



**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 VI - N° 2

### Agosto 2014

#### ÍNDICE

<b>Editorial</b> .....	pág. 1
<b>Índice</b> .....	pág. 2
<b>Artículo nº 1:</b> <i>El tópico musical: un estudio sobre los procesos de similitud</i> Alberto Trimeliti.....	pág. 3
<b>ESPACIO JOVEN - Artículo nº 1:</b> <i>Himno Nacional Argentino, versión de Luis N. Lareta (1940) y su ajuste al decreto del Poder Ejecutivo Nacional del 25-09-1928. Cotejo de 4 versiones del Himno de entre 1928 y 1940</i> Carolina Sepúlveda.....	pág. 15
<b>Tesina Nº 1:</b> <i>Elementos de la estética schumanniana</i> José Azar.....	pág. 26
<b>Tesina Nº 2:</b> <i>Referentes nacionales en la música para piano de Alberto Ginastera escrita entre 1937 y 1947</i> Laura María Pironio.....	pág. 47
<b>Tesina nº 3:</b> <i>El pasado en el presente. Apuntes sobre la composición de la obra “KayNicté”</i> Noemí Sozzi.....	pág. 77
<b>Tesina nº 4:</b> <i>Creación, discurso musical y locura</i> Analía Bejar.....	pág. 96
<b>Recomendados</b> .....	pág. 131

## Artículo nº 1:

*EL TÓPICO MUSICAL: UN ESTUDIO SOBRE LOS PROCESOS DE SIMILITUD.*

**Lic. Alberto Trimeliti**

**Palabras clave:** semiótica / tópicos / similitud / tiempo.

**Keywords:** semiotics / topic / similarity / time.

### Resumen.

Al afirmar que el discurso musical no carecería de narratividad, a pesar de la ausencia de conceptualidad propia del lenguaje verbal, las indagaciones semiológicas se interesan por los signos que, bajo la categoría de figuras retóricas, guían la decodificación del devenir tramático. Estos signos, los tópicos musicales, serían potencialmente capaces de asumir diversas funciones, todas ellas relativas a su naturaleza referencial, propiciada a su vez por un proceso de equivalencias dadas entre el repertorio de signos posibles de un código particular y las estructuras emergentes de las reglas que los combinan. Sin embargo, dicha naturaleza sería diversa a partir de los grados y los procesos de similitud involucrados en ella bajo distintas concepciones del tiempo en tanto su configurador. Esta investigación postula el desafío de abogar por la redefinición de los tópicos y favorecer la aplicación de la teoría a la que dan origen, abarcando así especialmente los discursos musicales de la postmodernidad que hasta el momento permanecen aparentemente desafectados de ella.

### Summary.

By stating that the lack of musical narrative discourse, despite the absence of own conceptuality of verbal language, semiotic inquiries are interested in signs, under the category of rhetorical figures, guide the evolution of argument in decoding. These signs, musical topics, would potentially be able to assume various functions relating to its referential nature, driven in turn by the given equivalence between the repertoire of possible signs of a particular code and emerging structures that combine rules. However, this nature would be different from the degree of similarity and the processes involved in it under different conceptions of time as your configurator. This research posits the challenge of advocating redefining topics and encourage the application of theory to which they give rise, thus covering especially musical discourses of postmodernism that apparently remain far longer used it.

### Introducción.

Si apeláramos a un razonamiento sencillo al momento de determinar el concepto de narratividad constataríamos que, para afirmar la existencia de un relato, son necesarias dos condiciones: estar en presencia de acontecimientos y en conocimiento de los personajes en ellos involucrados. Unos y otros son imposibles de ser desvinculados pues nadie esperaría un relato si no hay una descripción de hechos y su devenir temporal y por lo tanto de qué o quién los protagonizó. De la misma manera no podríamos pretender un relato sólo presentando personajes sin acción. Estableciendo un paralelismo

entre el relato literario y el musical diríamos entonces que sería indispensable la diada evento y estructura en lugar de la mencionada hechos – personajes. O bien, según las ideas de Deleuze - Boulez, el binomio material y fuerzas, entendiendo por éstas a las magnitudes diferenciales entre los elementos componentes del material que generen su potencialidad al momento de producir estructuras. De allí que logremos identificar una narratividad factual, entendiendo ésta como aquella dada por evocación al género literario según su estilo, tema, argumento o programa; o una narratividad estructural según la distribución y puesta en orden de las construcciones internas de la forma. A raíz de este postulado, la narratividad en música quedaría fuera del debate semiológico aunque no así las indagaciones acerca de las características de su proceso. Asumiendo la tarea de conducir la comprensión argumental del receptor de un discurso, la semiología encuentra signos de diverso comportamiento tanto en el lenguaje verbal como en el musical. Aquellos que Kundera denomina *espacios emocionales* guardarían analogía con los que en el discurso musical denominaríamos *tópicos*.

### DEL TÓPICO MUSICAL.

Para comenzar una indagación acerca de los tópicos musicales encaminada a responder preguntas sobre su génesis, funciones y cualidades, sería conveniente señalar la carencia de conceptualidad del signo musical. Adviene, entonces, compleja la intención de transponer a la música los postulados saussurianos y piercianos respecto del signo originado en el lenguaje verbal. Tomando las palabras de Ligeti, el signo musical adquiriría significación sólo en el proceso de construcción de cadenas sígnicas, logrando insertarse por sinonimia o antonimia en el eje paradigmático (es decir dentro del repertorio de signos posibles generando estructuras de selección estática o dinámica del material por medio de las estrategias compositivas de repetición, contraste o carencia de relación) o bien por contigüidad en el eje sintagmático (es decir construyendo estructuras por variante o diversidad, donde los conceptos de diferencia y repetición imperan) de los que hablaría Jacobson en su Tratado de Lingüística General. El eje paradigmático se proyectaría sobre el sintagmático dando lugar a la aparición de un tercer eje que podríamos denominar de equivalencia o bien de referencialidad, fenómeno este originado a partir de la función poética del lenguaje y que recibe el nombre de proceso de *coupling*. Allí sería donde situaríamos a los tópicos musicales, que podrían consignarse como una suerte de *heterotopía* semiótica o semiológica, tomando el término acuñado por Foucault:

*Las heterotopías inquietan sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar ésto o aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano las "sintaxis", y no sólo la que constituye las frases: también aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (lado a lado y frente a frente unas y otras) las palabras y las cosas.*  
(Foucault, M; 2010: 11)

Para acercarse a una definición propia de la semiótica musical, Rubén López Cano (2002) señala las siguientes y se vale del pensamiento tripartito peirciano para sus propias consideraciones:

- ...a partir del trabajo del musicólogo norteamericano Leonard Ratner, en primera instancia, el tópico se refiere a los lugares comunes que se encuentran en las obras del período Clásico

(1750-1800) y que remiten intertextualmente a estilos, tipos o clases de música reconocibles por la escucha competente (descriptivismo o word painting). Sin embargo Ratner pugna por una concepción transhistórica y transestilística.

- Umberto Eco lo define como un esquema abductivo propuesto por el lector para disciplinar la semiosis. Es la ruta tramática que decidimos seguir para esclarecer el entramado semántico de un texto durante el proceso de lectura. [...] Un tópico puede ser formulado rudimentariamente por medio de una pregunta: ¿De qué se está hablando?
- Kofi Agawu define el tópico musical en términos de un signo saussuriano: tópico es un significante correlacionado con un significado. El significante es cierta disposición de las dimensiones musicales de la melodía, armonía, metro, ritmo, etcétera. El significado, por su parte, es una unidad estilística convencional (fanfarria, Sturm und Drang, etcétera), a menudo, pero no siempre, con propiedades referenciales. De alguna manera el concepto de tópico quedaría parangonable al de tema, ya que Agawu afirma que una obra puede soportar un número limitado de tópicos que sean contenidos por una red semántica dentro de una obra y logren disponer en ella del tiempo para desarrollar su potencial significativo.
- Para Hatten los tópicos son un tipo de signo musical que en tanto se comportan como amplios estados expresivos definidos por relaciones oposicionales, debe cumplir con dos condiciones: 1) debe producir una correlación musical compleja y 2) ésta debe originar en una clase de música.
- Eero Tarasti postula que los tópicos constituyen tipificadas estructuras de comunicación a un nivel superficial de la trama argumental y su concepción tiende a adjudicarles predeterminadas funciones taxonómicas que los acercan a la categoría de hipersigno, más que considerarlos de manera dinámica dentro de los procesos semánticos.
- Para Raymond Monelle, un tópico musical es una clase especial de signo caracterizado por la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical de su contenido. Así distingue entre ícono indexical e índice indexical. Monelle orienta sus investigaciones hacia las cualidades y propiedades del tópico-signo, como también dispone sus indagaciones sobre las prácticas de las que emergen las codificaciones tópicas musicales a un carácter histórico-social y cultural.
- Rubén López Cano conceptualiza el tópico como ese punto cognitivo en el que el escucha (o músico) competente comienza a construir mundos específicos con el objeto sonoro, gracias a la articulación de marcos y guiones que orientarán su semiosis musical. El tópico participaría de los casos posibles de intertextualidad ya que procediendo por remisión, no de citas de obras, sino de amplias áreas genéricas sin paternidad autoral alusivas a estilos, tipos, géneros o clases de música, elabora minidramas o programas expresivos específicos construyendo un entramado narrativo [2007].

Si bien la teoría de los tópicos encuentra sus orígenes en la Retórica de Aristóteles, se plasmaría en el discurso musical, conjuntamente con su sistematización dentro del código tonal y la sintaxis estructural, en los tratados teóricos del S. XVIII, quizás el más notorio entre ellos *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), de Johann Mattheson. De alguna manera la aplicación práctica del tópico encontró su primera validación en el *Tratado de las pasiones humanas* (1649) de Descartes, por el cual la *Affektenlehre* del barroco se erige heredera de la del *ethos* planteada en *la República* de Platón, esta vez iluminada por el racionalismo. Con las previsible y obvias particularidades, también la Iglesia Católica daría ejemplos de su empleo en la enseñanza de la catequesis que los primeros misioneros jesuitas realizaran en territorio americano, con resultados que todavía hoy sorprenden al leer las crónicas de la época respecto del nivel de evangelización y profesionalismo alcanzado, aún en condiciones adversas. Una nueva aplicación de la *teoría del ethos* en medio de cambios sociales y políticos irrefrenables, tuvo lugar durante el realismo socialista en la ex Unión Soviética. La politización de la música en el S.XX encontraría una explicación en tanto reacción frente al ideal de *arte por el arte* que sostuviera la estética romántica. De forma opuesta, la intención de involucrar los objetivos artísticos en la afirmación, reflexión y promoción de valores sociales convierten a la propuesta antecesora en una concepción *degenerada*, en mero *formalismo*, concepto que para los soviéticos sería signo del *mal arte*. A partir de la denominada *Teoría de la Entonación* formulada por el compositor y crítico Boris Asafiev (1884-1949) se intentó estructurar el realismo en la música más allá de la complejidad que la ausencia de contenido conceptual en ella origina, comparativamente a la de las artes representativas (literatura y pintura) y es el tópico el que asume la tarea de referenciar al significado pretendido. Asafiev afirmaba:

*El realismo soviético exige que los compositores soviéticos escriban música basada en entonaciones musicales, es decir, significados entonados que se supone son los transportadores de la significación ideológica del nacionalismo ruso y la realidad soviética. (Rowell, L; 1985: 205)*

Retomando las palabras de Foucault y transponiéndolas a lo musical, nos permitiríamos afirmar que el signo musical ha inquietado siempre al lenguaje, a las disciplinas de su estudio y a las filosóficas-estéticas. Ha dictado su propia sintaxis y la ha conducido hasta su irreparable ruptura promoviendo la movilidad, la polivalencia, la permutabilidad de las estructuras y del orden de su discurso. De igual manera ha procedido respecto de su gramática renunciando a un único sistema referencial de reglas de uso y generando nuevas retóricas. Finalmente, ha contrariado todo intento de adaptación a la teoría general de representación con que la filosofía sirviera de fundamento y justificación ideológica a la postulación de una teoría de la significación reafirmando que la relación entre lo significado y lo significante no posee asegurado su encuentro.

Es a ese riesgo al que la semiosis musical se aventura, a lo que Kofi Agawu refiere postulando que la obra musical se plantea como un juego entre los *signos tópicos* y los que él llama *signos puros*, diferenciándose ambos por la presencia o no de la función referencial en medio de un proceso de *semiosis introversiva* y *extroversiva*. Sería evidente que el proceso de *coupling* o el *juego de signos* de Agawu, un juego de semejanzas que la naturaleza de todo signo propone, decidirían que los fenómenos de repetición y diferencia sean determinantes en la construcción del texto musical pero además que afectarían a los propios signos considerándolos como firmas, marcas visibles de similitudes invisibles.

Si partimos de la premisa de que un signo designa algo en la medida que guarda algún grado de semejanza con lo designado, entonces establezcamos criterios acerca de la similitud y de la diferencia y de cómo éstas abordan al signo, particularmente al tópico musical.

## DE LOS INTERROGANTES ACERCA DEL TÓPICO Y UN ACERCAMIENTO A SUS RESPUESTAS.

### A - De la diferencia

La diferencia, según Deleuze, *es ese estado en el cual puede hablarse de LA determinación*, determinaciones que son extrínsecas a la diferencia empírica entre dos cosas o bien intrínseca a la diferencia específica entre representaciones o conceptos. Sin embargo, estas determinaciones se enfrentan a un doble abismo de la indiferencia: la indiferencia donde todo está disuelto (*la nada negra*) y aquella otra donde las determinaciones flotan sin enlace (*la nada blanca*). Deleuze propone una situación que quizás pudiera ser de acertada conveniencia a nuestra investigación:

*... en lugar de una cosa que se distingue de otra, imaginemos algo que se distingue - y que sin embargo, **aquello de lo cual se distingue no se distingue de él** -. (Deleuze, G; 2012: 61)*

Estaríamos planteando entonces que lo indeterminado tanto como las determinaciones podrían confundirse en una sola determinación que *haría* la diferencia. El pensamiento sería su productor de una diferencia que enfrenta al abismo de las indeterminaciones con existencia autónoma, y las determinaciones ya no se reflejarían en él, sino que serían disueltas. El pensamiento establecerá mecanismos de mediación con la diferencia a fin de poder expresar la razón como representación. Éstos serían: la *identidad* – en la forma del concepto indeterminado; la *analogía* – en la relación entre conceptos determinables últimos; la *oposición* – en la relación de las determinaciones dentro del concepto; la *semejanza* – en el objeto determinado dentro del concepto mismo.

La *oposición* es la mayor diferencia y por ello logra distanciar a la diferencia de la alteridad o de la diversidad. Si bien hay una taxonomía de oposiciones (relatividad, contradicción, privación y contrariedad), la única que puede representar la potencialidad de un sujeto de recibir opuestos permaneciendo sustancialmente como el mismo en género y materia, es la *contrariedad*. Sin embargo es la oposición la que supone la diferencia y no la diferencia lo que supone la oposición, pues la diferencia en sí ya no es contradicción ni permite que la reduzcamos a ella.

La *analogía* es la esencia del juicio, y a su vez la analogía en el juicio es la análoga a la identidad en el concepto. Ella transcurre entre la mediación y la generalidad, entre la identidad del concepto general y la analogía de los conceptos generales. Es decir, opera en cierta complicidad entre las diferencias genéricas y específicas.

La *identidad* de la diferencia, lo idéntico que se dice de lo diferente es determinada finalmente como repetición. Cada ente ve su identidad subsumida en la diferencia y la construye mostrando la diferencia *difiriendo*. Es decir, la identidad no puede elaborarse a partir de identificaciones sino siendo diseminada en la diferencia, no remitida a diferencias que la identifiquen sino que la diferencien.

La diferencia siempre se presentaría como el límite último de todo lo representable. Si bien la representación escaparía al mundo de la diferencia a través de la mediación, existirían *deformadores*

que obligarían a formular una representación infinita, una multiplicidad de puntos de vista, una coexistencia de momentos que culminarían convergiendo sobre un mismo objeto o sobre sus propiedades:

*Las diferencias siempre se parecen, son análogas, opuestas o idénticas: la diferencia está detrás de toda cosa pero no hay nada detrás de la diferencia.* (Deleuze, G; 2012: 102)

## **B - De la similitud.**

El hombre vive en un mundo de signos, un universo cultural en el que produce y reclama la marca signífica de un juego infinito de revelar la *similitud* de la cual los signos no serían más que sus simples formas. Salvar la brecha entre lo representado y lo representante, imbricar la distancia entre el texto escrito y el discurso emitido, se transforman en las tareas del lenguaje:

*En gran parte, fue ella (la similitud) la que guió la exégesis e interpretación de los textos, la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas.* (Foucault, M; 2008:35)

Si tomamos en consideración el sistema de pensamiento en el cual el tópicus emerge y se inscribe durante el S.XVIII sería conveniente analizar la clasificación que admitía la red semántica tendida por la similitud. A partir de los estudios de Foucault se desprenden, en principio, diez tipos de similitud en vigencia desde el S. XVI: *Amicitia, Aequalitas (contactus, consensus, matrimonium, societas. Pax et similia), Consonantia, Concertus, Continuum, paritas, Proportio, Similitudo, Coniunctio, Copula.*

Entre éstas y muchas otras, sólo cuatro se postularían principales: *convenientia, aemulatio, analogía, y symphathia*. Sin embargo el sistema necesitaría una última instancia que permita marcar sobre la superficie de lo visible la similitud con lo invisible. Intentando conceptualizar brevemente cada forma de similitud diremos que la:

- *Convenientia*: es una semejanza inmóvil, perteneciente al orden de la conjunción, el ajuste y el encadenamiento, ligada por el espacio que la proximidad moldea y la vecindad asegura.
- *Aemulatio*: la semejanza se produce sin contacto, a la distancia en un orden donde, sin embargo, el espacio estaría negado al momento que las cosas, en una suerte de *gemelidad natural* en términos foucaultianos, se despliegan enfrentándose por sus bordes, reflejándose las figuras y amparándose una a otra. La duplicación tiene el poder de proseguir al infinito ya no encadenando similitudes sino generando una movilidad circular en anillos concéntricos de enfrentamiento.
- *Analogía*: en ella se superponen la *convenientia* y la *aemulatio*. Aquí tienen lugar la conjunción y el ajuste de aquellas similitudes que se enfrentan y reflejan a través del espacio, un espacio de irradiación, no sólo en su condición más visible sino aún también en las sutilezas de sus relaciones. Gracias a ello la *analogía* hace posible establecer polivalencias, reversibilidad y movilidad en el juego de las similitudes del mundo que encuentran en el hombre su punto de control y de entrecruzamiento.
- *Symphathia*: el juego de la similitud es planteado en la mayor libertad por la *symphathia*, evitando las constricciones del espacio y las direccionalidades predeterminadas de las



movilidades. Ella tiene el poder de *asimilar* similitudes hasta la posibilidad de apoderarse de identidades y hacerlas desaparecer fundiéndolas, transformando sus individualidades y extrañándolas. Por ello encuentra su equilibrio en la *antiphatia* evitando engullir identidades.

La díada *sympathia- antiphatia*, da lugar a todas las formas de semejanza, contenidas y duplicadas en un movimiento incesante de acercamientos, distancias, dispersión en donde las similitudes vuelven unas sobre otras una y otra vez. De todas maneras el sistema necesita una instancia de cierre que evite la fuga de sí mismo: *la signatura* que permita conocer las similitudes registrándolas y descifrándolas. Por ello, Foucault define el signo de manera concordante con la concepción triádico peirciana:

*Un signo significa algo en la medida en que tiene semejanza con lo que indica (es decir, una similitud). No obstante, no señala una homología pues, su ser claro y distinto de signatura se borraría en el rostro del cual es signo; es **otra** semejanza, una similitud vecina y de otro tipo que sirve para reconocer la primera, pero que es revelada, a su vez, por una tercera. (Foucault, M; 2008:47)*

El tópico sería una signatura sobre la cual restaría indagar acerca de su génesis y en ella rastrear cómo ha ocurrido el pasaje de similitud de la que es portador. Además consideraríamos que la trama de similitudes inauguró procedimientos por los cuales arribar a las determinaciones que las signaturas marcarían en medio de la *nada blanca* deleuziana. Esos procedimientos devinieron cambiantes en la historia de los sistemas de pensamiento, en especial respecto a la respuesta que éstos dieron a los cuestionamientos sobre el tiempo, el configurador de tales procesos.

### **C - De los pasajes de similitud.**

El sistema de similitudes y de sus interrelaciones sin dudas necesita un *espacio* donde generar sus cercanías, lejanías, irradiaciones y entrecruzamientos. Como de igual manera un *tiempo* que propicie la aparición y reaparición de lo símil indefinidamente.

Podríamos convenir que el tiempo y el espacio poseen modos en que se nos presentan, aunque nos sería imposible definirlos a través de ellos pues son simplemente sus modos. En principio establezcámoslos como duración, sucesión, coexistencia y simultaneidad. Distingamos además que el espacio carecería de uno de ellos, la coexistencia e inclusive el resto de los modos a él aplicables en realidad serían dominio del tiempo.

Cada sistema a lo largo de la historia del pensamiento ha jerarquizado uno o algunos de estos modos para dar su respuesta acerca de cómo entender el tiempo. En la antigüedad el tiempo se concibe como una magnitud, es decir como un patrón al servicio de la medida de algo.

En este caso tiempo se sometía al movimiento, a los cambios, a algo que en él pasa, está subordinado al cambio de aquello que en él cambia, el tiempo es un número:

*Yo diría que todo el tiempo de la antigüedad está afectado de un carácter modal. Y en efecto, la palabra aparece todo el tiempo: el tiempo es un modo y no un ser, no lo es más que el número. Al igual que el número es*

*un modo en relación a lo que cuantifica, el tiempo es un modo en relación a lo que mide. (Deleuze, G; 2008:49)*

Por lo tanto es un tiempo modal, en el que la duración y sucesión están privilegiadas. Un tiempo circular (sin afección del retorno eterno que posteriormente se consignaría con Nietzsche) que mide los ciclos naturales y el devenir mítico donde ocurren las instancias de la limitación, la trasgresión del límite y la restauración de lo trasgredido.

A partir de la enunciación del cogito cartesiano, la concepción del tiempo inicia un cambio que consolidaría Kant al pensarlo como un tiempo lineal que ha conseguido estirarse, desenvolverse de su círculo, convirtiéndose en una forma pura del entendimiento, de la interioridad del pensamiento y de la exterioridad del objeto del conocimiento. El tiempo deja de ser un límite y se convierte en un atravesamiento del sujeto, quien ya no es la determinación vacía del *yo pienso* que no nos dice bajo qué forma es determinable. Esa forma es el tiempo en el que el orden diacrónico de los eventos parecería destacar la sucesión.

Aquí el tiempo deja de ser modal. La aparición de aquello que es en tanto que aparece para un sujeto receptivo o intuitivo (el fenómeno) en la línea del tiempo ha creado una cesura, un antes y un después, un punto de referencia en virtud del cual poder pensar el tiempo no sólo como una magnitud extensa sino también intensa. Por ello, al haberse ponderado un punto en la línea temporal, como un tono de entre los doce, podríamos hablar de un tiempo tonal siguiendo el razonamiento de Deleuze.

Con la llegada del pensamiento nietzschiano el tiempo mítico es recobrado pero reclamando la inmanencia de la eternidad volviendo una y otra vez sobre sí mismo y en su retorno afirma:

*Todo lo que es recto miente. La verdad es una curva; el mismo tiempo es un círculo. (Nietzsche, F; 2006:166)*

En este tiempo *espiralado*, el círculo del ciclo es roto para negar un comienzo ya acontecido y reafirmar una nueva instancia del devenir. En ello la coexistencia de los círculos ascendentes aparentaría primar.

Durante la posmodernidad el pensamiento científico declara la existencia de diversidad de tiempos: de la termodinámica, psicológico y cosmológico, según Stephen Hawkins. También lo hace respecto de las direccionalidades de las flechas temporales a ellos asignadas para su representación. Del mismo modo Deleuze habla de un tiempo estriado o Pierre Boulez de un tiempo amorfo, un tiempo que es una multiplicidad de tiempos posibles. En él ningún punto, ninguna dirección, ni trayectoria son jerarquizados, por lo cual nos permitiría consignar un tiempo *atonal*, siguiendo nuestro razonamiento anterior.

Si bien Deleuze estudia el concepto de similitud a través del de analogía, al cual define como la producción de semejanzas por medios no semejantes, establece tres posibles procesos de transportes de similitud que, en tanto eventos, encontrarían en los modos temporales sus configuradores. Los tres tipos de analogías, sus procesos de transporte y especificidades se consignarían como:

Tipo de analogía	Especificidades	Proceso de transporte de similitud
Analogía común	Por similitud productora. Por información externa. Legalidad cristalina.	Molde.
Analogía orgánica	Por similitud productora. Por información interna. Legalidad orgánica.	Módulo.
Analogía estética	Por similitud producida. Por información interna/ externa. Legalidad estética.	Modulación

La analogía común implica un tipo de similitud superficial donde el molde actúa externamente inscripto tanto en el tiempo lineal como en el cíclico, estableciendo como puntos de recorte temporal los eventos de impresión del moldeado y el desmolde. El tipo de similitud interviniente sería la *conveniencia*, ya que al igual que ésta el molde procede por ajuste y contacto en el orden de la conjunción bajo la legalidad cristalina que indicaría su determinación a partir de los límites de su superficie.

La analogía orgánica supone una transferencia de similitud a partir de un molde interno, un módulo que desde el interior de lo modulado construya una suerte de *superficie masiva* y expansiva sin presentar una instancia final concluyente en su proceso. Esta idea de una configuración cíclica donde se manifiesta el enfrentamiento de una gemelidad natural móvil e infinita es sostenida por la *emulación* y la legalidad orgánica por la cual la superficie permanece dependiente de las relaciones internas.

La analogía estética supone estar en presencia de un proceso de moldeado permanente y variable sin instancia final y regido por las fuerzas diferenciales de sus relaciones internas.

La similitud sólo arribaría al finalizar el proceso de manera que acontecería producida y no productora. Su configurador necesario sería la temporalidad múltiple donde veríanse inscriptas tanto la *analogía* como el binomio *simpatía – antipatía* bajo la legalidad estética que ampara la definición deleuziana de analogía.

