cómo es qué lo hacía, la mirada que recibía como respuesta era indescriptible. Para alguien que ha crecido con esta forma de cantar, escuchada de casi todos los miembros de su familia y de su comunidad, (ya que se cantaba y aún en nuestros tiempos así continúa en la vida diaria) cantar es tan normal como respirar: todos lo hacemos, no sabemos todos a ciencia cierta cómo, salvo profesionales de la salud o de la voz que por razones obvias así lo requieren sus profesiones pero lo hacemos, no se cuestiona el cómo. En este paisaje de cerros y valles todos cantan, así como todos siembran, cosechan, pastan sus cabras, limpian sus casas, lavan, cocinan; etc. No está la función del cantante profesional de bagualas o algo por el estilo. No hay una Escuela en la que se enseña “la técnica de la baguala” o cualquier manifestación musical con el instrumento de la Caja. Tampoco establecían con qué notas musicales la realizaban o en que compás. Nadie canta “bien” o “mal” simplemente se canta como necesidad de acompañar las cuestiones cotidianas y los momentos de alegría y pesares en los cuales se encuentran en cada momento de la vida. Aún hoy en los lugares más alejados de los pueblos y ciudades es de esta manera.

Con todo esto se encontraron los primeros investigadores que tomaron como iniciativa un relevamiento de estos cantos. Fueron esbozando un mapa geográfico de los géneros de cada región como también los instrumentos y establecieron compases, toques y escalas de acuerdo a lo que escuchaban en las recopilaciones de su trabajo de campo. En la introducción de su cuadernillo de recopilaciones *Canciones Arcaicas del Norte Argentino* Leda Valladares escribió:

*Más libre que ninguno el canto agreste es también el más rico en posibilidades expresivas, porque todo le está permitido, desde el grito hasta el quejido, y es capaz de calmar cualquier ansiedad vital. Su secreto reside en la pujanza del acento y en la voz expulsada a borbotones*

Canto milenario, hasta entonces olvidado y actualmente en los pueblos que tienen más contacto con las ciudades, sea a través de los medios de comunicación, por trabajo en las ciudades más cercanas o mismo por el contacto con los turistas; en lo más jóvenes se observa una cierta timidez y vergüenza por estos Cantos que según ellos se quedaron en el tiempo y no les “atrae” como la música moderna de otros lugares que ellos escuchan en las radios o en la televisión. Por otro lado personas de la ciudad que viajan al Norte argentino se dejan fascinar por estos Cantos como así lo hizo Leda (aunque oriunda de Tucumán escuchó estos Cantos por primera vez siendo adulta a sus 23 años) preguntándose cómo es que ese Canto se “pierde” en los Cerros. Pareciera que de aquellos Cerros viniera. ¿Cómo es que esos sonidos “desafinados” para el oído acostumbrado a un sistema tonal europeo puedan conmover tanto en la alegría o en la tristeza?. ¿Cómo “traer” ese Canto a la ciudad? ¿Cómo cantarlo cuando no hay una Escuela de técnica vocal para ello? si es que realmente se necesita una Escuela de técnica vocal para ello. ¿Cómo lograr que esa voz sea “expulsada a borbotones” como decía Leda? ¿Cómo buscar esas onomatopeyas de los animales del lugar cuando personas de la ciudad nunca escucharon algunos de ellos?

Con esta situación hoy en 2012 nos encontramos aquí en Buenos Aires. Hay más de diez opciones de talleres de Canto con Caja sólo en Capital y Gran Buenos Aires pero muchos de ellos insisten en cantar primero escuchando y luego copiando o imitando a los copleros de aquellos lugares. Pocos maestros de esos talleres apuntan primero a la búsqueda del sonido propio de cada ser humano y luego a ir sumergiéndose en la forma del Canto con Caja, en el cual no existe sólo una forma de cantarlo porque es libre, porque todas las voces son diferentes. Es importante que nos detengamos en este punto en cuanto nos referimos al “sonido propio”, entendido éste como aquella voz que mejor pueda reflejar en su vibración nuestras particularidades como personas distintas y únicas. Esa identidad vocal en algunas personas se “presenta” de manera espontánea, en estos casos una técnica ayudaría a que la misma encuentre su plenitud. Liberación y exploración de la propia voz son caminos para este fin en un primer momento. Probar, escuchar y vivenciar como “suená’ la voz propia en distintos géneros y estilos sin perder su identidad. El conocimiento de los puntos “fuertes’ y “débiles” de cada uno (siempre definiendo estas categorías acorde a lo que se quiere enfocar con la voz) y la posterior determinación de cómo afrontar los mismos (sea “puliendo” esos puntos débiles con una técnica o potenciándolos y tomándolos como una característica particular) conducirá a una serie de caminos que irán direccionándose acorde al crecimiento y claridad de lo que quiera lograr el cantante.

Lo que exige el Canto Andino es que la persona cante desde lo más profundo de su ser: si no es de esta manera la voz no “sale”, o no despierta esos sentimientos que a tantas personas conmueve, ya sea que les guste o no lo que escuchan, se conmueven igualmente. Este Canto llama a convertirse en un ser genuino, obligando a nuestro ser interior a exteriorizar nuestros sentimientos a través de estas vibraciones. ¿Por qué “obliga a ser genuino”? porque no hay una técnica como método establecido que acompañe el proceso. Por esta razón a muchas personas que no han estado en el lugar de origen de estos Cantos, que viven lejos de esta cultura o quizás descendientes de ella sin saberlo, al vivir en la gran

ciudad y como culturalmente estamos acostumbrados a que todo tiene “una técnica de”, se encuentran sin una estructura que los ayude a seguir paso a paso esta forma de cantar, que no es la misma que se escucha en la música popular “masiva” tampoco. Por este motivo se propone desde este trabajo que, teniendo en cuenta como destinatarios a dichas personas, se puede sugerir enlazar el aprendizaje del Canto Andino con Caja con la técnica del Canto Lírico. Aquí en las ciudades, adquirir la técnica del canto andino necesita primero el proceso de captación mental, luego ser llevada al cuerpo a su tiempo muscular, en tercera instancia automatizar la técnica aprendida para finalmente llegar al disfrute del Canto. El proceso descrito es el camino inverso y casi opuesto al que realizan las copleras pero si el fin es el disfrute de cantar y traer esos paisajes aquí a esta ciudad, el intento vale la pena.

El Canto con Caja se entiende como aquel canto ancestral más primigenio de culturas del norte y noroeste de Argentina (Catamarca), en los valles Calchaquíes (Tucumán, Salta), Jujuy, La Rioja y en la región de La Puna.

Su origen se pierde en el tiempo. El Canto puede ser de solista (llamado solista) o en grupo (comparsa). Se considera como la expresión espontánea de un sentimiento ya sea de amor, tristeza, soledad o también podría ser festivo en la época del Carnaval (abundan los contrapuntos de mujer y de hombre que muestra cómo se aman o se desprecian).

Esta forma de cantar es libre. Históricamente el tiempo musical lo daba el que ejecutaba la caja coplera y no se regían por ninguna partitura. No se consideraba a uno que fuera cantante de forma profesional sino que todos cantaban como parte del trabajo y la vida diaria, el canto acompañaba la cotidianeidad. Cantos de la siembra y cosecha, de casamientos, de nacimientos o de muertes físicas, Cantos a *Tata Inti* (Padre Sol), *Mama Quilla* (Madre Luna), *Mama Qocha* (Madre Agua), *Pachamama* (Madre Tierra) entre otros. Cantos a los Cuatro Elementos: Fuego (Nina), Tierra (Pachamama/Jallpa), Aire (Wayra) y Agua (Yaku). Todos tenían sus coplas para paliar ciertos momentos de dolor, sanación o expresar su alegría. No tenían como finalidad buscar belleza, la persona que canta sus coplas se reafirma como parte de la naturaleza sintiéndose como un aspecto de la sonoridad de la misma.

Aquí se evidencia un punto que está relacionado con la Cosmovisión Andina, es decir con su propia filosofía de vida, en la forma en cómo se veían ellos mismos y su relación no solamente con la madre Tierra sino también con los otros dos aspectos de lo que es parte de la Pacha (tiempo-espacio): el *Hanan Pacha* (espacio cósmico, cielo, estrellas, planetas) y el *Ukhu Pacha* (el espacio de “abajo” el mundo que habita debajo de donde vivimos nosotros). Un ejemplo de copla podría ser

Coplas para la Pachamamma

*“Pachamama santa tierra*

*No me comás todavía.*

*Voy a cantar esta noche*

*y mañana todo el día”*

*Tomada de Amador, Valle de Lerma Salta*

*Coplas de desengaño, tristeza*

*“Un corazón de madera*

*Tengo que mandarme a hacer*

*Que nos sienta ni padezca  
Ni sepa lo que es querer”*

*Tomada de Amador, Valle de Lerma Salta*

En estos cantos encontramos también momentos de comunión y alabanza, esa unión con el universo reflejada en ese canto de milenios. Canto de alma colectiva, aunque también de *solistas* que parece que su voz viene de lo más profundo de sus entrañas.

Este paisaje musical conmovió a estudiosos de la talla de Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega ó Isabel Aretz, entre tantos, los cuales han realizado un aporte de gran pregnancia para el campo de la investigación, clasificación e interpretación de dicho género.

En cuanto a su aspecto histórico nacieron de las culturas collas, calchaquíes, y diaguitas, en valles, montes, salitrales y campos de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero. Si nos trasladamos muchos años atrás podríamos escuchar estos Cantos en lenguas originarias como el Quechua, runa simi, la lengua diaguita: el cacán y el quichua (Santiago del Estero). Hoy se las escucha también en la copla que trajo España. Poco a poco las culturas mestizas y criollas fueron incorporando la lengua española a sus coplas mezcladas con las lenguas originarias del lugar. Esto se puede evidenciar en ciertos versos que tienen una especie de castellano “modificado” por ejemplo:

*“No me matís con tomate  
matame con charqui asao  
No lo pongás en remojo  
que a mí me gusta salao”*

*(Copla de Salta)*

*“matís” mates (Segunda persona singular del verbo “matar”)  
“asao” asado  
“salao” salado*

Los cantos hallan su época más propicia de difusión durante el Carnaval, y es con motivo de esta fiesta que los cantores se ocupan de concertar nuevos “tonos” y de “sacar” nuevas coplas para dicha celebración. Si bien la festividad del Carnaval ha sufrido grandes cambios: primero en cuanto al día de celebración (correspondiente al calendario Gregoriano con el que nos guiamos sería en febrero casi comienzos de Marzo), ya que el mismo se sincretizó con la religión católica, a fin de que designan el día de Carnaval contando los días correspondientes antes de “la Cuaresma”, es decir los 40 días previos a la Celebración de la Pascua. Los pueblos originarios de estos valles no se guiaban con nuestro mismo Calendario. Los ciclos de la vida diaria no eran “acordados” entre las personas, si no que eran en relación al Cosmos. Conocían a la perfección el movimiento de los planetas y estrellas del mundo Celeste y acorde a ello diagramaron su Calendario y su organización social, política y económica. Contaban con un calendario lunar de 13 meses de 28 días (las cuatro fases de la Luna) y un día que era el “Gran Día”. Así eran y son sus ciclos de tiempo armónicos, no cambian a los años bisiestos ni a nada por el estilo ya que el recorrido de la

Luna era el mismo en ese lapso. Según este Calendario Lunar el Carnaval era la época de agradecimiento por la cosecha (ceremonia del *Juch'uy Pockoy*) y coincidía aproximadamente con el mes de febrero del Calendario Gregoriano.

Hoy en día se desvirtuó en una fiesta pero colmada de excesos y en algunos casos de festejar Carnaval antes de la fecha de febrero por una cuestión netamente turística. Con este panorama se puede encontrar en el mes de enero en Jujuy (“Enero Tilcareño”) como también en poblados de la provincia de Salta.

## A. Aspecto Técnico Vocal

### 1) Respiración

La respiración en estos Cantos es costo - diafragmática y abdominal. Recordemos algunas geográficas de donde provienen: clima secos o zonas de valles y en caso de la Puna, zona de altura que supera los 4000 m sobre el nivel del mar. Culturalmente la ejecución de los instrumentos de viento, aerófonos (de cañas como: sikus, maltas, zanjas, rondador, chuli sikus, otros como erke, erkencho, caracolas en la zona de la costa pacifica; en material de madera como: quenás, choquelas, quenachos, tarkas o anatas, entre otros), afirma este tipo de respiración ya que los mismos exigen este mecanismo fisiológico para poder efectuar la sonoridad propia de cada uno; a esto debemos sumarle el impulso diafragmático, aquel que es el “motor” de la emisión del sonido.

Si la respiración o el impulso no fueran los naturales para estos Cantos o para la ejecución de estos instrumentos no se explicaría de qué manera grupos de personas podrían mantenerse días enteros cantando o tocando dichos instrumentos en festividades sin dormir.

Ese impulso al que nos referimos es el que también colabora en la sensación del oyente de que el Canto viene de las entrañas, desde lo más profundo de la persona que lo realiza y eso es lo que emociona al que lo escucha, ya que aquí no juegan los aspectos estéticos y estilísticos que tienen primacía en el Canto Lírico.

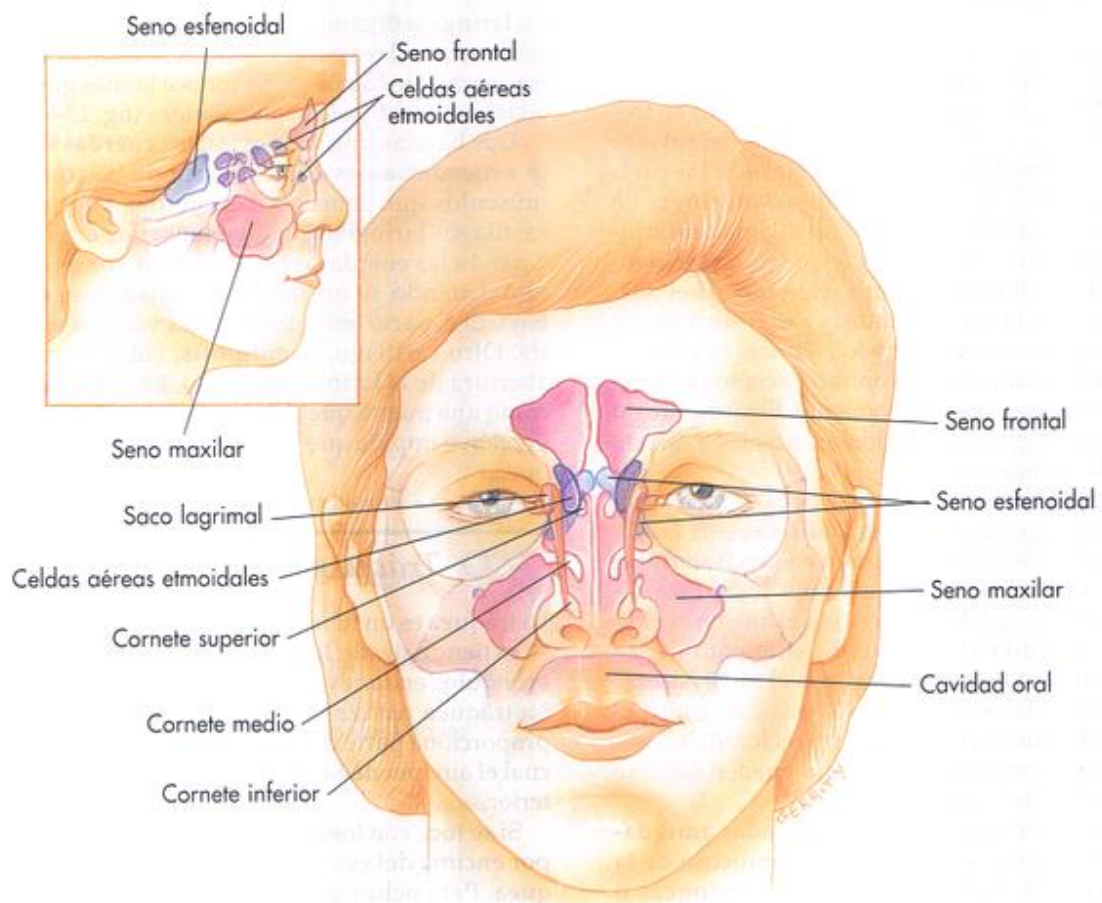
### 2) Impostación

En cuanto a la impostación está íntimamente ligada al idioma. Las lenguas originarias en las que se cantaban estas coplas son lenguas que en su emisión se utiliza el paladar blando. En el caso del Runa Simi encontramos vocales simples, aspiradas y glotizadas; las consonantes que en español son francas y se ubican delante de nuestro aparato fonador en la zona del paladar duro y detrás de los dientes, aquí son más bien guturales y hasta el equivalente de lo que sería la letra “K” en español, en Quechua se realiza desde el paladar blando, sonando como una especie de “GK”. Por este motivo sus coplas viajan constantemente por el paladar blando dando lugar a los resonadores en el momento de cantar pero no en el momento de hablar, ya que a una persona de cultura occidental le parecería que no articulan para hablar (entendiendo por articular a la pronunciación de un sonido colocando los órganos del aparato fonador de manera correcta para una determinada cultura), que hablan “para adentro” o muy despacio.

### 3) Resonadores

Los resonadores cumplen un rol fundamental en el Canto y no en cuanto a la emisión de la voz hablada de estas culturas. Un rasgo de pregnancia es el canto onomatopéyico a través del cual se busca imitar los sonidos de la Naturaleza, el sonido de los animales (recordemos el vibrato característico de estos cantos que connota a los terneros o corderitos de la zona) así como también imitar los sonidos de los instrumentos como los erkes y erkenchos, entre otros. Recordemos que estos cantos acompañaban a los pobladores de los Altos cuando bajaban por los cerros para la época de Carnaval. Son espacios naturales muy abiertos donde el sonido se pierde y se los lleva el viento de modo que si no utilizaran los resonadores no se escucharía absolutamente nada. Estos pobladores amplifican el sonido utilizando la zona de los senos esfenoidal, maxilar y en ciertos momentos del pasaje del seno frontal. Esta forma de utilizar los resonadores surge de manera espontánea y natural.

FIGURA 13-4. *Senos paranasales.* La proyección anterior muestra la relación anatómica de los senos paranasales entre sí y con la cavidad nasal. El detalle es una proyección lateral que muestra la posición de los senos.



## B. Géneros

Existen muchas clasificaciones de géneros en cuanto a estructura y elementos musicales. A continuación nombraremos brevemente algunas, las cuales han sido las más aceptadas por recopiladores, investigadores y musicólogos.

Musicalmente estas melodías deben separarse en:

### . Baguala

Consiste en una melodía tritónica formada por la Tónica, su Tercera Mayor y su Quinta Justa. En cuanto a su melodía es común el paso de una parte del registro a otro sin la búsqueda de “cubrir” el falsete ni “emparejar la voz, al contrario, se da más énfasis a esos “quiebres” que la voz realiza para la interpretación; generalmente el ritmo básico es una negra y dos corcheas en la Caja. Según Carlos Vega abarca el territorio que ocupaban las antiguas naciones de la lengua cacana: Pulares, Calchaquí y Diaguitas que "son los progenitores de las comunidades hoy folclóricas y anteriormente étnicas que cantan la baguala en su propia área pre-colombina". La denominación popular de la baguala no es corriente en todas las provincias del N.O. argentino. En Tucumán se llaman "arribeña" y "y joi-joi". En Salta "baguala", en Catamarca "vidala coya" y en La Rioja "vidalita".

Las Bagualas se ejecutan preferentemente durante el carnaval. Aunque suelen escucharse en cualquier tiempo y coacción, entonadas indistintamente por hombres, mujeres o niños. En las reuniones es costumbre formar ruedas preferentemente de pie: uno propone la copla cantándola y el resto la repite al unísono generando aportes relacionados con los colores, matices y timbres diferentes de las voces en el canto colectivo. En la actualidad antes del Carnaval se realizan encuentros de Comadres (sólo rondas de mujeres), compadres (sólo rueda de hombres), de comadres y compadres en las cuales dan lugar a las coplas picarescas o de desprecio del uno al otro ya que al acercarse el carnaval hay licencia para todo y nadie puede ofenderse, es el único momento del año para ello.

### . Vidala

En cambio la *vidala* se estructura en la escala diatónica, aunque también se han encontrado algunas pentatónicas, hay cantos esencialmente a una voz, sea al unísono o a la octava. La misma admite la armonización acorde al sistema tonal europeo en terceras paralelas en su ejecución a 2 o 3 voces y en la que se puede escuchar el asomo de una “bimodalidad”. Sus textos se componen de coplas octosílabas cortadas o seguidas de pequeños estribillos penta o hexasílabos. También encontramos *Vidalita andina*: vidalitas tetrafónicas, pentatónicas y las de escalas más evolucionadas que concertaban características afines. Otra podría ser Vidalita del carnaval la cual es una melodía única conocida precisamente con ese nombre, puede ser solista o en forma de comparsa.

### . Tonada

En la *tonada* se evidencia la oscilación de dos, tres, cuatro y cinco notas como si buscara la plenitud de la pentafonía. La tonada que abunda en Jujuy (Altiplano y Quebrada de Humahuaca) es llamada en sus regiones de canto "tonada" o "copla". Hay tonada de dos, tres, cuatro y cinco notas como si buscaran la pentafonía, esto también lo encontramos en el pueblo de Tarija (actual Bolivia). Recordemos que las manifestaciones culturales como en este caso es la música, no reconoce los límites políticos actuales acordado entre los seres humanos. Todo era parte del Tawantisuyo: la zona de las cuatro Regiones o Sullos en lo que sería los actuales territorios de Ecuador, Bolivia, Chile, Perú y norte de Argentina.

En cuanto a la estructura de las coplas son monoestróficas, es decir cada estrofa tiene sentido propio, se relacionan con el resto por la temática pero puede resultar totalmente independiente en cuanto a que posee significado propio.

## C. Aspectos Técnicos Musicales

## 1) Melódico

Al analizar las melodías del canto andino, por los giros melódicos ó relación interválica entre las notas musicales encontramos que las melodías están colmadas de ciertos adornos vocales, que podrían decirse son retardos o anticipos, portamentos y bordaduras. El abordaje del falsete, el constante paso al que Leda describía como “la caída del barranco” es frecuente cuando se canta. Cuando esto sucede la voz no se “cubre” como en el Canto Lírico sino que queda despojada de armónicos y de resonadores, pareciendo que la voz circula y se queda allí, adentro para luego volver a salir con toda la fuerza y “el desgarró” que caracteriza a estos cantos.

Los giros melódicos coinciden con relaciones interválicas que existen naturalmente entre los sonidos armónicos que forman parte de un sonido determinado. Estas notas con esta relación interválica determinada, al combinarlas generan melodías naturales las que coinciden con los giros melódicos de bagualas y vidalas (de esta manera funciona el erke), con lo cual se puede decir que estas entonaciones tienen relación con la Ley de los armónicos que planteó Pitágoras. Él experimentó que una cuerda que vibra un determinado número de vibraciones por segundo produce una nota musical fundamental, que contiene otras notas que son los sonidos armónicos que la componen.

## 2) Rítmico

Los distintos investigadores y recopiladores han determinado células rítmicas evidenciadas a partir de lo escuchado en personas que cantaban. En el caso de la baguala encontraron que la mayoría están en un compás de  $\frac{3}{4}$  y el ritmo es libre. En el caso de las vidalas podría decirse que el golpe de caja realizaría compases de  $\frac{3}{4}$  en figuras de una blanca y una negra o de una negra con puntillo, corchea y negra.

También una de características del canto andino en el aspecto rítmico es la acentuación que el lenguaje hablado traslada a la música, esto es el “ritmo prosódico de la lengua”. Recordemos que muchas de las letras de las coplas estuvieron primitivamente en otras lenguas originarias las que, con el correr de los años al haberse traducido oralmente al español, suenan como con la acentuación errónea. En el caso del Runa Simi, salvo algunas excepciones, (como el caso de la palabra de acentuación aguda “ari”, el cual significa el “sí” afirmativo) su acentuación fonética es grave o paroxítónica. En el siguiente ejemplo observamos una copla en quechua y la palabra sincretizada con el español:

*“Jurafa, viditay  
Ñoqa canaiqita  
Ñoqapis jurallasacta  
Campa canaiqita”*

*“Júrame vida mía  
que tú serás mía  
como yo juraré  
ser tuyo siempre”*

En quechua no existe la palabra “Jurafa” para designar al verbo jurar en castellano.

También es necesario aclarar que la palabra “quechua”, no es sinónimo de “quichua” ya que la primera hace referencia a la lengua de los Pueblos Originarios que habitaron y habitan los territorios de los actuales país de Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Chile y de Argentina hasta la actual provincia de Mendoza. En el caso de “Quichua” se estaría



refiriendo a la lengua que tiene relación con la primera pero corresponde al actual territorio de Santiago del Estero en Argentina, cuna también de este tipo de Cantos.

### 3) Textual

Como podemos notar en las coplas, en cuanto a su estructura poética, es la prevalencia de la cuarteta octosilábica, con rimas entre versos pares a la que a menudo se intercalan versos pentasílabos. La rima se produce en los versos pares y en algunas coplas también riman los versos impares entre sí como por ejemplo:

*“Señores Dueños de casa  
tengan fuerte su bandera  
Que venimos desde Salta  
levantando polvareda”*

También está la presencia de los estribillos y los llamados “motes” que son un pequeño estribillo o estrofa de 4, 5 o 6 sílabas que se canta al final de una copla o intercalada con ésta y los estribillos. Un ejemplo es esta tonada de la Quebrada de Humahuaca:

Yo soy torito cumbreño  
“albahaca y anís”  
Y recién caigo p’al llano  
“dónde te has ido  
que recién venís”  
en las astas traigo invierno  
“albahaca y anís”  
Y en el balido el verano  
“dónde te has ido  
que recién venís”

La poesía de las coplas es lírica ya que se refiere a los sentimientos del intérprete o creador y no es narrativa. Adquiere diferentes matices el carácter emotivo de la situación en que se canta.

Los copleros sostienen que nadie es dueño de sus Cantos. Sus coplas son para soltarlas al viento, nadie registra en ninguna entidad de Propiedad Intelectual ni piensan que alguien se las va a “robar” por el simple hecho de que no las consideran suyas. Esto mismo sucede con las tierras en la que habitan: no hay títulos de propiedad, no son dueños de la tierra sino parte de ella en lo espiritual y en el plano material. Tiene un lugar preponderante la improvisación en la ronda de copleros para dialogar con los presentes y dar lugar al “contrapunto” de coplas. Según la Cosmovisión Andina la dualidad hombre-mujer estaba presente siempre. Existía un establecimiento en cuanto a las funciones de cada uno como también a la alimentación. Un ejemplo de esto es que los niños y niñas hasta la edad de su adultez debían comer determinados alimentos según su género, se considera que determinados alimentos aportan nutrientes relacionados al desarrollo del mismo.

En cuanto a la vestimenta sucedía lo mismo: las mujeres usaban pollera y los hombres pantalón, estos se debía a que la mujer recibe la energía constante de la Tierra – Pachamama, por eso debe llevar falda para recordar permanentemente dicha conexión en lo diario. Los instrumentos de viento eran destinados para los hombres y a su vez cada instrumento se tocaba en una época determinada ya que tenía que ver con la intención con que se ejecutaba la música y la estación del año en la que se encontraban. En cuanto a la música las mujeres cantaban y bailaban, generalmente alrededor de los hombres cuando éstos soplaban sus instrumentos musicales para proteger ese momento sagrado con la música. El papel de la mujer estaba también relacionado con su conexión diaria con la espiritualidad, con la Pachamama y con La Luna con la cual determinaba sus actividades y hasta su ciclo menstrual. En el caso de los hombres se relacionaban con la energía del Sol, recibiendo su energía en el centro superior de sus cabezas al mediodía y así como la energía femenina se relacionaba con lo celeste del Cosmos con lo espiritual, la energía masculina se relaciona con la acción en este plano material. En cuanto al canto no había diferenciación entre hombres y mujeres, ambos lo hacían con la misma libertad.

Actualmente debido al sincretismo religioso, sumado a la historia social del genocidio y discriminación que estos pueblos vivieron, un gran porcentaje de la Cosmovisión ha sido mal interpretada y tergiversada. Lo que antes era Dualidad de hombre y mujer pasó a ser la subestimación de las mujeres. Las mismas tampoco fueron respetadas por los españoles que llegaron a estas Tierras, costumbre que también fue tomada por los mismos pobladores de aquí; a esta situación se le suma el exceso de alcohol y la autodiscriminación en la que estos pueblos sobreviven. La Cosmovisión Andina había anunciado que esto pasaría y que también desde el año 1992 del Calendario Gregoriano se iba a dar una revalorización de estas culturas que fueron ocultadas y casi anuladas de la historia de la actual América del Sur.

#### 4) Instrumental

*“La cajita que yo toco  
siente como mi persona  
Unas veces canta y ríe  
Y otras veces gime y llora”*



(Baguala, tomada a Manuel Mamani, Tucumán)

El Canto Andino es acompañado con un tambor llamado *caja*. Este tambor varía en los elementos de construcción, sonoridad y formas de ejecución, según las distintas regiones. Es un membranófono en su parche posterior, generalmente de cuero más delgado que asienta diametralmente un cordoncillo fino de cerda o hilo trenzado: es la Chirlera. La percusión se hace por medio de un palillo llamado Huastana de unos 20 a 25 cm de largo, en uno de cuyos extremos se cubre con un trocito de género o cuero muy delgado bien cocido. Se percute con uno ó dos palillos. En un aspecto más relacionado con la Cosmovisión Andina, la caja es como el latido del corazón, el sustento de la voz del cantor. Marca un latido y a la vez una sensación constante de Tierra generando un sostén rítmico fluctuante dependiendo lo que el cantor quiera expresar en ese momento. También suelen darse eventualmente toque instrumentales puros, en aerófonos tales como erque, erquencho, o flautillo.

Algunos copleros cuentan que la forma circular de la Caja está relacionada con el símbolo del Cosmos, de lo infinito del mismo. Actualmente se encuentran cajas de diferentes formas (cuadradas, hexagonales y triangulares) dependiendo la preferencia del cantor. En cuanto al toque de la Caja, Don Primitivo Morales dice: " Ud. para cambiar de golpe, tiene que tocar y escuchar que sonido dá... y ahí cambia ya sólo de tono... ahí la caja le va dando sola el tono, de acuerdo a la copla da el tono."

Podemos afirmar también que la caja cumple funciones de "artificio de inspiración" más que de acompañamiento rítmico, como lo constituye la lira que inspiraba tonos para los poetas líricos, sin ser un instrumento que produjera melodías.

#### . Clasificación de Cajas

##### - Caja puneña

Realizada con un marco de madera de cedro o pino, su altura suele ser mayor que la de la caja vallista (hasta 20 cm) aunque en cambio posee menor diámetro. En esta región habitualmente se ve la caja en manos femeninas, salvo cuando acompaña a la quena o al erkencho, en cuyo caso es siempre un varón el que ejecuta ambos instrumentos en forma simultánea. Posee siempre "chirlera", y en algunas ocasiones ésta es doble.

##### - Caja vallista

Esta caja es característica de los Valles Calchaquíes y la Quebrada de Humahuaca. Su rasgo diferencial lo constituye la ornamentación de su marco, que se presenta primorosamente pintado de vivos colores con distintos motivos. Este marco es comúnmente de madera de cedro y raramente de pino. Para su parche percutible se prefiere emplear "panza `i vaca" (esto es, el tegumento que forma la base de la flor estomacal del vacuno) y para el resonador "pellejo de atrás del pecho" (aponeurosis que cubre parte de la zona del costillar), ambos previamente sumergidos en agua jabonosa antes de ser cocidos a sendos "arquillos" de mimbre, sauce o una delgada cinta de caña. En los Valles Calchaquíes hombres y mujeres cantan con ellas las bagualas en Carnaval y en Pascuas. En el Valle de Santa María (correspondientes a las provincias del Tucumán, Catamarca y Salta) es habitual que se empleen dos baquetas: una de ellas se toma con la misma mano de la que cuelga el instrumento y la otra con la mano libre. En la Quebrada acompaña las coplas colectivas, los toques de erkencho y de quena. Puede alcanzar hasta 55 cm de diámetro y 15 de altura.

##### - Caja santiagueña

Es más pequeña que las anteriores (hasta 30 cm de diámetro por 11 de altura). Su cuerpo es de tronco de ceibo excavado a cuchillo o gubia, y conserva las irregularidades propias del árbol en su estado natural, por lo que a menudo presenta un círculo irregular. Sus parches son de vizcacha y van unidos por una correa. Los aros son de quebracho blanco en su mayoría. La baqueta (más contundente que en los casos anteriores) se confecciona con una rama a la que se descortezca y adapta, mediante ataduras de tientos, un abultamiento de lana envuelto en cuero crudo en uno de sus extremos.

Si bien se la denomina "santiagueña" (porque en esa provincia se encuentran los ejemplares más característicos) esta caja también se la puede ver en Catamarca, Tucumán, La Rioja y San Juan (en esta provincia solamente en su extremo norte) para acompañar el canto de la vidala, tanto en hombres como en mujeres.

### - **Caja chaqueña**

Su cuerpo suele ser un aro de “lanza” u otra madera igualmente resistente y flexible, con sus extremos superpuestos y cocidos con tientos; o bien de un tronco de “caspi zapallo” ahuecado. Los parches son de cabra o “corzuela”. No posee “chirlera”, salvo en Rosario de la Frontera (Salta), Su diámetro puede superar los 30 cm pero su altura es considerablemente menor que la caja santiagueña. En todos los casos se la toca con un solo palillo.