Considerando lo antedicho y recordando las concepciones de tópicos postuladas por Agawu, Ratner y Hatten, ejemplificaríamos cada tipo de analogía y transporte con las formas musicales participantes de las *unidades estilísticas convencionales, tipos o clases de música* que ellos convocan. De esta manera la analogía común propiciaría las formas musicales de la teoría preformática, algunas nacidas y otras normadas, coetáneamente a la emergencia del pensamiento kantiano del tiempo lineal. La analogía orgánica haría lo propio respecto de las formas musicales cíclicas aparecidas durante el S.XIX con la teoría epigenética, supeditadas a la operatividad de la concepción del tiempo circular o bien en tanto eterno retorno de su devenir. Por último la analogía estética respaldaría las formas musicales de la posmodernidad donde el concepto de unidad en tanto multiplicidad fundida (de allí que Deleuze plantee una teoría metalúrgica) hallaría configurador en el tiempo estriado, amorfo o múltiple.

## CONCLUSIÓN: EN BÚSQUEDA DE UNA REDEFINICIÓN DE LOS TÓPICOS Y SUS TAXONOMÍAS.

Se manifiesta prudente la tarea de establecer la conjunción entre los tipos de similitud, los procesos de transporte y los modos temporales, respecto de los tópicos y sus taxonomías definidas por Monelle contemplando las funciones referenciales o de equivalencia del eje paradigmático reflejadas sobre el sintagmático, según Jakobson. Resultaría el siguiente **Esquema A**.

Del mismo deduciríamos que en el tópico cohabitan las posibilidades de actuar bajo la manifestación de la similitud tanto sea por conveniencia (en tanto su carácter taxonómico o de hipersigno), por emulación (en consideración de sus funciones indexicales), y por analogía (atendiendo a su función icónica). En la primera aplicaría como molde de las signaturas, mientras que intervendría como módulo y modulador en las siguientes de manera respectiva. Ello se desarrollaría sin perjuicio de otras taxonomías que prevén abducir la conducción del proceso semántico del discurso en el rastreo de macrotemas y temas argumentales o bien de estructuras sintagmáticas representativas de cronolectos o idiolectos de corriente.

Si el tópico tiene la potencialidad de operar como signatura que sella relaciones de similitud transmitidas por diferentes procesos de diversas configuraciones temporales, cabe preguntarse por qué los tratadistas mayormente tienden a circunscribirlo a la retórica del Clasicismo o del Romanticismo evitando abordar la problemática semántica de los discursos posmodernos y ciñéndolo además a sólo un grupo de sus posibles funciones sin quedar en claro el perjuicio de las restantes. Sin embargo es cierto que la teoría de los tópicos encontraría la dificultad de enfrentarse a la insuficiente distancia estética y la atomizada diversidad idiolectal que promovieran investir con carácter de estereotipos formales, estilemas, constricciones y estrategias generalizables, a las prácticas composicionales y producciones de la posmodernidad:

*Ahora que no existen más ni esquemas de forma universalmente válidos ni sistemas sintácticos, los sistemas musicales tienden – y he aquí la paradoja – a fijarse en la historia: no son más los sistemas los que crean la unidad sino que la unidad se establece por los rasgos comunes de varios sistemas. (Ligeti, G; 2007: 187)*

López Cano afirma la oportunidad y el desafío de indagar acerca de los tópicos y su teoría comprendiéndolos como una nueva senda de trabajo que permita a los semiólogos elaborar con mayor libertad el estudio de sus categorías y funciones, ampliando las primeras y pormenorizando aún más las segundas hasta el punto, quizás, de reconceptualizar y rebautizar la noción de tópico.

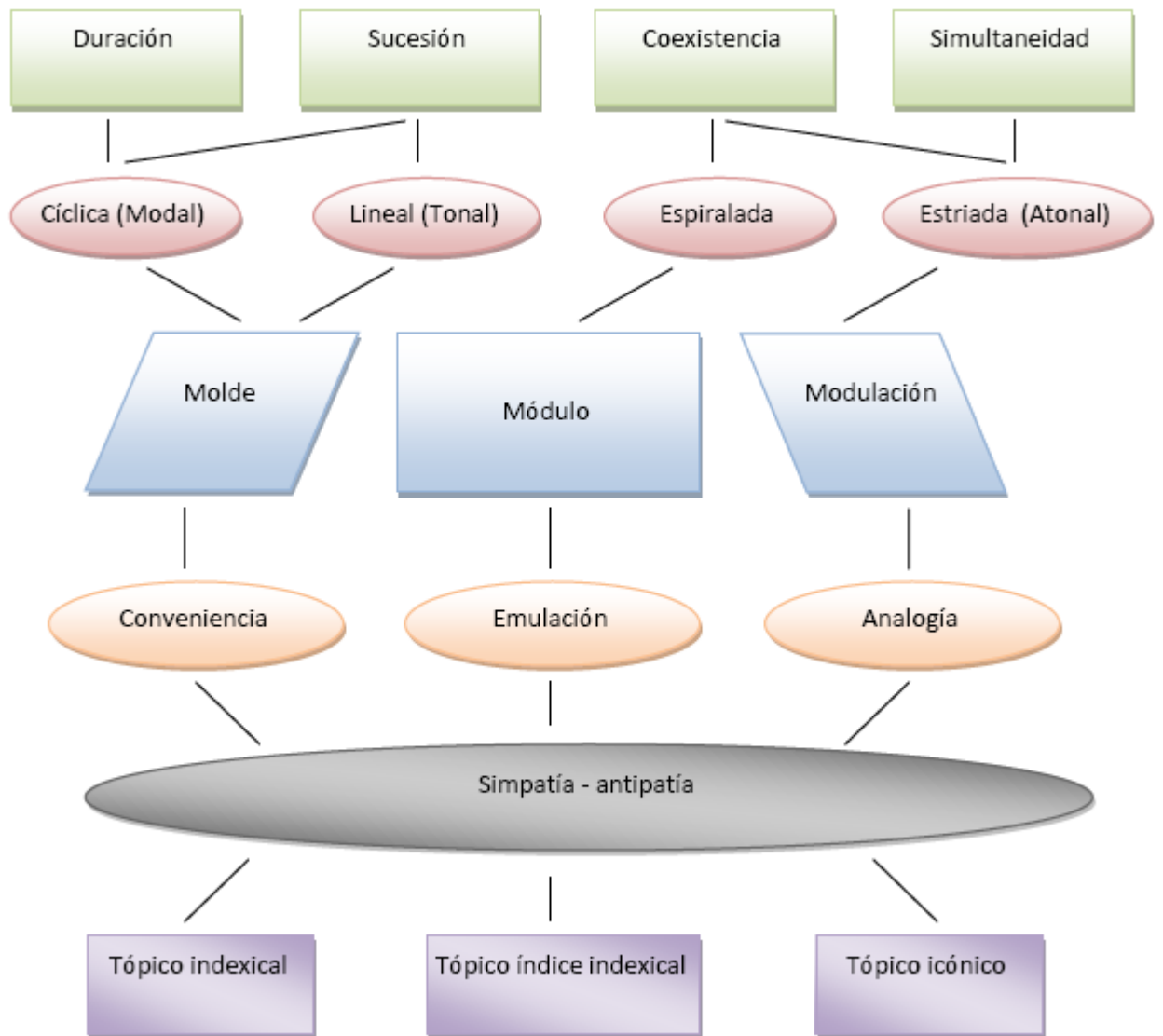
### Esquema “A”.

Concepción  
temporal

Transporte de  
similitud

Típos de  
similitud

Signaturas



La complejidad planteada y señalada por López Cano en tanto advertencia sobre el proceso investigativo es que el tópico concluye siendo una signatura resultante de las competencias enactivas en la performance y el entorno de trabajo específicos, una signatura producto de la acción del otro.

*El tópico musical es un mundo emergente dentro de la semiosis actual. Es un intermediario entre una obra, en el ejercicio cognitivo particular, y una historia enactivada corporalmente. La competencia utiliza el tópico para activar marcos y guiones que se articulan de manera singular en cada ocasión, ofreciendo el entorno de trabajo adecuado para recorridos siempre nuevos, creativos y productivos que no se pueden predecir fácilmente. (López Cano, R; 2002:33)*

Lic. Alberto Sebastián Trimeliti.  
Junio de 2014.

### **Bibliografía.**

- Alonso, Silvia. 2001. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Foucault, Michel. 2010. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- López Cano, Rubén. 2002. *Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual*. México: Escuela nacional de Antropología e Historia.
- Deleuze, Gilles. 2012. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles. 2008. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Ligeti, Gyorgy. 2007. *De la forma musical. Gesammelte Schriften*. Mainz: Schott Music.
- Rowell, Lewis. 1985. *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona: Gedisa.

## Artículo nº 1 – ESPACIO JOVEN:

Himno Nacional Argentino, versión de Luis N. Lareta (1940) y su ajuste al decreto del Poder Ejecutivo Nacional del 25-09-1928. Cotejo de 4 versiones del Himno de entre 1928 y 1940

**Carolina Sepúlveda**

Área de interés: Historia de la música Argentina, Musicología, Historia

Palabras clave: Himno Nacional Argentino; Luis N. Lareta; Decreto del 25 de Septiembre de 1928

El presente trabajo de investigación se centró en el arreglo del Himno Nacional Argentino realizado por Luis N. Lareta, en 1940. En el prólogo de su publicación, dicho autor afirmaba que su “versión es la única, hasta la fecha, que se ajusta a la de Esnaola y a esas 4 indicaciones que figuran en el decreto del Poder Ejecutivo de la Nación [de 1928]”.<sup>1</sup> A partir de aquí surgió la inquietud de establecer si verdaderamente en el lapso de los doce años que van desde que se expidió el decreto hasta el arreglo de Lareta, no hubo versiones que se ajustaran a derecho. Para ello fue necesario realizar un cotejo de tres arreglos producidos en este período: el de Alberto Williams, de 1938; el Wilfred Hodgson, de 1936; y la reedición de Juan Serpentine, de 1929.

Este trabajo puede resultar de interés para los estudiosos del Himno Nacional Argentino, ya que hasta el momento no se ha realizado un estudio sobre el tema.

### Decreto del presidente Marcelo T. de Alvear, de 1928

Desde la creación de Himno, en 1813, se efectuaron un sin número de modificaciones a la canción patria. En las primeras décadas del siglo XX esta situación obligo a tomar medidas para su regularización.

En 1924, durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear, se realizó la tentativa más radical de restauración del Himno. Para ello se designó una comisión conformada por Carlos López Buchardo, José André y Floro M. Ugarte. Los resultados se expidieron en 1927, pero su dictamen generó gran controversia y debate. Por tal motivo el gobierno tuvo que nombrar una segunda comisión que dispuso en el artículo 1º del decreto, de fecha 25 de Septiembre de 1928, lo siguiente:

"Adóptese como único oficial el texto de la versión musical del Himno Nacional Argentino hecha por el maestro Juan P. Esnaola, y editado en 1860, con las siguientes indicaciones: 1º En cuanto a la tonalidad, adoptar la de 'si bemol', que determina para la parte del canto el registro adecuado a la generalidad de la voces. 2º Reducir a una sola voz la parte del canto. 3º Conservar los compases que interrumpen la estrofa, pero con la recomendación de que no deben ejecutarse. 4º Darle forma rítmica al grupo correspondiente a la palabra 'vivamos'."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ver prefacio del arreglo de Lareta, Luis N. *Himno Nacional Argentino*. Transcripción para canto y piano según las indicaciones que figuran en el decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, del 25 de Septiembre de 1928, en Si b [música impresa] Ricordi, 1940.

<sup>2</sup> Vega, Carlos, *El himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; reedición EDUCA, 2005. Pág.88. Véase también:

Después del fracaso de la reforma del Himno de 1927 y las nuevas disposiciones del decreto de 1928 todas las versiones se ajustaron al arreglo de Juan Pedro Esnaola. A través del decreto del 24 de Abril de 1944,<sup>3</sup> dicha premisa continúa en vigencia.

### La versión de Juan Pedro Esnaola de 1860

La versión de Esnaola de 1860 no es una restauración sino un "arreglo"<sup>4</sup>, respetó la melodía primitiva, retocó la armonización básica del manuscrito atribuido de Parera y añadió adornos. Trabaja la partitura de Parera con mayor perfección técnica y fidelidad, "a la forma tradicional"<sup>5</sup>. La versión original de 1860 está escrita en Mi bemol y a vos voces.

El arreglo de 1860 no dejó de lado su versión anterior de 1848<sup>6</sup> a dos voces y en Do mayor. Esta versión "permite ver con más claridad la posición del arreglo que hizo Esnaola en 1860"<sup>7</sup>. Es un testimonio fidedigno de cómo se interpretaba la canción patria durante el gobierno de Rosas. Esnaola tuvo siempre conocimiento de cómo se interpretaba y ejecutaba el himno en los primeros tiempos, "le imprime majestad y solemnidad"<sup>8</sup> de acuerdo con las primeras interpretaciones. En la versión de 1860 escribe "Maestoso", esto responde a una tradición ininterrumpida.

*"Según Williams, Esnaola, en su versión de 1860, ha mejorado, ha embellecido el Himno Nacional Argentino. Véase [sic.] por este sucinto análisis, agrega, que el buen gusto, por lo general lo ha guiado para escoger entre las varias lecciones de los textos, que su mayor cultura nos ha dado una versión más depurada y más brillante que las anteriores. Carlos Vega, dos años antes, sintetizaba su juicio con estas palabras: Blas Parera es el padre del Himno Nacional, pero el himno es hijo adoptivo de Juan Pedro Esnaola, que lo vivió"*<sup>9</sup>

Según Dellepiane "Don Juan Pedro Esnaola es, fuera de duda, la fuente más importante y genuina del Himno patrio, por su proximidad a la fuente original, al maestro Blas Parera."<sup>10</sup>

### Girando en torno al decreto

Se compararon 4 versiones: la de Lareta, Williams, Hodgson y Serpentin. Para su elección se consideró:

- La pertenencia al lapso de tiempo que va desde 1928 y 1940.

---

Mondolo, Ana María: "Siglo XX: Leyes, Decretos, Resoluciones y Fallos judiciales". Apéndice en VEGA, Carlos: *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. [En línea] Buenos Aires, Educa, 2005. Música Clásica Argentina Homepage. [Consultado 03-06-2013]. Pág. 134. Disponible en World Wide Web: <<http://www.musicaclassicaargentina.com/mondolo/himno%20mondolo.pdf>>.

<sup>3</sup> Decreto de los símbolos. Las indicaciones del Art. 1 del decreto de 1928 se corresponden al Art. 7 del decreto del 1944. Consultado en el libro de Cánepa, Luis, *Historia del Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, Linari, 1944. Pág. 61.

<sup>4</sup> Vega, Carlos, Op. Cit., Pág. 87.

<sup>5</sup> Gallardo, Guillermo, *Juan Pedro Esnaola y el Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, [s.n.], 1962. Pág. 12.

<sup>6</sup> "En Museo Histórico Nacional se guardaba, en el álbum de músicas de Esnaola de Manuelita Rosas, una versión a dos voces del Himno Argentino, cuya existencia fue revelada por el distinguido musicólogo Carlos Vega en un artículo del diario *La Prensa*, de Buenos Aires, el 24 de Mayo de 1936". Gallardo, Guillermo, Op. Cit., Pág. 15.

<sup>7</sup> Vega, Carlos, Op. Cit., Pág. 80.

<sup>8</sup> Gallardo, Guillermo, Op. Cit. Pág. 16.

<sup>9</sup> Ibid. Pág. 17.

<sup>10</sup> Cánepa, Luis, *Historia del Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, Linari, 1944. Pág.50.



- Que fueran exclusivamente para canto y piano.

Para el análisis de las versiones resultó de vital importancia contar con las partituras de:

1) El arreglo de Juan P. Esnaola (año 1860), titulado *¡¡Oid mortales el grito sagrado!! Himno Nacional Argentino*, para canto y piano, de Blas Parera. Facsímil del ejemplar adquirido por la Caja Nacional de Ahorro Postal donado al Museo Histórico Nacional. “Según el decreto del 25-09-1928”. Publicado en Buenos Aires por el Almacén de Música de Machado y Compañía en 1942.

2) La versión de Luis N. Lareta (1940). Titulado *Himno Nacional Argentino, transcripción para canto y piano según las indicaciones que figuran en el decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, del 25 de Septiembre de 1928*. Copia de la edición Ricordi.

3) La versión de Wilfred Hodgson, *Himno Nacional Argentino*, arreglo fácil para escolares, publicado en Buenos Aires por Carlos S. Lottermoser en 1936.

4) La versión de Alberto Williams, *Himno Nacional Argentino*, edición de 1938 conforme a la tradición, para voces infantiles y ordinarias, en tono de si bemol para canto y piano.<sup>11</sup>

5) El arreglo de Juan Serpentine, *Himno Nacional Argentino*. Parera -Esnaola. Texto oficial en si bemol. Adoptado para uso de las Escuelas Públicas de la Provincia de Buenos Aires. Segunda edición, Bs. As, 1929.<sup>12</sup>

De las partituras mencionadas obtuvimos fotocopias de algunas y otras se adquirieron en CD con el contenido digital (partituras escaneadas), otorgadas por la Audioteca de la Biblioteca Nacional.

Como metodología, aplicamos algunos aspectos del trabajo de Williams: *Cotejo de las 4 versiones del Himno de Blas Parera, La Lira Argentina, Juan Pedro Esnaola, Alberto Williams*<sup>13</sup>, de 1938; y del trabajo de Carlos Pedrell que es un estudio histórico crítico: “*La Música del Himno Nacional Argentino*”<sup>14</sup>, de 1910. Estos aspectos son:

- Comparación de compases, en nuestro caso sólo de los compases que competen a los incisos del Decreto en cuestión.

- Comparación los siguientes puntos:

- Alejamiento o acercamiento a la versión de Esnaola de 1860.
- Tonalidad (se corresponde con el inciso 1º del decreto).

<sup>11</sup> La versión de Williams se encuentran en dos tonalidades, en Si b y Mi b. El compositor expresa que es inadmisibles la versión del himno en un tono único, ya que el registro varía para hombres y mujeres, después de un exhaustivo análisis llega a la conclusión de que la extensión del canto en el himno abarca la décima mayor y la tesitura es muy alta (notas más agudas se entonan más veces). Por esto afirma que se deben adoptar dos tonalidades, la de Mi b para mujeres y la de Si b para niños y hombres. En este trabajo utilizamos la de Si b, cuya tonalidad nos sirvió para la comparación.

<sup>12</sup> Si bien en este trabajo nos centramos en la reedición de 1929 de Juan Serpentine, debemos mencionar la primera versión que fue oficializada por la provincia de Buenos Aires el 20 de Octubre 1908 (para canto y piano en Si b). Lo dictaminado por el Consejo General resolvió: "Adoptar para uso de las escuelas públicas de la provincia el HIMNO NACIONAL, arreglado por el profesor Juan Serpentine" (prefacio al himno de J. S.). Serpentine hizo una adaptación de la versión de Esnaola de 1860 y en conformidad con las exigencias escolares, propuso una versión en 1908 que casualmente cumplía con indicaciones antes de que fueran oficializadas (excepto con el inciso 3º). La segunda edición de este arreglo sigue la línea de la primera ampliada con "notas ilustrativas e instrucciones para su correcta enseñanza."

<sup>13</sup> Williams, Alberto, *Himno Nacional Argentino. Cotejo de las cuatro versiones de Blas Parera, La Lira Argentina, Juan Pedro Esnaola y Alberto Williams*, versiones para canto y piano, en Mi b [música impresa] Buenos Aires, 1938.

<sup>14</sup> Pedrell, Carlos, “La música del Himno Nacional Argentino”, Buenos Aires, Est. Tipográfico El Comercio, 1910. Véase también en *El Monitor de la educación común*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1910, pp.299-390.

- Número de voces del canto (del inciso 2º).
- Compases que interrumpen la estrofa (del inciso 3º).
- Cantidad de compases.
- La anacrusa de la palabra "sean": que Lareta menciona en su prólogo como requisito importante a las disposiciones.

También analizamos la forma rítmica de la palabra “vivamos”: aspecto que no es analizado por los Williams y Pedrell, pero hace referencia al inciso 4º.

Realizamos 4 tablas que se corresponden con cada inciso del decreto, alineamos los compases pertinentes en cada punto a la manera que lo realizaron Williams y Pedrell. Los fragmentos de pentagramas fueron extraídos de las partituras escaneadas y editados con programas de edición de imágenes (CorelDraw y Paint). Optamos por colocar en la tabla las versiones en orden decreciente en el que fueron publicadas, es decir, que vamos a encontrar primero fragmentos del arreglo de Lareta (1940), luego el de Williams (1938), Hodgson (1936) y por último el de Serpentine (1929).

## Análisis





### **1. Del inciso 1º. En cuanto a la tonalidad, adoptar la de “si bemol”, que determina para la parte del canto el registro adecuado a la generalidad de las voces.**

Si bien el arreglo de Esnaola se encuentra en la tonalidad de mi bemol, que es el tono original del manuscrito de De Luca atribuido a Blas Parera, la mayoría de las versiones después de esta disposición se encuentran en la tonalidad de si bemol. Lareta al adoptar esta tonalidad, explica, en el prólogo de su versión, que a la vez debe realizar una adaptación de la parte pianística no solo para facilitar la ejecución sino también para adaptarse a las nuevas sonoridades de si bemol. En la misma tonalidad se encuentran las versiones de Williams y Serpentine, la de Hodgson en la tonalidad de do mayor por ser un arreglo fácil para que los niños la canten y la ejecuten en el piano, tuvo en cuenta las facilidades que aporta ésta tonalidad.

En la tabla Nº 1 se ejemplifican las tonalidades con las primeras notas del comienzo del himno (Introducción) que es un arpeggio de tónica.

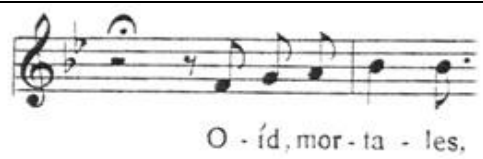
Nótese también que la escritura rítmica de la versión de Lareta y Hodgson (negra ligada a corchea con puntillo y semicorchea) se encuentran facilitadas en cuanto a su lectura. Cabe destacar que en el primer motivo y a lo largo de todo el arreglo, Williams y Hodgson tratan de evitar las octavas y grandes despliegues de acordes a diferencia de Lareta y Serpentine que utilizan octavas para dar más densidad cuando el registro se los permite, estas versiones se acercan más al arreglo de Esnaola de 1860 en cuanto a la parte pianística.

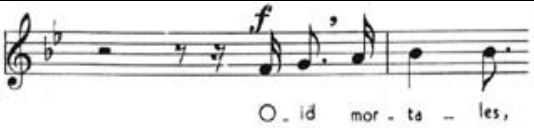
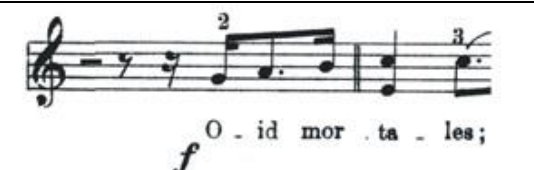
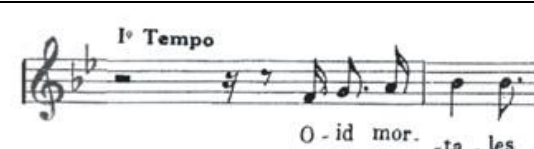
<b>Tabla Nº 1: Tonalidades</b>			
<b>Arreglo</b>	<b>Año de edición</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Primer motivo de la Introducción: Arpeggio de tónica</b>

<b>Lareta</b>	1940	Si b mayor	
<b>Williams</b>	1938 conforme a la tradicón		
<b>Hodgson</b>	1936	Do mayor	
<b>Serpentini</b>	1929, año de reedición	Si b mayor	

**1. Del inciso 2º. Reducir a una sola voz la parte del canto.**

Las 4 versiones están escritas a una sola voz. Las únicas versiones a dos voces son las de Esnaola de 1860 y su primera versión de 1848. La de Hodgson por su parte no tiene escrita la voz separada del acompañamiento de piano. Se asume que el canto es la línea superior de la mano derecha. Las 4 versiones coinciden en el compás de la entrada del canto, anacrusa del compás 25, "Oíd, mortales". (Tabla Nº 2)

<b>Tabla Nº 2: entrada del canto</b>	
<b>Arreglo</b>	Parte del canto a una sola voz en todas las versiones (compases 24-25)
<b>Lareta</b>	

Williams	
Hodgson	
Serpentini	

\* La rítmica de “Oíd mortales” de la versión de Lareta es una transcripción exacta de la de Esnaola de 1860.

**1. Del inciso 3º Conservar los compases que interrumpen la estrofa, pero con la recomendación de que no deben ejecutarse.**





El poder ejecutivo de la Nación indicó que los compases que interrumpen la estrofa se deben conservar como en la partitura de Esnaola, pero con la recomendación de que no deben ejecutarse. De los cuatro casos analizados, la versión de Lareta es la única que incluye estos compases indicando con un recuadro y aclaración de que no deben ejecutarse, además agrega que:

"Como justamente observa el prof. E. Isidoro Gómez, Presidente del 'Centro de Profesores Especiales de las Escuelas Primarias de Buenos Aires', semejante mutilación se efectúa 'para facilitar la ejecución del Himno por los muchachos que, indisciplinados, distraídos o mal preparados, tengan que cantarlo a veces en coro'.  
[...]"<sup>15</sup>

Dichos compases corresponden a la anacrusa del 33 y 34 del arreglo de Esnaola. Es un pequeño interludio que se encuentra entre las frases "ved en trono a la noble igualdad." y "Ya su trono dignísimo abrieron", así mismo lo transcribe Lareta (Tabla Nº 3). Las demás adaptaciones sustraen el compás 33 y unen los compases 32 con el 34.

Tabla Nº 3: Compases que interrumpen la estrofa		
Arreglo	Compases	Fragmento

<sup>15</sup> Lareta, Luis .N., *Blas Parera. Himno Nacional Argentino*, para canto y piano [música impresa] Buenos Aires, Ricordi, 1940. Pág. 4.

<p><b>Lareta</b></p>	<p>Compás 32 a 35: Interludio de piano marcado con recuadro por el compositor.</p>	
<p><b>Williams</b></p>	<p>Compás 32 Optan por la supresión del interludio de piano</p>	
<p><b>Hodgson</b></p>		
<p><b>Serpentini</b></p>		

**1. Del inciso 4º Darle forma rítmica al grupo correspondiente a la palabra "vivamos".**

Este inciso se refiere al adorno que Esnaola escribió en su versión de 1860 que se encuentra en la sílaba "va" de la palabra "vivamos", demostrado a continuación:



(vi-) va- mos

Tal adorno no se encuentra en la versión ajustada en Si b que publicó el Almacén de Música de Machado y Cía., como tampoco en tantas versiones de la época. La mayoría suprimen dos notas del respectivo adorno. Lareta siendo fiel al arreglo de Esnaola transcribe estos 7 sonidos y aclara que no se tiene porque quitar sonidos sino sólo darle "forma rítmica".