### - **Caja de indio**

Es un instrumento que tradicionalmente utilizan los autodenominados “indios” de las comparsas de Carnaval de Catamarca, Tucumán, Salta, La Rioja y más raramente Jujuy. La materia prima varía de acuerdo a las condiciones geológicas naturales de cada región. Generalmente esta caja suele ser muy pequeña con respecto a las ya nombradas superando en pocos casos los 25 cm de diámetro por 6cm de altura. En el parche que se percute o bien en ambos lleva pintado el motivo que identifica a cada comparsa y leyendas con su denominación o alguna copla que identifique a la misma. No posee “chirlera”, pero antiguamente podía poseerla. El “indio” no mantiene el instrumento suspendido sino que lo toma directamente con la mano apretando el parche percusivo con el pulgar y el opuesto con el resto de los dedos o con la otra palma de la mano dependiendo del toque. Este modo de sostén atenta contra la sonoridad, la libre vibración de los parches, pero por esa misma razón los protege de su destrucción durante las prolongadas ejecuciones que son propias de estos grupos itinerantes, que llegan a sumar hasta trescientos ejecutantes. También esta forma de ejecución ayuda a que en el momento en que realizan la Danza propia de cada comparsa pueda sostener más fuertemente el instrumento y realizar un golpe más preciso lo cual se dificulta por los saltos y cambios rápidos de posturas en dicha danza.

El canto exclusivo del “indio” es la vidala interpretada en forma colectiva y al unísono. Desde no hace más de 10 años, según algunas personas oriundas de la provincia de Salta, se le agregaron a las comparsas “las tumbadoras” para lograr mayor volumen en la sonoridad de la percusión.

### - **Caja Chayera**

Es para referirse a la caja de la provincia de La Rioja, donde tradicionalmente se la ha llamado “tambor”. De hecho, en La Rioja la caja y la vidala no pueden ser otra cosa que “chayeras”. La Chaya es la fiesta ancestral de la provincia de La Rioja, "La fiesta de los tres días", una gran fiesta de amistad y de alegría, de compartir y dejar a un lado todas las penas. Cuenta la historia que los primeros españoles llegados a estas tierras se encontraron con una fiesta singular de agua y danza que celebraban los diaguitas festejando la finalización de las cosechas, aunque en La Rioja de hoy esté muy ligada al Carnaval de febrero. Es entonces cuando se realiza el Festival Nacional de la Chaya, además de las típicos *topamientos* (acercamiento festivo) por los barrios, con agua, harina, albahaca, vino y vidalas para refrescar la amistad de todos

## II CANTO LÍRICO

Los diferentes estilos o formas de cantar marcan tanto a los intérpretes como a sus dotes innatas; si tomamos esta afirmación hay que tener presente en la misma medida el origen, la lengua materna y, sobre todo, la cultura donde una persona “aprende” o “aprehende” a utilizar su voz. En cuanto al Canto Lírico una de las Escuelas más relevantes y también la más antigua en el territorio europeo es indudablemente la *italiana*. Contando con un idioma de sonidos claros, abiertos, como es el italiano, sus profesores de Canto siempre han dado la supremacía a la consecución de una línea vocal brillante y bien ligada, en la que la belleza del timbre y la potencia de la voz predominan sobre la comprensión de los textos.

Podríamos hablar del Canto Lírico como aquel en el cual la voz humana tiene preeminencia sobre los aspectos instrumentales, utilizando técnicas vocales especializadas que permiten un volumen sonoro mucho más grande y refinado que no necesita de medios auxiliares (micrófonos) para llenar grandes espacios, cuestión que no sucede en el canto popular, ya que el mismo se realiza con métodos externos de amplificación de la voz y demás instrumentos. La técnica del Canto Lírico debe tener una coordinación del aparato fonatorio, locomotor, postural, respiratorio, relacionados con las características particulares de cada persona (sean estas a nivel físico: tamaño de las cuerdas, caja de resonancia, anatomía fonadora; a nivel emocional (recordemos que todo intérprete musical debe conocer y relacionarse con su estado emocional al momento de la interpretación): voces cálidas, cristalinas, oscuras, etc. El cantante como verdadero puente transmisor de sensaciones y sentimientos motivan a un compositor a escribir una obra.

Esto implica que el cantante lírico debe tener una formación especializada: tiene que ver con el manejo del aire, con la coordinación, con la emisión y con la capacidad de homogeneizar la extensión vocal, a esto le sumamos el arduo trabajo del tránsito por el pasaje para lograr un registro “parejo” en su extensión. A mayor manejo y dominio de aire sumado al fortalecimiento diafragmático logrará un volumen y potencia muy importantes para que la voz se escuche en lugares de grandes dimensiones y acompañada por orquestas en el caso de la ópera. El manejo de la voz así logrado puede llegar a superar la maestría de muchos instrumentos musicales, con lo cual aquí ya estaríamos hablando de una profesionalización del cantante lírico.

Las temáticas en las obras son variadas dependiendo el contexto social-político en el que se encontraban los compositores. Los sentimientos del amor, muerte, traición, pasión, tristeza, alegría, uniones y separaciones empaparon las poesías de estas obras.

El término “lírico” nos remonta a la Grecia Clásica y deriva del instrumento lira (arpa de siete cuerdas que servía para acompañar al cantante en concursos de canto). Señalan este punto de partida cuando en las tragedias clásicas se lograron juntar la palabra y la música en una unidad. Se estructura más tarde como género musical en Italia a mediados del siglo XVI gracias a músicos como Vincenzo Galilei (padre de Galileo), Nicola Vicentino y Claudio Monteverdi, y es en la Europa de los siglos XVIII y XIX donde alcanza su máximo desarrollo. Con el nacimiento de la ópera en el año 1600 en Florencia (Italia), el canto lírico adquirió otra importancia. Las óperas u operetas se representaban en las cortes. Grandes exponentes de su nacimiento fueron Henry Purcell, Claudio Monteverdi y Wolfgang

Amadeus Mozart. La ópera fue llevada a los teatros a mediados del siglo XVII. Desde entonces se compusieron varias óperas basadas en obras de William Shakespeare y muchos autores de la época. Pero la época de oro de la ópera y el canto lírico llegaría del 1800 (siglo XIX) al 1950 (mediados del siglo XX) aproximadamente, con autores como Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Charles Gounod y Gaetano Donizetti, entre otros.

Durante el paso de los Siglos este Canto se convirtió en arte de culto. Primeras voces privilegiadas empezaron a embriagar con sus dones los oídos del público. Muchos de los cantantes del siglo XX transitaron ese camino sin una técnica establecida. Evitaron trabajar la zona del pasaje o *passaggio* y utilizaron su voz abierta, casi sin cubrirla hasta la zona aguda del registro. Giuseppe Di Stefano tuvo una intensa carrera aunque corta por el uso indiscriminado de la voz abierta y no cubierta, lo que le implicó un desgaste vocal, siendo fue un gran ejemplo de ello. Poco a poco comenzaron a formarse los primeros maestros o profesores de canto y las formas de emitir la voz lograron una técnica depurada y un pasaje a la zona aguda “limpio” y logrando explotar al máximo el uso de los resonadores faciales, volumen, proyección y una unión sonora entre los registros graves, medios y agudos, obteniendo así una voz que parece ser la misma en todas las zonas y que permitió a estos cantantes continuar sus carreras hasta edades muy avanzadas. La técnica fue estabilizándose y pasando por convencionalismos los cuales se iban adaptando a cada época y estilo.

#### A. Aspecto Técnico Vocal

Podríamos realizar la comparación del Canto Lírico con el Canto Popular por la tesitura y la extensión vocal del cantante, con lo cual la función en cuanto a la colocación, respiración y uso de resonadores cambia considerablemente. En el Canto Popular se suele abarcar sólo la voz de pecho, en el Lírico esa zona es una parte de la tesitura y en el Canto Andino con Caja esta zona sólo se asoma en algunos momentos durante la copla.

En los cantantes líricos la extensión suele ser de dos octavas o más y en ciertas voces privilegiadas en cuanto a este punto hasta 3 octavas. En una voz “formada” de cantante hay una oscilación notoria de amplitud y frecuencia del sonido que se denomina vibrato. Hay vibratos con frecuencias entre 3 y 9 Hz. La frecuencia óptima, percibida como agradable y orgánica, es de 4,5 - 5,5 Hz. El vibrato controla la coordinación entre voz de cabeza (vibración de la capa mucosa) y voz de pecho (vibración de ligamento y musculus vocalis).

La práctica del *bel canto* persigue el ideal de una voz que pueda mezclar las dos funciones vocales sin un punto de quiebra notable (*messa di voce*). El ideal de una voz mezclada y unificada, agradable según ciertos parámetros es el objetivo que se persigue. Hay que tener en cuenta que dependiendo los estilos, si bien la técnica es prácticamente la misma, ciertos parámetros cambian adecuándose a las características estéticas de cada uno. Por ejemplo: no es lo mismo cantar un aria de ópera, cuya voz en este caso debe sobrepasar a toda la masa orquestal que cantar un Lied Alemán cuyo acompañamiento está sujeto a un instrumento y en el cual juega gran importancia el manejo de matices en la obra. Por esta razón también un buen repertorista aconsejará al cantante, dependiendo de las cualidades

de su voz, qué estilo le resultará más adecuado, lo cual no implica que no pueda cantar otras cosas pero seguramente su “fuerte” serán aquéllas que le aconsejó el especialista.

En cuanto a este aspecto nos permitimos analizarlo según los elementos técnicos que la Escuela del Canto Lírico nos proporciona:

### 1) Respiración

Todo maestro de Canto asegura que lo fundamental para cantar es saber respirar. Como cuestiones básicas a tener en cuenta mencionan: el dominio de la respiración abdominal, hombros relajados, la actividad de los músculos intercostales para el llenado de la “Caja torácica”. La respiración que se utiliza es la costo diafragmática y abdominal, con este músculo en tensión (el diafragma) se podrá reaccionar ante los matices de una partitura y dar la presión necesaria al aire para que tenga mayor volumen y alcance. En realidad toda la zona abdominal sobresale como resultado de que el diafragma ha “bajado” y se produjo el posterior llenado de aire en esa zona como si fuese un “corcet” o “faja grande” en el área abdominal y costal. Todo lo que se refiere al control de emisión de aire en el canto es una de las partes más complejas, sin embargo, es la que más diferencia a una persona que tiene técnica para cantar de aquella que no la posee.

Es necesario que esta respiración sea concientizada y aplicada por el cantante debido a que en caso contrario, no permitirá el fluir correcto en cuanto a la dosificación del aire; a esto debemos sumarle la importancia del impulso diafragmático, en el cual este músculo debe encontrarse fortalecido para que el impulso sea firme, enérgico pero a la vez debe “sostener” la fluidez de esa columna de aire para que el *fiatto* (que es la posibilidad de dosificar adecuadamente el aire mientras se canta) sea correcto según esta técnica.

### 2) Impostación

Si bien no se niega la pregnancia del texto en cuanto se canta, hay algunas “licencias” que tienen que ver con las alturas de las notas musicales. Es decir, en la zona más aguda de una tesitura (y es más evidente en los registros de soprano y tenor) resulta muy difícil mantener la cavidad redondeada de la boca, el paladar alto y a la vez articular bien las palabras del texto. En esta zona las vocales suenan muy parecidas entre sí hermanadas por una apertura de la boca más redondeada para el mantenimiento de la columna de aire en la emisión. En estos casos es cuando toma pregnancia la afinación musical por sobre el significado de la poesía de la obra musical.

En los idiomas de raíz latina los sonidos serán “francos” es decir se proyectan en la zona de “adelante” en la cavidad bucal, atrás de la zona de los dientes donde la columna de aire “choca” para lograr una precisión del sonido, la altura del paladar duro hacia los labios sintiendo una pequeña vibración. Se canta sobre las vocales, las consonantes sólo son puentes entre una y otra vocal. En otros idiomas como el francés, si bien esta zona también se la utiliza se le agregará la nasalización o por lo menos la cercanía a ella debido a las características particulares de las vocales que contiene dicho idioma.

### 3) Resonadores

La función de los resonadores es de amplificar la voz, sin necesidad de sobrecargar a las cuerdas vocales de aire ya que de esta forma las mismas se irritarían y provocarían alguna disfonía o en un caso más severo una afonía vocal; un buen control del aire impedirá esto. Su correcto uso se evidencia en que los cantantes con esta técnica cantan con varios instrumentos e incluso con grandes orquestas en lugares muy amplios con cierta acústica en los cuales se los escucha perfectamente. También en que pueden estar muchas horas cantando y ensayando sin modificar la calidad del sonido que están emitiendo, es decir conservan la calidad vocal en su plenitud y no hay irritación ni dolor de “garganta” cuando finalizan la actividad.

Como ya mencionamos, la tesitura vocal puede ser entre dos o tres octavas, dependiendo el rango de alturas de sonidos que se estén emitiendo se utilizan distintos resonadores. Ellos están ubicados desde la parte alta de nuestra cabeza en la cara a lo que algunos maestros llaman “máscara”. Esas especies de “cámaras de aire” ubicadas en las cavidades entre las partes óseas más pequeñas de la cara permiten la amplificación del sonido. A medida que la voz del cantante va entonando las notas más agudas, se van utilizando los resonadores de la parte superior de la cabeza, en algunos casos cuando principiantes llegan a notas que nunca habían cantado es posible que se produzca un pequeño mareo, esto es debido a la gran oxigenación que se produce en la cavidad superior de la cabeza y cuya zona no está “acostumbrada” a recibir esa cantidad de aire.

## **B Géneros**

Mencionaremos a modo ilustrativo sólo algunos de ellos

### **. Música de Cámara**

#### **- Chanson**

Pieza musical polifónica de la Baja Edad Media y Renacimiento. Las *chansons* antiguas tendieron a presentar una forma fija como balada, rondó o virelay, aunque posteriormente muchos compositores usaron la poesía popular en variedad de formas musicales. Esta forma musical en un principio fue monódica para luego convertirse en polifónica; es de carácter descriptivo y amoroso, se cultivó en Francia e Italia y los temas de sus textos son variados, aunque predomina el amoroso. El más célebre compositor de este género es Clément Janequin.

#### **- Lied**

*Lied* es una palabra alemana que significa "canción" aunque dada su estilística constituye (como el yodel) un tipo específico de canto (el plural alemán es: *Lieder*). En la historia de la música clásica europea, el término se refiere a una composición típica de los países germánicos y escrita para un cantante con acompañamiento de piano. Este tipo de composición, que surgió en la época clásica (1760 - 1820), floreció durante el Romanticismo y evolucionó durante el siglo XX. Es característica la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema y la fuerte influencia de la canción popular alemana (*Volkslied*).



La primera antología importante de *lieder* se publicó en Leipzig con el título de *Die singende Muse an der Pleisse*. Las obras que aquí se presentaban eran textos nuevos que se adaptaban a una música preexistente. Luego aparecieron otras antologías de canciones similares, algunas parodias y otras con el aporte de música original.

Durante la segunda mitad del siglo se publicaron en Alemania más de 750 antologías de *lieder* con acompañamiento de teclado. Cabe mencionar también que existía el *singspiele* de este mismo período, que constan en su mayor parte de canciones similares a los *lieder*. El desarrollo de la forma iba mano a mano con el redescubrimiento de la cultura popular alemana como fuente de producción artística, como han sido las colecciones de cuentos (1812) de los Hermanos Grimm y la colección de poemas *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808) de Clemens Brentano y Achim von Arnim y el compositor alemán Franz Schubert quien llevó esta forma a nuevas alturas en 1814, aunque tuvo sus antecedentes en Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

## . Música sinfónico- vocal

### - Oratorio

Esta forma musical consta comúnmente de coros, arias y recitativos y es interpretada por solistas, coro y orquesta. Su temática está relacionada con religión cristiana, aunque desde el siglo XIX también se han escrito oratorios de contenido no religioso. La trama de un oratorio consiste habitualmente en partes que describen las acciones de la trama y partes que comentan lo ocurrido. Es interpretado en forma de concierto sin representación escénica. De ese modo, la trama se representa por los textos y la música. El oratorio normalmente se representa en una iglesia. Son muy conocidos los Oratorios de Johann Sebastian Bach.

### - Cantata

Es una composición vocal con acompañamiento instrumental. Tuvo su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio. Entre los compositores italianos que escribieron estas obras se incluyen Giulio Caccini, Claudio Monteverdi y Jacopo Peri. Hacia fines del siglo XVII, la *cantata da camera* se convirtió en una composición para dos o tres voces. Compuesta especialmente para las iglesias, esta forma se conocía como *cantata da chiesa* (cantata de iglesia).

## . Música dramática

### Comedia musical

En el siglo XX, este género también conocido como “Musical” o “Teatro Musical”, es una forma de teatro que combina canciones, diálogos y baile. Los *musicales* han salido de su estado anglosajón original y han sido adaptados y exportados a países de todo el mundo, donde la tradición del teatro lírico ya existía en forma de zarzuela, ópera, opereta y revista musical.

Las producciones de Comedia Musical combinan diferentes disciplinas artísticas tales como el Teatro, la Danza y el Canto, integrándolas para enriquecer la historia relatada por los actores. Implica abrir los sentidos a melodías, sonidos, palabras, colores y movimientos que llevan a recrear diferentes imágenes, tanto para el actor como para el espectador. En la actualidad se encuentran espectáculos con canciones de grupos musicales consagrados por el mercado musical, por ejemplo: *Hoy No Me Puedo Levantar* (con canciones de Mecano), *Mamma Mia!* (de ABBA) y *We Will Rock You* (de Queen), que son musicales de los cuales la historia es formada por las canciones existentes.

Algunos de los musicales más destacados:

- ☐ *Evita*
- ☐ *El Fantasma de la Opera*
- ☐ Chicago
- ☐ Grease (Vaselina)
- ☐ Los Miserables

El periodista Pablo Gorlero, experto en el tema del diario La Nación, ha publicado la *Historia de la comedia musical en la Argentina*. En dicha cronología que abarca desde 1926 hasta 1979 no deja nada librado al azar y es digno de ser tenido en cuenta el capítulo *La época de oro*. Allí podemos ver como en la Argentina fue fundamental la comedia para estrenar tangos. Los inicios teatrales de Francisco Canaro, Tita Merello, Discepolín y tantos otros tanguistas constituyen un valioso aporte para los amantes del tango y del teatro en general. Nunca antes se había escrito tan extensivamente sobre el tema. Tampoco Gorlero se olvida de hablar de la primera obra importada de Broadway, del sainete, los judíos y el aporte extranjero, las influencias norteamericanas y los independientes, entre otros capítulos. También en un párrafo aparte merece la última parte destinada a recorrer los atentados, muertes y prohibiciones de los 70: Hair, Jesucristo Superstar, Nacha y Tato como generadores de una vanguardia de renovación y provocación.

### **Opereta**

La opereta es un género musical derivado de la ópera que nace y se desarrolla a lo largo del siglo XIX, primero en París y después en Viena y Londres. Surge como resultado de la búsqueda de una obra más corta y accesible. Se puede decir que la opereta es un tipo de ópera-musical, animado y satírico cuya característica fundamental es la de contar con una trama inverosímil y disparatada. La sátira era un elemento esencial, y las funciones originales se llevaban a cabo en pequeños teatros privados, con cortesanas en los principales roles. En sus comienzos la opereta era considerada poco seria y banal.

En cuanto a su estructura consta de diálogos hablados entre los que se intercalan historietas, llamadas *couplets* por los franceses, y bailes como el rigolodón o el canacán. Se trata, por lo tanto de un espectáculo escénico con sucesión y alternancia de artes musicales, habladas y cantadas. La opereta inglesa se desarrolló en pequeños teatros como el de *Las Bufas Parisinas*, inaugurado en 1540. Las operetas vienesas presentan generalmente un argumento menos serio y sentimental que las francesas. Otro de los rasgos que la distinguen en la obra es el vals, un elemento musical de esencial importancia. En España se desarrolló la zarzuela, género análogo a la opereta. La opereta vienesa

obtuvo gran éxito en los círculos centroeuropeos gracias a la popularidad de sus valeses y tonadas. Las obras de Johann Strauss, entre las que se destaca *Die Fledermaus* (1874). Este género está más cercana al teatro musical que a la ópera propiamente, con temas más ligeros y cómicos, más una musicalización también más accesible y ligera (no necesariamente, ya que algunos renombrados compositores como Offenbach compusieron en el género).

Se puede afirmar que el “padre” de la opereta francesa fue Jacques Offenbach, a pesar de que anteriormente existió Hervé. Algunas de las obras más célebres de Offenbach son *Orfeo en los infiernos*, *La Gran Duquesa de Gerolstein* y *La bella Helena*.

### Ópera

Con el nacimiento de la ópera en el año 1600 en Florencia (Italia), el canto lírico adquirió otra importancia. La nueva ópera italiana era producto de las mismas fuerzas que retomaron todas las demás formas musicales en la era de la Ilustración. Se dice que buscaba ser clara y sencilla, capaz de proporcionar placer a sus públicos.

La ópera seria italiana presentaba por lo general un conflicto de pasiones humanas en una acción basada en alguna historia de autor griego o latino antigua. La trama consistía en la historia de dos parejas de amantes y personajes subalternos. Había tres actos, recitativos, arias y ocasionalmente dúos; pocos conjuntos grandes y muy poca intervención coral.

Las obras del poeta Pietro Metastasio (1698-1782) formaron gran parte de los argumentos a los cuales luego musicalizaron grandes compositores del S XVIII, entre ellos W.A.Mozart. El aria comienza a tomar cada vez mayor importancia lo cual también trae consigo ciertos abusos. Los cantantes exigían a los compositores agregar recitativos, alterar las arias sin tener en cuenta el hilo musical o estético de la trama cantada, sino simplemente lograr a través de ella ciertas demostraciones de “acrobacias” vocales.

Aproximadamente en 1745 surge el estilo expresivo, considerado también como signo de la creciente influencia de las ideas de la clase media sobre los moldes de aristocráticos de la primera parte de siglo. Uno de los compositores de este nuevo estilo fue Giovanni Battista Pergolesi.

Posteriormente grandes exponentes de la ópera fueron Henry Purcell, Claudio Monteverdi y Wolfgang Amadeus Mozart. La ópera fue llevada a los teatros a mediados del siglo XVII. Desde entonces se compusieron varias óperas basadas en obras de William Shakespeare y muchos autores de la época. Pero la época de oro de la ópera y el canto lírico llegaría del 1800 (siglo XIX) al 1950 (mediados del siglo XX) aproximadamente, con autores como Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Charles Gounod y Gaetano Donizetti, entre otros.

Cantantes reconocidos internacionalmente por dedicarse al canto lírico son Luciano Pavarotti, Enrico Caruso, Plácido Domingo, Maria Callas, Elena Obraztsova, Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Elisabeth Schwarzkopf, Montserrat Caballé, José Carreras, Salvatore Baccaloni, Giuseppe Di Stefano, Victoria de Los Ángeles, Jessie Norman y Franco Corelli, entre otros.

## Zarzuela

La *zarzuela* es una forma de música teatral o género musical escénico surgido en España con partes instrumentales, partes vocales (solos, dúos, coros...) y partes habladas. Su nombre procede del Palacio de la Zarzuela, nombre del pabellón de caza cercano a Madrid donde se hallaba el teatro que albergó las primeras representaciones del género. La zarzuela no es totalmente musical sino que alterna partes habladas y partes musicales.



Interior del Teatro de la Zarzuela de Madrid.

La zarzuela se cultivó con muchos aciertos al trasladarse a Cuba, donde destacaron los compositores Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats y Eliseo Grenet y en Venezuela con José Ángel Montero y Pedro Elías Gutiérrez.

Parece ser que los primeros autores que aportaron a este nuevo estilo de teatro musical fueron Lope de Vega y Calderón de la Barca. Según las investigaciones, Calderón es el primer dramaturgo que adopta el término de zarzuela para una obra suya titulada *El golfo de las sirenas* que se estrenó en 1657 y que interpretaba la vida de un joven aventurero que emprendía un largo viaje lleno de misterios y peligros.

Contrario a las escenas españolas de cortes o aldeas, la zarzuela cubana describía imágenes y costumbres de la época colonial, utilizando las suaves cadencias musicales que dan a Cuba tanto reconocimiento mundial. Tema popular era el señorito rico, hijo del dueño del ingenio, que aunque comprometido con una joven de su clase, cortejaba a la joven mulata, zalamera y atrevida, con quien tenía amores prometiéndole matrimonio. El final era por lo general truculento, con desengaños, pasión, celos y lágrimas. Estos impresionantes finales no restaban un ápice a la belleza de la música, antes bien ponían énfasis en las habilidades y talentos histriónicos y musicales de los artistas de la interpretación teatral y musical del Divino Maestro.

En ésta época se divide en *género chico* (zarzuelas de un solo acto) y *género grande* (zarzuelas de dos, tres o más actos). Se adoptan temas costumbristas, populares, cómicos y bailes españoles. Algunos autores de esta época son Emilio Arrieta, Federico Chueca, Fernández Caballero, Tomás Bretón y Ruperto Chapí. En el siglo XX comenzó el declive de la zarzuela.

En los primeros años del siglo XX, se componen obras de mayor calidad musical como *Doña Francisquita* de Amadeo Vives o, un poco antes *Gigantes y Cabezudos* en 1898 del maestro Fernández Caballero que supo ganarse muy bien a la crítica componiendo una obra muy del "gusto popular".

La zarzuela se va manteniendo con estas producciones que, a veces, se ajustan a la estructura musical de una ópera italiana, gracias a autores de la talla de Francisco Alonso, José Padilla, Pablo Sorozábal, Federico Moreno Torroba, Rafael Calleja y Jacinto Guerrero. La guerra española abre un paréntesis y en la posguerra, la decadencia es casi total. No existen apenas nuevos autores para este género y no se renuevan las obras. Por otro lado, la zarzuela existente es difícil y costosa de representar y sólo aparece esporádicamente, por temporadas, durante unos pocos días o semanas.

Los siglos XIX y XX fueron épocas de gran producción de zarzuelas en la América Latina, en especial en Venezuela, Cuba, México y Argentina, de donde salieron grandes obras que todavía son presentadas internacionalmente como *El cumpleaños de Leonor* de Montero que era la historia de una mujer mayor que al descubrir la traición de su marido buscaba una vida mejor en la gran ciudad, *Maria La O* de Ernesto Lecuona y *La Media Naranja* del ibero-argentino Antonio Reynoso.

Durante los años 60, Radio Televisión Española inició la producción de una serie de zarzuelas interpretadas por conocidos actores del momento, tales como Antonio Casal, Juan Luis Galiardo, María Cuadra, Germán Cobos y María José Alfonso, con buenas direcciones musicales, normalmente a cargo de Federico Moreno Torroba, y utilizando voces de reconocido prestigio como Alfredo Kraus o Luis Sagi Vela para los números vocales, grabados con la técnica del *playback*. Muchas de ellas fueron dirigidas por Juan de Orduña y se emplearon, en lo posible, escenarios naturales para la grabación de las mismas, lográndose obras de notable calidad, especialmente en el apartado musical. Con este sistema se grabaron, por ejemplo:

- *La revoltosa* (1963), con Germán Cobos y Teresa Lorca como actores.
- *Bohemios* (1969), interpretada por Ramón Alonso y Tania Ballester.
- *La canción del olvido* (1969), con Juan Luis Galiardo y María Cuadra.
- *El huésped el sevillano* (1970), con Malik Abidin, María José Alfonso y María Silva.
- *El caserío* (1972), interpretada por Armando Calvo y Paca Gabaldón.



*Pan y toros*, zarzuela de Barbieri (1864). Relieve del *Monumento a los Saineteros Madrileños* (Madrid, L. Coullaut, 1913

### III. CUADRO DE SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE EL CANTO LIRICO Y EL CANTO ANDINO

ASPECTOS	SEMEJANZAS	DIFERENCIAS	
		Canto Andino	Canto Lírico
<b>Temática de las obras</b>	<b>Temas de amor, uniones, separaciones, nacimientos, muertes. Sentimientos de tristeza, alegría, nostalgia, etc.</b>	Hasta antes del 1500, no tenían sincretismo con temas religiosos. En este punto encontramos temáticas referidas a la Cosmovisión Andina como filosofía de vida no como religión.	Mitos, temas religiosos.
<b>En qué momentos se canta</b>	En la actualidad se lo ha extraído de su lugar para compartirlo en presentaciones en la ciudad	En la vida cotidiana, variaban en cuanto a la época. Carnaval, siembra, cosecha, etc.	En tertulias, conciertos, audiciones y eventos realizados con fines artísticos.
<b>Idiomas</b>	Algunas obras en español.	En lengua cacana, runa simi, quichua	En casi todas las lenguas del gran territorio de Europa
		Tambor llamado caja, realizado con	Instrumentación

<p><b>Acompañamiento</b></p> <p>instrumental</p>		<p>características diferentes dependiendo el lugar geográfico de donde provenga el canto.</p>	<p>variada dependiendo del estilo y la época: desde piano, pasando por conjuntos de cámara, pequeñas orquestas, orquestas sinfónicas.</p>
<p><b>Elementos técnicos</b></p>	<p>Resonadores: de cabeza, la máscara</p> <p>Respiración :costo-diafragmática y abdominal</p> <p>Impulso diafragmático: es el “disparador” de la columna de aire para la emisión del sonido</p>	<p>La voz no se cubre. Suenan estridente al oído europeo. Busca imitar a los animales y a los instrumentos como el erke.</p>	<p>Colocación dependiendo de la afinación de las notas, la voz se “cubre” para evitar estridencia en la misma</p>
<p><b>Emisores</b></p>	<p>Preparación técnica en los circuitos de la ciudad para aquellas personas que no son del lugar de origen de los paisajes del Canto Andino</p> <p>Preparación técnica para el cantante lírico</p>	<p>Todos cantan, no hay preparación técnica en los Andes</p>	<p>Profesionales, preparación para el mismo, más allá de la cualidades innatas de algunos cantantes</p>

## CONCLUSIONES

Acorde a lo aquí presentado se puede observar que el Canto Andino y el Canto Lírico tienen más puntos de encuentro de lo que se puede suponer.

A modo de síntesis podemos resaltar que las temáticas de ambos Cantos son las relacionadas a las emociones de la vida humana. En cuanto al aspecto técnico podemos inferir que los resonadores y la respiración costo-diafragmática y abdominal tienen un papel primordial en ambas formas de cantar, como también el impulso diafragmático es el “disparador” de la columna de aire para la emisión del sonido. Aquí lo que le da el “color” diferente en un Canto y en otro está relacionado con la “cobertura” (en el caso del Canto Lírico) o no (en el caso del Canto Andino) del sonido.

Se puede inferir que el Canto, consciente de dichas manifestaciones musicales, no es excluyente uno de otro. Una muestra de ello es el resultado del proceso de aprendizaje y conocimiento vocal en la experiencia docente, como también la alegría de compartirlo con los alumnos de Canto.

Recordar que en un Canto como en este caso, el Andino, no haya un método escrito establecido no implica que el mismo no posea una técnica determinada. Por tal motivo se alienta desde este trabajo a incorporarle esos elementos conceptuales y metódicos que la técnica Lírica posee para realizar un abordaje de dicho Canto destinado a aquellas personas que quieran acercarse al Canto Andino y no hayan vivenciado esta música en su infancia o en su seno familiar. En cuanto a la implementación de la técnica vocal lírica, antedicha, se considera importante disponer de un tiempo necesario para realizar pruebas y proyecciones debido a que más allá que cada persona es un ser humano integral único, en cuanto al abordaje deberán tenerse en cuenta los saberes previos de cada uno (si por ejemplo ya ha adoptado una técnica lírica o nunca cantó con una técnica determinada) y el objetivo que cada persona desee plasmar con su voz.

Se resalta también la revalorización de la Culturas Originarias de estas latitudes. Mucho se conoce sobre culturas originarias de otros continentes pero escasean los escritos de estas Tierras. A esto hay que sumarle que los pocos que existen no han sido escritos por los mismos Pueblos Originarios, sino por algún observador de su Cultura que intentaba comprender esta forma de vida desde otra Cosmovisión y Filosofía de vida. Muchas personas interesadas en esta temática han tenido la posibilidad de que autoridades de las mismas comunidades le hayan comunicado cómo es la visión de estos Pueblos, los motivos por los que cantan y cómo es la mirada, es decir esta Cosmovisión y Filosofía de vida contada por sus propios protagonistas.

Considerar la valoración de las culturas no es afirmar que una cultura sea superior a otra. Ni la Cultura Reinante Europea ni la Cultura de Los Pueblos Originarios es “buena” o “mala” es simplemente distinta. Se considera que conocer, es el primer paso para compartir y así luego tomar de cada cultura lo que enriquezca y lleve a cada persona a un camino de crecimiento: sea a través del Canto, la música, el arte o cualquier otra manifestación del ser humano.



Finalmente, el presente trabajo pone de relieve los valiosos aportes que se obtendrían implementando la articulación de ambas formas de cantar en pos de una mayor expansión de nuestras capacidades en cuanto a lo vocal en términos técnicos así como en la interpretación artística y en la docencia del canto.

Canto Lírico y Canto Andino, ambos Cantos tan maravillosos como expresivos, ambos fortalecedores del espíritu, ambos pudiendo habitar el mismo ser y la misma garganta, de la cual la voz se expande sumergiéndose en un mar de emociones, llevando consigo un viento de sensaciones que une el Cielo y la Tierra.

### **MATERIAL DE CONSULTA**

-Ambrosetti, Juan B (1970); *El diablo indígena*. Convergencia. Bs. As.

-*Aportes de los Pueblos Originarios a la Educación en el Bicentenario. Herramientas pedagógico-prácticas para crear contextos pluriculturales en el aula*. Bs. As. 2010

-Aretz, Isabel (1980); *El folklore musical argentino*. Ricordi. Bs.As.

-Berruti Pedro (1979); *Manual de Danzas Nativas*. Ed. Escolar. Bs.As.

-Bugallo, Rubén Pérez (1993) *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Biblioteca de cultura popular. Ediciones del Sol. Bs As.