En la tabla Nº 4 se puede observar la solución que aportó Lareta comparada con las interpretaciones de Williams, Hodgson y Serpentine.

Tabla Nº 4: Forma rítmica de la palabra “vivamos”		
Arreglo	Soluciones rítmicas	Cantidad de sonidos de la silaba “va”
Lareta		Con 8 sonidos, contando la nota real re. Lareta tomó como referencia el arreglo de Esnaola de 1860.
Williams		Con 6 sonidos, suprime dos sonidos en relación a la de Lareta.
Hodgson		Con 6 sonidos, Hodgson no aporta solución rítmica, lo expresa solo en corcheas.
Serpentini		Igual que la de Williams y Hodgson con 6 sonidos.

## 2. De la anacrusa de la palabra “sean”

Lareta en su versión tiene en cuenta una observación que hizo Víctor de Rubertis<sup>16</sup> en la revista *La Silurante Musicale*, número de agosto de 1936. Esta observación no está indicada en el decreto. Pero corresponde tenerla en cuenta, dado que Lareta la destacó en su trabajo.

Rubertis explica que la palabra "sean", por ser bisílaba, necesita cantarse con dos sonidos como siempre se hace en la práctica a pesar de no figurar en la partitura. Menciona que en casi a todas las versiones de aquella época (alrededor de 1938) les “falta un sonido al verso”.<sup>17</sup> Respecto a esta observación, Williams (1938) soluciona el problema con un tresillo.

En su libro Williams expresa que,

"No hay que darle vueltas al defecto prosódico, ni buscarle tres pies al gato: *Se-an*, necesita cantarse con dos emisiones de voz, con dos notas. Obstinar en encajar esas dos vocales fuertes en una sola nota, es torturarlas, en un lecho de Proculus. La prosodia musical puesta al servicio de la prosodia del idioma, tiene sus leyes, y éstas son soberanas y deben cumplirse, al pie de la letra. Recordamos la regla que da en su gramática la Academia Española: 'No se puede en modo alguno formar diptongos con las tres vocales

<sup>16</sup> Rubertis, Víctor De, La fuente temática de la música del Himno Nacional Argentino, Segunda edición corregida y ampliada, Buenos Aires, Edición del Autor, 1948.

<sup>17</sup> Ibid. Pág.29.

fuertes *a, o, e*, combinados entre sí”.<sup>18</sup>

La solución del tresillo para la palabra se-an-e (“e” de “eternos”) que propone Williams, explica que ya se había utilizado en la edición Monro.<sup>19</sup> Anteriormente “La Lira” propuso el ritmo de semicorchea+corchea con puntillo+semicorchea, en este caso la palabra “sean” queda mal acentuada (seán e...), algo similar sucede con la solución que propuso Lareta (corche+dos semicorcheas), por más que estén los 3 sonidos la palabra queda mal acentuada (“seán”).

### 3. De los compases

Se compararon la cantidad de compases para saber que versión se acerca más a la de Esnaola. La de Lareta tiene 77; la de Williams 73; la de Hodgson y la de Serpentine, 76. En este aspecto la versión de Lareta es la única en respetar la cantidad de compases del arreglo de Esnaola.

### Reflexión final

En la comparación de versiones respecto al primer inciso se observó que sólo la de Hodgson no se ajusta a la tonalidad de Si bemol. En cuanto al segundo inciso, todos los arreglos se encuentran a una sola voz. Del inciso tercero podemos decir que la versión de Lareta es la única en conservar los compases que interrumpen la estrofa (de 32 a 35) y en aclarar que no deben ejecutarse. Las demás versiones suprimen el pequeño interludio pianístico. De la solución rítmica de la palabra “vivamos”, Lareta aporta una rítmica eficaz y conservando todos los sonidos del adorno original del arreglo de Esnaola de 1860. No podemos decir lo mismo de la solución rítmica de la palabra “sean” que, si bien posee los dos sonidos, la rítmica de corchea y semicorchea provocan la mala acentuación de la palabra. En este caso la opción que propone Williams es la más eficiente (tresillo de corchea para las sílabas se-an-e...) De las cuatro versiones analizadas, la de Lareta es la única que mantiene la misma cantidad de compases que la versión de Esnaola (1860).

Podemos decir que la versión de Lareta es la que más se apegó a las indicaciones del decreto. Como se pudo apreciar, las demás partituras analizadas se acercaron en algún aspecto a lo dispuesto (en mayor medida las de Williams y Serpentine, en menor medida la de Hodgson). Estos músicos parecen tener la meta de guardar la situación o el contexto para la que pensaron su arreglo. Esto es, por quién será cantada: escolares, voces femeninas o masculinas, etc. Esta diferencia es claramente explicada por Williams.

Todas las versiones posteriores al decreto de 1928 constituyen un aporte a la uniformidad, que era justamente lo que se quiso lograr. Las diferencias responden al sello personal que cada compositor le pudo imprimir a su versión.

<sup>18</sup> Williams, Alberto, Op. Cit. Pág. 56.

<sup>19</sup> Edición Monro llamada “Marcha del Río de la Plata acomodada al Piano y dedicada al Pueblo Argentino por Juan Monro” de Londres, que junto con la edición de Messemaeckers de París son dos ediciones antiguas y extranjeras del himno nacional. Véase Williams, Alberto, Op. Cit. Pág 30.

## FUENTES

- **Bibliografía**

BUCH, Esteban, *O Juremos con Gloria Morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*. 1ª Edición 1994. Eterna Cadencia, 2013. ISBN: 9789871673902.

CÁNEPA, Luis, *Historia del Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, Linari, 1944.

GALLARDO, Guillermo, *Juan Pedro Esnaola y el Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, [s.n.] 1962.

PEDRELL, Carlos, *La música del Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, Est. Tipográfico El Comercio, 1910.

RUBERTIS, Víctor De, *La fuente temática de la música del Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, Segunda edición corregida y ampliada, Edición del Autor, 1948.

VEGA, Carlos, *El himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; reedición EDUCA, 2005.

WILLIAMS, Alberto, *La Música del Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, Gurina & Cía., 1938.

- **Partituras**

ESNAOLA, Juan Pedro (arreglador) *¡¡Oid mortales el grito sagrado!! Himno Nacional Argentino*, para canto y piano, en Mi b y Si b. Facsímil del ejemplar adquirido por la Caja Nacional de Ahorro Postal donado al Museo Histórico Nacional. “Según el decreto del 25-09-1928”. [música impresa] Buenos Aires, Almacén de Música de Machado y Compañía, 1942.

HODGSON, Wilfred (arreglador) *Himno Nacional Argentino*, para canto y piano en Do. Arreglo fácil para escolares.[música en formato digital] Buenos Aires, Carlos S. Lottermoser, 1936.

LARETA, Luis N.(arreglador) *Himno Nacional Argentino*. Transcripción para canto y piano según las indicaciones que figuran en el decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, del 25 de Septiembre de 1928, en Si b.[música impresa] Ricordi, 1940.

SERPENTINI, Juan (arreglador), *Himno Nacional Argentino*. Parera – Esnaola. Texto oficial en si bemol. Adoptado para uso de las Escuelas Públicas de la Provincia de Buenos Aires (por decreto del 20 de octubre de 1908). Segunda edición revisada y ampliada con instrucciones para su correcta enseñanza. [música impresa] Buenos Aire, 1929.

WILLIAMS, Alberto (arreglador) *Himno Nacional Argentino*, conforme a la tradición, para voces infantiles y ordinarias, para canto y piano en Si b, [música en formato digital] 1938.

WILLIAMS, Alberto, *Himno Nacional Argentino. Cotejo de las cuatro versiones de Blas Parera, La Lira Argentina, Juan Pedro Esnaola y Alberto Williams*, versiones para canto y piano, en Mi b [música impresa] Buenos Aires, 1938.

- **Sitios de Internet**



MONDOLO, Ana María: “Siglo XX: Leyes, Decretos, Resoluciones y Fallos judiciales”. Apéndice en VEGA, Carlos: *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. [En línea] Buenos Aires, Educa, 2005. Música Clásica Argentina Homepage. [Consultado 03-06-2013]. Disponible en World Wide Web:

<<http://www.musicaclasicaargentina.com/mondolo/himno%20mondolo.pdf>>.

PEDRELL, Carlos, “La música del Himno Nacional Argentino”, en *El Monitor de la educación común*, [Consultado 06-2013] Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1910, pp. 299-390. Disponible en World Wide Web:

<[http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?mon=1&vt=n&dir=00150830&num\\_img=299&num\\_fin=390](http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?mon=1&vt=n&dir=00150830&num_img=299&num_fin=390)>

- **Actas de Congresos y Conferencias**

MONDOLO, Ana María: “El Himno Nacional Argentino. Disparador de tensiones socio-culturales, políticas y económicas. La controvertida reforma de 1927”. Actas de la Quinta Semana de la Música y Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de la Investigación Artística y Musicológica, Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 24-27 de junio de 2008.

MONDOLO, Ana María. “El libro El Himno Nacional Argentino de Carlos Vega”. Conferencia en: Octava semana de la Música y Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2-4 de noviembre de 2011.

- **Publicaciones periódicas**

MONDOLO, Ana María: “La complejidad de la reforma de 1927 del Himno Nacional Argentino”. *Revista 4'33''*, Revista on-line de investigación musical del Instituto de Investigación en Artes Musicales “Carmen García Muñoz”. [en línea]. Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales “Carlos López Buchardo”, Instituto Universitario Nacional del Arte, Número 1, noviembre 2008 [Consultado: 24-07-2013]. Disponible en World Wide Web:

<<http://www.artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas12/433/433-1-Art2.pdf>>.

## Tesina nº 1:

### *Elementos de la estética Schumaniana. Fundamentación teórica.*

**José Azar**

Licenciatura en Artes Musicales con orientación Instrumento - Piano

Tutor: Alfredo Corral

## Introducción

---

La música de Schumann tiene la capacidad de ejercer una singular fascinación, tanto a melómanos como a quienes la interpretan y se abocan a su estudio. Es que tanto al escuchar sus obras como - fundamentalmente- al ver sus partituras, nos encontramos con un costado críptico, enigmático. Con un compositor que disfruta en esconder, en enmascarar. Podemos decir incluso que muchas de sus páginas hasta insisten abiertamente en la presencia de un secreto<sup>20</sup>.

Resulta innegable que los sentimientos que evoca son rara vez tan directos o evidentes como los de la música de algunos de sus contemporáneos románticos. El cuestionamiento de “qué quiso decir” viene una y otra vez a nuestro encuentro. Su escucha “es forzosamente intervención, interpretación, desciframiento, lectura y casi escritura”<sup>21</sup>. Pero no solamente su audición requiere de esta actitud: para aquel que intenta interpretar alguna de sus páginas (hablar simplemente de “ejecutarla” resultaría insuficiente) se torna imprescindible la capacidad de leer entre líneas, de buscar por debajo de ese complejo entramado de sonidos aquellas intenciones ocultas, sin las cuales el estilo schumanniano perdería su sello característico. Existe otro punto clave: la abundancia de palabras en su música. Palabras en su interior (la inspiración poética y literaria), palabras en torno a ella (los títulos y las profusas indicaciones en las partituras) y palabras también por debajo (aquellas de las que las notas son sólo una sombra)<sup>22</sup>.

He intentado, a través de este trabajo que acompaña a mi Tesina de Graduación, realizar un modesto acercamiento a aquellos elementos estéticos del estilo compositivo de Schumann que singularizan su obra y le imprimen su marca personal. El enfoque de mi trabajo fue, entonces, fundamentalmente técnico y construido tanto a partir de la consulta bibliográfica especializada como del análisis personal de obras. En cuanto a este último punto, he tratado, en la medida de lo posible, utilizar para la ejemplificación de conceptos que atraviesan el arte del compositor a las tres obras que interpretaré en el Concierto: la Fantasía Op. 17 (1835/6), el Carnaval de Viena Op. 26 (1839) y las escenas del Bosque Op. 82 (1848/9). Si bien la elección de estas tres obras no pretende dar un panorama cronológico acabado del desarrollo estilístico del compositor, son piezas muy diferenciadas en lo que hace al contenido afectivo-emocional, como así también en cuanto a la construcción en líneas generales y en la forma particular de cada una de las partes que las integran. Por un lado, el Op. 17 y el Op. 26 guardan, como Schumann mismo lo manifestó oportunamente y cada uno a su manera, cierto parentesco con la Sonata. Pero mientras la Fantasía está atravesada por el apasionamiento, el Carnaval

---

1 Rosen, 1995:10

2 Schneider, 2002:34

3 Schneider, 2002:64

es una pieza extrovertida y con frecuentes elementos humorísticos. Distinto de ambas es el caso del Op. 82, en el que encontramos un grupo de miniaturas con un tono general contemplativo e inspirado por el ideal romántico sobre la naturaleza.

### La locura como elemento estético

---

Si bien a partir de la Edad Media pueden encontrarse precedentes acerca de la locura como fuente de inspiración, es a comienzos del siglo XIX cuando la idea gana mayor fuerza. Gerard de Nerval, poeta francés contemporáneo casi exacto de Schumann, afirma respecto de la locura en una de sus obras: “No sé por qué la llaman enfermedad, yo nunca me sentí mejor”. De hecho, muchos de los escritores alemanes del período (tal es el caso de Hölderlin, por citar un caso emblemático) sufrieron serios trastornos mentales e incluso pasaron períodos en instituciones psiquiátricas. Es posible afirmar no sin cierto humor que, aunque sería cruel decir que la locura “estuvo de moda”, hay algo de verdad en ello<sup>23</sup>.

La insanía no sólo se ubica como un lugar de escape de la angustia cotidiana, o como medio de protesta social. En este período de profundo racionalismo en el pensamiento científico y filosófico, los desórdenes psíquicos también ofrecen una lógica alternativa y una fuente prodigiosa de energía creativa. Paradigmático es el caso de E. T. A. Hoffmann, quien ejerció una gran influencia en Schumann, en cuyas obras hay una permanente ambivalencia entre el mundo alucinatorio y onírico de la noche y el mundo real.

Desde muy temprana edad Schumann fue afectado por el miedo a volverse loco. Quizás, en parte, debido a su historia familiar: en 1826 su hermana Emilie se suicidó como resultado de un desorden psicológico, unos meses más tarde su padre August falleció de una enfermedad nerviosa.

El anhelo, netamente romántico, de relacionar la vida personal con el arte y de expresar la propia personalidad a través del mismo atraviesa el pensamiento creativo de Schumann innegablemente desde sus obras de juventud. En una carta de 1838 dirigida a Clara nos dice: “Todo lo extraordinario que sucede me afecta y siento la urgencia de expresarlo en música”. Schumann es por lo general figurado como un compositor que se dirige al piano de la manera en como otros lo harían a un diario íntimo, confiándole al instrumento los secretos más personales de su vida emocional<sup>24</sup>. También como a un artista a quien lo que realmente le importa son las ideas simbólicas de estados anímicos muy precisos<sup>25</sup>.

Pero, ¿de qué manera se lleva a cabo este mecanismo de relación entre la disposición personal y la obra en Schumann? Rosen aporta un análisis diferente al tema, en muchos sentidos revelador. En su libro “La Generación Romántica” afirma que: “el deseo del artista romántico de expresar su personalidad a través de la obra no es más fuerte que el esfuerzo por construir un carácter personal visiblemente en correspondencia con la personalidad estilística de la obra misma (...) Los compositores

---

<sup>23</sup> Rosen, 1995:647

<sup>24</sup> Chissel, 1972:6

<sup>25</sup> Chissel, 1972:7

más interesantes armaron sus vidas e incluso sus personalidades con el objetivo de alcanzar sus proyectos y sus concepciones con mayor eficiencia”.

Schumann, fundamentalmente entre sus 20 y sus 30 años, época de gran avidez creativa, comienza a incorporar, tanto en su obra musical como en la literaria, efectos que remiten a la incoherencia lógica, a la esquizofrenia, en suma, a estados psíquicos patológicos. Es decir, juega en su arte con la idea de la locura. Pero estos elementos, que serán analizados oportunamente en el presente trabajo, tendrían entonces un papel estilístico antes que autobiográfico<sup>26</sup>.

En esta búsqueda por la representación en música de un desorden mental, es crucial la utilización de las pequeñas formas. Momentos de gran poder emocional llegan en ellas casi sin preparación, lo cual es más difícil de llevar a cabo en una forma de gran escala. En parte, es la velocidad de los cambios lo que caracteriza el estilo schumanniano.

### La estética del Fragmento Romántico

El fragmento romántico es una forma literaria aforística surgida a finales del siglo XVIII, pleno romanticismo temprano alemán, en el marco del círculo de Jena<sup>27</sup>. Éste se convirtió en su principal forma de expresión y en el elemento característico del movimiento. Deriva de las máximas francesas del siglo XVII, aunque filtradas por el enfoque cínico y provocativo que el moralista francés Nicolás de Chamfort le aportó al género. Puede decirse que su creador es Friedrich Schlegel, quien lo definió justamente a través de un fragmento publicado en 1798: "Un fragmento debe ser una pequeña obra de arte, completa en sí misma y separada del resto del universo como un erizo". Vale la pena detenerse a analizar la frase de Schlegel: El erizo, al enrollarse sobre sí mismo, tiene una forma geométrica definida, aunque borrosa en sus bordes. Sobre todo, esta forma se proyecta más allá de sí misma de una manera provocativa. Provocación que queda en evidencia en el fragmento antes citado, con la contradicción de "fragmento - completo", que, aunque separado del universo, sugiere perspectivas distantes. Lo que es completo y acabado en sí mismo es la forma del fragmento, su unidad y su individualidad frente a otros fragmentos. Pero no así su contenido, que, como podemos observar, permanece abierto, inacabado, exhortando una actitud interpretativa permanente y que puede ser renovada en cada nueva lectura. Dicho de otro modo, la simetría y el equilibrio formal son colmados por la paradoja y la ambigüedad.

Algunos ejemplos extraídos de los "Fragmentos del Lyceum" de Schlegel:

*"Se llama artistas a muchos que, en realidad, son obras de arte de la naturaleza."*

*"Un buen prólogo debe ser al tiempo la raíz y el cuadrado de su libro."*

*"También en poesía todo lo completo puede en verdad quedarse a medias y todo lo que está a medias resultar, sin embargo, auténticamente completo."*

<sup>26</sup> Rosen, 1995:648

<sup>27</sup> El círculo de Jena fue un grupo de artistas, filósofos, científicos y poetas establecido en la ciudad de Jena entre 1798 y 1804. Fue el epicentro del Romanticismo temprano alemán. Entre los miembros del grupo se encontraban Friedrich Schlegel y su hermano August, Novalis, Fichte, Schelling, Tieck, Brentano, etc.

Las ideas estéticas de Schlegel iban de la mano con un nuevo y progresivo sentido del arte: el lugar que la belleza tenía en el arte clásico, es ahora ocupado por lo "interesante", concepto dinámico e inestable y por lo tanto necesariamente imperfecto.

La significancia del Fragmento en la estética romántica también está en relación con el anhelo de representar algo de la experiencia del caos en el arte, concepto esencial en el pensamiento de muchos románticos. Representación que no se da a través de un reflejo, sino simplemente dejando un lugar para una momentánea pero sugestiva aparición de lo desconcertante dentro de una forma artística ordenada. Su particularidad, entonces, es la preservación del balance y el orden de la forma pero que deja lugar a la irrupción del desorden, de lo caótico.

Esta estética se expandió desde la literatura hacia otras artes. El éxito de las microformas en música a comienzos del siglo XIX está en relación con el prestigio literario del fragmento. Schumann es el más grande representante de esta estética, debido en parte a la influencia que ejercieron sobre él sus lecturas de los autores del primer romanticismo y, fundamentalmente, de Hoffmann y Jean Paul Richter. Asimismo Chopin es un portavoz de la misma, sus Preludios Op. 28 constituyen una asombrosa colección de “fragmentos”.

De la misma manera que en las letras, en música esta estética implica dejar un lugar para un detalle ambiguo y desconcertante que pone en jaque el equilibrio de la lógica formal pero sin llegar al punto de destruirla. Una de las formas de lograr este efecto es la aparición de una nota, frase o sección que parecen venir desde fuera. En este sentido, un ejemplo es “Florestán” el sexto número del Carnaval Op. 9. En esta pieza, Schumann cita el tema de su “Papillons” Op. 2 (Ej. 1):

8

**Florestan**

Passionato M.M. 69

Adagio leggiero

6

a tempo

(Papillon?)

adagio

a tempo

1. 2.

x

Lo llamativo aquí no es la inclusión de una cita, sino la manera en que, gracias a los repentinos cambios de tempo y de sonoridad sumados a la manera en que se rompe la regularidad de períodos de cuatro compases, el tema de “Papillons” parece sonar como un intruso incluso para quién nunca escuchó el Op. 2<sup>28</sup>. Al igual que en el primer movimiento de la Fantasía Op. 17, que se analizará oportunamente, en “Florestán” el compositor juega con la sensación de la memoria. La primera cita (compás 8), sólo una escala, parece ser un vago recuerdo de algo que viene a la memoria con mayor nitidez a partir del compás 18. La marca entre paréntesis “(Papillon?)”, con la que Schumann apela a la imaginación del intérprete, parece sugerir la incredulidad del mismo discurso musical: un tumultuoso y atormentado vals se interrumpe para que veamos pasar una mariposa. Esto no solamente nos remite a la estética del fragmento y a su permeabilidad con lo caótico, sino que también es un efecto de incoherencia lógica en el devenir musical de la pieza, una interrupción típicamente schumanniana en su afán de reflejar algún tipo de desorden mental en su música.

El primer movimiento de la Fantasía Op. 17, obra considerada por el mismo compositor como una de las más logradas manifestaciones de su genio, es el mayor triunfo del Fragmento musical. En primer lugar, no estamos en presencia de una colección de fragmentos - tal es el caso del Carnaval Op. 9 o las Davidsbündlertänze Op. 6- sino de un sólo fragmento de grandes proporciones<sup>29</sup>.

En la primera página, un verso de Schlegel nos anticipa la presencia de un secreto escondido en la obra:

*“A través de todos los sonidos que suenan  
En el multicolor sueño de la Tierra,  
Hay un sonido suave  
Para quien lo escucha secretamente”*

Este “sonido suave” no es otro que la melodía del comienzo de la última canción del ciclo “An die ferne Geliebte” (“A la amada lejana”) Op. 98 de Beethoven. Su texto reza, sugerentemente: “Acepta, pues, estas canciones que te dedico, oh amada”.



Es evidente que la “Amada lejana” que es invitada a aceptar estas canciones como regalo, no puede ser otra que Clara, que en el momento de la composición del Op. 17 se encontraba separada de Schumann por orden de su padre, Friedrich Wieck. El compositor construye una compleja red de referencias que van por fuera de su obra: para poder incluir amor por su prometida en la composición, cita una melodía de otro compositor, e identifica con Clara a la “Amada Lejana” a la que hace referencia el texto.

<sup>28</sup> Rosen, 1995:99

<sup>29</sup> Rosen, 1995:100

Durante el transcurso del movimiento, casi todos los temas que aparecen son derivados de la melodía beethoveniana:

C. 2:



C. 41:



C. 49:



Y las derivaciones de estos temas en los compases 62, 69, 181.

Sólo al final de la obra, el misterio se devela y aparece la cita textual de los dos primeros compases de la canción, junto con la llegada del primer acorde de Do Mayor en estado fundamental hasta el momento:



La aparición de la cita está sumamente dilatada en la obra, pero debido al hecho de que previamente es “absorbida” por Schumann a lo largo del movimiento: cuando finalmente oímos la melodía, entendemos que ésta ha sido la fuente del material temático anterior, pero también nos remite en forma de recuerdo a toda la pasión y el ímpetu que sucedieron antes. De la misma manera que en el “Florestán” citado con anterioridad, un elemento extraño es incorporado en la pieza, en ambos casos con una referencialidad evidente.

Al igual que con los Fragmentos literarios estas obras “descolocan” a quien escucha, sugiriendo una experiencia musical algo alejada de lo que los contemporáneos de Schumann conocían como tradición y fundamentalmente donde el lector/oyente es exhortado a percibir algo más allá, es decir a captar las “perspectivas distantes” que emanan de esta estética.

La ambigüedad formal del primer movimiento del Op. 17 también está a tono con la perturbación de la simetría propia del Fragmento. Aunque a simple vista pareciera acercarse al esquema de la Forma Sonata, ciertas características lo alejan radicalmente del mismo:

- No contrasta temas.
- No opone Tónica y Dominante (o Tónica y Mediante) para luego resolver esa tensión.
- La música no va hacia un clímax (excepto en la sección central, Im Legende Ton).

### La notación críptica

Alfred Brendel, en su libro de 1976 “Musical Thoughts and Afterthoughts”, dice respecto de Schumann: “Su notación es una muy personal mezcla de pedantería e inexactitud. Es pedante en su insistencia en pequeñas variantes, a través de las cuales, a menudo, solamente desafía la memoria del intérprete, sin añadir nada notablemente nuevo a sus recapitulaciones. Es inexacto en sus ritardandi, que por lo general no están seguidos por un *a tempo*. Dos indicaciones tuyas a menudo provocan sonrisas: una es “Durchweg leise zu halten” (“Mantener constantemente suave”) en el encabezado de un movimiento - el tercero de la Fantasía Op. 17- que tiene dos clímax dinámicos fulminantes. La otra es “So schnell wie möglich” (“tan rápido como sea posible”) en el primer movimiento de la sonata en sol menor, donde en la coda encontramos luego un *Noch Schneller* (“aún más rápido”). El primer ejemplo es un puro disparate. El segundo cobra sentido cuando por “como sea posible” se entiende “musicalmente posible”. ”

En la primera pieza de las “Escenas del Bosque” (Ej. 2) encontramos algunos reguladores típicamente schumannianos que “provocarían sonrisas”<sup>30</sup>. El del compás 35 sobre el acorde de Sol con séptima es una marca registrada del compositor. Mucho más llamativo resulta el extenso regulador sobre un mismo acorde de la mano derecha que aparece en los compases 28 y 29.

Asimismo en el comienzo de la segunda pieza del Op. 82 (Ej. 3) encontramos crescendos sobre una misma nota, irrealizables en el piano.

E. 2 (c. 24 a 38):

<sup>30</sup> Brendel, 1976:98



Ej. 3(c.1 a 8):

**Jäger auf der Lauer.**

Höchst lebhaft.  $\text{♩} = 76.$

2. *p*

R. S. 70.

Pero existen ejemplos mucho más extremos y paradigmáticos de indicaciones de imposible realización en la escritura de Schumann. Tal es el caso del siguiente pasaje cercano al final de su Opus 1, las “Variaciones Abegg”:

Ej. 4:

*ad libitum*

*ad libitum*

R. S. \*

En este pasaje, el tema A-B-E-E-G se define por el abandono de los sonidos que integran el acorde. Pero lo que convierte al pasaje en una incógnita que el pianista debe intentar resolver es que las notas sostenidas (es decir, sonidos que no poseen un ataque) tienen un acento. No solamente impracticable en el instrumento, sino también difícil de concebir en nuestra imaginación.

Tal vez el caso más representativo de esta aparente desconexión entre lo que se lee en la partitura y lo que se lleva a cabo a través del sonido se encuentra en el segundo movimiento del “Humoreske” Op. 20 (Ej. 5). La primera página de la pieza es célebre gracias al pentagrama central que la acompaña, donde el compositor anota *innere stimme* (voz interior): se trata de una melodía que no está allí para ser ejecutada sino solamente para ser imaginada por el pianista. Las partes “reales” de los pentagramas que enmarcan la voz interior enmascaran a la manera de un eco a esta línea ausente, quizás como si fuesen el acompañamiento de la melodía imaginaria. El momento más intenso de esta escritura paradójica se da en el compás 17: aunque la primera frase es idéntica a la tercera que ahí

comienza, la “voz interior” desaparece durante ese compás. La voz ausente está, momentáneamente, realmente ausente.

También en el plano el rítmico la escritura de Schumann presenta conflictos. En el primer movimiento del Carnaval de Viena, una extensa sección de 39 compases (Ej. 6) está construida sobre un motivo rítmico que liga la tercera con la primera negra de cada compás generando un contexto de síncopas permanente. Si bien es cierto que la sensación de un acento en el primer tiempo del compás real puede ser sostenida durante algunos compases (tal vez el truco está en tocar a tempo las tres negras de compás 86, y no interponer una respiración muy evidente antes de la nueva sección), conservar el efecto de un acento que no está donde debería estar, es un verdadero desafío para el pianista.

Ej. 5:

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of music. The first system is marked "Hastig. ♩ = 126." and "p". The second system is marked "rit.". The third system is marked "ritard.". The fourth system is marked "p". The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ej. 6:

En su tratado de Contrapunto, Diether de la Motte escribe: “(...) la discrepancia entre lo legible y lo audible también tiene su sentido. Inspira al buen pianista, cuya exposición se origina aquí de un modo que sería difícilmente comprensible a partir de lo literalmente leído, quedando esto último oculto al oyente. Mas hay algo que se transmite al que escucha (...)”.

Lo que necesariamente se desprende al analizar la escritura schumanniana es el empeño de un compositor por plasmar en el papel una estética que implica a la ambigüedad como uno de sus componentes centrales. Las discordancias entre lo legible y lo audible satisfacen el placer de Schumann por las contradicciones ocultas<sup>31</sup>. Aunque sea físicamente imposible en muchos casos trasladar al sonido lo que pide en sus partituras, la notación tiene el poder de modificar completamente la manera en que un intérprete aborda la realización de un pasaje –a nivel fraseológico, tímbrico, expresivo, etc.– lo que nos lleva al sugestivo terreno de las posibles discordancias entre lo que puede llegar a percibir el oído interno de un músico y lo que finalmente deviene como producto sonoro. Evocando el anteriormente analizado verso de Schlegel que encabeza la Fantasía Op. 17, De la Motte concluye sus páginas respecto de Schumann sosteniendo que: “(...) lo importante es que en esta música el oído interior y el exterior no alcanzan a escuchar lo mismo. Mediante su estructura artísticamente disimulada, lo que suena revela al oyente algo distinto, que se mueve traspasando las notas y que sólo se aviene a cantar para el oído interior.”

Si bien, como señala Brendel, hay numerosas inscripciones en las partituras que carecen de la suficiente precisión (los abundantes ritardandi en el tercer movimiento del Op. 17, por ejemplo, que no están seguidos por un *a tempo* y que generan vacilaciones en la interpretación), las indicaciones aparentemente crípticas son en realidad instrucciones respecto de cómo tocar una frase o incluso de cómo abordar una pieza, y así aproximarnos al mundo estético del compositor. En otras palabras, son elementos que contribuyen a una interpretación inteligible y que están profundamente ligados a la intensa imaginación de Schumann. El anteriormente citado “Papillon?” del Florestán es un ejemplo. No se trata aquí de una convencional indicación dinámica, de tempo, o de articulación, sino de una directriz que en el universo schumanniano tiene una connotación que el buen intérprete debe poder recoger con la ayuda de su propia fantasía. Otro tanto podríamos decir del “Durchweg leise zu halten” (“Mantener constantemente suave”), encabezado del tercer movimiento del Op. 17, que también es objeto de crítica por parte de Brendel. Aunque en esta pieza encontramos dos momentos indicados fortissimo por el compositor, es necesario recordar que durante extensos pasajes la música adquiere aquí el carácter de un “Himno a la noche”. De hecho, Schumann oportunamente lo tituló “Sternbild” (Constelación) denominación que luego fue quitada para la publicación de la primera edición. Es decir que la idea de “mantenerse suave” a lo largo del movimiento podría entenderse, más que como una indicación dinámica, como una alusión al carácter meditativo y nocturnal de la obra que no entra en conflicto con los dos apasionados climas donde la dinámica dista de ser suave.

### Suspensión de la lógica musical tradicional

Del título del presente capítulo es posible extraer algunas ideas. Si hablamos de una “lógica” suspendida no podemos dejar de pensar en los intentos del compositor por incorporar elementos que remitan a una estética de “la locura” como se habló oportunamente. Recordemos que, para el artista

<sup>31</sup> Rosen, 1995:684

romántico, el desorden psíquico era mucho más que un quiebre del pensamiento racional: era una alternativa que prometía una lógica nueva y distinta.

Pero, fundamentalmente, hay algo que salta a la vista al mencionar “lo tradicional” y que adquiere suma importancia al analizar el estilo schumanniano: nos referimos al trabajo a partir de la frustración de las expectativas del oyente. Desde ya que este es un concepto ampliamente desarrollado en la composición musical y que no es en absoluto privativo de la obra de Schumann, todo compositor juega, en grados y escalas diversos, con este recurso. Incluso tal vez sea Beethoven quien primero nos viene a la mente: los incontables *crescendi* que en lugar de terminar en *forte* van hacia un *piano* súbito, el comenzar una sonata para *piano* con un movimiento lento o el otorgar al solista la primera frase de un concierto son ejemplos del desarrollo que tiene en el genio de Bonn el uso del desvío de lo esperado. En el caso de Schumann, el afán por incorporar elementos que reflejen un estado mental desordenado, ubica a la frustración de las expectativas como un procedimiento central de su labor compositiva. En un sentido, el estilo de Schumann es parasitario: a menudo se basa en utilizar las expectativas generadas por las obras de compositores anteriores, en especial de Beethoven<sup>32</sup>. Pero que no se malentienda, esto va más allá de cualquier imitación, porque produjo sus obras más notables no desarrollando o extendiendo procedimientos clásicos sino, por el contrario, subvirtiéndolos a éstos, a veces socavando sus funciones e incluso haciéndolos momentáneamente ininteligibles.<sup>33</sup>

Analicemos a continuación algunos de los parámetros musicales trabajados por Schumann con la finalidad antes expuesta:

- **Elementos rítmicos fuera de fase**

Quizás sea en lo rítmico donde son más notables sus intentos por interrumpir el devenir lógico del discurso. La intención de borrar, desdibujar o mover la barra de compás actúa como un elemento de shock.

La ya antes citada sección en sínkopas del primer movimiento del Carnaval de Viena (Ej. 6), es un ejemplo de un intento por desdibujar el sistema métrico establecido hasta ese momento en la pieza, debido a la contradicción que se establece entre la organización de los valores rítmicos del pasaje y la barra de compás.

Un caso más rico y algo diferente que el anterior es el que encontramos en la sección central del segundo movimiento de la Fantasía Op. 17 (Ej. 7), que se mantiene permanentemente jugando entre contradecir y afirmar al compás. La sección comienza planteando un esquema rítmico donde los valores largos que corresponden a la melodía se ubican en partes débiles de tiempo, generando sínkopas. También el acompañamiento presenta un diseño desfasado con el compás y en fase con la melodía. Pero lo que diferencia a toda esta sección con el pasaje del Carnaval de Viena es justamente lo que sucede a continuación: en el cuarto compás Schumann plantea una reafirmación del metro escrito, dejando de lado el diseño sincopado en negras y acentuado sobre el tiempo, incluso indicando un acento agógico y dinámico en la segunda negra del compás.

Ej. 7:

---

<sup>32</sup> Rosen, 1995:658

<sup>33</sup> Rosen, 1995:655

Mucho más sutil es lo que ocurre en la siguiente semifrase (c. 5 a 8 del pasaje expuesto). Aquí el compositor, en lugar de interrumpir el diseño sincopado al final de la frase, indica un acento en la segunda negra del compás 6, correspondiente al acompañamiento, mientras la melodía continúa con su esquema habitual, provocando una leve pero ingeniosa discordancia entre los planos.

Lo que sucede en los siguientes nueve compases (Ej. 8) es similar pero en una escala distinta. Luego de exponer una nueva frase fuera de fase, aparece nuevamente la melodía del comienzo de la sección, esta vez con la indicación dinámica mezzoforte y ubicada de manera franca sobre el tiempo. Aún así, el esquema rítmico de la melodía no termina de funcionar en el 4/4 escrito, ya que los valores agógicos de melodía y acompañamiento se sitúan en el segundo tiempo de cada compás.

Ej. 8:

Seguidamente, Schumann continúa con la misma idea pero con un elemento fraseológico más breve (2 compases) donde en un primer compás aparece el esquema rítmico desfasado, y en el segundo tanto el *sforzato* sobre el primer tiempo del compás en la mano izquierda como el motivo con puntillo en mano derecha nos llevan nuevamente a una organización funcional con el 4/4.

En el pasaje a continuación (Ej. 9) volvemos a encontrar “guiños” sutiles. La organización rítmica y articuladora desdibujan el compás escrito, mientras que los acentos dinámicos y agógicos de los compases 6 y 12 preanuncian el retorno de la sección inicial en compás 13.

Ej. 9:

Se torna evidente al analizar una sección como la anterior, la manera en que Schumann a través de esta permanente indefinición rítmica, junto a la complejidad en la notación que implica, logra llevar a cabo un discurso donde la contradicción y la discontinuidad dan como resultado una estética sumamente personal que se ubica en el marco de la atracción romántica por el desorden mental.

El gusto de Schumann por las “sorpresas” rítmicas es manifestado claramente en algunos de los ejercicios técnicos planteados en el prólogo de la primera de sus dos colecciones de Estudios sobre Caprichos de Paganini Op. 3 (Ej. 10), donde juega con *sforzati* y acentos en tiempos débiles, incluso desfasados entre ambas manos.

Ej. 10:

a, G min...En Sol min. D.C.

b, Mit Accentuirung der Dominante. En accentuant la dominante. D.S.  
B maj...En Si b maj.

- **Ambigüedad en el uso del contrapunto**

El contrapunto ocupa un papel central en la escritura de Schumann. En una carta, Robert comenta a Clara: “Es extraordinaria la manera en que escribo casi todo en canon, pero solamente después detecto la imitación, a menudo encuentro inversiones, ritmos en movimiento contrario, etc.”

Existe una marcada tendencia a la imitación y al uso de recursos contrapuntísticos que complejizan las texturas en sus obras. Algunos ejemplos de imitación en el Op. 17 (Ej. 11, 12 y 13):

Ej. 11:

Ej. 12:

Ej. 13:



Por otra parte, si bien la formación en contrapunto de Schumann fue tradicional y su conocimiento de la obra de Bach era muy profundo, el tratamiento de la polifonía exhibido en sus obras se aleja a menudo de la ortodoxia para anticipar lenguajes posteriores en la historia de la música. En parte, esto está en relación con el lugar preponderante que comienzan a ocupar el piano y la orquesta y la tirante relación que se establece entre éstos y una notación que históricamente se desarrolló a partir de la escritura para voces. Schumann y Brahms escriben voces allí donde hace ya bastante que piensan algo distinto<sup>34</sup>. De esta manera, encontramos una utilización de la polifonía que tiene escasa justificación en un sistema vocal pero que encuentra su razón de ser como recurso colorístico en una escritura pianística o influenciada por el piano.

Veamos el siguiente pasaje del primer movimiento de la Kreisleriana (Ej. 14). En el segundo compás aparece un acento sobre el la bemol de la voz interior. Este sonido no tiene relación con el acorde de do menor que escuchamos allí, sino que anticipa la armonía del compás siguiente, resolviendo luego en el sol. Similar es lo que sucede en el sexto compás con el sol bemol acentuado que resuelve ascendiendo en el la natural.

Esta nueva “voz” que aparece gracias a los acentos no tendría justificación en un contexto polifónico tradicional, su función es puramente de color.

Ej. 14:

A musical score snippet for piano, showing two staves. The music is in a minor key and features a complex polyphonic texture with multiple voices and intricate rhythmic patterns, including accents and a ritardando marking.

Algo similar es lo que sucede en este pasaje del primer número de las escenas del Bosque (Ej. 15). La voz de tenor, que había desaparecido por cinco compases, reaparece con acentos sobre los fa sostenido (no los encontramos en la primera edición, pero sí en el manuscrito). Es la única voz que actúa en síncopas, generando un juego de colores entre dos acordes, la 7ma disminuída y el II7 de sol menor. La función de esta voz nueva es esencial para el pasaje: ensombrece la sencillez rítmica y armónica que hasta ese momento había presentado la pieza.

<sup>34</sup> De la Motte, 1991:327



Ej. 15:

Otra utilización típicamente schumanniana del contrapunto es la del unísono impreciso. Este recurso, que genera a menudo “infracciones imperdonables” de la técnica tradicional, quizás encuentra su mayor alcance en el terreno del lied.

En la primera frase de “Im wunderschönen Monat Mai” (Ej. 16) la inexactitud del unísono entre la melodía del cantante y la voz superior del piano, produce inevitablemente sutiles disonancias, y lo que percibe el oyente es el resultado de esta indefinición. No hay una voz subordinada sino que la integración de ambas es lo concebido por el compositor.

Este “enmascaramiento” como es denominado por De la Motte, puede encontrarse también en la música para piano solo. Tomemos este ejemplo del primer movimiento del Op. 17 (Ej. 17). Antes de unirse en un unísono exacto a partir del séptimo compás, soprano y tenor no terminan de coincidir y parecen desfasarse el uno del otro.

Ej. 16:

Musical score for Ej. 17, showing piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. It features two systems of staves. The first system has a 'ritard.' marking above the treble clef. The second system has a 'ritard.' marking below the bass clef. The music consists of flowing arpeggiated figures in both hands.

Ej. 17:

La habilidad de Schumann para desgastar el sistema clásico de conducción de voces también se hace evidente al observar la interacción entre registros que encontramos en algunos pasajes, donde la melodía puede transitar entre uno y otro. Analicemos dos ejemplos tomados de las Escenas del Bosque. El primer número (Ej. 18) comienza con un efecto de heterofonía: el acompañamiento en la voz superior repite las notas de la melodía del tenor pero con un ritmo diferente. Gracias a que naturalmente el registro agudo es privilegiado por nuestro oído, en la primera mitad del segundo compás el acompañamiento se convierte en melodía.

Ej. 18:

Musical score for Ej. 18, titled "Eintritt". The tempo is "Nicht zu schnell. M.M. ♩ = 132". The score is in G major and 3/4 time. It features two systems of staves. The first system has a "pp" marking below the treble clef. The second system has a "mf" marking below the bass clef. The music consists of a melody in the treble clef and a accompaniment in the bass clef.

En la última pieza (Ej. 19), por otra parte, el cambio de registro es mucho más evidente. La melodía que comienza en la mano izquierda en el compás 3 se traslada a la soprano en el compás siguiente.

Ej. 19:

Musical score for Ej. 19, showing piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. It features two systems of staves. The first system has a "p" marking below the treble clef. The second system has a "p" marking below the bass clef. The music consists of a melody in the treble clef and a accompaniment in the bass clef. The melody starts in the left hand and moves to the right hand in the second measure.

Estos intercambios registrales pueden ser llevados a cabo con éxito gracias al timbre unificado del piano. El efecto no sería el mismo si se lo trasladara a una orquesta, por ejemplo. Así también, volviendo al último ejemplo, la manera en que la línea superior se divide en la segunda mitad del quinto compás, percibiéndose ambas voces como continuación de lo anterior, es un efecto puramente pianístico. El juego entre registros es otra de las maneras que encuentra Schumann para crear una atmósfera de indefinición en su música.

Estas breves consideraciones acerca de la manera en que el contrapunto es utilizado, nos conducen a cuestionar si los conceptos de “voz” y de “conducción de voces” son adecuados en el análisis de este estilo. A partir de lo expuesto es posible pensar en la idea de que la conducción vocal permanece presente a la manera de un resabio de la escritura tradicional pero con una funcionalidad muy distinta que se relaciona con una búsqueda tímbrica y de sonoridad que anticipan procedimientos contrapuntísticos desarrollados durante el siglo XX.

De una forma u otra, lo rítmico y lo contrapuntístico son complementarios. En la música de Schumann, ambos son vehículos de su interés por “lo extraordinario”, como él mismo lo llama, y son fundamentales en la construcción de su estética.

### La sonoridad como idea musical

---

Dejando de lado la genialidad de ciertos compositores en lo referente a orquestación y búsqueda de colores, hasta la llegada de Schumann y Liszt la sonoridad en música era entendida como un ropaje para las alturas y el ritmo. Uno de los aspectos de la revolución estilística del siglo XIX es el papel estructural y el rol determinante en la forma que comienza a ocupar lo sonoro. Recordemos el ejemplo de las “Variaciones Abegg” citado con anterioridad (Ej. 4) donde ir retirando una a una las notas del temagenera un efecto tímbrico particular. En un pasaje como éste no podemos hablar de una concepción musical realizada a través del sonido, sino que, por el contrario, la idea musical “es” el efecto sonoro, lo cual constituye un concepto nuevo y revolucionario en la historia de la música.

Otro pasaje donde la sonoridad ocupa un lugar determinante es el final de Papillons Op. 2 (Ej. 20), donde encontramos nuevamente el efecto de levantar las teclas una a una.

Ej. 20:



Este nuevo papel ocupado por la sonoridad queda reflejado especialmente a través de indicaciones de pedalización. Schumann dejó algunos pasajes muy ilustrativos respecto de cómo un efecto logrado gracias al pedal se convierte en una idea musical acabada en sí misma. Uno de ellos está en “Paganini” del Carnaval Op. 9 (Ej. 21).

Ej. 21:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The music is in a minor key and 3/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns, marked 'sempre ff'. The lower staff has a dense accompaniment of chords and eighth notes, also marked 'ff'. At the end of the passage, there is a 'Pedale' marking and a fermata over a chord. A tempo change to '♩. = 90' is indicated at the bottom right.

Luego de las cuatro terceras fortissimo fa-la bemol con pedal, deben bajarse las teclas del acorde de V7 de La bemol sin que los martillos golpeen las cuerdas, para luego levantar y volver a colocar el pedal. De esta forma, sólo permanece la vibración por simpatía de las cuerdas que corresponden a este acorde, obteniendo lo que podría ser la primera utilización de los armónicos del piano por sí mismos en la historia de la música.

En el primer movimiento del Carnaval de Viena (Ej. 17) encontramos un caso mucho menos extremo, pero que plantea la necesidad de algunas consideraciones por parte del intérprete. La alternativa de usar el pedal tonal para sostener el bajo en este pasaje tiene poca justificación, ya que teniendo en consideración que este pedal no existía aún en el año en que Schumann compuso la obra, se torna evidente que la difusa sonoridad resultante es la deseada por el compositor y es un elemento indisoluble de la idea musical del pasaje.

Ej. 22:

The image shows a musical score for piano, labeled 'CODA.'. It consists of two staves. The music is in a minor key and 3/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns, marked 'pp'. The lower staff has a dense accompaniment of chords and eighth notes, also marked 'pp'. At the end of the passage, there is a 'Pedale' marking and a fermata over a chord. A tempo change to '♩. = 90' is indicated at the bottom left.

## La contradicción como fuente de estilo

Si hay algo que determina el estilo compositivo de Schumann, es la tirante relación que se establece entre su lenguaje y las formas clásicas en las que intenta encajar. Durante el siglo XIX una estética marcada por la jerarquía de los géneros musicales estaba aún presente en la mente de los compositores, que no podían eludir la sombra de Beethoven recayendo sobre su trabajo. Hay demasiados compositores de piezas características -piensa Schumann -mientras lo que en verdad se necesitan son cuartetos, sonatas y sinfonías.

La persistencia por adaptar su estilo en los moldes clásicos lo conduce a un callejón sin salida. Es que el desarrollo del lenguaje tonal que se lleva a cabo durante el Romanticismo hace que el balance armónico a gran escala no sea sostenible. En otras palabras, la apertura moduladora que encontramos ahora en todas las secciones de una obra y que trae aparejada también la elaboración motívica del material expuesto, suprime la contraposición clásica entre exposición y desarrollo, llevando una

tendencia a este último a toda la composición. La articulación de una oposición (temática, rítmica, armónica) que demanda la forma sonata no es afín al lenguaje schumanniano. Ante una evolución de la armonía como la que se da durante el Romanticismo, la gran época de la sonata llega a su fin<sup>35</sup>. Schumann, aferrado con obstinación a la tradición que lo precede, no puede renunciar ni a su estilo ni a su afán por acomodar su pensamiento en la línea trazada por Beethoven.

Su mayor debilidad en las obras de gran escala es el manejo de las transiciones: largos períodos de ritmo obsesivo a menudo simplemente se quiebran para dar inicio a nuevas secciones. Como contrapartida, exhibe maestría logrando unidad a partir de materiales diversos, dando a luz obras surgidas de miniaturas.

El genio de Schumann es tan destructivo como creativo, nadie hizo más por convertir en insostenibles a las formas clásicas, las mismas que él reverenció y trató de imitar<sup>36</sup>. Pero esta contradicción y este aparente fracaso son fundantes en su estilo. La originalidad para moverse de un tema a otro sin preparación, la continuidad lograda en las modulaciones, el impulso apasionado de los ritmos obsesivos o el lirismo ininterrumpido de algunas páginas no podrían haber sido alcanzados por un compositor con una técnica clásica. Técnica que Schumann aspiraba a tener.

### Consideraciones finales

---

La música de Schumann está atravesada por el conflicto. El deseo por reflejar todo aquello fuera de lo común que sucedía en su interior y llevarlo a cabo muchas veces en moldes prefijados por la tradición, generó una estética donde lo central es lo oculto, lo enigmático, lo indefinido y, también, lo irrealizable. De ahí uno de los paralelos de su arte con el del Fragmento Romántico: a la manera de un erizo, ambos se proyectan más allá de sí mismos, exigiéndonos, ya sea desde el lugar de intérprete o de oyente, el tener que sumergirnos en la lógica de un mundo de contradicciones.

Me es imposible no incluir en esta reflexión final algo de mi experiencia personal durante la escritura de este texto. Creo que nunca sabremos con certeza qué es lo que Schumann quiso con algunos quiméricos pasajes que nos presenta. Pero, si hay algo en lo que pueda haber arribado a una conclusión mientras trabajaba en estas páginas, es en lo relativo a la importancia del trabajo analítico para interpretar a este compositor. Tanto el gusto por el detalle como la profusión de palabras que rodean a su música colaboran en la construcción de esta estética y requieren de la observación cuidadosa y la reflexión del intérprete. Al elaborar estas reflexiones sentí que mi acercamiento como intérprete se enriqueció. Claro que esto sucederá también en relación a cualquier otro compositor, pero en el caso particular de Robert hay un elemento que se torna ineludible: su obra nos pone frente a algo que a veces parece esconder un secreto. Se trata de la idea contenida en el epígrafe de la Fantasía Op. 17, que bien podría referirse no sólo a esta pieza sino a todo el corpus schumanniano: en la música de Robert, para “aquel que escucha secretamente, hay un sonido oculto”.

---

<sup>35</sup> De la Motte, 1998: 188

<sup>36</sup> Rosen, 1995:705

## Material consultado

---

- **Bibliografía**

- Brendel, Alfred. *Musical thoughts and afterthoughts*. Robson Books, Londres, 1976.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Chissel, Joan. *Schumann piano music*. Ariel Music BBC Publications, Londres, 1972.
- De la Motte, Diether. *Armonía*. Idea Books, Barcelona, 1998.
- De la Motte, Diether. *Contrapunto*. Editorial Labor, Barcelona, 1991.
- Hertrich, Ernst. "Preface". En *Schumann. Fantasie C-Dur*. G. Henle Verlag, Alemania, 2003.
- Hertrich, Ernst. "Preface". En *Schumann. Sämtliche Klavierwerke. Band V*. G. Henle Verlag, Alemania, 2009.
- Poggi, Amadeo; Vallora, Edgar. *Beethoven repertorio completo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.
- Rosen, Charles. *The romantic generation*. Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- Schneider, Michel. *Músicas nocturnas*. Editorial Paidós, Barcelona, 2002.

- **Webgrafía:**

- "Fragmentos del Lyceum". 2013 [en línea] [http://es.wikiquote.org/wiki/Fragmentos\\_del\\_Lyceum](http://es.wikiquote.org/wiki/Fragmentos_del_Lyceum) [Consulta: Marzo de 2014]
- "Jena Romantics" 2013 [en línea] [http://en.wikipedia.org/wiki/Jena\\_romantics](http://en.wikipedia.org/wiki/Jena_romantics) [Consulta: Marzo de 2014]
- Masuda, Mari. "Schumann's fantasy Op. 17 as a romantic fragment." 2014, [en línea] <http://mari.freeshell.org/schumann.php> [Consulta: Marzo de 2014].
- Matarrita, Manuel. "La fantasía op. 17 de Schumann: Homenaje y Carta de amor". S. f. e. [en línea] <http://www.filomusica.com/filo72/fantasia.html> [Consulta: Marzo de 2014]
- "Piano Pedals". 2014, [en línea] [http://en.wikipedia.org/wiki/Piano\\_pedals](http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_pedals) [Consulta: Mayo de 2014]
- "Robert Alexander Schumann". S. f. e. [en línea] <http://www.answers.com/topic/robert-schumann> [Consulta: Marzo de 2014]
- Speight, Allen. "Friedrich Schlegel," 2011, [en línea] <http://plato.stanford.edu/entries/schlegel/> [Consulta: Marzo de 2014]

## Tesina nº 2:

### *Referentes nacionales en la música para piano de Alberto Ginastera escrita entre 1937 y 1947*

**Laura María Pironio**

Licenciatura en Artes Musicales, orientación Instrumento

Tutora: Claudia Gómez

Noviembre de 2013

## Introducción

El debate nacionalismo/universalismo representa un tópico persistente en el campo cultural argentino. En el terreno musical los compositores y la formación académica están fuertemente vinculados con Europa a lo largo de la historia, y las prácticas europeas aparecen reflejadas en el empleo de distintos elementos y técnicas en la organización del discurso musical.