-Departamento de Artes Musicales y Sonoras C. L. Buchardo, *El arte musical argentino. Retrospectiva y proyecciones del SXX*. Primer Congreso Nacional de Artes Musicales. Bs. As. 2006

-Departamento de Artes Musicales y Sonoras C. L. Buchardo, *Enseñar Música hoy*. Tercera jornada de Educación Musical. Bs. As. 2007

-Echeverría, Néstor (2000); *Historia de los Cantantes Líricos*, Claridad. Bs.As.

- Eisenstein (1981); *Cantos de la Argentina*. Ricordi. Bs.As.

- Facal, María Laura (2001); *Apuntes de Seminario de la "Voz Cantada y Hablada para Cantantes"*, Conservatorio Nacional L. Buchardo)

-Fainstain. Darío (2006); *La voz y la vibración sonora*. Lumen. Bs As

-González Mercedes (1992); *Nuestra Tierra India*. Letra Buena. Bs. As.

-Grout, D.J; Palisca, C.V.(1992); *Historia de la música occidental*. Alianza. Madrid.

-Hernández, Teresita - Murguaiday, Clara (1992) *Mujeres Indígenas, ayer y hoy*. Talasa. Madrid

-Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega (1980); *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de Argentina*. Secretaria de Estado de Cultura. Bs. As.

-Mansion, Madeleine (1947); *El estudio del Canto*. Ricordi Americana. B.A.

-Martinez Sarasola, Carlos. (1992); *Nuestros Paisanos Los Indios*. Emecé. Bs. As.

-Monachesi, María; (2008); *Profecías Incas*. Kier. Bs. As.

Paredes Candia, Antonio (1978); *Diccionario Mitológico de Bolivia*. Universo. La Paz Bolivia

-Rex Gonzalez, Alberto (1989); *En Torno a nuestra identidad*. Emecé. Bs. As.

- S. Chung-Tao-Cheng (1993) *El Tao de la voz*. GAIA Ediciones. Madrid. España.

-Schneider, Mario (1959); *Algunos elementos de la obra*. Labor. Barcelona

-Valladares, Leda (1970); *Canciones Arcaicas del Norte Argentino*. Recopilación Ricordi. Bs. As.

-Valladares, Leda. (1971); *Canto vallisto con Caja*. Recopilación. Lagos. Bs. As.

-Vega, Carlos. (1946); *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Centurion. Buenos Aires.

-Viggiano Essain, Julio (1994); *Instrumentología musical popular argentina*. Bs. As.

-Von Hagen, Victor (1974); *El Imperio de los Incas*. Diana S.A. México

## TESINA Nº 2

### “La forma musical en el desarrollo de la música francesa durante la primera mitad del Siglo XX”

Malena Levin

Licenciatura en Artes Musicales y Sonoras con orientación en Piano.

Tutora: Prof. Graciela Beretervide.

Co- tutor: Prof. Guillermo Pozzatti

2008

### La forma musical en el desarrollo de la música francesa durante la primera mitad del siglo XX

#### Introducción

Este trabajo tiene como objetivo el análisis de la forma musical utilizada por algunos de los mayores exponentes en Francia durante la primera mitad del siglo XX. En la tesina se interpretarán tres obras que son las que utilizaremos para el análisis en este trabajo: *Preludio Coral y Fuga* de Cesar Franck, *Estampas* de Claude Debussy y tres *Preludios* de los ocho compuestos por Olivier Messiaen. Como puede observarse se tomará como punto de partida una obra de fines del siglo XIX (*Preludio Coral y Fuga*) con el fin de poder analizar las rupturas y las continuidades que se manifestaron en el pasaje del siglo XIX al siglo XX y más precisamente con la figura de Debussy, quien produjo un quiebre decisivo en la historia de la música.

En un cambio de siglo plasmado de novedades y con un sistema tonal llevado hasta sus extremos, ya agotado, los compositores de la época se vieron con la necesidad de buscar un nuevo rumbo. Ya se explicará a lo largo del trabajo las razones por las que Debussy fue capaz de tal hazaña y cómo Messiaen continuó esta propuesta avanzando por un camino bastante similar. También se indagará la adaptación de las formas musicales de sus obras al propósito de lidiar con el sistema tonal.

A su vez, estos tres compositores se vieron inmersos en un único espacio geográfico: Francia. Si bien Franck nació en Bélgica, estudió en Francia desde una edad muy temprana residiendo y trabajando en este país hasta su muerte. Este no es un detalle menor si se tiene en cuenta que en materia musical este país venía bastante relegado por la dominación y la preponderancia de Alemania durante el Romanticismo y que paradójicamente sería el primero en poder escapar al legado wagneriano.

Hay que tener en cuenta que las tres obras elegidas para este trabajo no representan en absoluto la culminación estética de cada compositor, es decir que no pueden tomarse como representativas de toda su producción. Cada una de las obras fue compuesta en momentos diferentes de la vida de cada compositor; es decir que el *Preludio Coral y Fuga* (1884) data del final de la vida de Franck, no así las *Estampas* (1903) que fueron compuestas con una carrera ya consolidada pero en vías de desarrollo y los *Preludios* (1928) que son obras tempranas y cuyos autores evolucionarían todavía más lejos que lo observado en el caso de la obra de Cesar

Franck. Sin embargo, tanto en el caso de Debussy como en el de Messiaen puede vislumbrarse el germen, aquellas nuevas ideas que ambos autores desarrollarían con mayor madurez a lo largo de sus carreras.

Es necesario aclarar que cuando se habla de la forma musical implica tratar necesariamente la armonía, el ritmo, la textura, etc., que la forma conlleva. Durante el trabajo se establecerán similitudes y diferencias entre las obras mencionadas con el objetivo de observar las novedades introducidas por cada compositor y los parámetros que continuaron fijos como legado de las épocas anteriores. Finalmente, con este análisis comparativo se obtendrán conclusiones respecto a la problemática de cada compositor frente a la estructura formal de la obra, teniendo en cuenta no sólo la obra analizada sino también la situación histórica, cultural, formación e influencias del compositor.

### **La forma musical**

Es preciso que, antes de comenzar el análisis específico de cada obra, definamos el concepto de forma musical. Joaquín Zamaçois en *Curso de formas musicales* la define como “Conjunto organizado de ideas musicales (...) La forma, estructura o arquitectura – voces sinónimas- es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada”. Sin embargo el *Diccionario Harvard de música* dice: “La configuración de una obra musical (...) viene definida por sus alturas, sus ritmos, sus dinámicas y sus timbres. En este sentido no puede existir ninguna distinción entre forma musical y contenido específicamente musical, ya que cambiar una sola nota o ritmo que podría considerarse como parte del contenido cambia también necesariamente la configuración de esa composición, aunque sea en detalle”. Ésta última es la definición que adoptaremos para este trabajo, es decir que se privilegiará la percepción de una gestalt (conjunto) por sobre la abstracción de un molde. Es por esto que, rechazando la definición de Zamaçois, no tomaremos como sinónimos forma y estructura, sino que estableceremos diferencias entre ambos. El término “forma” lo utilizaremos para denominar a la totalidad de los elementos que configuran una composición y el término “esquema formal” o “estructura musical” lo usaremos para definir abstracciones o generalizaciones que puedan extraerse de grupos de composiciones con el propósito de compararlas entre sí : moldes preestablecidos y ya consolidados heredados de una época o compositor. La razón de esta elección reside en no excluir gran parte de composiciones en el concepto de forma: todas las obras tienen forma pero no siempre responden a un esquema formal. Si ambos conceptos se tomaran como sinónimos las obras de Debussy carecerían de forma, pues no responden a ningún modelo preestablecido.

Las tres obras a analizar en este trabajo presentan tres formas musicales diferentes, cada una consecuencia de las necesidades del compositor y enmarcadas en un contexto cultural e histórico distinto. Para poder enfocar el análisis técnico de los elementos de cada obra es necesario introducir brevemente el panorama cultural de la música francesa hacia fines del siglo XIX.

La música francesa anterior a 1870 tenía en la ópera y en la ópera cómica -sin mencionar los diversos ensayos de teatro lírico- campo suficiente para su producción dramática. Con la fundación de la Société Nationale de la Musique en 1871 al terminar la guerra Franco- prusiana se produjo un renacimiento musical francés con especial énfasis en la música sinfónica y camarística, géneros que habían quedado desplazados en Francia hasta entonces. Asimismo, con la fundación de la Schola Cantorum en 1894 en París se produjo un gran avance en los estudios histórico-musicales que habían quedado relegados a una estrecha formación técnica operística que prevalecía en el Conservatorio de París desde su fundación en tiempos de la Revolución. El resultado fue un renacer musical con características nacionalistas que, al igual que en otros países, terminó siendo de primordial importancia en el panorama musical internacional.

En este contexto Cesar Franck (nacido en Lieja en 1822) consolidó su carrera musical y se estableció como uno de los mayores compositores en la Francia de fines de siglo. Sin duda la creación de la Société Nationale de la Musique, de la que él era miembro, facilitó la rápida difusión de su música y la de sus contemporáneos gracias a los conciertos organizados por la Institución, llevando al alcance del público otros géneros además de la ópera. Justamente fue gracias al reconocimiento que recibió como compositor en esos años que le ofrecieron en 1872 el cargo de profesor de órgano en el Conservatorio de París.

La obra de Franck puede dividirse en tres períodos: el primero de 1834 a 1848 son sus obras de juventud, en general gran cantidad de obras para piano y corales. Una segunda etapa - “sus años oscuros”- se extiende desde 1849 a 1872 en donde compuso una ópera nunca estrenada, un poema sinfónico, dos misas y varias obras de inspiración religiosa incluidas sus seis piezas para órgano de 1862 que marcan el comienzo de su reconocimiento fuera de los muros de Sainte-Clotilde, la iglesia cuyo órgano Cavaillé-Coll tocaba desde 1858 y del que sería titular hasta su muerte.

Por último, el tercer período se extiende desde 1873 hasta su muerte en 1890. Los diez últimos años del compositor vieron nacer una sucesión de obras maestras. Los poemas sinfónicos *El cazador maldito*, *Los Djinnns* y *Psyché*, las *Variaciones sinfónicas para piano y orquesta*, la *Sonata para violín y piano*, el *Preludio, coral y fuga*, la *Sinfonía en re menor*, el *Cuarteto de cuerdas* y los *Tres corales para órgano* conforman un período en el que Franck, rodeado de fervientes discípulos, consolida un lenguaje característico en lo armónico (la modulación y el cromatismo) y en la forma cíclica que tendrá gran repercusión en la música francesa de principios del siglo XX.

A continuación se abordará de manera global la forma del *Preludio, coral y fuga* con el propósito de presentarla para luego analizar en detalle algunas particularidades pertinentes a los objetivos de este trabajo.

### **Preludio, coral y fuga**

Como ya se ha mencionado, esta obra fue escrita en 1884 y pertenece al último período del compositor. Franck rescita una forma tradicional barroca (Preludio coral y fuga) hacia fines del siglo XIX para contextualizar un material que ni desde el punto de vista armónico ni textural podría pertenecer al siglo XVIII.



éstos son las zonas de gran inestabilidad tonal logradas por medio del cromatismo, como puede observarse en el *Preludio* en el segundo tema cuando es presentado en mi menor. Al instante empieza el cromatismo que no descansará hasta llegar a la tonalidad de sol mayor 7 compases después pero que enseguida vuelve a los movimientos por semitono para llegar a si menor 5 compases después. Fragmentos con las mismas características pueden encontrarse en el *Coral*, en el *Poco Allegro* y en la *Fuga* con mucha frecuencia. De hecho ya se ha explicado que el mismo sujeto de la fuga presenta este tipo de material cromático que genera gran ambigüedad en lo referente a la tonalidad.

Es importante destacar los enlaces a tonalidades lejanas que Franck realiza por el mismo procedimiento cromático. Estos tipos de enlaces también se encuentran frecuentemente en los tres movimientos. Para mostrar un ejemplo significativo tomaremos el acorde que utiliza el autor para enlazar el primer movimiento finalizado en si menor con el segundo en mi bemol mayor. Franck lo hace mediante un acorde de si mayor con séptima (acorde final del *Preludio*) a mi bemol mayor (primer acorde del *Coral*).

Ejemplo 2: Enlaces a tonalidades lejanas. Si mayor con séptima (acorde final del *Preludio*) a mi bemol mayor (primer acorde del *Coral*).



Por último, la “resolución” de acordes de séptima de dominante por cromatismo a nuevos acordes dominantes constituye una variante más de la utilización de la escala cromática. Un ejemplo de este recurso puede encontrarse durante toda la primera sección de la *Cadenza*.

Todos los procedimientos armónicos descritos tienen una misma y única función: crear ambigüedad armónica de manera de evitar llegar a una tonalidad definitiva. Crean una sensación de inestabilidad que logra unir distintas secciones sin ningún tipo de “corte” que permita llegar a una tónica que produzca una sensación de reposo.

Aunque haya secciones en la obra en las que puede escucharse un centro tonal con claridad, los enlaces cromáticos, que además unen los distintos movimientos, generan la sensación de que la obra se conduce sin pausas hacia el episodio final de la *Fuga* en si mayor.

Si bien Franck sigue la tradición wagneriana en cuanto a lo armónico en busca de llevar a los límites al sistema tonal no lo hace en referencia a la estructura formal de la obra. En una época en donde se despreciaban las formas del barroco y el clasicismo como la sinfonía y la sonata, Franck restaura las grandes formas sinfónicas atacadas por los románticos. Así en esta obra toma un esquema formal propio del barroco: preludio, coral y fuga. Imposible no relacionar esta obra con la de Bach: la polifonía germana predomina durante los tres movimientos, sin embargo no a la manera barroca. Para Franck la polifonía es un ideal místico: se trata de una pseudopolifonía en donde las partes se esfuman. En todo caso lo que define su perfil lineal es la excesiva modulación y cromatismo. Ahora bien, hay un elemento en el plano formal en donde Franck se acerca nuevamente a Wagner: el *leitmotiv*. La forma cíclica que presenta esta obra se verifica en la reaparición de los distintos temas presentados sobre el final: la *cadenza* tiene la función de recordar las secciones anteriores con la particularidad de que los temas se van superponiendo unos con otros creando una textura cada vez más densa y una armonía cada vez más tensionante que prepara la coda final, la cual se estabiliza armónicamente en si mayor.

### **Europa durante el cambio de siglo.**

A comienzos del siglo XX Europa se vio signada por un gran optimismo gracias a los avances en las ciencias, en la tecnología, en la medicina (lo que permitió un control mayor sobre las enfermedades), los avances en la higiene, una gran estabilidad económica, nuevas comodidades y la ausencia de conflictos bélicos desde la guerra Franco- Prusiana en 1871. Frente a este período de aparente estabilidad el género humano enfrentaba grandes contradicciones con la aparición de los principios cuánticos de la mecánica que señalaban al mundo físico caótico e impredecible. También la Teoría de la Relatividad y las teorías de Freud sobre el inconsciente contribuyeron a agitar a la sociedad europea refugiada en esa falsa estabilidad.

En este contexto el arte reaccionó contra el realismo europeo con la ruptura del espacio en pintura (cubismo y arte abstracto) y una ruptura temporal en la literatura incentivada por esta nueva percepción de la realidad. Pintores como Munch, Kokoschka, Carrá, Kandinsky y Picasso y escritores como Musil, Maeterlinck y Proust contribuyeron a este cambio. En música, la caída del sistema tonal marcó un punto de quiebre histórico. Fueron los compositores los que buscaron experimentar en sus obras con estas nuevas posibilidades, pero en su mayoría mantuvieron los principios formales, rítmicos y temáticos de la música tonal. Así Debussy aparece como la primera figura de transición, el primer compositor que da el mayor quiebre frente al sistema tonal y el que mayor influencia ejerció durante todo el siglo, posiblemente el último capaz de una influencia tan completa y penetrante.

Claude Debussy (1862- 1918) nacido en Saint-Germain -en-Laye, cerca de París, maduró en la atmósfera de ese renacimiento de la música francesa. Estudió en el Conservatorio de París y, aunque era considerado un alumno “difícil” ganó el premio de Roma en 1884 con sus cantata *L’ enfant prodigue*.

Sus trabajos de juventud revelan la influencia de Franck, Saint- Saëns, Chabrier y Fauré. Su interés por la música rusa, en especial por Mussorgsky, le brindó a Debussy una serie de nuevas orientaciones. La música de Wagner influyó también en él. Si bien Debussy buscó separarse de esta fuerte tradición pudo tomar de los alemanes la relación de la música con la expresión lingüística sin dejar de reaccionar contra la grandilocuente retórica y la



exposición de la filosofía en sus obras. La relación de la música con un elemento extramusical fue bastante diferente a la utilizada por Wagner. Mientras este último desarrollaba referencias musicales explícitas, Debussy buscaba evocar las impresiones de la atmósfera de los paisajes: evocar imágenes. En cualquiera de los dos casos los elementos extramusicales determinaron la forma de las composiciones.