Por esta característica constitutiva de la historia cultural de la Argentina es que el nacionalismo musical presenta diferencias radicales respecto a tendencias nacionalistas en otras zonas del mundo: aquí la selección y empleo de referentes locales siempre se enmarca<sup>i</sup> en conexión con pautas extranjeras, relacionada con estéticas consagradas en los circuitos artísticos y culturales europeos. Además, la música folklórica argentina surgió luego de la conquista española y a partir del cancionero colonial, que respondía al modelo de composición del viejo continente<sup>ii</sup>. Las tradiciones culturales del país están muy vinculadas a las tradiciones culturales europeas, a gustos y costumbres de inmigrantes que llegaron a la Argentina en diferentes épocas. Por esto, los conceptos mismos de “nacionalismo” y de “universalismo” no representan lo mismo en Argentina que en otros países<sup>iii</sup>, aunque sí hubo aquí, desde fines del S. XIX, músicos, agrupaciones musicales, teóricos, investigadores y diversas personalidades culturales y políticas que promovieron la ideología nacionalista, con la consecuente aparición de un estilo musical que añadió al lenguaje romántico europeo elementos melódicos, rítmicos y estructurales propios de las tradiciones locales.

En la composición musical el nacionalismo está representado por la utilización de materiales que son reconocibles como nacionales: ritmos folklóricos y/o nativos, giros y cadencias melódicas, armonías y combinaciones verticales de sonidos, alusiones musicales a instrumentos populares o nativos, formas de articulación del discurso musical, danzas y canciones folklóricas o nativas, y otros recursos técnicos y de producción que remiten a la tradición. Las generaciones de estos compositores desarrollaron un estilo nacional que se inspiró en la cultura del país, con referencias al gaucho como habitante rural rústico y enérgico, a los paisajes de la Argentina (en un primer momento a la pampa, estancias, rancho) y al folklore y músicas tradicionales, incorporando en sus producciones elementos de un lenguaje vernáculo y de una tónica<sup>iv</sup> que permite identificar sus expresiones con la cultura Argentina (siempre conservando un interés y vinculación con Europa).

Alberto Ginastera (1916-1983) nació en el año del centenario de la declaración de la Independencia. El movimiento nacionalista ya se manifestaba en Argentina desde hacía varias décadas en lo literario, lo musical, lo artístico en general. Ginastera fusionó la tradición nacional con las prácticas europeas, en sus obras se encuentra una síntesis entre elementos folklórico-tradicionales argentinos y técnicas de composición contemporánea europea. Su trabajo artístico fue y es

reconocido mundialmente, y a lo largo de su trayectoria obtuvo numerosos premios desde sus años de estudiante, se desempeñó constantemente en la vida cultural pública con acciones comprometidas políticamente, recibió encargos de obras por parte de centros prestigiosos de diversas partes del mundo, participó en jurados de concursos, etc.<sup>v</sup> Ginastera logró integrar en su creación un sistema simbólico personal, en el que su propia representación de la cultura nacional convive y se articula con las técnicas musicales académicas modernas.

El presente trabajo de tesina se propone identificar y analizar las características nacionalistas que se manifiestan en la obra para piano de Alberto Ginastera creada entre 1937 y 1947. Este período compositivo del autor fue separado por él mismo, alrededor de 1960, como la primera etapa de su creación, a la que él llamó de un “estilo objetivo”<sup>vi</sup>, explicando que en este momento empleó distintos recursos que hacían referencia al paisaje argentino y a elementos culturales y regionales distintivos de la cultura popular del país (como la guitarra, la caja y otros instrumentos musicales, el gaucho y su zapateo, diferentes giros melódicos y rítmicos de danzas locales, pentafonías y combinaciones bimodales, etc.). En ese momento Ginastera se apropia directamente de estos elementos y los utiliza en la construcción de una simbología nacional personal. Este proceso de selección y elaboración de materiales folklóricos, de uso frecuente de ciertos recursos técnicos (tonalidad, lenguaje melódico, organización vertical de alturas sonoras, ritmo, forma, etc.) se constituyeron como tendencias manifiestas y configuraron un estilo propio y particular de composición. Esas huellas, utilizadas reiteradamente<sup>vii</sup> en las obras para piano de Ginastera de entre 1937 y 1947 plasmaron las características de un lenguaje nacionalista novedoso, que asimiló las enseñanzas de generaciones anteriores y fue incorporando a ellas rasgos personales que construyeron el estilo propio del compositor ya desde estas obras de su etapa creadora de juventud.

En las páginas siguientes se presentarán los ejemplos concretos en donde aparecen estos referentes nacionalistas en las obras de “estilo objetivo” de Ginastera separados según correspondan a alusiones desde lo literario (por los títulos de las obras) o desde la tónica musical (rítmica, melódica, armónica). Se incluyen, además, los fragmentos de las partituras en donde aparecen los ejemplos analizados.

## 1. Referentes nacionales en la obra para piano de Alberto Ginastera compuesta entre 1937 y 1947

### 1.1 Los títulos de las obras

En las piezas para piano de Ginastera de su primera etapa, de “estilo objetivo”, la mayoría de los títulos remiten a lo nacional. En ellos se alude a referentes locales o regionales. Los títulos, por su función misma, proporcionan una indicación del contenido de la obra y condicionan la atención del oyente promoviendo una cierta interpretación. Informan sobre los temas de las composiciones, sobre lo que cada una representa, y ayudan a comprender el sentido de las piezas musicales<sup>viii</sup>.

En los títulos de este período de Ginastera se encuentran calificativos que remiten directamente al país: *Danzas argentinas*, op. 2 (compuesta en 1937), *Cuyana*, *Norteña*, *Criolla* (cada una de las *Tres piezas*, op. 6, compuesta en 1939-40), *Danza criolla* (número 3 de *12 Preludios americanos*, op. 12, de 1944), *Suite de danzas criollas*, op. 15 (de 1946), *Rondó sobre temas infantiles argentinos*, op. 19 (de 1947). Hay en estos títulos una referencia geográfica y paisajística a lo nacional y a los habitantes del país descendientes de europeos (criollos).



En otros títulos se mencionan algunas danzas folklóricas: *Milonga* (arreglo para piano de la *Canción del árbol del olvido*, op. 3, de 1938, con letra de Fernán Silva Valdés), *Malambo*, op.7 (compuesto en 1940), *Triste*, *Vidala* (números 2 y 4 respectivamente de los *12 Preludios americanos*, op. 12 (de 1944). En los números 5 (*En el primer modo pentáfono menor*) y 12 (*En el primer modo pentáfono mayor*) de los *12 Preludios americanos*, op. 12 se alude al modo pentafónico, lenguaje musical utilizado en las melodías indígenas andinas y del noroeste del actual territorio de la Argentina.

En *Danza del viejo boyero*, *Danza de la moza donosa*, *Danza del gaucho matrero* (las 3 piezas de *Danzas argentinas*, op. 2) se evoca a tres figuras propias de la cultura nacional, y en *Tributo a Juan José Castro* (número 8 de los *12 Preludios americanos*, op. 12) y *Homenaje a Roberto García Morillo* (número 6 de la misma obra) también hay una referencia a lo nacional, a estos dos músicos académicos argentinos (aunque esta referencia está dirigida a receptores que tengan un conocimiento de estas personalidades).

Todos estos títulos ofrecen una imagen descriptiva definida y asociable a lo nacional. Reflejan la postura estética de Ginastera, la búsqueda de ser exponente de una sociedad y una cultura, su concepción altamente valorada del patrimonio propio de un pueblo pero sin por esto olvidar, ignorar o desconocer el pensamiento y las expresiones artísticas y humanas de la historia y del momento. En su *Suite de danzas criollas*, op. 15 (de 1946) los títulos de cada una de las piezas (*Adagiettopianissimo*, *Allegro rustico*, *Allegretto cantabile*, *Calmo e poetico*, *Scherzando - Coda: presto edenergico*) dan una muestra explícita del lugar desde el cual el compositor emite su mensaje, materializan la imbricación que éste se propone constantemente entre lo académico y lo folklórico / prehispánico: no hay (excepto en algunos en los casos mencionados anteriormente) una referencia directa, un nombramiento de las danzas folklóricas, como tampoco van a encontrarse utilizations de ritmos, giros, frases, etc. tal como se los puede encontrar en estudios e investigaciones musicológicas o recopilaciones de campo. Ginastera no transcribe ese patrimonio del que, en cambio, sí se sirve como herramienta de expresión<sup>ix</sup>.

## 1.2 Referentes tópico - musicales

### 1.2.1 Referentes rítmicos

En la obra de Ginastera, como ya se dijo, no hay piezas que procedan directamente del cancionero popular. El material folklórico está utilizado sólo como punto de referencia. El autor reconstruye las características folklóricas y da de esta forma un “color local” a sus composiciones.

El aspecto rítmico de las obras de Ginastera se percibe inmediatamente: tiene una saliencia importante. La utilización de ostinatos y fórmulas rítmicas derivados del acervo popular son parte del vocabulario del compositor.

En las obras en que Ginastera menciona explícitamente un ritmo folklórico o danza esta mención no es más que un referente: Ginastera no transcribe formas musicales ni ninguno de los elementos constitutivos de un estilo de manera inequívoca; siempre hay una elaboración personal en su música. Sin embargo, pueden encontrarse claras reminiscencias, influencias e inspiraciones en tipologías concretas: el elemento folklórico está presente, aunque adaptado, variado, combinado con otros (también del folklore o de música contemporánea). Gestos rítmicos característicos del folklore argentino que aparecen reiteradamente en la obra de Ginastera son la yuxtaposición o superposición de métricas de 6/8 y 3/4 (dos pulsos referenciales diferentes, de corchea y de negra, y dos pies

rítmicos, ternario y binario)<sup>x</sup>, los ostinatos rítmicos y / o melódicos (que se utilizan normalmente para el acompañamiento de las danzas folklóricas), las síncopas en la melodía del canto.

Según las configuraciones de agrupamientos y fórmulas rítmicas, estudiosos como Scarabino, Plesch y Schwartz-Kates han identificado rasgos característicos de ciertos ritmos de danzas en las que parece inspirarse Ginastera. Considerando estos análisis y atendiendo especialmente a las variables musicales (y sus connotaciones) puestas en juego en la organización del discurso musical es que puede encontrarse en la *Danza del viejo boyero* (Nº 1 de *Danzas argentinas*, op. 2), escrita con una métrica de 6/8 y una indicación de tempo allegro, que el acompañamiento es acéfalo por secciones, es decir, deja en silencio el tiempo correspondiente al acento métrico (ver marcas de (x)). Esta acentuación es característica del típico acompañamiento guitarrístico del malambo<sup>xi</sup>, que alterna acordes casi percusivos en contrapunto con breves giros ascendentes y descendentes:

Ejemplo 1, *Danza del viejo boyero* (Nº 1 de *Danzas argentinas*, op. 2):

1

El tema presentado es elaborado posteriormente con comienzo acéfalo en la voz superior (ver marcas de (x)):

Ejemplo 2, *Danza de viejo boyero* (Nº 1 de *Danzas argentinas*, op. 2):

12

16

En muchos otros pasajes de diferentes obras de Ginastera también puede percibirse de manera saliente la referencia al malambo o al triunfo<sup>xii</sup>, y la imitación del zapateo del gaucho. Ginastera utiliza frecuentemente este ritmo como recurso compositivo para hacer referencia a la cultura criolla. Esto puede constatarse en la siguiente recopilación de ejemplos:

Ejemplo 3, *Danza del viejo boyero* (Nº 1 de *Danzas argentinas*, op. 2):

Ejemplo 4, *Danza del gaucho matrero* (Nº 3 de *Danzas argentinas*, op. 2):

Ejemplo 5, *Danza del gaucho matrero* (Nº 3 de *Danzas argentinas*, op. 2):

Ejemplo 6, *Danza del gaucho matrero* (Nº 3 de *Danzas argentinas*, op. 2):

104 a Tempo  
*violento*

Ejemplo 7, *Criolla* (Nº 3 de *Tres piezas*, op. 6):

Allegro (♩.=138)  
*ff*

Ejemplo 8, *Criolla* (Nº 3 de *Tres piezas*, op. 6):

48

Ejemplo 9, *Malambo*, op. 7:

2

*pp cresc. poco a poco* (=)

Ejemplo 10, *Malambo*, op. 7:

146

*cres. (x)*

Ejemplo 11, *Danza criolla* (Nº 3 de 12 *Preludios americanos*, op. 12):

*f marcato e violento*

Ejemplo 12, *Danza criolla* (Nº 3 de 12 *Preludios americanos*, op. 12):

81

Ejemplo 13, *Homenaje a Roberto García Morillo* (Nº 3 de 12 *Preludios americanos*, op. 12):<sup>xiii</sup>

Ejemplo 14, *Allegro rustico* (Nº 2 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

Ejemplo 15, *Allegro rustico* (Nº 2 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

Ejemplo 16 *Allegro rustico* (Nº 2 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

Ejemplo 17, *Scherzando* (Nº 5 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

Ejemplo 18, *Scherzando* (Nº 5 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

24

Ejemplo 19, *Scherzando* (Nº 5 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

30

Ejemplo 20, *Scherzando* (Nº 5 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

37



Ejemplo 21, *Scherzando* (Nº 5 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

Ejemplo 22, *Scherzando* (Nº 5 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

En los ejemplos siguientes se encuentran rastros de ritmos picarescos, con métrica de 6/8 y tempo allegro. Podrían remitir, tal como sugiere Scarabino, a la forma de gato o de chacarera<sup>xiv</sup>,

danzas que no pueden discriminarse o identificarse de una manera inequívoca en la música de Ginastera.

Ejemplo 23, *Danza del gaucho matrero* (Nº 3 de *Danzas argentinas*, op. 2):

56

Ejemplo 24, *Criolla* (Nº 3 de *Tres piezas*, op. 6):

15

Ejemplo 25, *Criolla* (Nº 3 de *Tres piezas*, op. 6):

24

A continuación se ejemplificarán los orígenes o influencias de carácter más lento, ensimismado, meditativo. *Milonga<sup>xv</sup>*, *Triste<sup>xvi</sup>* y *Vidala<sup>xvii</sup>* pertenecen al repertorio folklórico tradicional de Argentina y son también los títulos que Ginastera elige para nombrar a tres de sus composiciones, que se desarrollan según estas especies. La *Milonga*, con métrica 2/4 y tempo lento, el *Triste*, métrica 4/4, tempo lento la *Vidala* con una métrica de 3/8 y un tempo adagio:

Ejemplo 26, *Milonga*:

Example 26, *Milonga*, measures 1-4. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a vocal line. The piano part starts with a *pp legato* marking and includes a triplet in the first measure. The vocal line is marked *cantando*. The piano part includes a *ritard.* marking and an *espressivo* marking in the fourth measure.

Ejemplo 27, *Milonga*:

Example 27, *Milonga*, measures 25-28. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a vocal line. The piano part starts with a *ritard.* marking. The vocal line is marked *a tempo*. The piano part includes *mf* and *p* markings. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

En la sección central de *Criolla* (Nº 3 de *Tres piezas*, op. 6) también hay características de milonga:

Ejemplo 28, *Criolla* (Nº 2 de *Tres piezas*, op. 6):

86  $\frac{3}{4}$   
mf cantando  
3 3

Ejemplo 29, *Triste* (Nº 2 de 12 *Preludios americanos*, op. 12):

(b) (X) (X) (X)  
sempre p e mesto  
(X) (X)  
(X) (=)  
(X) (X)  
(X) (X)  
(X) (X)  
(X) (X)  
meno (X)  
(X)  
(X) (X) (X)  
poco rit. e dim. (X) (X)  
pp  
pp

Ejemplo 30, *Vidala* (Nº 4 de 12 *Preludios americanos*, op. 12):

Otros ejemplos de tempo lento o moderado y métrica 6/8, alusivos al repertorio nacional pero que expresan un aire de zamba<sup>xviii</sup> se consignan a continuación:

Ejemplo 31, *Danza de la moza donosa* (Nº 2 de *Danzas argentinas*, op. 2):

Ejemplo 32, *Adagiettopianissimo* (Nº 1 de la *Suite de danzas criollas*, op. 15):

En *Cuyana* (Nº 1 de *Tres piezas*, op. 6) puede identificarse una expresión con aire de tonada <sup>xix</sup>:

Ejemplo 33, *Cuyana* (Nº 2 de *Tres piezas*, op. 6):

Ejemplo 34, *Cuyana* (Nº 2 de *Tres Piezas*, op. 6):

En *Norteña* (Nº 2 de *Tres piezas* op. 6) pueden encontrarse connotaciones de baguala o vidala<sup>xx</sup>, con imitación rítmica del toque de caja, en tempo lento. Hay una alternancia de compases de 3/8 y 3/4 que ocasiona una acentuación no uniforme, desplazada (esto remite a la tradición musical del noroeste argentino y a ritmos de huayno<sup>xxi</sup>):

Ejemplo 35, *Norteña* (Nº 2 de *Tres piezas*, op. 6):

En el 1er modo pentáfono menor (Nº 5 de 12 Preludios americanos, op. 12) la métrica es de 7/8 (compás de amalgama). El tempo es andante:

Ejemplo 36, En el 1er modo pentáfono menor (Nº 5 de 12 Preludios americanos, op. 12):

En el 1er modo pentáfono mayor (Nº 12 de 12 Preludios americanos, op. 12) no mantiene una misma métrica en toda la obra, la acentuación se desplaza de manera irregular: Ginastera utiliza métricas de 3/2, 4/2, 5/2 y 6/2 según sus necesidades de expresión. El tempo es lento:

Ejemplo 37, En el 1er modo pentáfono mayor (Nº 12 de 12 Preludios americanos, op. 12):

Ejemplo 38, En el 1er modo pentáfono mayor (Nº 12 de 12 Preludios americanos, op. 12):



Otra obra en la que se suceden diferentes métricas sin regularidad es *Scherzando* (Nº 5 de *Suite de danzas criollas*, op. 15

Ejemplo 39, *Scherzando* (Nº 5 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

Ginastera hace una alusión al tango<sup>xxii</sup> en el *Tributo a Juan José Castro* (Nº 8 de *12 Preludios americanos* op. 12), utilizando para esta referencia un compás de 2/4, un “Tempo di Tango” con marca de negra = 54 (largo). El compositor utiliza quintillos en los compases 13, 14 y 15 (ver marcas de (=)) como ornamentación que varía las duraciones de los sonidos de la melodía, y en el acompañamiento la figura típica de habanera: corchea con puntillo-semicorchea (compases 3 y 15 marcados con (\*)):

Ejemplo 40, *Tributo a Juan José Castro* (Nº 8 de *12 Preludios americanos* op. 12):

### 1.2.2 Referentes melódicos

En las obras de este momento de Ginastera la línea melódica se destaca por sus elaboraciones y su lirismo. El material melódico que utiliza el compositor deriva de fuentes folklóricas y populares de Argentina. Para la escritura de sus temas se basa en escalas tonales de modo mayor y menor y en escalas pentatónicas (características de los Andes y de la región noroeste de Argentina). También son características de este momento el empleo de giros y contornos melódicos de la expresión musical folklórica y tradicional del país y algunas figuras o esquemas musicales que aluden al toque de instrumentos propios de la cultura nacional.

Ejemplo de esto último es el “acorde simbólico”<sup>xxiii</sup>, constituido por la sucesión de las notas en que está afinadas las cuerdas al aire de la guitarra (mi-la-re-sol-si-mi):

Ejemplo 41, *Danza del viejo boyero* (Nº 1 de *Danzas argentinas*, op. 2):

Musical score for Example 41, *Danza del viejo boyero* (Nº 1 de *Danzas argentinas*, op. 2). The score is in bass clef and 2/4 time. It starts at measure 78. The tempo is marked *Poco rit.* and the dynamics are *p*. The tempo then changes to *a Tempo* and the dynamics are *mf*. The score ends with *pp*. There are two instances of a sharp sign (=) in the bass line.

Ejemplo 42, *Malamboop*. 7:

Musical score for Example 42, *Malamboop*. 7. The score is in bass clef and 2/4 time. It starts at measure 1. The dynamics are *pp*. The score ends with a *rit.* marking and the word *alta*.

Otros ejemplos que evocan el toque de instrumentos autóctonos (quena o pincullo) son: *En el 1er modo pentáfono menor* (Nº 5 de *Doce Preludios Americanos*, op. 12), con rápidas bordaduras superiores, en ornamentaciones y adornos de la melodía (están marcadas con **(X)** en el ejemplo Nº 36) y en *Norteña* al incluir rápidas sucesiones de notas entre las frases melódicas a manera de adorno:

Ejemplo 43, *Norteña* (Nº 2 de *Tres piezas*, op. 6):

Musical score for Example 43, *Norteña* (Nº 2 de *Tres piezas*, op. 6). The score is in treble clef and 2/4 time. It starts at measure 28. The dynamics are *pp*. The tempo is marked *veloce*. The score ends with *a tempo* and *ff*. There are two instances of a sharp sign (#) in the melody, marked with **(X)**.

Otros adornos melódicos que pueden observarse son las notas anticipadas (ver marcas de **(#)** en los ejemplos 7, 15, 28, 40 (aquí como “arrastre” típico del tango y como adorno del bajo).

Ginastera utiliza líneas monofónicas de notas a la manera de improvisaciones guitarrísticas, y despliegue de acordes o sucesión rápida de notas en los finales de frase (o de obras):

Ejemplo 44, *Danza de la moza donosa* (Nº 2 de *Danzas argentinas*, op. 2):

Ejemplo 45, *Adagiettopianissimo* (Nº 1 de *Suite de danzas criollas*, op. 15):

(ver ejemplo 21, 41 y 42).

Ginastera utiliza ornamentación de la melodía mediante sonidos sucesivos a la octava superior o glissandos:

Ejemplo 46, *Danza del gaucho matrero* (Nº 3 de *Danzas argentinas*, op. 2):

Ejemplo 47, *Cuyana* (Nº 1 de *Tres piezas*, op. 6):

38

pp

*p* *crece*

*rit. poco* *a tempo*

mf

Ejemplo 48, *Cuyana* (Nº 1 de *Tres piezas*, op. 6):

58

Ejemplo 49, *Criolla* (Nº 3 de *Tres piezas*, op. 6):

52

Ejemplo 50, *Criolla* (Nº 3 de *Tres piezas*, op. 6):

Musical score for Example 51, 'Danza criolla' (de 12 Preludios americanos, op. 12). The score is in 3/4 time, key of G major, and starts at measure 152. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with a trill in the first measure, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.*, and a sharp sign (#) indicating a key signature change.

Ejemplo 51, *Danza criolla* (de 12 Preludios americanos, op. 12):

Musical score for Example 52, 'Scherzando' (Nº 5 de Suite de danzas criollas, op. 15). The score is in 3/4 time, key of G major, and starts at measure 51. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with a trill in the first measure, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *dim.* and *gliss.*, and a sharp sign (#) indicating a key signature change.

Ejemplo 52, *Scherzando* (Nº 5 de Suite de danzas criollas, op. 15):

Musical score for Example 53, 'Scherzando' (Nº 5 de Suite de danzas criollas, op. 15). The score is in 3/4 time, key of G major, and starts at measure 35. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with a trill in the first measure, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ff* and *martellato*, and a sharp sign (#) indicating a key signature change.

(ver ejemplos 19, 20 y 23)

El compositor también utiliza bordaduras, notas de paso y auxiliares de adorno o colorísticas con inflexiones cromáticas, a la manera de ciertas músicas folklóricas argentinas:

Ejemplo 53, *Malamboop. 7* (ver marcas de (=)):

50

(ver marcas de (=) en los ejemplos 9, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 41. Hay un movimiento cromático descendente en el ejemplo Nº 40 (*Tributo a Juan José Castro*) señalado en la partitura con ( ).

Otro referente melódico nacional se manifiesta en el empleo de motivos melódicos de corta longitud y contorno o ámbito restringido (ver ejemplos 1, 2 y 3 de *Danza del viejo boyero*, 4, 5 y 6 de *Danza del gaucho matrero*, 7 de *Criollaop.* 6, 9 y 10 de *Malambo*, 11 y 12 de *Danza criolla op.* 12, 14 y 15 del Nº 2 de *Suite de danzas criollas*, 17 del Nº 5 de *Suite de danzas criollas*).

De la misma forma, en la composición melódica con intervalos de 4ta y de 5ta puede percibirse una sonoridad típicamente tradicional (ver marcas de (X) en ejemplos 5, 10, 24, 25, 29<sup>xxiv</sup>, 30, 31, 32, 35).

Los modos pentafónicos son utilizados por Ginastera como lenguaje musical en alusión a las culturas originarias del noroeste argentino (ver ejemplos 36, *En el primer modo pentáfono menor* (de *12 Preludios americanos*, op. 12) que es enteramente pentafónico y ejemplos 37 y 38, *En el primer modo pentáfono mayor* (de *12 Preludios americanos*, op. 12).<sup>xxv</sup>

### 1.2.2 Referentes armónicos / organización vertical de los sonidos

El lenguaje musical utilizado por Ginastera en este período es tonal. Las obras tienen una estructura interna con relaciones funcionales entre sus elementos, con un centro tonal de reposo o en torno al cual se desenvuelve el discurso o parte de él. Esta propiedad es una característica de la música popular y folklórica argentina y es con la que Ginastera piensa su obra. Además, todas las composiciones de este momento del músico desarrollan según la forma de composición temática clásica, esto quiere decir que el autor presenta un motivo, lo repite/elabora/varía (en el registro, textura, acompañamiento, etc.), presenta otros motivos a los que puede también elaborar/variar/repeter, vuelve a presentar motivos antes usados, cadencia final (esto puede verse a

manera ilustrativa en los anteriores ejemplos: repetición motivica: Nros 6, 7, 9; id. con cambio de altura Nº 11; elaboración/variación Nros 16, 17, 26/27/53, 32, 34, 40; cadencias finales Nros 3, 12, 22, 41, 44, 45, 46).

Recursos también clásicos y que se corresponden con referentes nacionales son el empleo de acordes triádicos en el acompañamiento (en bloque o arpegiados, y generalmente con notas agregadas en tiempos débiles) y duplicaciones de notas fundamentales en los acordes (ver ejemplos 2, 6, 7, 12, 17, 18, 26, 32, 43).

Los intervallos armónicos de 3ras, 6tas, 4tas, 5tas y 8vas son muy usados por Ginastera en la construcción de sus melodías. Los dos primeros remiten a discursos folklóricos y populares de base ibérica, los dos segundos a tradiciones autóctonas más ancestrales. Las octavas son empleadas comúnmente en las músicas populares como refuerzo dinámico. Ginastera utiliza frecuentemente las duplicaciones paralelas a intervalo fijo, con un incremento de la disonancia armónica.