Uno de los aspectos de la música de Debussy se resume en el término “impresionismo”, el cual proviene del movimiento pictórico que se gestó hacia 1880 y cuyo mayor representante fue Monet. Este movimiento nació como reacción al Romanticismo alemán y con la necesidad de una ruptura en el espacio (disolución geométrica). El primero en anticiparse a este movimiento fue Delacroix diluyendo la forma, fraccionando la superficie y matizando con nuevos colores. Luego sería G. Courbet el primer impresionista quien haría del color el gran triunfador sobre el dibujo límite: así se buscaba jerarquizar el “cómo” sobre el “qué”. El tema era tratado como si se lo viera en un fugaz movimiento de pasada, como una primera mirada (impresión- atmósfera). De esta manera había una liberación de la forma que no podía ser separada del color ni del tema.

En relación con la música el impresionismo está destinado a crear atmósferas e impresiones sensoriales mediante armonías y timbres. Difiere con la música programática en primer lugar en que “no se trata de expresar emociones profundas ni de contar una historia, sino de evocar un clima, un sentimiento fugaz, una atmósfera, con ayuda de títulos sugerentes, reminiscencias de sonidos naturales, ritmos de danza, fragmentos melódicos y recursos similares” –como considera Morgan- ; y en segundo lugar en que el impresionismo se basa en la alusión y el sobreentendido y es, en cierto sentido, la antítesis de las expresiones profundas, vigorosas y rectilíneas de los románticos.

El otro gran movimiento en el que se incluye a Debussy es el Simbolismo. Este movimiento literario buscaba la ruptura temporal: libertad en el ritmo y ruptura de elementos arquitectónicos. Los poetas buscaban huir de la rima y utilizar la palabra como el color. El gran problema con el que se enfrentaban era que la palabra genera asociaciones de por sí. Sin embargo, poetas como Verlaine y Rimbaud supieron crear matices afectivos casi músico- pictóricos en donde las palabras sonoras cumplían las funciones de los colores: las ideas se convierten en imágenes, en sonidos y se aferran a vagas sensaciones, algunas metafísicas. Los poetas concebían el verso y la prosa como músicos, combinando las imágenes por sus resonancias. Los poetas simbolistas tuvieron gran influencia en Debussy y fue gracias al premio de Roma que el compositor tuvo reconocimiento y así acceso a este ambiente. No sólo utilizó varios poemas para ponerles música sino que la égloga de Mallarmé *Preludio a la siesta de un fauno* fue la disparadora de una de las más importantes obras compuestas en el siglo XX.

Tanto el impresionismo como el simbolismo influyeron en la música de Debussy y lograron despegarla del movimiento Romántico. Actuaron sobre la forma, de manera tal que ésta era dada por el carácter y la modalidad y no por un molde preestablecido. De igual manera apareció como constante la creación de una atmósfera brumosa, mística y onírica en lugar de la continuidad causal y previsible de los esquemas formales acordes al sistema tonal. La frase musical se tornó ondulante como un mosaico sonoro en donde las armonías quedaban sujetas a la mezcla de sonidos al igual que la técnica puntillista en pintura. Se utilizaban grandes acordes de novena, oncena y trecena que permitieron enlazar melodías con pequeños movimientos generando nuevos colores: una técnica heredada de Cesar Franck que fue llevada mucho más lejos por los impresionistas hasta desintegrar la homofonía romántica. Por último, los colores y la luz de las pinturas impresionistas fueron

llevados a la música. En búsqueda de nuevas sonoridades y colores tonales se utilizaron progresiones armónicas ya no en un sentido tradicional sino como efectos colorísticos, se produjeron cambios en la orquestación (reducción de las grandes masas sonoras para lograr mayor intimidad) así como adelantos técnicos que contribuyeron a estos efectos como las sordinas.

Sin embargo no es exacto afirmar que Debussy aportó a la música el impresionismo. Introdujo en ella el Debussismo, equivalente al simbolismo literario y al impresionismo pictórico. Al mismo Debussy le molestaba la utilización del término: en 1908 le escribió a Durand sobre sus imágenes orquestales: “intento hacer algo nuevo, realidades, eso que los imbéciles llaman impresionismo”.

Ambos movimientos contribuyeron a lograr la ruptura con la tradición alemana. Influyeron de manera tal que le dieron a Debussy las bases para alejarse de la práctica común de entonces: agudizaron su sensibilidad a las formas singulares y le brindaron la “sutil sugerencia” en oposición a la “afirmación abierta”.

Debido a que tanto la música como su enseñanza había sido dominada por los alemanes y austriacos en toda Europa y América, los músicos de Francia, Rusia y otros países reaccionaron realzando sus rasgos nacionales. Así Debussy hizo alusiones a canciones populares como ocurre en *Jardines bajo la lluvia*, las cuales nunca constituyeron temas de desarrollo. Debussy fue tan nacionalista como impresionista o simbolista. Todas estas etiquetas, opina Rolland, “nos tientan a hipostatizar unas nociones mezquinas, aunque vagas de los estilos musicales, que nos estorban para reconocer o recordar o gozar de una música, de la que nos gustaría, si pudiéramos, olvidar su etiqueta (...) el impresionismo nubla tanto la novedad radical como la fuerza tradicional de Debussy.”

### **Estampas**

Esta obra fue escrita por Debussy hacia el año 1903. Consta de tres movimientos que presentan formas diferentes. Evidentemente el compositor eligió mostrar tres cuadros bien diferenciados, cada uno con características propias bien distintivas, pero todos con un gran poder de evocación. A continuación se explicará brevemente algunos de los elementos utilizados por Debussy en cada estampa con el fin de mostrar la forma de cada una y los elementos que le brindan su carácter propio y que le confieren unidad, elementos comunes a muchas de sus obras y que nos servirán para mostrar las innovaciones que el compositor introdujo generando esta revolución que cambiaría la historia de la música a principios del siglo XX.

La primera de las estampas, *Pagodas*, está construida con la alternancia de tres temas con predominio de la escala pentatónica sobre el sonido si. La armadura de clave y los dos primeros compases nos hacen pensar que se trata de si mayor pero en cuanto aparece el primer tema caracterizado por un diseño melódico ondulante aparece la escala pentatónica. Recién en el compás 15 hay un cambio armónico notorio cuando cambia al modo dórico. Sin embargo este cambio no perdura, pues en el compás 19 vuelve a aparecer el si pentatónico. Lo que trato de mostrar con este ejemplo (y que constituye una constante de este movimiento) es que la novedad armónica está en el abandono de la pentafonía que predomina en *Pagodas*.

Debussy introduce una serie de elementos con los que trabajará. Estos van apareciendo levemente variados y combinados de distintas maneras con el objetivo de crear distintas texturas, como así también en distintos registros lo que produce distintos efectos tímbricos. No es el objetivo del trabajo exponer estos elementos y pequeñas variaciones, sin embargo no es menor tener en cuenta uno de ellos: las notas pedales en registro grave que aparecen desde el primer compás y se mantienen prácticamente durante todo el movimiento, y que no sólo crean una atmósfera y un colchón armónico sino que también constituyen un factor de unión de las distintas partes. De hecho, los cambios que se producen en estos bajos van determinando las distintas partes formales. Esta pieza es de una gran evocación de la música de oriente y constituye un claro ejemplo de esa influencia en Debussy.

*La tarde en Granada* es de un carácter plenamente hispánico. Si bien su título ya hace referencia a esto también los elementos de la obra dan cuenta de una clara influencia de la música española, algo que luego se observará en *Iberia*, la segunda de sus *Images* orquestales. Este movimiento está construido con la alternancia de tres temas principales unidos con pasajes que tienen una función transitiva pero cuya reiteración, carácter propio y longitud los convierten en elementos más importantes de lo que parecen. No llegan a constituir temas pero sí tienen gran presencia. Al igual que en *Pagodas* predominan las escalas modales con la particularidad de que en *La tarde en Granada* se presenta una polarización de dos notas al mismo nivel jerárquico: fa sostenido y do sostenido luchan durante toda la obra hasta que recién dos compases antes del final termina por polarizarse el fa sostenido, con lo que podría semejarse a una relación dominante- tónica. Sin embargo sería peligroso hablar en estos términos cuando nos referimos a una obra que no sólo no presenta las funciones tonales tradicionales sino que tampoco presenta una estructura formal que responda a ellas.

Es interesante destacar el predominio de los intervalos de cuarta y quinta explotados por Debussy en este movimiento. Estos giros melódicos en ritmo de habanera confieren esa identidad de la música española. Al igual que en *Pagodas* las notas pedales le brindaban unidad al movimiento, en esta segunda estampa esa función es cumplida por el ritmo de habanera (corchea con puntillo y semicorchea) constante en toda la pieza y que sólo desaparece en los dos episodios “mosaico”, aquellos en los que hay un cambio de tempo y que cumplen con la función de “interrumpir” para luego “recordar” el tema. Es notable observar que este ritmo de habanera genera unidad pero no repetición. Esto es porque al variar el registro, la armonía y la textura siempre hay un efecto de novedad en un elemento de reiteración.

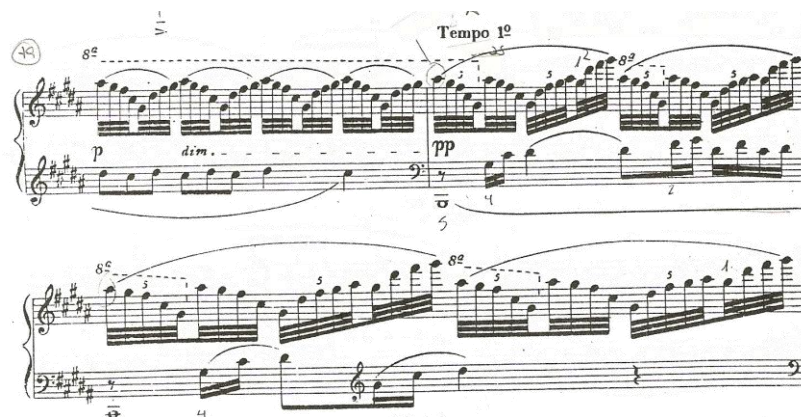
Por último *Jardines bajo la lluvia* de un carácter mucho más vivo que los movimientos anteriores está estructurada con la alternancia de tres temas. Un primer tema que se repite siempre en distintas tonalidades, en distintos registros y con diferentes texturas y que evoca la lluvia del título. Un segundo tema que cumple una función transitiva en la que se percibe una gran inestabilidad armónica, y un tercer tema de carácter más tranquilo en el que el autor cita *Nous n'irons plus au bois*, una canción del folclore infantil francés. El paralelismo de acordes es notorio en este tercer movimiento en donde no cumplen una función como en el sistema tonal sino que éstos solo son utilizados como entidades independientes. En este último movimiento la constante que le brinda unidad es la textura, es decir, las notas que bordean la melodía, ya sean las semicorcheas del principio, los

tresillos de la parte C, los quintillos o los trémolos. Cualquiera sea la figuración o la dirección melódica, estos cumplen una función de “llenar” la textura en la que las notas principales del canto nunca aparecen solas, siempre se ven acompañadas de este movimiento agitado que produce este acompañamiento. Por último, para hacer referencia a los cambios armónicos, hay un predominio de escalas menores y mayores (es más correcto hablar de modos eólico y jónico) con polarización en las notas mi y si como más importantes.

Como puede observarse los tres movimientos presentan un carácter bien definido, así como su estructura formal y sus colores armónicos y tímbricos. En su búsqueda por abandonar el sistema tonal Debussy modificó parámetros que antes no habían sido tomados en cuenta. A continuación se presentará un resumen punto por punto con las más importantes novedades introducidas por el autor, ejemplificadas en las estampas recién descriptas.

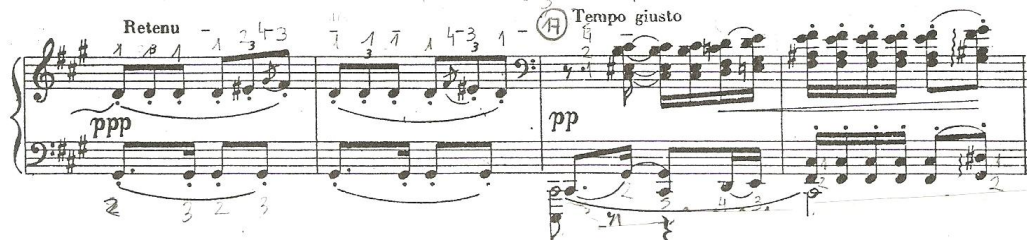
- Elaboración del timbre: Debussy buscó explotar las posibilidades tímbricas de los instrumentos de un modo desconocido hasta el momento. Buscó introducir el cambio de registro como novedad creando atmósferas y climas de acuerdo al requerimiento de la obra. Un ejemplo de esto puede observarse en el final de *Pagodas* cuando el tema A (llamaremos así al primer tema) se escucha por última vez con la novedad de que aparece una octava más abajo que el original y acompañado de un motivo sobre la escala pentatónica en el registro más agudo, no explotado hasta el final.

Ejemplo 3: Tema A con variaciones tímbricas respecto del original.

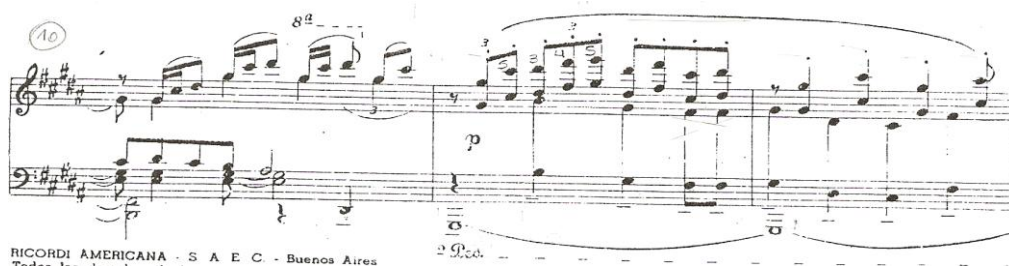


- Incorporación de ideas y técnicas pertenecientes a tradiciones distantes tanto temporal (modos eclesiásticos) como geográficamente (gamelán de la isla de Java). Ejemplo de esto es la utilización del modo dórico sobre el do sostenido en el compás 17 de *La soirée dans Grenade*. Un ejemplo de la influencia de la música del gamelán en la que se ejecutan varios ritmos en sincronía pero cada integrante mantiene su propio patrón puede verse en *Pagodas* en el segundo tema que llamaremos parte B en la que la mano izquierda presenta una melodía nueva mientras que la derecha mantiene una melodía presentada ya en la parte A.

Ejemplo 4: *La soirée en Grenade*: modo dórico (c. 17).

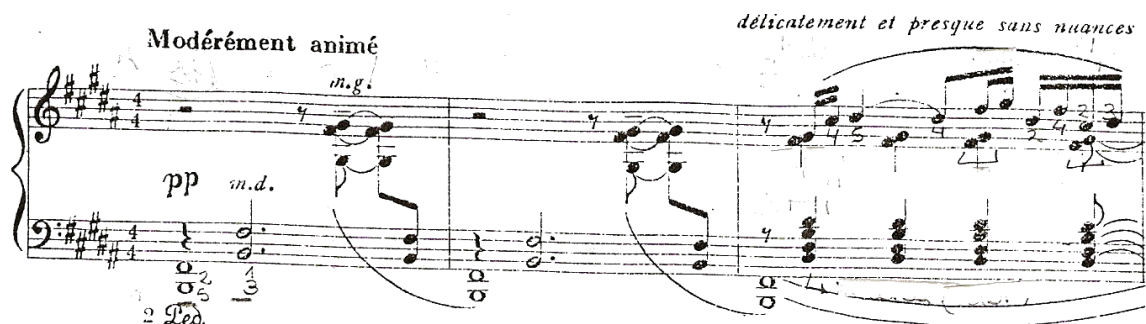


Ejemplo 5: *Pagodas*. Influencia de la música del gamelán (c. 11)



- Arabescos en las melodías tomados del canto gregoriano. El mejor ejemplo es el solo de flauta en el *Preludio a la siesta de un fauno*. Sin embargo el tema A en *Pagodas* presenta características similares. También hay que hablar de una melodía que no se presenta de la forma tradicional sino que nace del fondo atmosférico que crea Debussy en sus obras. Este ejemplo lo ilustra en la introducción de los dos primeros compases que dejan un colchón armónico en donde se desarrollará la melodía.

Ejemplo 6: melodía del tema A con arabescos sobre la escala pentatónica que nace de un fondo armónico (colchón).



- Música que evoca poéticamente sentimientos, impresiones de la atmósfera y el paisaje. El mejor ejemplo es *Jardines bajo la lluvia* en donde los staccati de la mano izquierda (que evocan la lluvia) alternan con las negras de los compases 4 y 5, que podrían asociarse al viento.

Ejemplo 7: evocación de la lluvia y el viento.

Net et vif

PIANO

pp

40  
5

1 2 1

- Combinación de escalas tonales con modos eclesiásticos, escalas pentatónicas y hexatónicas (tomadas de los compositores rusos y utilizadas ya por Liszt) y cromatismos. Esto puede observarse en cualquiera de las tres *Estampas* pero en *La tarde en Granada* puede verse claramente en el compás 23 (que llamaremos transición y) en donde el episodio está en la escala hexatónica sobre el do sostenido y en el compás 29 (transición x) en fa sostenido dórico. Como puede verse han alternado dos tipos de escalas en solo 10 compases.

Ejemplo 8: Transición y (primer sistema) escala hexatónica. Transición x (segundo sistema) modo dórico.

Tempo rubato

3 3 3

p expressif

pp

Retenu

5 4 4

Tempo giusto

pp

4

- Armonía utilizada como un elemento inherente a la obra. Esta ya no es un indicador previsible de causa y consecuencia sino que actúa como un elemento de color y estatismo. Un ejemplo de esto es la utilización de acordes paralelos como ocurre en el preludio *La catedral sumergida*. Sin embargo ese recurso puede observarse en *Pagodas* compás 41 y su repetición en el compás 73 con cambio de textura. Debemos aclarar que acordes estrictamente paralelos son los últimos tres acordes del compás 42 aunque, los que introducen el tema en el compás 41, generan la

misma sensación de estatismo, si bien sus voces intermedias no respetan el movimiento paralelo que sí cumplen las voces extremas.

Ejemplo 9: tema de acordes paralelos presentados por primera vez en el compás 41.



Ejemplo 10: el mismo tema (acordes paralelos) con una textura más densa.



- El ejemplo anterior sirve para mostrar otro de los parámetros explorados por Debussy: la elaboración de la textura. Como puede observarse la repetición no es nunca textual. En el compás 41 están los acordes paralelos con el agregado de una célula en el registro agudo en la mano derecha. La repetición de este pasaje en el compás 73 ha agregado los tresillos en ambas manos achicando la distancia entre los acordes. Así, puede observarse cómo al acercarse al final de la pieza el autor elabora una textura de mayor complejidad que la aparecida en el principio.
- Explotación de la dinámica. Los adelantos técnicos hicieron posible la aparición de sonidos en *ppp* con la invención de la sordina. Esta ampliación del rango dinámico fue bien aprovechada por Debussy. Puede observarse cómo al final del *Pagodas*

parte de un *pp* para ir a un *diminuendo* que explicita a lo largo del final (*più pp*; *encore plus pp*; *aussi pp que possible*).

Ejemplo 11: explotación de la dinámica. Última parte de *Pagodas*.

The image displays a musical score for the final part of 'Pagodas' by Debussy. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system features a treble and bass clef staff. The music is characterized by intricate, flowing lines with frequent triplets and slurs. The dynamic markings are as follows: 'più pp' at the beginning of the first system, 'encore plus pp' in the second system, and 'aussi pp que possible' in the fourth system. The fifth system includes the instruction 'Retenu' above the staff and '(laissez vibrer)' below the staff. The score is identified by the number 'B.A.9911' at the bottom center.

- **Forma abierta.** Se utiliza esta denominación para caracterizar la forma en Debussy. En verdad el término “abierto” busca oponerse a los moldes preestablecidos utilizados en el Romanticismo. No se puede adaptar la música de Debussy a ningún esquema formal porque la forma es la obra. Es decir que para cada composición el compositor construye una estructura diferente de acuerdo a las características



propias de ésta. Así la forma es comparable a un mosaico en donde unidades aparentemente separadas y cerradas se combinan para formar una unidad mayor. La línea se sostiene por la existencia de un equilibrio flotante existente entre las entidades musicales sutilmente interconectadas. El siguiente ejemplo (*la soirée dans Grenade*) es un “mosaico” en donde ese efecto es claramente buscado por Debussy. Como puede observarse el cambio de tiempo al doble de la velocidad precedente viene anunciado por el mi grave de la mano izquierda cuyo ritmo de habanera actúa como elemento unificador en toda la obra.

### Ejemplo 12: forma “mosaico”

The image shows a musical score for 'Léger et lointain' from Debussy's 'La Soirée dans Grenade'. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano (pp) texture with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. A tempo change to 8/4 is indicated at the beginning of the second system. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Como ya hemos mencionado, la influencia de Debussy fue quizás la última en manifestarse con tanta fuerza en el siglo XX. Su música no solo se extendió en un sentido geográfico, sino también social: entró en la iglesia, en la escuela, en los salones de bailes y en las salas de concierto y no necesariamente porque sus composiciones fueran tocadas con mucha frecuencia sino que lo que contagió fue su forma de pensar. La ruptura que logró Debussy se debió en gran parte a la integración de otras músicas a la tradición europea occidental. Supo absorber el gamelán indonesio y hasta el ragtime afro- norteamericano. Este tipo de “músicas exóticas” le permitió desprenderse de las convenciones europeas y abrir su panorama de manera de no aferrarse a ninguna tradición. En una carta escrita en 1911 a su amigo Caplet, Debussy decía en referencia a sus dos proyectos nunca finalizados sobre textos de E. A. Poe: “Por cada compás que escribo con cierta soltura, hay otros veinte que se ahogan bajo el peso de una tradición única, cuya influencia hipócrita y perezosa advierto, a pesar de todos mis esfuerzos. (...) me ayuda poco que esta tradición sea también mía.”

Rolland distingue tres hábitos musicales que ayudaron a Debussy a despegarse de la tradición europea: el primero es el folclore francés que aprendió de niño junto con la música de salón y los números que se ponían de moda de las óperas de la época, lo que hizo de Debussy un gran improvisador en el piano. Se trataba de hábitos espontáneos que lo fueron formando inconcientemente. El segundo es el que el autor llama “hábitos

clásicos”: conocimientos que Debussy adquirió con el análisis de las grandes obras maestras tonales en sus épocas de estudiante, lo que él llamaba con desprecio “fórmulas académicas” pero que al mismo tiempo necesitaba dominar. Esto le permitió la creación de algunas obras artesanas basadas en la tonalidad convencional. Sin embargo rechazó estos hábitos porque confrontaban con sus hábitos espontáneos y con sus ideas más concientes a las que la literatura le ayudó a darles forma. En tercer lugar, siendo Debussy un compositor maduro, incorporó nuevos hábitos que le permitieron improvisar pasajes de música perteneciente a otras tradiciones o épocas como si fueran propios. Estos hábitos personales fueron incorporados, utilizados y desechados a medida que Debussy estaba en constante búsqueda de nuevos horizontes.

Entre estos últimos estaban todas las posibilidades que aprendió de toda la música del mundo, en especial de Mussorgsky, del canto gregoriano, de la polifonía renacentista, de la música del gamelán javanés, y del ragtime, que le ayudaron a contrarrestar los hábitos académicos. Con todos estos elementos Debussy se enfrentó a lo que Stravinsky llamaría “el abismo de la libertad”. Fue el rechazo a los hábitos tonales y su aceptación de una gama de posibilidades sin precedentes las que lo condujeron a ese abismo. Debussy no sintió ninguna necesidad de sustituir la antigua convención, ni de organizar las relaciones de las convenciones alternativas, salvo con propósitos personales, diferentes en cada composición. Desconfiaba de cualquier cálculo: le gustaba que la coherencia fuera espontánea, fresca, libre. Así buscó mantener su equilibrio al borde del abismo.

### **Europa después de la Primera Guerra Mundial**

El final de la Primera Guerra Mundial a fines de 1918 dejó a Europa totalmente destruida. Los distintos acuerdos de paz que resultaron del conflicto modificaron geográfica y políticamente al continente: el viejo imperio austro-húngaro se disolvió completamente; Polonia, Hungría y las ex -Checoslovaquia y Yugoslavia quedaron establecidas como estados independientes. Alemania tuvo que ceder los territorios de Alsacia y Lorena a Francia y pagar al resto de los países por los daños ocasionados durante la guerra. El viejo continente sufrió grandes destrozos pero lentamente se iría recuperando.

Las condiciones resultaban idóneas para una reorientación cultural. La guerra cambió profundamente las actitudes de los intelectuales y los artistas europeos. El optimismo en la ciencia y en los adelantos técnicos que existía antes de la guerra, la idea de que el arte podía modificar sustancialmente la conciencia de los individuos eran creencias que ya no podían sostenerse más después de experimentar una catástrofe de tal magnitud desconocida hasta el momento. La primera reacción que trajo la guerra fue el movimiento conocido como Dadaísmo fundado por un grupo de artistas independientes que vivieron en la Suiza neutral durante el conflicto y entre los que se encontraban los escritores Hugo Ball y Tristán Tzara y el escultor y pintor Hans Arp. Este movimiento veía a la sátira y a la ridiculización como única respuesta ante un mundo que había fracasado al aplicar recursos racionales y científicos. Para los dadaístas el único arte viable para la edad moderna era el anti- arte, un intento nihilista de promover el desorden, la irracionalidad y lo antiestético: “El arte es una pretensión... músicos aplastad vuestros instrumentos”.

El extremismo de la postura dadaísta reflejaba lo extremo de la condición humana durante los años de la guerra. Evidentemente la cultura europea necesitaba un tipo de arte más económico y más terrenal que no tuviera tantas ambiciones como las había tenido el

individualismo romántico. En los últimos años de la guerra apareció una nueva actitud que llegaría a dominar los movimientos artísticos más importantes de las dos décadas siguientes. Esta actitud consistió en una mayor claridad, objetividad y orden que paradójicamente reaccionaba contra el caótico arte de principios de siglo. Esto trajo un sentimiento de unidad, la aparición de una comunidad con sentimientos artísticos compartidos, algo que se dio en el período de los 20 años que separaron a las dos guerras. Esta actitud dio origen en Francia al grupo de los Puristas dirigido por el arquitecto Le Corbusier. “Hay un nuevo espíritu; es un espíritu de construcción y síntesis, guiado por una idea clara”. Le Corbusier también dio importancia a la simplicidad y a la utilización de materiales industriales. Todos estos movimientos daban importancia al papel práctico y social que debía tener el arte: si el objetivo del “arte viejo” era resaltar la belleza sobre la utilidad este arte proponía como objetivo principal justamente la utilidad. Estos movimientos estuvieron centrados en las artes plásticas. Sin embargo los principios que compartieron (la eficiencia, la claridad en la composición y la economía de medios) aparecieron en la mayor parte de música que se escribió en los años de posguerra. Hubo un interés de reestablecer lazos de unión con el pasado más lejano así como un deseo de evitar los excesos del pasado más inmediato llamado último Romanticismo o Postromanticismo de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Al igual que el resto de las artes, la música comenzó a ser vista en términos más terrenales. La concepción romántica del arte por el arte dio paso a la idea de la música como arte aplicado: una realización práctica con funciones y responsabilidades sociales definidas. Justamente el término “*Gebrauchsmusik*” o “música para ser utilizada” introducido por Paul Hindemith buscaba destacar el peligro de un aislamiento del público. Los compositores buscaron desarrollar nuevas formas tonales que continuaron con el carácter libremente disonante de la música anterior a la guerra. Sin embargo ninguno de ellos buscó resucitar el sistema tonal tradicional. La tendencia general no fue tanto de rechazo hacia las innovaciones de los años anteriores sino la de acomodar dichas novedades a los nuevos principios estéticos.

Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen nació el 10 de diciembre de 1908, en Avignon, en una familia con tradición literaria. En 1919 la familia se trasladó a París y Messiaen ingresó en el Conservatorio con solo 11 años de edad. Allí hizo excelentes progresos académicos, siendo muchas veces de los mejores de la clase: en 1924, con 15 años, ganó el segundo premio en el curso de armonía de Jean Gallon; en 1926, el primer premio en el curso de contrapunto y fuga de Noël Gallon; en 1927, también el primero en acompañamiento de piano; en 1928, de nuevo el primer premio en el curso de historia de la música dictado por Maurice Emmanuel. El ejemplo de Emmanuel despertó en Messiaen un interés en la música griega antigua y los modos exóticos. Tras enseñarle sus trabajos de improvisación al piano, Messiaen comenzó a estudiar órgano con Marcel Dupré, y de él heredó la tradición de los grandes organistas franceses (Dupré había estudiado con Widor y Vierne; Vierne, a su vez, fue discípulo de Franck). Messiaen obtuvo el primer premio de interpretación e improvisación al órgano en 1929. Después de un año de estudio de composición con Charles-Marie Widor, en el otoño de 1927 entró en la clase del nuevamente designado Paul Dukas, que le inculcó el magisterio de la orquestación y lo llevó a ganar nuevamente en 1930 el primer premio de composición.

Siendo aún estudiante, Messiaen publicó su primera composición en 1928: sus ocho *Préludes* para piano (el primero, *Le banquet céleste* fue publicado separadamente). Estos

preludios mostraban una influencia muy marcada de Debussy, no sólo en el color impresionista de los mismos sino también en la elección de sus títulos evocadores de imágenes. Desde estos primeros años Messiaen favoreció una forma de componer rigurosa y objetiva que sistematizó en su libro “*Técnica de mi lenguaje musical*” (1944). En este libro expone un desarrollo de las características individuales del sonido musical (melodía, ritmo, dinámica y timbre). Las relaciones entre las distintas notas se encuentran sistematizadas en escalas artificiales, algunas de las cuales habían sido utilizadas por Debussy. Sin embargo el aspecto más innovador del libro es el tratamiento del ritmo con sus “valores añadidos” con los que desaparece el concepto de “compás” o “medida”. También incorpora los ritmos no retrogradables que al igual que los modos de transposiciones limitadas generan un material acotado “fuente de interés técnico y valor estético”, descrito también por Messiaen como “el encanto de las imposibilidades”. Estas innovaciones fueron producto de sus influencias de la música hindú y el canto gregoriano. Sin embargo, el conjunto de materiales que terminó siendo el más productivo para este compositor fue el canto de los pájaros que estudió rigurosamente utilizando este material como fuente de futuras composiciones. El componente final que caracteriza su música es su naturaleza profundamente mística y religiosa, lo que le permitió poseer una gran expresión a la vez que rigor estructural.

Si bien Messiaen se consagró como compositor después de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo con el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, sus obras tempranas como son los *Preludes* dan cuenta ya de muchos elementos que luego desarrollaría con mayor profundidad en composiciones posteriores. Ejemplos de estos elementos son los ritmos no retrogradables, los modos de transposición limitada y algunas cadencias melódicas y efectos tímbricos. Sin embargo lo que Messiaen denominó valores añadidos no está explotado en los preludios aunque sería un elemento muy característico de futuras obras.

### Preludios

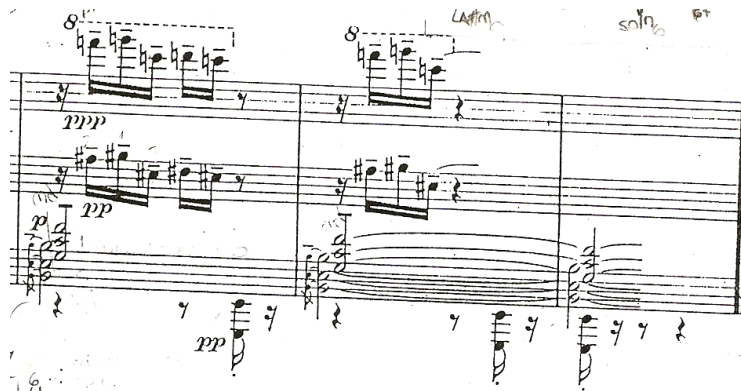
Como ya se ha mencionado los *Ocho preludios* fueron compuestos en 1928 cuando Messiaen tenía tan solo veinte años. Los títulos hacen referencia a imágenes, impresiones, títulos que podrían ser asociados con el movimiento impresionista y que se relacionan con los utilizados por Debussy. Para este trabajo se tomarán sólo tres de los ocho preludios: el número I, el número IV y el número VII que a continuación se analizarán brevemente a modo de introducción para luego resaltar sus elementos más innovadores.

#### Preludio I: La colombe (La paloma)

Presenta una forma muy simple: A A'. A su vez cada parte tiene dos frases bien diferenciadas. En A' Messiaen agrega tres compases de una coda final. La armadura de clave (cuatro sostenidos) da cuenta de una nota que quedará polarizada, en este caso es claramente el mi. Sin embargo el intervalo del principio (fa natural- si) desorienta pero inmediatamente la mano izquierda toca un acorde de mi mayor en su primera inversión (lo que da cuenta de una sutileza al no ponerlo en posición fundamental). Esta sugerencia de un mi mayor y la aparición de acordes mayores y menores en la mano derecha en el registro agudo generan una connotación tonal que por supuesto es sólo sugerible pero nunca se termina de consolidar. Dos elementos, germen de futuro desarrollo en Messiaen, que aparecen en *La colombe* son el modo 2 explicado en “*Técnica de mi lenguaje musical*”

(formado por un tono y un semitono) y la utilización del tritono como elemento de reposo. Otro de los elementos destacables es el efecto de armónicos que se produce en los dos anteúltimos compases en el registro más agudo, que dan cuenta del grado de detalle en la percepción auditiva del compositor.

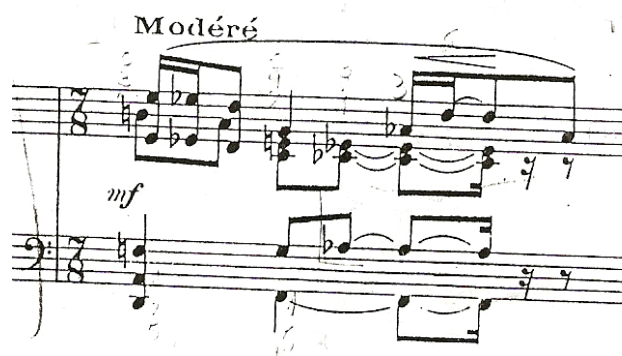
Ejemplo 13: efecto de armónicos.