Ejemplo 54, *Danza del viejo boyero* (Nº 1 de *Danzas argentinas*, op. 2):

Ejemplo 55, *Danza de la moza donosa* (Nº 2 de *Danzas argentinas*, op. 2):

(ver ejemplo 5, 6, 10, 17, 30, 35, 37- 38, 51 (en donde hay un empleo de bicordios de 3era, 4ta, 5ta, 6ta como constitutivos de la expresión musical o como variación de la misma), ejemplos 8, 13, 16, 21, 39 (donde Ginastera emplea 8vas como refuerzo dinámico y expresivo) y la melodía en ejemplos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 15, 16, 22 (compases 138-139-140-141), 43 (compases 30-31) en donde Ginastera usa intervallos fijos para duplicar durante secciones de sus obras).



## Conclusión

La obra para piano de Alberto Ginastera compuesta entre 1937 y 1947 ofrece numerosas referencias nacionalistas. A lo largo del presente trabajo se han seleccionado algunos ejemplos que muestran cómo el autor eligió y utilizó en este período materiales folklóricos y populares, a los que elaboró, para la construcción de sus obras.

Ya desde los títulos mismos de la mayoría de las piezas de este momento (que fueron tratados oportunamente en el apartado 1.1 *Los títulos de las obras*) Ginastera alude a lo nacional mencionando o bien regiones del país o bien formas musicales o de danzas tradicionales, con el ímpetu y la potencia semántica que tiene el referente literario (que además es un título: informa del contenido o tema de la obra, condicionan la atención e interpretación del oyente) para la construcción de significados y asociaciones.

Los elementos rítmicos, melódicos, armónicos, formales y tópicos que constituyen una obra musical son, en Ginastera de este momento, demostrativos del valor jerarquizado que para el músico tenía el patrimonio nacional, ya que casi en la totalidad de las composiciones se reconoce un “color local” (según el caso particular, más o menos explícito). Ese “color local”, esa reminiscencia, alusión, sugerencia de lo argentino es resultado de un proceso de síntesis entre lo popular y lo académico, una fusión de tradiciones musicales locales con técnicas y recursos de un lenguaje sonoro más elaborado.

El mismo Ginastera, como ya se mencionó en una nota del trabajo (apartado 9, página 7) sostenía la necesidad de recrear el folklore, y esta tendencia (que es una indiscutible marca de estilo en el compositor) resuelve la trama de sus obras en un diálogo permanente entre lo autóctono y lo universal, entre las prácticas de acervo popular y sus aprendizajes personales ligados al mundo intelectual contemporáneo de su momento. Por esto es que no hay en sus composiciones, como quedó demostrado a través de los ejemplos de este trabajo, ninguna copia textual de ningún elemento musical constitutivo de lo que sí es, de manera evidente, una herramienta constante para su expresión.

Ginastera utilizó en este período, de “estilo objetivo”, referentes convencionales y fácilmente reconocibles de la cultura nacional: “Danzas argentinas”, “Milonga”, “Cuyana”, “Norteña”, “Criolla”, “Malambo”, “Triste”, “Vidala”, “...Modo pentáfono...”, “Danzas criollas”; imitaciones de sonoridades típicas de instrumentos como la quena y la caja, el “acorde simbólico” con las notas de afinación de las cuerdas al aire de la guitarra, modos pentafónicos para la escritura de algunas piezas, duplicaciones con intervalos de 3ra., 6ta., 4ta., 8va., recreación de ritmos de danzas folklóricas como el malambo, el gato, la chacarera, la zamba, etc. Todos estos símbolos tópicos, que remiten a un conglomerado de significados y sentimientos nacionales, establecen la armazón poética de Ginastera, los factores constitutivos a partir de los cuales el compositor organiza su mensaje musical. Ginastera es, a través de este mensaje, generador de un nuevo nacionalismo musical que se vincula estrechamente con las prácticas internacionales. Los referentes nacionalistas que hay en sus obras para piano del período analizado también son exponentes de una retórica musical nueva, que trasciende lo puramente público y multitudinario sin dejar por eso de representar, de una forma particular y personal, el acervo del país.

Este patrimonio cultural nacional, al que Ginastera aprecia y al cual enaltece desde su lugar dentro de la historia, queda reflejado en las composiciones del músico de este lapso analizado en el presente trabajo, y es expuesto a través de los múltiples referentes nacionalistas que generan, por su potente presencia y densidad tópica, una resonancia del sentido profundo de las obras.

1 “Marco” es un esquema cognitivo, una estructura de datos que incorpora las nuevas informaciones y las adapta para que queden disponibles en el futuro. El marco orienta los procesos mentales.

2 “desde que los misioneros, en su afán por catequizar a los aborígenes del Tucumán y de la región guaraníca, dieron en aprovechar sus evidentes disposiciones musicales, comenzó la gestación de las músicas que con el correr de los siglos y los diferentes aportes –cultos y populares- debían llegar a constituir lo que en la actualidad forma el conglomerado folklórico argentino” (Isabel Aretz. El folklore musical argentino, Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1975).

3 El nacionalismo supone una jerarquización de las tradiciones y culturas de países periféricos o no dominantes culturalmente a la largo de la historia. Musicalmente, el nacionalismo que surge en Europa durante el S. XIX es una reacción contra el «dominio» de los parámetros y reglas de la música romántica alemana.

4 El concepto de topos musical, difundido a partir del trabajo del musicólogo norteamericano Leonard Ratner (1980) se refiere a los lugares comunes que se encuentran en las obras y que remiten intertextualmente a estilos, tipos o clases de músicas reconocibles por quienes comparten ese código. Propicia una construcción de significados a partir del objeto sonoro gracias a la articulación de los contenidos que posee.

5 Ginastera fue docente en Conservatorios, en la Academia Militar Nacional de San Martín (hasta 1945), director de la carrera de Música en la Universidad de La Plata, en 1958 organizó y dirigió la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (donde fue decano hasta 1963), dirigió el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella (1963-1971). Fue miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina (1957), de la Academia Brasileña de Música (1958), de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias (1965) y de la Academia Americana de las Artes y las Letras (1968). Obtuvo la beca Guggenheim para viajar a los EE.UU. con su familia, donde permaneció desde diciembre 1945 hasta marzo de 1947. En 1948 participó de la ISCM (International Society for Contemporary Music); esta asociación seleccionó su *Cuarteto para Cuerdas Nº 1* para su 25ava edición en Frankfurt y participó en festivales de Oslo, Estocolmo, Roma y Madrid. Recibió doctorados honorarios de Yale (1968) y la Universidad de Temple (1975). Fue galardonado con el premio de la Fundación Nacional Argentino para las Artes en 1971 y el Premio de Música UNESCO del Consejo Internacional de la Música en 1981.

6 Ginastera hace una división tripartita de su trabajo en 1960, distinguiendo una primera etapa de “estilo objetivo” (1937-1947), una segunda de “estilo subjetivo” (1947-1957) y una tercera de “neoexpresionismo” (desde 1958). El compositor describe cada una de estas etapas como de referencia directa a los materiales folklóricos argentinos, de integración simbólica del folklore sublimado y de combinación de procedimientos dodecafónicos y surrealistas, respectivamente.

Existen revisiones a esta división, como la de Débora Schwartz-Kates (que agrega una cuarta etapa de “síntesis final” (1976-1983), a partir de Puneña Nº 2 en la que Ginastera aplica técnicas de post serialismo para recrear el espíritu de América india) o de Guillermo Scarabino (quien propone dos períodos en los que encuentra una evolución del compositor pero dentro de una fuerte coherencia estilística: 1937-1954 y 1958-1983 (a partir del Cuarteto Nº 2 Scarabino distingue la utilización de nuevas técnicas (microtonalismo, aleatoriedad ). Malena Kuss y Pola Suárez Urtubey observan una unidad y coherencia en toda la obra de Ginastera, ellas consideran inadecuado disociarla en períodos, para ellas toda su composición integra un único corpus.

7 Señaladas como ideas fijas por Suárez Urtubey.

8 En la música sin texto el discurso no tiene una traducción literaria, no hay una correlación semiótica estable ni unívoca de las estructuras musicales con significados específicos.

9 En una entrevista realizada a Ginastera por José Alcaraz el compositor afirma: “...creo que el elemento puramente folklórico es de museo: lo codifican y lo guardan (los musicólogos). Siempre es necesario recrear el folklore. Hay que evitar el folklorismo simple, epidérmico, comercial”.

10 El folklore argentino tiene una birritmia latente en todas sus expresiones. Según Beloso debería ser escrito en 6/8 y 3/4, el primero para la parte del canto y el segundo para el bajo, que se alternan conservando su independencia. En las obras analizadas aquí solamente Scherzando, Nº 5 de la Suite de danzas criollas, op. 15 comienza con la marca de compás 3/4=6/8 pero la birritmia es constante.

11 El Malambo es una danza de origen pampeano que tradicionalmente ejecutan sólo los hombres, que pueden lucir sus destrezas de zapateo. Es de carácter rudo, y no se canta. Está escrita en 6/8, la melodía consta de motivos de dos compases que se repiten y originalmente la acompañan las guitarras con armonías de tónica, subdominante y dominante.

12 El Triunfo alude a un hecho guerrero; aparece hacia 1825 al asegurarse nuestra Independencia. Las melodías, siempre en modo mayor, responden al mismo patrón armónico que el malambo. Se compone de un solo período musical de tres o cuatro frases seguidas por un interludio de la misma duración. Esto se repite cuatro veces y luego se ejecuta nuevamente el período para que los bailarines de la pareja cambien de lado.

13 Esta obra no condice con el malambo en su métrica, pero su vigor rítmico y su violencia expresiva remiten perceptivamente a las destrezas del zapateo y de manejo de boleadoras.

14 El Gato y la Chacarera surgieron a partir de las danzas españolas que llegaron a América con la colonización. Son originarias de la zona subnorteña del país y tienen un carácter alegre y picaresco. La métrica de su melodía es de 6/8 y los instrumentos que las acompañan tradicionalmente son la guitarra, el violín y el bombo. El fraseo melódico es de ritmo dispar al seguir los versos de siete y cinco sílabas alternativas, con lo que se produce una birritmia entre la melodía y el acompañamiento.

15 Género folklórico rioplatense de la cultura criolla. Su baile es de pareja enlazada. Se estructura en un compás de 2/4, con desplazamientos acentuales entre la melodía y el bajo por el uso de valores irregulares en el canto (X). Las frases son anacrúsicas, y con tendencia a descender en el canto.

16 El Triste fue en época de la Independencia la canción preferida en los salones desde Lima hasta Buenos Aires. Su música combina patrones europeos e indígenas. Su carácter es sentimental y monótono.

17 La forma Vidala, propia del norte y centro de Argentina, comprende el cancionero que alterna coplas y estribillos y que es cantado generalmente a coro y acompañado por caja o tambor. Su música utiliza principalmente modos de escritura tetrafónicos y/o pentafónicos.

18 Danza de gran importancia coreográfica e instrumental con amplia proyección en todo el territorio argentino. Se baila por parejas y se utilizan pañuelos como elemento expresivo para acompañar el baile. Utiliza escalas bimodales o escala mayor o menor europea con fórmula básica de tres corcheas-corchea-negra para melodía y acompañamiento.

19 Tonada: antigua melodía en la que un cantor de glosas canta solo o “cruzado” (alternando con otro cantor). La expresión musical es libre, las notas musicales siguen la inflexión de los versos. El acompañamiento musical (de guitarra o violín) solamente subraya las notas del canto, y en el preludio o interludios que separan las frases o períodos (y que son extensos) sí tiene una mayor elaboración. Siempre está escrita en modo mayor, ya sea porque se desarrolla en escala europea o bitonal.

20 La Baguala y la Vidala son especies musicales cantadas del noroeste y centro del país. Se acompañan con caja o tambor y las melodías en la baguala son tritónicas (integrando el cancionero andino primitivo) y tetra y/o pentafónicos en la vidala.

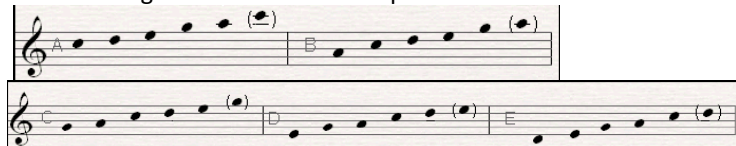
21 Huayno significa en quechua “danza o baile”. Es originario de la cultura incaica. Se presentan en su mayoría sobre modos pentafónicos y tienen ritmo binario.

22 El Tango no se considera una especie folklórica. Es una forma propia de la ciudad de Buenos Aires. En esta composición de Ginastera hay, de todas formas, muchas características de la habanera.

23 El musicólogo Gilbert Chase le dio este nombre en sus estudios de la música de Ginastera.

24 “Líneas cuartales”, según Scarabino.

25 Carlos Vega señala cinco modos pentáfonos:



y, de acuerdo a esta nomenclatura y siguiendo el análisis de Scarabino, En el primer modo pentáfono menor está escrito en el modo “B”. El otro ejemplo, En el primer modo pentáfono mayor deriva su material del modo “A”.

### Tesina nº 3:

*El pasado en el presente. Apuntes sobre la composición de la obra “KayNicté”*

**Noemí Sozzi**

Tutor: Roque De Pedro

Licenciatura en Artes Musicales con Orientación en Composición

*“...fui en cambio el alfarero en los albores,  
el fuego y el azar del lento rito,  
sentí nacer bajo la arcilla el mito  
del retorno a la fuente y a las flores.”<sup>xxv</sup>*

#### Presentación

Este trabajo consiste en una reflexión teórica realizada a partir de la composición de la obra *KayNicté*.<sup>xxv</sup> A través del mismo se intentará describir el proceso creativo y de producción de la obra, mediante una doble vía de análisis: por un lado, abordando un primer aspecto que está relacionado con la idea generadora, es decir, con el elemento legendario referido al rito maya (**Capítulo I**); y en una segunda faz, incursionando en el análisis semiótico de la obra (**Capítulo II**).

La **Introducción** intentará incluir una breve conceptualización de la obra dentro del marco teórico con el que se establecerá un diálogo permanente.

El **Capítulo I** se desarrollará dando cuenta de los principales recursos compositivos elegidos y considerará la relevancia de la leyenda en relación con el lenguaje musical y verbal, seguida de una mirada sobre sus aspectos más externos: la instrumentación, el planteo formal general, como así también lo que respecta a la forma del poema literario y de la composición musical y a la elección de los materiales que conforman el clima sonoro musical.

En el **Segundo Capítulo** se incursionará en el análisis semiótico de *KayNicté*.

La **metodología** del trabajo consistirá en el cumplimiento de los siguientes pasos:

- 1) Para la elaboración del marco teórico, a modo de orientación, se detectará, se obtendrá y se consultará la bibliografía citada, con el propósito de extraer y recopilar la información necesaria y relevante que atañe a los temas aquí tratados. Se trata de una recolección de información necesaria para construir los datos, que se realizará a lo largo de un período de tiempo y que consiste, por consiguiente, en un diseño de investigación longitudinal en cuanto al tratamiento del mismo.

1 Cortázar, Julio *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, 1987.

2 Del maya ( Kay: canto, Nicté: amor) “Canto al amor”.

Nicté es la flor por excelencia de Méjico. Las flores parecen haber tenido la mayor importancia en las culturas pre-hispánicas en relación con el ritual de la fecundidad. Los hombres que nacían en él, eran alegres, ingeniosos e inclinados a la música.

KayNicté significa “cantar a la flor”, es decir, “cantar al amor”. Nicté es el nombre genérico que se le da a la flor o rosa y, en particular, a la de la variedad llamada, actualmente, en Yucatán, flor de Mayo (Plumería).

- 2) Se analizará la obra musical presentada, estableciendo un diálogo entre el análisis de sus principales premisas constructivas y la reflexión sobre algunos de los elementos conceptuales en que se sostiene el pensamiento creativo puesto en juego.

En cuanto a las fuentes de información y técnicas de recolección de datos, se trabajará sobre fuentes secundarias tales como libros, documentos y ensayos. Con respecto al análisis, se considera fuente primaria la partitura correspondiente a la obra en cuestión.

Se tratará de responder a varios interrogantes tales como los siguientes: ¿De qué habla la obra? ¿Es posible hablar de un relato musical? ¿Qué sucede con las obras que cruzan lenguajes musical/verbal, y que se ajustan al elemento descriptivo, en este caso mítico o legendario? ¿Cómo se piensa la obra? ¿Qué ocurre con la música? ¿Funciona independientemente del componente verbal y mitológico? ¿Poseen sentido si se escinden el uno del otro? ¿Es dicha obra considerada como una mera unión de lenguajes o resulta ser la suma de dos obras que se encuentran en distinta jerarquía, ya sea por la diferencia temporal en la que nacieron, ya porque fueron compuestas por la misma persona o no, ya por una cuestión valorativa de la forma o por la duración de cada una? Estos cuestionamientos funcionarán como un hilo conductor del presente trabajo.

### Objetivos

El objetivo general del presente trabajo consistirá en comentar y describir el proceso de composición de la obra *KayNicté*, circunscribiéndose a los aspectos fundacionales que la atraviesan. Asimismo, es posible detallar ciertos objetivos específicos, referidos tanto a lo concerniente al campo conceptual o teórico, como a lo que respecta a lo propiamente técnico. Con relación a los primeros cabe mencionar:

- Establecer un marco de lectura o recepción que posibilite una mejor comprensión de la poética en que se inserta la obra.
- De un modo general, posicionar estéticamente al autor al momento de la composición de esta obra.

En lo referente al análisis musical se pueden señalar como objetivos principales:

- Analizar el modo en que los elementos conceptuales obran condicionando el plano constructivo.
- Reflexionar sobre la relación entre el mito, la música y el texto.
- Indagar en la relación entre la forma musical y los procedimientos utilizados.

### Introducción y marco teórico

#### La tradición y el respeto al mito

En el capítulo XIV de su *Poética*<sup>xxv</sup>, Aristóteles nos dice que el poeta debe procurar el placer que provocan el temor y la misericordia mediante la composición de la fábula. Sus acciones deberán respetar el mito (fábulas tradicionales) de familias que sufrieron padecimientos. Este tema (que el autor griego presenta emparentado con la finalidad de la tragedia, la catarsis o “expurgación de las

pasiones”), es tratado también por Strawinsky<sup>xxv</sup>. Para él hay una ley constante, la tradición (que no es el hábito), fuerza que anima y vivifica el presente, herencia que se transmite y que fructifica en la descendencia generacional. Esta reanudación del pasado, esta introspección asegura –para ambos autores- la continuidad de la creación. He aquí una justificación del porqué de la elección de esta temática mítica para la composición de *KayNicté*.

### **El mito y la leyenda: fuente de inspiración**

Claude Levi-Strauss<sup>xxv</sup> sostiene que el mito, en cuanto relato oral, es una práctica discursiva sobre los acontecimientos primigenios ocurridos en el principio de los tiempos, entre seres sobrenaturales, y que dan cuenta de la cosmogonía, de la antropogonía y del origen de algo en el mundo como los elementos naturales y los pertenecientes a los derivados de la naturaleza humana.

Las mitologías de todas las culturas antiguas son amplios conjuntos de textos que se entretajan formando la trama de las creencias de cada comunidad. Puestos en acción, los mitos se entrelazan con una amplia variedad de narraciones que los complementan, los amplían y los refuerzan, como las fábulas antiguas, los cuentos populares, y, en particular, las leyendas. Esas últimas se ocupan de acontecimientos que se suponen más cercanos: hechos vinculados con el tiempo de los hombres y ocurridos en una región específica. La humanidad captura manifestaciones o revelaciones de lo sagrado mediante rituales, símbolos y mitos. Estos nos transportan a un tiempo sagrado distinto al nuestro, más abierto a los hombres como su propio horizonte. La leyenda pertenece al folklore y por ello corresponde a la más arraigada sabiduría de un pueblo. Expresa los deseos, los anhelos, los temores, los ideales y sueños que son parte de la visión global que tiene ese pueblo de su propia historia y de sus relaciones con la naturaleza. Un ritual es una serie de acciones, realizadas principalmente por su valor simbólico y responde a una necesidad, la de realizar o reforzar alguna creencia.

Así como existen convergencias entre los estudiosos, en ellos hay también una serie de divergencias respecto a determinadas características del mito. Para unos el tiempo mítico es cíclico y para otros adopta formas más complejas; para unos el mito es lógico, para otros aún es considerado pre-lógico; para unos el mito y el rito se corresponden mutuamente, para otros no siempre existe esa correspondencia; para unos el mito es precedente (modelo o arquetipo) del presente, para otros no; para unos el mito es una historia sobre dioses y para otros no siempre lo es; para unos el mito es reflejo del mundo, para otros es más que eso; para unos existen mitos auténticos y para otros no; y, finalmente, para unos el mito tiene una función educativa y, para otros, los mitos son especulativos.

Según el especialista rumano Mircea Eliade<sup>xxv</sup>, en las comunidades arcaicas (en el sentido de que en ellas predomina una forma de pensamiento anterior al racionalismo moderno) los mitos constituyen “modelos ejemplares” para las actividades humanas más significativas. Es decir, que en ellos el hombre encuentra un repertorio de acciones que debe imitar –a través del rito- para integrarse al ámbito de lo sagrado y cumplir con su responsabilidad en el mundo. Este investigador distingue entre un tiempo lineal y profano, opuesto a un tiempo cíclico y sagrado, ligado a una estructura profunda y universal de la conciencia (el “mito del eterno retorno”).

Los mitos suponen un despegue hacia lo conceptual: la representación de los orígenes, las "transmutaciones" del mundo y de la sociedad mediante narraciones de carácter sagrado. Expresan dramáticamente las ideologías. Mantienen la conciencia de los valores, ideales y vínculos que se suceden de generación en generación. Avalan y justifican reglas y prácticas tradicionales y se resignifican. En ellos está implícita la moral, lo cosmogónico (creación del mundo), lo teogónico (origen de los Dioses), antropogónico (origen del hombre), lo etnogónico (organización política, social y económica) y lo escatológico (vida ultraterrena y fin del mundo).

Lévi-Strauss refiere también que el mito se define por un sistema temporal, que combina las propiedades de la lengua y el habla. Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: antes de la creación del mundo o durante las primeras edades o en todo caso hace mucho tiempo. Pero –sostiene el antropólogo francés– el valor intrínseco atribuido al mito proviene del hecho de que estos acontecimientos forman también una estructura permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro.<sup>xxv</sup>

La leyenda de KayNicté, que ha servido de elemento generador para la elaboración del texto poético y musical de la obra homónima, está tomada de *El Libro de los Libros del Chilam – Balam*<sup>xxv</sup>, cuyos textos constituyen una de las secciones más importantes de la literatura indígena americana. Redactadas después de la conquista, recogen todas las fases culturales por las que pasó el pueblo maya de Yucatán.

El título "KayNicté" hace alusión a un rito mágico que practicaban las mujeres, en noche de luna llena, en un chaltún (depósito de agua en la roca) o en un cenote (lago natural de aguas profundas entre las montañas). Esta ceremonia era practicada para atraer al hombre esquivo o al que abandonó a su amada. Consistía en una danza en la que se recitaban algunas fórmulas mágicas, ordenando al hombre a venir o a regresar a su amada. La danza se hacía alrededor de la mujer, que se sumergía en el agua, recibiendo puñados de flores (la flor de mayo o plumería), especialmente de una especie silvestre llamada en maya *thulunhuy*. Oficiaba como sacerdotisa una mujer anciana, iniciada en el rito. Las mujeres danzantes (que no eran menos de cinco) daban nueve vueltas en un sentido y nueve en el otro. Al salir del agua, terminado el acto, la joven debía juntar algunas flores y un poco de agua para preparar alimentos y amuletos para su amado.

Este ritual se llevaba a cabo en un espacio mítico y no profano, es decir, en lo que Lévi-Strauss considera un espacio sagrado "fuerte y significativo"<sup>xxv</sup>.

Partiendo de la base de que *KayNicté* está inspirada en un rito maya y que contiene un texto poético en sí misma, podemos remitirnos a los considerandos de Nietzsche, quien sostiene que la música, como todo arte, encierra otras artes.

Para este filósofo, es a partir de la música que la tragedia se origina y se comprende realmente. El arte dramático nacería, entonces, a partir de las danzas paganas que, en honor a Dionisos, despiertan las fuerzas de la naturaleza. Toma e Schopenhauer la idea de que la música es una expresión de un primitivo y universal afán de vida y sostiene que dos grandes fuerzas opuestas gobiernan el arte: la dionisiaca y la apolínea. Dice Nietzsche:



*“La música tiene el poder de hacer nacer al mito, es decir, al más significativo de los símbolos y precisamente al mito trágico, al mito que expresa en parábolas el conocimiento dionisiaco.”*

En este sentido, desde la óptica nietzschiana, vemos lo primordial de la música, sobre todo, la jerarquización musical por encima de otros lenguajes, más allá de su creación conjunta. Por eso, podemos decir que **KayNicté** es una obra concebida como una integración de lenguajes.

Continuando con la relación entre mito música, Levi-Strauss sostiene que el desarrollo sintagmático de la obra musical funciona, al igual que el mito, como una estructura a-temporal, de estructura permanente y universal, que depende del tiempo irreversible (sincrónico), formada por unidades o sintagmas que son los mitemas o musemas (si nos referimos a la música). Este acercamiento entre ambas formas simbólicas (mito y música) hace que se pueda prescindir de los actores del intercambio simbólico (autor y oyente) en favor de la obra (“estructura trascendente”). Así, Levi-Strauss pone el énfasis de su teoría en la esencia estructural o conocimiento simbólico (la obra musical) y deja de lado a su autor, al oyente y al Tiempo:

*“La música destaca los aspectos del sonido ya presentes en el lenguaje, en tanto la mitología subraya el aspecto del sentido, el aspecto del significado, que también está profundamente presente en el lenguaje.”*

Esto que fuera enunciado en la década de los 70, jerarquiza lo mítico y lo conjuga en simultaneidad con lo científico.

Teniendo en cuenta esta postura, podemos decir que **KayNicté** es una obra de estructura a-temporal, permanente y universal, que hunde sus raíces en el elemento mítico.

## La mimesis

Sostiene Aristóteles en su *Poética*<sup>xxv</sup> que la naturaleza le ofrece al creador la armonía, una y variada, el todo y sus partes, que él debe recrear, mediante la mimesis o imitación (y no copia) de esa realidad. Es la contemplación y la observación, la intuición, lo que le permite al artista lograr el encuentro entre “el objeto imitado” y el “sujeto que imita”. Tal como lo dice el filósofo griego,<sup>xxv</sup> las metáforas son posibles porque “todo es uno y diverso (uni – verso)”; hay, para él, una unidad de origen (principio de donde todo procede) que se manifiesta en la multiplicidad de las cosas, de los seres. Y desde esa “mimesis” arranca el principio de la “verosimilitud” o “arte verosímil”.