Handwritten musical score for Example 13. It consists of three systems of staves. The top system has two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The middle system has two staves with a bass clef. The bottom system has two staves with a bass clef. The score includes dynamic markings such as ppp and pp. There are also some handwritten annotations like 'Lento' and 'solo'.

Preludio IV: Instants défunts (momentos muertos).

Este preludio está escrito en forma de Rondó. Sus temas alternan y se diferencian entre sí no sólo por estructura melódica sino también por un cambio de tempo leve del *Lento* al *Moderé*. En este preludio no sólo aparecen los modos de transposición limitada (en este caso el modo 7) y el intervalo predilecto de cuarta aumentada, sino que también pueden encontrarse ritmos no retrogradables y valores añadidos. En este caso, el valor añadido lo introduce con un cambio de compás a 7/8, práctica que ya no se encontrará en composiciones posteriores.

Ejemplo 14: Valor añadido con cambio de compás y fórmula cadencial de reposo en el tritono descendente.

Handwritten musical score for Example 14, titled 'Modéré'. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom system has a bass clef. The score includes a dynamic marking of mf and a 7/8 time signature. There are also some handwritten annotations like 'Lento' and 'solo'.

Es necesario remarcar también el canon en inversión que aparece en el segundo *Moderé* junto con el valor añadido como técnica utilizada. Y también hacer hincapié en la utilización del tritono en este preludio, ya que hay una insistencia mucho mayor en su uso. Ya en el

primer compás el diseño melódico está hecho en base a la cuarta aumentada. Este intervalo aparecerá repetidamente a lo largo de la pieza estableciéndose también como fórmula cadencial. El ejemplo anterior lo ilustra claramente.

### Preludio VII: Plainte calme (lamento calmo)

Presenta una forma ABA. En este preludio está claramente polarizada la nota Do (la ausencia de alteraciones en clave es un indicio). Hay, al igual que en los preludios anteriores, un trabajo con el tritono. Éste aparece desde el primer compás y se instala en el oído armónicamente como reposo. Sin embargo, cuando comienza el tema B este intervalo desaparece y reaparece dos compases después como algo novedoso. Si bien no hay duda de que do es la nota polarizada, existe una dualidad do- fa sostenido en esta utilización excesiva del tritono. Es decir que, una vez instalado en el oído, llaman la atención los dos primeros compases del tema B cuando este intervalo desaparece. Hay un trabajo también con la anacruza que caracteriza a ambos temas: originalmente, está armada con tres corcheas (que se transforman en seis y en siete como valores añadidos con un cambio de compás), que se presentan sin ningún tipo de acompañamiento las dos veces que se escucha. Pero cuando muestra el tema por última vez esta anacruza aparece armonizada, “disfrazando” la vuelta al tema A. Cabe mencionar la utilización del cromatismo como elemento de construcción melódica, algo que no se había visto utilizado con tanta insistencia en los otros preludios y que constituye una característica del modo 7 presente en *Plainte calme*.

Como puede observarse los tres preludios presentan formas bastante simples y claras. No puede hablarse de tonalidad, pues, evidentemente, no hay funciones que denoten relaciones de causa y consecuencia entre los enlaces de acordes, sin embargo, sí puede hablarse de notas polarizadas. La utilización de algunos de sus modos de transposición limitada y el acorde con agregado de sexta es lo que recuerda ese tinte impresionista de las composiciones de Debussy. Si bien las innovaciones con el ritmo aparecen en estado germinal pueden encontrarse ejemplos aislados de elementos que luego serán característicos de su música. Messiaen dice al respecto “Tenía veinte años. No conocía las investigaciones sobre el ritmo que cambiarían mi vida. Amaba apasionadamente a los pájaros sin haber reparado en sus cantos. Pero era un músico de sonido-color...”. Messiaen habla del color particular que tiene cada uno de sus modos. Así introduce el recurso de la sinestesia, asignando colores a cada uno de sus preludios: para *La colombe*, naranja teñido de violeta; para *Instants défunts* y para *Plainte calme*, gris aterciopelado con reflejos malvas y verdes.

### Franck, Debussy y Messiaen: convergencias y divergencias

Luego de haber especificado algunos de los elementos utilizados por cada compositor en las obras interpretadas es necesario establecer relaciones entre éstas con el fin de comparar los distintos caminos utilizados en vías de abandonar el sistema tonal.

Tanto Debussy como Messiaen no utilizan la tonalidad como sistema, sin embargo en ambos compositores se encuentran “resabios” de ella. Es por esto que debemos hablar de la polarización de una nota y no de una tónica puesto que no existen, necesariamente,

relaciones preestablecidas (dominante- tónica) y previsibles para el oyente entre los distintos enlaces como las que caracterizan al sistema tonal. La utilización de acordes mayores y menores en paralelo puede observarse en ambos casos como ya se ha mostrado anteriormente. Éstos provocan una asociación con la tonalidad tradicional, sin embargo, los enlaces generan estatismo y hasta como se ha mostrado, en el caso de Messiaen, invierten la relación tradicional dominante- tónica para encontrar el reposo en el tritono. Muy distinto es el caso de Franck en el que el sistema tonal sigue intacto. Sin embargo ya no se asemeja al utilizado en el Clasicismo sino que se ha expandido notablemente. La influencia de Wagner en la utilización del cromatismo provoca una inestabilidad en la que es muy difícil encontrar reposo en un centro tonal y en la que las jerarquías comienzan a perderse. Si bien el *Preludio, coral y fuga* tiene tan solo una diferencia de veinte años con las *Estampas*, el cambio es abismal. Franck no logra salirse del sistema pero sí lo lleva al extremo al sostener esa inestabilidad armónica.

La utilización de escalas de tipo artificial en Debussy y Messiaen logra ese abismo con la música de Cesar Franck. En el caso de Debussy los modos son retomados de los antiguos modos eclesiásticos. En el caso de Messiaen él propone escalas a las que llama modos de transposiciones limitadas y cuya finalidad es la búsqueda y la creación de un lenguaje propio en el que la simetría aparece como una constante, algo que se encuentra también en la escala hexatónica (modo 1 de Messiaen) utilizada por Debussy. Los acordes con sexta agregada incorporan un color que también es compartido por estos dos compositores y que generan esa asociación con el movimiento impresionista. Cabe destacar la utilización del intervalo de cuarta aumentada descendente como fórmula cadencial utilizada por Messiaen. Éste es un elemento que ninguno de los otros dos compositores analizados utilizan y, además, es la pauta por excelencia de un distanciamiento del sistema tonal. El tritono como reposo es utilizado por Messiaen de manera tal que el oído realmente lo percibe como distensión y conforma un lenguaje musical específico que caracteriza sus obras creando una identidad propia de asociación al compositor.

### La forma

Ya se ha definido anteriormente el término forma musical y se ha establecido la diferencia entre la forma y el esquema formal. Cesar Franck retoma las formas tradicionales como gran defensor de las formas sinfónicas. El *Preludio, coral y fuga* no es una excepción. Franck utiliza un esquema formal consolidado ya en el período barroco pero con un lenguaje romántico. Además es necesario destacar el agregado del elemento cíclico como algo ajeno a esa estructura. Con excepción del elemento mencionado puede decirse que se respeta el esquema ya consolidado de preludio, de coral y de fuga.

El *Diccionario Harvard de música* define Preludio como “Una composición que establece la tonalidad de una pieza que sonará a continuación. (...) La función esencial del preludio es atraer la atención del oyente (...) Todas tienen como características el virtuosismo idiomático, la libertad rítmica y una construcción temática laxa (...) *de lo que se deduce* que solían improvisarse.”

La segunda definición que allí figura es “Una obra breve para piano (...) miniatura firmemente construida, separable, evocadora (...) que surge de pequeños y omnipresentes fragmentos melódicos o rítmicos...”.

Claramente el Preludio ha ido evolucionando desde sus orígenes como obra introductoria de otras piezas hasta separarse como forma independiente. Es notable que, en el caso de

Cesar Franck, su *Preludio* no se corresponde del todo con la primera acepción aunque sí responde a un esquema formal del barroco. Es decir que cumple la función de una pieza introductoria con virtuosismo idiomático, libertad rítmica y formal pero no la de establecer la tonalidad de la obra. Justamente es este punto en donde debemos tener cuidado: el *Preludio* comienza en si menor y el final de la *Fuga* es en si mayor. Si bien no hay más que un cambio de modo no puede obviarse las inestabilidades a lo largo de toda la obra. Es decir que la función de “establecer la tonalidad de la pieza que sonará luego” se vuelve bastante discutible en una obra en la que el sistema tonal se encuentra tan expandido y en donde el centro tonal es tan poco estable.

El caso de los *Preludios* de Messiaen se corresponde con la segunda acepción. Lo mismo ocurre con los *Preludios* de Debussy que, si bien no se analizarán en este trabajo, conforman un antecedente importante para Messiaen así como también presentan elementos muy similares a los de las *Estampas*.

*La Colombe*, *Instans défunts* y *Plainte calme* presentan formas muy simples en comparación con los de Debussy. Estas formas AB, ABA o similares a éstas se asemejan a la del *Preludio* de Franck. Es interesante observar que Messiaen, en la búsqueda de un lenguaje propio, innova en cuestiones melódicas, rítmicas y armónicas pero no en la estructura formal que resulta hasta ingenua para la época (aunque debemos tener en cuenta la juventud y corta carrera del compositor). No es el caso de Debussy en donde la construcción de la forma es un problema inherente a la obra. Ya no se pueden extraer moldes tan claros porque la forma es la obra. No hay desarrollo (como lo hay en una sonata clásica), hay elaboración de motivos, ideas que cuando reaparecen en el discurso siempre lo hacen en forma distinta. Hay una percepción en donde la repetición nunca es repetición porque siempre hay un elemento modificado ya sea tímbricamente, armónicamente o en otros parámetros.

El caso de Debussy es particular en cuanto a la existencia de un elemento extramusical como son las imágenes, que determinan la forma. Tanto en las *Estampas* como en los *Preludios* los títulos aportan a la forma e influyen en su construcción. Lo mismo ocurre con los poemas (el ejemplo más claro es el *Preludio a la siesta de un fauno* con el poema de Mallarmé) o con el ballet (*Jeux*). Los detalles de la música de Debussy dependen siempre de sus contextos: sus innovaciones técnicas, su nueva libertad para usar sonidos disonantes, su uso de formaciones peculiares de la escala o su violación de las reglas tradicionales del contrapunto. Podría decirse lo mismo de los *Preludios* de Messiaen pero, como hemos visto, se trata de formas mucho más simples y los títulos pasan a ser sólo evocaciones que no modifican la estructura formal.

## **Conclusiones**

A lo largo de este trabajo hemos analizado los elementos más relevantes de las tres obras elegidas como programa de esta Tesis. Se han podido vislumbrar los atajos tomados por cada compositor con el objetivo de lidiar con el sistema tonal.

En la búsqueda de un mundo sonoro propio y teniendo en cuenta el contexto histórico y cultural, estos tres compositores innovaron cada uno con su aporte y, a su vez, aceptaron elementos heredados que dejaron intactos. A través de este análisis se ha podido observar una evolución de la música francesa desde fines del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX en dos líneas muy marcadas: por un lado Cesar Franck que cultivó un estilo más relacionado con la tradición alemana, influido notablemente por Wagner y en una Francia



en búsqueda de una identidad propia que se consolidaría con una segunda línea representada por Debussy y Messiaen.

El problema de la forma responde en cada caso a la búsqueda por abandonar el sistema tonal. Así, Franck retoma las grandes formas sinfónicas, innova con el elemento cíclico y desarrolla el cromatismo; Debussy construye su propia forma (“forma mosaico”) incorporando elementos de la música tomada de otras tradiciones, mientras que Messiaen prefiere las formas más simples para desarrollar su lenguaje.

A simple vista pareciera que los caminos tomados con el objetivo de abandonar la tonalidad son muy diferentes; sin embargo todos confluyen en un mismo punto: la ambigüedad. Aunque las innovaciones sean distintas en cada caso el objetivo y el procedimiento para lograrlo es el mismo: generar una ambivalencia tal en la que la relación dominante- tónica ya no sea una constante. Si el oyente ya no tiene la certeza de una única resolución entonces la tonalidad comienza a disolverse. Es notable que al analizar la armonía utilizada por cada compositor se llega a una misma conclusión: tanto la escala cromática de Franck como la escala hexatónica de Debussy o los modos de Messiaen presentan una construcción simétrica en la que los intervalos pierden la relación de jerarquía que sostiene al sistema tonal generando la ambigüedad que lo destruye. Podría objetarse que el *Preludio, coral y fuga* es claramente tonal. Sin embargo cabe preguntarse si en una obra en la que ya resulta muy difícil establecer una tónica como reposo se puede seguir hablando de un sistema tal como funcionaba en el Clasicismo. En la medida en que se pierden las jerarquías se pierde la relación tensión- distensión que lo caracteriza y lo sostiene y éste comienza a quebrarse. En el caso de Debussy y Messiaen la ruptura ya es mucho más clara aunque queden los “resabios” de la tonalidad. Claro que estos dos últimos compositores se encontraban en un momento histórico y tenían una formación que les permitió llevar a cabo esta revolución. Debussy allanó el camino a Messiaen generando una influencia que sería el punto de partida para sus *Ocho preludios*. Tal como expone Rolland, Debussy “nació en la década perfecta”: el momento en el que los literatos franceses prestaron atención a sus propuestas ponderándolo como compositor y, a su vez, cuando todavía no había tantos colegas compitiendo por atraer la atención. Debussy no estableció ninguna convención, no fundó ninguna escuela, repudió a los debussistas y se negó a profetizar el futuro de la música.

Distinto es el contexto de Cesar Franck, quien tuvo que luchar en una Francia dominada por el género operístico. Debussy dice en *El señor Corchea*: “Mucho se ha hablado de Franck sin decir nunca lo que tiene de único: la ingenuidad. Ese hombre que fue desdichado, mal apreciado, tenía un alma de niño tan profundamente buena que pudo contemplar sin encono la maldad de la gente y la contradicción de los sucesos (...) En Cesar Franck hay una devoción constante a la música y debe tomarse tal cual es; ningún poder en el mundo hubiese tenido suficiente autoridad para obligarlo a interrumpir un período que él creyera justo y necesario...”

Franck está inmerso en un ambiente de incertidumbre a mitad de camino entre el Romanticismo del siglo XIX y el Modernismo del siglo XX. Resultaba imposible construir un estilo propio, una síntesis, aunque sí puede hablarse de una escuela, cuyos discípulos (D’Indy y Chausson entre otros) cultivaron un estilo polifónico en una época en la que la escritura de partes estaba relegada a las progresiones armónicas. Utilizaron moldes formales clásicos cuando se buscaban formas nuevas y cultivaron un tratamiento “leitmotívico” y sinfónico del drama lírico cuando otros buscaban destruir el legado wagneriano.

Franck es un náufrago entre la forma heredada y el nuevo lenguaje, un místico en una situación trágica como es su contradicción existente entre la rigidez propia de un himno y la fluidez de una sinfonía, la polifonía lineal y el cambiante cromatismo, la lógica tonal y la inestabilidad armónica. El arte de Franck es la evidencia de su propia búsqueda en un ambiente de incertidumbre, algo que necesitaba el decadente mundo occidental en el cambio de siglo.

### **Bibliografía**

- Don Randel, Michael. *Diccionario Harvard de música*. Alianza Editorial. Madrid. 1997.
- Zamaçois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Editorial Labor, S.A. Barcelona. 1979.
- Debussy, Claude. *El señor Croche, antidilettante*. Editorial Anaquel. Buenos Aires. 1945.
- Rolland, Romain. *Músicos de hoy: Beriloz, Wagner, Saint Saëns, D' Indy, Debussy, Wolf, Strauss: el refloreamiento de la música francesa desde 1870*. Ricordi. Buenos Aires. 1949.
- Zulueta, Jorge. *Claude Debussy: la obra completa para piano (análisis y manuscritos)*. Universidad Nacional de Tucumán. Buenos Aires. 1964.
- Reverdy, Michele. *L' oeuvre pour piano d' Olivier Messiaen*. Institut de France. Académie des Beaux Arts. Paris. 1978.
- Lang, Paul Henry. *La música en la civilización occidental*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires. 1963.
- Morgan, Robert. P. *Antología de la música del siglo XX*. Akal Ediciones. Madrid. 1991.
- Morgan, Robert. P. *La música del siglo XX*. Akal Ediciones. Madrid. 1990.
- Grout, Donald y Palisca, Claude. *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial. Madrid. 2000.
- Cesar Franck. *Prélude, Choral et Fugue*. Collection Litolff Nº 1578.
- Debussy, Claude. *Estampes*. Ricordi. Buenos Aires.
- Messiaen, Olivier. *Préludes pour piano*. Durand & Cie, Editeurs. Paris. 1953.



**Mgtr. Diana Zuik**  
**Directora**  
**Revista 4' 33'' nº 7**