3 Aristóteles, *Poética*; Emecé editores, Buenos Aires, 1963.

4 Strawinsky, Igor; *Poética Musical*, Taurus, Madrid, 1977.

5 Claude Lévi-Strauss (Bruselas, Bélgica, 28 de noviembre de 1908 – París, Francia, 30 de octubre de 2009) fue un antropólogo francés, una de las grandes figuras de su disciplina, fundador de la *antropología estructural* e introductor en las ciencias sociales del enfoque estructuralista basado en la lingüística estructural de Saussure. Dado el peso de su obra, dentro y fuera de la antropología, fue uno de los intelectuales más influyentes del siglo XX.

6 Entre los numerosos trabajos que Mircea Eliade (1907 – 1986) ha dedicado al estudio del mito, resultan particularmente ilustrativos *Lo sagrado y lo profano* (1957) y *Mito y realidad* (1963).

7 Lévi-Strauss, Claude. Mito y significado.

8 *El Libro de los Libros del Chilam Balam*; trad. de sus textos paralelos por Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

El *Chilam Balam* es el libro sagrado de la cultura maya, que se desarrolló en la península de Yucatán hasta Guatemala y Honduras y que sucumbió a mediados del siglo XVI. El libro abarca desde el año 1 a.C. hasta el año 1 d.C. y separa las leyendas (supersticiones, agüeros o anuncios numerosos dentro del folklore mágico) de los mitos (que se ocupan de la cosmogonía). Hace referencias oscuras, esotéricas, de un sutil misticismo o de una profunda religiosidad con resonancias ancestrales, nacidas en la noche de los tiempos. Encierra intenciones cuyo sentido desaparece en un mar de símbolos y metáforas.

9 Lévi-Strauss, C. Op.cit.

Levi-Strauss<sup>14</sup> afirma que el mito no sólo se realiza por medio del código oral, sino también a través de otros códigos culturales, con los que puede elaborar una especie de metacódigo (que incluyen los visuales, acústicos, olfativos, gustativos y táctiles, entre otros).

La obra *KayNicté* se desarrolla precisamente en el marco de esa naturaleza a la que describe tanto a través del lenguaje musical como por el literario poético. Éste hace uso de la metáfora, además de imágenes visuales, olfativas, táctiles, auditivas y comparaciones, como manera de contemplar lo semejante. Es importante situar a la metáfora en un plano siempre por fuera de los límites de la comprensión racional, ya que, una vez que la razón adquiere la metáfora, el poder mágico de la alusión desaparece para integrarse al mundo de los pensamientos.

Con relación a la mimesis, Strawinsky reconoce la existencia del material que le ofrece la naturaleza.<sup>xxv</sup> Esas “sonoridades elementales” son las que están descritas en la obra *KayNicté*, asociadas al tiempo ontológico (del Ser).

### El plan racional de la obra

A lo largo de la historia, muchos autores se ocuparon de la importancia de este tema. Con mucha meticulosidad, el filósofo estagirita establece las premisas para la composición de la fábula y plantea que, además de la idea de verosimilitud, el artista debe asumir la actitud de sus personajes para producir efecto sobre el público. En su plan, primero debe figurarse la idea general (o sea desarrollar el asunto) y luego agregar los detalles (episodios apropiados al asunto). Así la obra de arte se presenta – como expresa Gadamer- semejante a un organismo vivo, “una unidad estructurada en sí misma”.<sup>xxv</sup> Con idéntica intención, para Strawinsky, importa tener un plan ordenado en categorías (“primario–secundario” y “principal – subordinado”), una búsqueda previa que tiene por objeto dar forma a una materia concreta. El recorrido de este camino implica un método: “El arte, en su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos obtenidos /.../ caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación.”<sup>15</sup>

Los elementos formales que sirvieron para la especulación musical de *KayNicté* fueron el tiempo y el sonido. El primero, porque se planteó una organización en el tiempo o “crononomía”. El segundo elemento es el material sonoro concebido como de gran relevancia en la obra, cuya búsqueda se efectuó a través de la superposición de distintos campos armónicos (teniendo en cuenta las relaciones interválicas, tal como se verá más adelante), mediante el establecimiento de un orden previo. Hay una utilización de ese material en una dialéctica constante entre diversas sonoridades que conforman el devenir musical. Se generan, así, múltiples estratos que se conectan en la construcción del proceso sonoro, con distintos niveles de complejidad, cada uno de los cuales tiende a formar parte de un entramado mayor.

Con relación al material de base y, a propósito del elemento tímbrico, las fuentes sonoras que participan en la obra son: flauta (que muta a píccolo), clarinete en si bemol, trompeta en si bemol, percusión (con parches como bongoes, timbaletas, tom-tom, gran casa y con placas y platos como el glockenspiel, vibráfono, tam-tam, platillo y triángulo); se agregan los dos pianos, la soprano y las cuerdas (violín, violonchelo y contrabajo). La elección del orgánico se realizó a partir de las cualidades tímbricas de los instrumentos, con el propósito de generar distintas texturas, en la combinación de los mismos.

De todo lo expuesto, se deduce que la búsqueda y el descubrimiento del plan es lo que dio forma a la obra creada, tal como lo aconseja Strawinsky cuando habla de la “necesidad de dogmatizar bajo pena de no alcanzar el fin propuesto”.<sup>xxv</sup>

### La tradición musical americanista

El origen de *KayNicté* se inserta en una trama histórico-geográfica relacionada con el quehacer compositivo y no puede negar influencias en su poética, que la sitúan en una tradición de pensamiento.

A lo largo de la Historia de la música, se pueden señalar varias referencias musicales acerca de compositores que se inspiraron, para sus obras, en mitos y leyendas americanas; los más cercanos, por la temática que han abordado, son los mexicanos Silvestre Revueltas (1899 – 1940) con su obra *Sensémayá* (1938) y *La noche de los mayas* (1939), Carlos Chaves (1899 – 1978) con su *Sinfonía N° 2 “India”* (1935/36), José Pablo Moncayo (1912 – 1958) con *Huapango* (1941) y Alberto Ginastera (1916 – 1983) con el *Popol Vuh* (1975/1983).

### Capítulo I

#### Relación entre el mito y el lenguaje musical/verbal

Al analizar este tema cabe preguntarse cómo aparece el lenguaje verbal dentro de la obra musical, si primero apareció el texto sobre el cual se compuso deliberadamente la obra o si el mismo fue introducido dentro de la misma.

Además también hay que tener en cuenta si, indirectamente la música hace referencia a conceptos, ideas y si esa referencia está claramente explicitada. No se alude, en este caso, al elemento subjetivo de vivencia artística, sino a las determinaciones transtextuales.

En esta obra, hay una relación profunda entre la leyenda del *KayNicté* y el lenguaje musical y verbal, ya sea desde el punto de vista de la forma, como del clima sonoro, a través de los campos armónicos utilizados. En cuanto a la forma, cada una de sus partes está concebida teniendo en cuenta la descripción del rito maya:

10 Nietzsche, F.; *El origen de la tragedia*, Andrómeda, Buenos Aires, p.103.

11 *El libro de bolsillo, Antropología*, Alianza Editorial, 2007 (prólogo y notas de Héctor Armabarrena), p.27.

12 Aristóteles; *Poética*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1963.

13 Aristóteles; op.cit. p.110.

14 Levi-Strauss; op.cit.

15 Strawinsky, Igor; *Poética Musical*, Taurus, Madrid, 1977.

16 Gadamer, Hans-Georg; *La actualidad de lo bello*, Paidós, Buenos Aires, 2005. p.106

17 Strawinsky; op.cit. p.28

18 Strawinsky; op.cit. p.68

- Introducción o prelude instrumental (c. 1 a 25)  
Subdividido en: a (c. 1 a 8)  
a' (c. 9 a 17)  
a'' (c.18 a 25)
- Solo de violonchelo (c.26 a 46)
- Canto
  - a) "Boca chiusa" (c. 47 a 77)
  - b) Breve prelude al canto o danza ritual, subdividido en a – b – a' (c.78 a 108)  
Canción (v. 109 a 146)  
Postludio o danza ritual (c. 147 a 157)
  - c) "Boca chiusa" (c. 158 a 196)
- Postludio instrumental (c. 197 a 211)

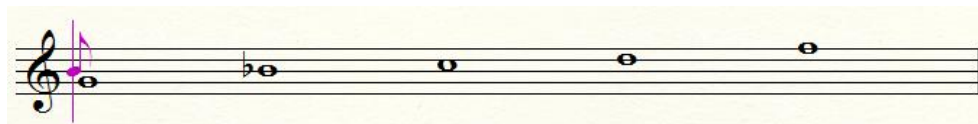
La obra se inicia con un prelude, cuyos tres momentos (*a – a' – a''*) son como tres oleajes que comienzan de la nada (inicio de los tiempos de la humanidad) y llegan a un clímax de importante intensidad; a través de su crecimiento se logra mayor volumen y densidad. En el tercer momento hay una estructura acórdica y no melódica (la textura va detrás del pulso rítmico).

Los campos armónicos a modo de estratos utilizados en toda la obra ya están presentados superpuestos en este prelude y corresponden a las escalas pentatónicas menores usadas por los mayas. Se presentan de la siguiente forma:

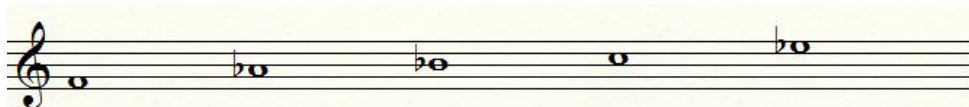
- a) Para las cuerdas: escala pentatónica de *re menor*.



- b) Para los pianos y el glockenspiel, la escala pentatónica de *sol menor*.



- c) Para el vibráfono, la escala pentatónica de *fa menor*



- d) A estas escalas, se añade el Modo 7 de Messiaen<sup>xxv</sup> transportado a *si menor*, para los instrumentos de viento.



Se tuvo en cuenta la distancia interválica entre los sonidos de los campos armónicos utilizados. Así, la escala de Messiaen está formada por semitono+ semitono+ semitono+ tono + semitono, a diferencia de las escalas pentatónicas que constan de tono y medio + tono + tono + tono y medio.

En cuanto al clima sonoro de esta Introducción, la idea fundamental es la de lograr permanencia en el tiempo, continuidad que se logra mediante los siguientes recursos:

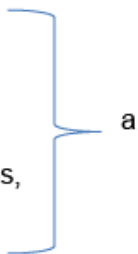
- Desplazamiento de los valores acentuados hacia la parte débil del compás.
- Duración fuera de la idea de pulso, es decir, desplazamiento permanente para generar las acciones de los instrumentos y mostrar la idea de continuidad.
- Analogías entre los instrumentos, dentro de la variedad tímbrica.
- Los trinos y trémolos aparecen como perturbaciones, es decir, que no suenan de manera lineal y anuncian lo que van a hacer luego otras voces.

El solo de violonchelo, a modo de “recitativo”, presenta los sonidos de todos los campos armónicos mencionados, a través de una melodía que incluye las características que desarrollará luego la voz de la soprano.

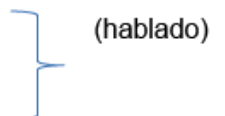
### El lenguaje verbal

Transportada al corazón de la selva maya, a los altares de ceremonias y rituales religiosos e inspirada en los *Cantares de Dztibalché*<sup>xxv</sup>, la letra de la canción (de mi autoría) es la siguiente:

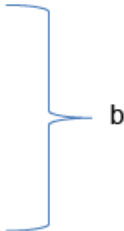
Derramo flores y canto  
como el faisán  
en el interior de las aguas,  
casa de la primavera.



Y nadie verá  
Lo que hemos venido a hacer

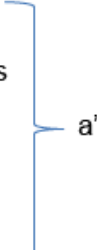


Mi corazón, libro de pinturas,  
tambor que resuena,  
mientras me embriaga  
el perfume del jazmín.



Estribillo

Con los pies descalzos  
mis ojos observan  
cercados de sueños  
y tejen futuro.



Estribillo

La poesía está compuesta en versos libres, sin rima, salvo en la tercera estrofa donde se observan versos hexasílabos con rima asonante entre el primero y el tercer verso. Además de existir una rima gramatical, existe una rima agramatical.<sup>xxv</sup> El poema consta de tres estrofas interrumpidas, cada una, por el estribillo, de dos versos.

En la segunda estrofa aparece un hiato, reforzado por la coma, que coincide con la prolongación de la primera parte de la frase musical.

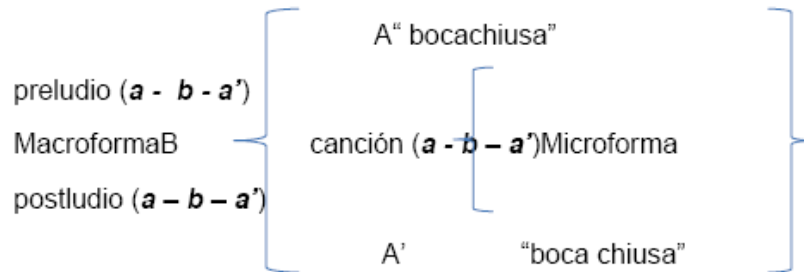
Además, cabe señalar los siguientes recursos poéticos:

- Las relaciones metafóricas entre “interior de las aguas” y “casa de la primavera” (primera estrofa) y entre “mi corazón”, “libro de pinturas” y “tambor que resuena” (segunda estrofa).
- La personificación: “mis ojos /.../ tejen futuro”.
- Las imágenes visuales, olfativas, sonoras y táctiles: “derramo flores y canto”; “tambor que resuena”; “mientras me embriaga / el perfume del jazmín”; con los pies descalzos”.
- La comparación: “como el faisán” (primera estrofa).
- La metonimia: “tejen futuro” (tercera estrofa).<sup>xxv</sup>
- Eco sonoro de significado: corazón – tambor (segunda estrofa).

En la obra *KayNicté*, el mito y la leyenda sirvieron de inspiración para la composición poética, en función de la obra musical. Por eso hay un punto de partida, un referencial histórico / mítico que marca el camino hacia el lenguaje verbal y musical. Este último, considerado como arte que encierra otras artes <sup>xxv</sup> y no, desde una equiparación entre ambos lenguajes. Hay un proceso de composición musical para el que se creó la obra literaria, paralelamente.

El canto presenta tres momentos, con una macroforma **A - B - A'**.

La forma general de la sección cantada es la siguiente:



- Un primer momento (**A**) “a boca chiusa” que desarrolla la idea de una melodía lejana que, poco a poco, se va acercando. Está inspirado en la primera parte del **Vocalise** de Rachmaninoff, obra de 1912, donde lo que sobrevive es la melodía<sup>xxv</sup>. Se trata aquí de un procedimiento de intertextualidad, o sea, un trabajo sobre un material no original que se traduce como una forma de “enmascaramiento”. El tema se repite dos veces con variación de orquestación: intercambio de roles en los distintos instrumentos (el vibráfono con el piano 1, el violín a la 8ª con el violonchelo y el glocken con el vibráfono). Como final de este primer momento del canto “a boca chiusa”, aparecen tres voces simultáneas (flauta, clarinete y voz).
- La introducción al canto que desarrolla la letra del poema es un breve preludio, de forma **a – b – a’**, cuyo carácter contrasta con todo lo anterior por el dinamismo, el timbre y la intensidad propios de una danza ritual. He aquí otro elemento descriptivo.

La parte **b** de esta microforma se interrumpe tres veces, de manera variada, para dar lugar al recitado de la fórmula mágica que, según cuenta el **Chilam Balam**, solía enunciarse en estas ceremonias: “*nichimajuk tal yo’ onton ti snupe...*”, cuyo significado es “que llegue con flores en su corazón al hombre”<sup>xxv</sup>. Al retornar a **a’**, se transportan las melodías de las cuerdas y los vientos, mientras el glocken genera una línea melódica independiente, pero que conserva la misma rítmica.

El canto de la soprano (que junto con el contracanto de la trompeta están compuestos sobre la escala pentatónica de re#) introduce una canción climática, cuya melodía responde a la dulzura de su letra, con manejo del tiempo, mucho más pausado. Presenta la forma tripartita **a – b – a’**, en analogía con toda la organización de la obra. A propósito de esta forma, cabe aclarar que estuvo planteada de antemano porque guarda estrecha relación con el elemento cíclico temporal del que nos habla Eliade<sup>xxv</sup> cuando sostiene que hay un tiempo cíclico y sagrado refiriéndose al “mito del eterno retorno”.

19 p. 94, Messiaen, Oliver; *Técnica de mi lenguaje musical*. Trad. de Alphonse Le Duc, Editions Musicales, 1993, París. Oliver Messiaen es el creador del sistema modal basado en siete escalas de su invención y sus correspondientes transposiciones

20 DE LA GARZA, Mercedes (compiladora). *Literatura maya*. Cronología de Miguel León-Portilla, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992.

Los *Cantares de Dzilbalché* es un manuscrito procedente del pueblo con ese nombre en la Provincia de Ahcanul, en el Estado de Campeche, México. Fue un códice descubierto en 1492, pero se cree que fue compuesto en 1440. Estos *Cantares* fueron estudiados por Alfredo Barrera Vázquez.

21 Jakobson, Roman; *Lingüística y Poética*, Madrid: Cátedra, 1981.

A propósito de este tema, Jakobson cita en su *Lingüística y Poética* a Hopkins, quien señala dos elementos en la belleza de la rima: la igualdad o semejanza de sonido y la desigualdad o diferencia de sentido. Sonido y sentido están necesariamente involucrados.

22 Metonimia: tropo que consiste en tomar el efecto por la causa. En este caso “futuro” equivale a “esperanza”, “ilusiones”.

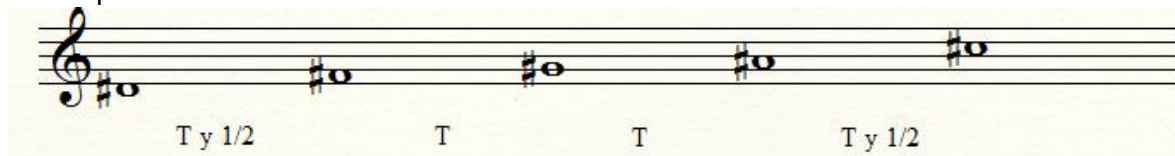
23 Nietzsche, F.; *El origen de la tragedia*, Andrómeda, Buenos Aires, 2003

En el tema *a*, para la orquestación que acompaña a la soprano, se usó el Modo 3 de transposiciones limitadas de Messiaen<sup>xxv</sup>. El vibráfono reproduce los mismos acordes del piano 1 (a la 8ª superior) y el glocken refuerza el tema de la soprano.

Simultáneamente, el campo armónico de los dos pianos abarca el Modo 3 de Messiaen en todas las transposiciones, utilizando los doce sonidos de la escala cromática.

Campo armónico de la soprano y de la trompeta:

Escala pentatónica de *re# menor*



Campo armónico del glockenspiel (refuerza el tema de la soprano)

Campo armónico de los pianos (Modo 3 de Messiaen, todas las transposiciones, usa los doce sonidos de la escala cromática)

24 Melodía", en griego, es el canto del "melos", que significa trozo de frase [...] La melodía es, por consiguiente, el canto musical de una frase cadenciosa..." (p. 43, Aristóteles, op.cit.)

25 Así lo cuenta la escritora mejicana AmbarPast, quien conoció, en 1975, en las aldeas, a las mujeres conjuradoras que se ocupaban de hacer felices a los indios. (<http://www.producticas.caffix.org.mx/mujeres-mayas-conjuros-ebriedades>).

26 Eliade, M.; op.cit.

27 Messiaen, O.; op. cit., p.90.



Cabe aclarar que la presencia de las octavas le aporta al timbre una definición particular, si tenemos en cuenta que es uno de los intervalos que más se ha negado en las composiciones producidas en los últimos 100 años. La utilización de dicho intervalo se tomó en búsqueda de lograr resonancias tímbricas (hacia el registro agudo para lograr lejanía o hacia lo grave, para conseguir sensación de profundidad).

En cuanto a la relación que se establece entre la forma del poema literario y la música, la primera estrofa poética desarrolla el tema **a** de la canción; la segunda, el **b** y la tercera, el **a'**.

El estribillo es recitado por la soprano, con diferentes matices expresivos, cada vez que se repite, mientras, por detrás, los armónicos de las cuerdas mantienen el clima sonoro:

The image displays three musical staves for a vocal line. The first staff is labeled 'recitado con energía' and shows a whole note on a high staff line. The second staff is labeled 'Susurrado' and shows a whole note on a lower staff line. The third staff is labeled 'recitado mf pausadamente' and shows a whole note on a middle staff line. All three staves have the text 'Y NADIE VERÁ LO QUE HEMOS VENIDO A HACER' written below them. The first two staves are numbered 132 and 132 respectively, and the third is numbered 146.

La segunda estrofa (tema **b**) introduce nuevamente cambios de orquestación: el motivo del glockenspiel pasa al vibráfono y viceversa, mientras las cuerdas continúan con otros armónicos artificiales y emplean los doce sonidos de la escala cromática que antes ejecutaban los pianos.

Al volver **a'**, se utilizan, para la sonorización, algunas técnicas extendidas (“rugido de león” en la Gran Casa, glissando sobre bordonas del arpa del piano, en los compases 134 a 146).

The image shows a musical staff with a single note on a high staff line. Below the staff, there is a red arrow pointing to the right, indicating a glissando or similar effect. The text 'perche frizado (tip erball)' is written below the staff.

El postludio, siempre dentro de esta microforma, no sólo es más breve que el preludio, sino que presenta variantes con respecto a lo anterior. En **a** y **a'** hay predominio de la percusión (arco batuto percutido sobre la cuerda) y uso de la polimetría<sup>xxv</sup>. Aparecen, en esta sección, algunos planos divergentes que producen sensación de abigarramiento. El **b** es muy breve; los acordes a cargo del piano marcan una gran resonancia explosiva y describen los movimientos rituales.

3) **A'** es una re-exposición del **A** casi textual, con dos variantes:

- a) un fraccionamiento del tema, interrumpido, en partes, por algunos instrumentos como el glockenspiel, el violonchelo, el contrabajo en pizzicato, el vibráfono y el clarinete.
- b) En otro plano de sonoridad, el tam-tam se mantiene hasta el final.

El cierre de la obra es una coda o postludio instrumental breve donde hay un retorno al clima sonoro del inicio, de sonoridad más oscura (sostenida por el tam-tam y la gran casa) que, poco a poco, se va amortiguando, hasta desaparecer.

Como corolario de todo lo expuesto en este apartado resulta que la forma de la obra contribuye a desarrollar el elemento descriptivo, toda vez que está en relación con la temática y el transcurso de la leyenda y que el texto poético ha sido elaborado con respecto a esa forma, manteniendo fidelidad al mito. En este sentido, se puede decir que la literatura está puesta al servicio del discurso musical, el que, a su vez, ha tenido como fuente de inspiración la leyenda mítica del pueblo maya, cuyo rito describe. Hay un aferrarse, en cuanto a la composición musical, al contenido conceptual del poema y a la representación literal. La propuesta aparece desde la perspectiva de la forma y la utilización de los elementos, su variación y mutación en diversos contextos. Resonancias, ecos, enmascaramientos, son metáforas de la estética que aquí se sustenta. La intención del mensaje musical es reflejar lo máximo, equiparando, de esa manera, la abundancia de materiales que aparecen en la poesía.

## Capítulo II

### Un acercamiento al análisis semiótico

Si consideramos la definición de Semiótica que nos presenta Omar Calabrese<sup>xxv</sup>, es posible entender que un acercamiento al análisis de este tipo nos ofrece una perspectiva que nos obliga a establecer los nexos entre los datos, las informaciones, de alguna forma externas al texto mismo, y los aspectos del texto musical. Por esta razón, el intento de realizar un breve análisis semiótico nos permitirá centrarnos en el significado de la obra.

Si nos atenemos a este aspecto, podemos encontrar que, a través de la historia, los estudiosos del tema se agrupan, de un modo general, en dos posiciones estéticas:

- Los absolutistas, quienes sostienen que el significado de la obra descansa en el contexto mismo y en la percepción de sus relaciones. Es decir, que se remiten a un proceso intra-musical.
- Los referencialistas, que, además de esos significados abstractos, intelectuales, tienen en cuenta el mundo extra-musical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter.

Ambos significados pueden coexistir en una misma obra.

Otra dicotomía estética relacionada con el significado es la que podemos encontrar entre:

- Los formalistas, que opinan que el significado de la música descansa en la percepción y la comprensión de las relaciones musicales de la obra y que dicha percepción es puramente intelectual. Tal es el caso de Igor Strawinsky, cuya *Poética* ya fue mencionada en el Capítulo I de este trabajo.
- Y los expresionistas, que sostienen que esas relaciones son capaces de estimular sensaciones y emociones en el oyente, apoyándose en el polo estésico.

Leonard Meyer<sup>30</sup>, teórico de la música occidental, se basa principalmente en los conocimientos y argumentos psicológicos fundamentados en la descripción de la música y, aunando las dos corrientes, se ubica en la búsqueda de un análisis del significado musical y de la experiencia perceptiva, dando cuenta de la posición expresionista como de la formalista y de la relación entre ellas. Y, dado que sólo se ocupará de los elementos intra-musicales de la obra, su enfoque será absolutista.

Teniendo en cuenta todas estas tendencias, podremos elaborar algunas conclusiones acerca de la obra en cuestión que deberán confirmar las siguientes hipótesis:

- 1) Se trata de una obra que presenta modalidades referenciales intrínsecas y extrínsecas.
- 2) Con función referencial porque presenta unidades intermusicales y extramusicales, dando cuenta de una “narratividad musical”, como música descriptiva que es.
- 3) El código que utiliza remite o representa el rito que fue su génesis.
- 4) Debe descifrarse en el marco de la cultura que le dio origen.
- 5) Presenta una relación de hipertextualidad y de intertextualidad.
- 6) Es una “obra abierta en primer grado”.
- 7) La obra es el objeto que presenta un sistema de signos mixto.

- 1) Podemos ubicarnos, de acuerdo a las situaciones analíticas semióticas que presenta J.J.Nattiez<sup>31</sup>, en una poiesis externa con un análisis cuya dirección va desde el proceso compositivo al polo neutro (o sea del compositor al texto/obra musical) y en segundo lugar, en una poiesis interna que va desde el texto/partitura a formular hipótesis sobre el proceso compositivo. Ambas pertenecen al plano de origen del texto en relación con el autor.

Jacques Jean Nattiez concibe la música como un hecho simbólico que tiene la potencialidad de presentar modalidades referenciales intrínsecas o extrínsecas y parte de la idea de considerar a la obra musical, al objeto, como una “forma simbólica” portadora de significaciones, que tiene una realidad material, una huella. En el caso de *KayNicté*, se trata de la leyenda. El mismo título porta una gran significación y de una manera final, demuestra la admiración e identificación del autor con la tradición y la cultura indígena maya. Se buscó un metalenguaje que describiera las concepciones literario – musicales para dar forma artística a la obra. Las referenciales intrínsecas son las escalas pentatónicas, las cuales son consideradas por Nattiez no como un fenómeno social, sino que son un fenómeno universal que está en relación con los elementos biológicos; por esta causa, es imprescindible no excluirlos.

La sucesiva aparición de los sistemas tritónico, tetratónico y pentatónico en el tiempo es estudiado en los años 1954 – 55, por J. Chailley<sup>32</sup>. Él afirma que el primero precede al segundo y que éste precede al tercero.<sup>33</sup>

28 Se entiende por polimetría a la superposición de valores rítmicos.

29 Calabrese, Omar; *El lenguaje del arte*, Paidós, Buenos Aires, p.13.

Para este estudio la Semiótica es una ciencia que considera los fenómenos culturales como fenómenos de comunicación.

30 Meyer, Leonard; *La emoción y el significado en música*, trad. Editorial Alianza Música – 2005.

31 Nattiez, J.J.; *De la semiología general a la semiología musical*, Quebec, vol. XXXV, N° 2, otoño 1997, pp.7-20 (traducción castellana).

32 Chailley, J. *Formation et transformation du langage musical, vol. I. Intervalles et échelles*, Les cours de Sorbonne, París, Centre de documentation universitaire, 1954.

33 Chailley explica la formación de la escala pentatónica (modo I de Constantin Brailoiu) como una disposición del acorde sobre la fundamental SOL, siguiendo el orden del círculo de quintas, pero con saltos de cuartas descendentes (sol re la mi si) para evitar la sucesión sol-la- si.

- 2) El desarrollo teórico de Roman Jakobson acerca de las funciones del lenguaje nos habla de las unidades de la música inter-musicales o extra-musicales, citando como ejemplo a la música programática. Sostiene, entonces, la existencia de una “narratividad musical”, siendo que la música tiene su propia dimensión sintáctica. Esta característica, como música descriptiva que es, se puede aplicar a **KayNicté** por sus referencias intrínsecas y extrínsecas ya señaladas en el capítulo anterior, al rito de la civilización maya. Es decir que es una obra con función referencial.
- 3) Dentro de las corrientes que consideran la emisión del mensaje vinculado al lenguaje verbal y al musical se encuentra Nicolás Ruwet. Él centra su estudio en la aplicación de reglas lingüísticas (a las que él llama de duplicación) para la comprensión semántica de las unidades mínimas de una obra musical, que se van encadenando en un plano sintagmático, dando lugar a la misma. Para Ruwet el código es un conjunto de elementos que operan en un sistema y propone las normas fundamentales de su posible combinación.<sup>34</sup> En **KayNicté**, el código que se utiliza es el sistema pentatónico perteneciente a un lenguaje musical aborigen occidental. Cada frase rítmico - melódica explicita las reglas sintagmáticas del mismo. La intención de la obra es “representar” o remitir, por su carácter descriptivo, al rito maya. De este modo, se puede expresar que, por medio de un significante lingüístico constante, se muestra el sentido de un significante musical.
- 4) Como ejemplo de la aplicación semiótica a la música no occidental, Charles Boilésdemuestra que diferentes tipos de fenómenos pueden combinarse de modo complejo y deben descifrarse adentro de su contexto, es decir, en el marco de las culturas y tradiciones en las que surgen. Si remitimos este concepto a la obra en cuestión, hay que considerar que está entroncada en una cultura americana y precolombina, con características que le son propias.
- 5) Con respecto a la textualidad y determinaciones transtextuales, hay en **KayNicté** una relación de hipertextualidad, ya que se une un texto primero o hipotexto, que es la leyenda, a un texto posterior, la partitura o hipertexto. Además, como ya se aclaró en el Capítulo I, dentro de la obra musical se creó la obra literaria (poema) al servicio de ésta. Podemos decir que **KayNicté** es una transposición porque hay una correlación entre el universo simbólico de un texto original (hipotexto) y el de una segunda configuración determinada por otro sistema de signos que responde a su lenguaje artístico específico (hipertexto). La transposición, en este caso, va del mito o rito maya enunciado en el **Chilam Balam** (hipotexto) a la obra musical **KayNicté** (hipertexto). Hay, entonces, un proceso de re-semantización, ya que se le da un sentido al texto original.  
Además, entre el poema y la música hay relación de intertextualidad porque hay marcados puntos de contacto entre ambas. La música, como lenguaje no-verbal y abstracto que es, no tiene trama ni sentido, ya que es intraducible en el lenguaje humano verbal. Tiene un carácter enigmático, pese a que es mediación. Su código, diferente a la del lenguaje de las palabras consta de evocaciones y se dirige al plano emocional, espiritual y afectivo del cerebro. Por eso,

une su simbología al lenguaje poético de las palabras para convertirse en programa, en la interpretación del mundo.

También podemos decir que **KayNicté** es una transposición porque hay una correlación entre el universo simbólico de un texto original (hipotexto) y el de una segunda configuración determinada por otro sistema de signos que responde a su lenguaje artístico específico (hipertexto). La transposición, en este caso, va del mito o rito maya enunciado en el **Chilam Balam** (hipotexto) a la obra musical **KayNicté** (hipertexto). Hay, entonces, un proceso de re-semantización, ya que se le da un sentido al texto original.

- 6) Teniendo en cuenta los considerandos de Umberto Eco<sup>35</sup> se trata de una “obra abierta en primer grado”, en donde existe una estructura detrás del texto, que se adapta y soporta otras estructuras dentro. Eco se refiere a que es una obra cerrada por el compositor. Más allá de que en cada nueva ejecución de la misma cambien circunstancias y detalles de interpretación, la obra ya tiene una versión. Las obras abiertas en segundo grado dan al intérprete la posibilidad de cerrarlas. Ofrecen posibilidades de improvisación o de combinación de elementos o posibilidades de lecturas a cada intérprete. En ellas, el lector musical performático cumple un rol fundamental ya que tiene la posibilidad de cerrarla, es decir, encontrarle sentido de una manera activa, transformando esta obra simbólica al darle una pluralidad de sentidos, por tratarse de una obra en movimiento. Cada vez que la misma se lleve a cabo, surgirá una versión nueva y completamente diferente a cualquier otra. En este tipo de obras entra en juego la improvisación y la espontaneidad a la hora de interpretar, más allá de que puedan o no existir pautas o guías para la misma. Una vez que el intérprete concreta el discurso, la obra deviene “abierta en primer grado”. El perceptor recibe, en cualquiera de los casos, una obra abierta en primer grado y tiene la posibilidad de realizar múltiples interpretaciones sobre esa versión del texto/partitura.
- 7) Si focalizamos el análisis en cada uno de los elementos conformantes del signo peirceano<sup>36</sup>, se puede postular la obra como objeto, de modo tal que el discurso sería ícono<sup>37</sup> índice<sup>38</sup> y símbolo<sup>39</sup> del programa/texto verbal/poema. O sea, la representación de un sistema de signos mixto.

34 Nicolás Ruwet (1972) es un semiólogo estudioso de la Etnomusicología

35 Eco, Umberto; **Obra abierta**, Planeta Agostini, Barcelona, 1984, pp. 66-91.

36 Pierce, C.; **La ciencia de la Semiótica**, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

37 Ícono: representación por semejanza.

38 Índice: representación por indicación.

39 Símbolo: representación por sustitución

40 Strawinsky, op.cit.

## Conclusión

Esta última sección será a modo de balance, evaluación y proyección de este trabajo.

Hay una inquietud inicial relacionada con la historia y el mito que marca la ruta hacia la creación de la obra musical y, en necesidad de ésta, la producción poético - literaria, un interés por reconstruir la memoria, que retiene tradiciones y se erige en columna vertebral para la determinación de las identidades colectivas. Un proyecto que trasciende por la intención de seguir componiendo y encontrando nuevos mitos e historias. Heusado –como sostiene Strawinsky- la materia que las circunstancias y el tiempo han puesto en mis manos.<sup>40</sup>

A partir del elemento de base disparador de la obra, se observa la coexistencia de dos textos: el musical y el verbal, considerando a este último como texto estructurador formal de la misma.

Se pueden señalar: la aparición simultánea de materiales armónicos provenientes de distintas tradiciones como el pentatonismo y los modos de Olivier Messiaen, así como materiales melódicos que devienen del período romántico y técnicas extendidas en la instrumentación, para la sonorización, propias del período contemporáneo.

Se muestra aquí un criterio de la música que la considera amplia, abierta, en relación con otros mundos, otras artes. La vivencia musical es considerada como un hecho complejo que requiere la inmersión del sujeto (intérprete oyente) en informaciones y sensaciones que exceden al simple acto de ejecutar el texto musical o escuchar el discurso. En este sentido, resulta imposible desconocer la complejidad de una obra artística.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1) Eco, Umberto; *Obra Abierta*, Planeta Agostini, Barcelona, 1984, pp. 66 – 91.
- 2) Nietzsche, F.; *El origen de la tragedia*, Andrómeda, Buenos Aires, 2003.
- 3) Pierce, C.; *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- 4) Meza, Otilia; *Leyendas Mayas*, Panorama Editorial México D.F., 2006.

- 5) Urrutia, Carlos Gustavo; *KayNicté o Canto de la flor; Historia y Leyenda*, Imprenta Nacional, 1958.
- 6) Aristóteles; *Poética*, Emecé editores, Buenos Aires, 1963.
- 7) Strawinsky, Igor; *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1977.
- 8) Levi – Strauss, Claude; *Mito y significado*, Paidós, Buenos Aires, 1989.
- 9) *El libro de los libros del Chilam Balam*, traducción de sus textos paralelos por Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- 10) Gadamer, Hans – Georg; *La actualidad de lo bello*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- 11) Messiaen, Olivier; *Técnica de mi lenguaje musical*, traducción de Alphonse Le Duc, Editions Musicales, París, 1993.
- 12) De La Garza, Mercedes (compiladora); *Literatura maya*. Cronología de Miguel León – Portilla, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992.
- 13) Calabrese, Omar; *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1998.
- 14) Meyer, Leonard; *La emoción y el significado en música*, traducción Ed. Alianza música, 2005.
- 15) MARTINEZ ULLOA, Jorge. *Entrevista a Jean-Jacques Nattiez*. *Revista musical chilena* [online]. 1996, vol.50, n.186 [citado 2013-06-09], pp. 73-82
- 16) Block de Behar, Lisa; en *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1994 pp.181 a 187.
- 17) Nattiez, J. J.; *De la semiología general a la semiología musical*, Quebec, vol.xxxv, N° 2, otoño 1997, pp.7 – 20 (trad. castellana).

#### Páginas web

<http://www.producticas.caffix.org.mx/mujeres-mayas-conjuros-ebriedades>  
<http://www.jorgesadlevi.files.wordpress.com/2012/05/hecho-musical-y-semio.pdf>  
<http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.P.D.F.>  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27901996018600004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901996018600004&lng=es&nrm=iso). ISSN 0716-2790. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901996018600004>.  
<http://www.sibetrans.com/trans/a297/el-pasado-anterior-tiempo-estructuras-y-creacion-musical-colectiva-a-proposito-de-levi-strauss-y-el-etnomusicologo-brailoiu>  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9tica\\_musica](http://es.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9tica_musica)  
<http://www.filomusica.com/filo53/dicotomia.html>  
<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2006/08/poetica-musical-igor-s...>  
[http://www.sinfoniavirtual.com/revista/019/musica\\_y\\_lenguaje.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/019/musica_y_lenguaje.php)  
<http://www.inesgrimolditeatro.com.ar/criticas.php?id=2>  
<http://winaqbahlam.blogspot.com/2013/03/difusion-cultural-de-rasgos.html>  
(en *El teatro en Yucatán*. Biblioteca básica de Yucatán. SEGEY, 2009.  
Artículo “El teatro y la danza en los antiguos mayas”).

## Tesina nº 4:

### *Creación, Discurso Musical y Locura*

**Analía Bejar**

Tutor: Agata Chisari

Licenciatura en Artes Musicales con Orientación en Canto



*Está claro que son necesarias una disciplina y una técnica pero, como en toda expresión artística, se produce una paradoja; la disciplina es necesaria en la preparación, pero en el momento del concierto hay que "improvisar", porque si no, no le das vida la música. Para esto, el trabajo de ensayo ha de ser como el de laboratorio, porque todos los elementos de la música tienen leyes diferentes que hay que manejar en un trabajo casi de observación biológica.*

*Daniel Barenboim, pianista y director de orquesta (n. 1942)*

## INTRODUCCIÓN

La música es, posiblemente, la más misteriosa de las artes conocidas, misteriosa en ese sentido profundo que apunta hacia lo inefable, regiones donde el lenguaje parece insuficiente y fútil y, en contraste, nos descubre, así sea por un instante, un universo donde lo absoluto es asequible.

Quizá por esta razón es tan difícil entender por qué la música es capaz de conmover a pesar de no estar hecha de palabras. Con estas, como ya lo teorizara Jacques Lacan, es más o menos evidente la relación que establecen las palabras que cuando se les aprehende, por medio de un verso, la línea de una novela, el diálogo en una película, la charla sostenida con un amigo, se enlazan directamente con nuestras cadenas de significantes, produciendo un efecto y suscitando una reacción emotiva.

Algo de *lalange*, esa estructura lingüística constitutiva del sujeto, circunstancialmente y sin saber se repite casi en todas y rememora algo de ese amor perdido de la relación con el Otro, andamio constitutivo que en la salida edípica y la inscripción de la castración, sitúa al sujeto en el campo de la palabra, donde por medio de la sublimación

, encarnada en toda creación se restituye algo de lo perdido, algo de ese amor imposible, algo de ese real imposible de inscribir en la alienación del significante, mediante las reglas que hacen al juego del lenguaje, y del cual la música no puede escapar y se plasma como tal en el juego con el espectador quien finalmente constituye "la obra", la recrea y es invariable a la hora de constituirse como "obra abierta"<sup>1</sup>



¿Por qué la música también es capaz de esto? Esa música que es, citando a Mendelssohn, *Lieder ohne Worte*, canciones sin palabras. ¿Qué hay en la música que aun sin participar estrictamente de los significantes lingüísticos de las emociones humanas, es capaz de echar raíces en los campos semánticos de estas y también generar frutos? ¿Por qué es posible imputar felicidad esperanzadora a la Novena Sinfonía de Beethoven, melancólica desolación a la Quinta de Mahler, cierta alegría gratuita y hasta un poco vana a varias piezas de Mozart, sensualidad al Prélude à l'après-midi d'un faune, si ninguna de estas parecen hechas de eso?

En la palabra precisa que define una coincidencia de circunstancias, en el adjetivo que se ajusta a una mirada en especial, los músicos ejercen la reducción de la complejidad del mundo a una escala sonora que lo exprese y lo cuestione, lo describa desde la perspectiva sumamente abstracta del ejercicio musical.

Quizá el enigma se deba en buena medida a esta última característica, que la diferencia de la pintura o la escritura cuyas producciones son presencia, la música es la única que no vemos ni palpamos, sino que solo sentimos y, por si fuera poco, existe únicamente cuando es interpretada, si bien las grabaciones son cotidianas pero son un sucedáneo incomparable de la ceremonia de la ejecución : en la que el director mira por última vez a su orquesta antes de iniciar verdaderamente, o el intérprete prepara la nota que va a emitir , ese instante en el que todo alrededor parece detenerse y que de algún modo hace recordar la Creación y el improbable vacío anterior justo a que todo comenzara a existir. No por nada, desde tiempos remotos y en diversas tradiciones, la composición musical ha sido metáfora de la génesis divina.

No vemos la música y sin embargo la sentimos en sus efectos. Terminamos de escuchar un concierto para clavecín de Bach y sentimos que amamos más la vida, o quizá no, quizá preferiríamos que todo se detuviera y acabara en ese mismo instante.

Puede ser que este sea un enigma propio de la neurociencia, pero también permite el análisis cultural en torno a los mecanismos que operan: el gusto estético y los recursos que se gestan en determinadas épocas para expresar la sensibilidad y donde el artista que vive sumido en una época y es producto de la misma

Muchos son los interrogantes y algunas respuestas, siempre abiertas, ya que el hecho creativo también responde a condiciones y circunstancias subjetivas, que para esta ocasión: se aborda la existencia de la enfermedad mental , presente en el proceso creativo de los compositores, *la locura* , que atraviesa y en muchos casos acompaña la obra de Schumann, Berlioz o Mahler , locura que habla su idioma y juega como puede, los juegos del lenguaje del cual queda alienada , subvertida pero que en todos los casos citados , ejecuta el camino de la sublimación y que conlleva la creación como resultado.

Creaturas que trascienden los tiempos y rememoran las cadenas significantes del ejecutante y el espectador, en cada ejecución, perpetuándose, al igual que “Margarita en su Rueda”, pero siempre renovada por quién escucha, haciendo imposible la ejecución única o acabada, librado así a la obra a la metiéndola del ejecutante, siendo su brújula en el mar creativo, donde como nos pide Mozart “nunca hay que perder la ludicidad” condición constitutiva de la nueva creación, de ese aquí y ahora, de ese envés de la nada que es el todo<sup>2</sup> y de nuevo solo nada.

Creación, discurso musical y locura, permiten un análisis y el establecimiento de relaciones por medio de la obra de diferentes autores y las teorizaciones psicoanalíticas, la lingüística y la semiótica, construyendo un campo multidisciplinar, necesario para intentar aprehender algo de este campo de la

palabra atravesada por el sonido<sup>3</sup> y donde, según la forma, prescindimos de la materialidad de las palabras pero nos encontramos con el efecto de sentido del discurso hablado y musical.

## II – DESARROLLO

### 1. CREACIÓN Y SUBLIMACIÓN

“El acto creador (...) es un salto al vacío” y “(...) es una manera de señalar cómo el creador es inconsciente de lo que hace” y “(...) cuando nosotros estamos ante una obra musical, estamos proponiéndonos también un salto al vacío” (Pp. 52-58)<sup>4</sup>.

Podríamos pensar que ese salto al vacío es como saltar allí donde no hay nada de lo buscado, es decir un cambio de la meta pulsional, como ir hacia donde no hay nada, porque al objeto no se lo encontrará con el producto de la creación musical, con este nuevo objeto que es como un vacío.

“Vemos una partitura y no entendemos nada”. La partitura requiere de un Intérprete para que transmita la obra al oyente. Es decir que el creador está en las manos absolutas de los intérpretes, hasta el punto de que su pensamiento puede ser totalmente tergiversado si la interpretación no es acorde con el pensamiento de lo que la partitura misma dice. Porque además lo que la partitura está dando, no es nada más que una serie de códigos, una serie de signos que son el lenguaje habitual del músico, pero (la música como en la literatura con las palabras), hay un entrelíneas que no está escrito y que se debe interpretar. La entrelínea la tiene que interpretar el intérprete, pero la tiene que interpretar también el público.<sup>5</sup>

El entrelíneas podría ser un mensaje desde la pulsión, o mejor aún desde el goce que no llega a lo simbólico, pero ‘resuena’ en los otros de la escucha. En el caso de la música el aludido entrelíneas no es un síntoma o mensaje metafórico a poner a trabajar con el sentido, sino algo no simbolizado o simbolizable, algo extranjero al significante, aunque, en parte haga significantes (con la partitura escrita, con la adecuación a las formas musicales, etc.).

Música clásica, música de cámara, música sinfónica, música folklórica, música de cuartetos, música de rock, música de jazz, música fúnebre, música incidental, música para películas, músicas.... ¿Cuántos nombres para nombrar que cosa?

...Y uno se pregunta: que pulsión quiere hacerse oír allí?

Podemos entender la música como esa resonancia de la voz de nuestra madre, es un significante que indicaría que algo me espera allá afuera de la panza de la madre. Después de eso, tal sonido puede ser un poco amenazante, dulce, protector, asegurador, etc. y pueda tal vez aquel sonido no permutarse totalmente en lo simbólico, produciendo restos, voces, sonidos, música.

<sup>1</sup> Eco Humberto “Obra abierta” 1991 Ed. Nueva Visión

<sup>2</sup> Lacan Jaques Escritos I

<sup>3</sup> Freud Sigmund (1905) La interpretación de los sueños Cap. VII Ed. Amorrortu

<sup>4</sup> Terzian, Alicia “La creación del arte. Incidencias Freudianas” (Dirigida: Roberto Harari. Amitin, D. Dreidemie, V. Juarroz, R. Karothy, R. Kovadloff, S. Rodríguez Ponte, R. Squirru, R. Terzian, A. Vegh, I. Bs. As., Ed. Nueva Vision, 1991.-

<sup>5</sup> Terzian, Alicia “La creación del arte. Incidencias Freudianas” (Dirigida: Roberto Harari. Amitin, D. Dreidemie, V. Juarroz, R. Karothy, R. Kovadloff, S. Rodríguez Ponte, R. Squirru, R. Terzian, A. Vegh, I. Bs. As., Ed. Nueva Vision, 1991).

Lacan habló de pulsión oral, anal, la mirada y la pulsión invocante que es la voz. Pulsiones que emergen de nuestra sexualidad. Podemos pensar que por el origen del habla, la pulsión invocante está más cerca de la pulsión oral.

Los sonidos de las escalas musicales, de todo el mundo, tienen significados, y son también significantes (altura determinada o aproximada, relaciones entre los sonidos de la estructura llamada escala, relaciones interválica entre los sonidos que componen las escalas, relaciones entre los sonidos superpuestos o acordes, los ritmos, los contrapuntos, es decir son como ‘estructuras’ que dan forma a una masa sonora). Y aún, si una persona inventara una escala solamente suya, en su intimidad, tendría un sentido, sería un significante, y a alguien le podría gustar o no, pero nadie podría decir que está loco, sin embargo si alguien intentara llamar a un elefante utilizando cualquier neologismo o utilizara neologismos, entonces lo mirarían raro y dirían que está psicótico, excepto claro está, en la poesía, dado que el poeta crea y recrea las palabras. En fin, no podemos escapar a los significantes, sean éstos de la índole que sean. Somos productos de ellos, aunque –en la música- otras cosas también resuenan. Es como si ocurriese una suspensión del principio de realidad en la música (y en el arte en general), suspensión de tal principio, que produce una gran satisfacción, y el otorgamiento de un elevado valor, ideal, económico, y de reconocimiento. Puede mover multitudes apasionadas, ya sea en recitales o en fans de determinados autores o intérpretes musicales.

Ahora bien, la música es puesta en los significantes, pero son significantes como más ‘blandos’, mas amenos a la castración. Porque el significante es siempre más unívoco, evocador de la Ley, etc., sin embargo con los significantes de la música, la Ley es más blanda, a veces incluso casi no existe, y no es que se niegue o se reniegue o se desestime o se forcluya, sino antes bien que se sublima. Es decir que se hace de un objeto6 que es una nada (algún objeto petit a) una obra de arte. La Obra de arte que podrá conmover, emocionar, producir rebelión, sentimientos de poder, de amor, de ternura, de tristeza o de alegría, de desazón, de confusión, e inclusive de miedo, y de evocación de lo siniestro. Pero se trata de un resto que está allí, y el artista lo siente como algo muy suyo, y los espectadores gozan allí por lo que les evoca tal objeto de goce desde una ponencia aceptable ante los ideales sociales, ante el superyó.

En todo caso debiéramos definir si es música el sonido del trueno, sin intervención del ser humano, pero desde el momento en que el ser humano lo toma como significante, entonces ya es música. La naturaleza no tiene sujeto, no tiene un sujeto de la estética.

Y somos nosotros, presos de nuestro invento, el significante, quienes percibimos e interpretamos el juego de tensiones y distensiones, de lo apolíneo y lo dionisiaco que intenta todo el tiempo romper el ideal pero genera otro ideal de ahí, parafraseando a Foucault “subyacen en la mesa de disección7” la 5° de Beethoven junto a “La pollera amarilla” siendo la misma cosa, bajo diferentes especies y formas.

Todo es Arte, es manifestación artística, y puede ser sublimación. Porque la sublimación pone una cosa en lugar de otra, en lugar de un vacío de objeto pulsional, pone cualquier cosa, imagínense: unas pinceladas sobre un lienzo, un escrito que cuenta una historia que jamás existió, un juego de palabras de algún poeta, unos movimientos contorsionantes, una masa de materia con alguna forma, o unos ruidos y sonidos, y esas cosas cualesquiera son interpretadas por los sujetos, son resinificadas, muy valorizadas, como si fuesen otras cosas, pero no lo son, pero, sublimación mediante, sí lo son.

Lacan dice (Seminario VII, La Ética en psicoanálisis, clase 20 enero 1960): “La fórmula general que les doy de la sublimación es ésta: que eleva un objeto (...) a la dignidad de la Cosa”.

Ese resto pasa a ser elevado a un valor ideal, a la dignidad de la Cosa. En ese mismo seminario (Clase del 3 de febrero) dice Lacan: “El arte, la religión y la ciencia (...) intentarán mostrarnos en toda su generalidad la fórmula en la cual, en último término, llegaremos a plantear la noción de la sublimación (...)”. Es decir que no solo en el arte, sino también en la ciencia y la religión operaría esta cuestión de la sublimación.

Citando a Lacan: “Esta cosa, cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, será siempre de algún modo representada por un vacío, precisamente porque no puede ser representada por otra cosa. O, más exactamente, sólo puede ser representada por otra cosa. Pero en toda forma de sublimación el vacío será determinante. Vale decir que se representa por ‘otra cosa’ en lugar de otra, como una suplencia apenas inscripta”. Porque en realidad de lo que se trata es de un vacío determinante para el sujeto.

“Hay sublimación cada vez que el parlêtre crea un objeto con el cual recrea el vacío. La sublimación es la recreación de un vacío, vacío de objeto pulsional, el cual permite aproximarse asintóticamente a la dimensión de la Cosa, al Das Ding”<sup>8</sup>.

Entonces este vacío actúa desde los bordes de lo simbólico para estructurar algo en el sujeto mediante la operación de sublimación.

Podemos decir que la sublimación parte de una falta de objeto, y que le permite un goce al sujeto, goce posible ante el superyó, ante los ideales sociales, y se trata de la recreación de un vacío, de un espacio que le permite recrearse, ser y gozar<sup>9</sup> a la vez.

¿Porqué esa necesidad de expresar con otra cosa, con otros elementos, algo que es otra cosa? Es una manera de poner en significantes<sup>10</sup> no convencionales eso que se siente, se desea, y con lo que no se puede. Aquella masa sonora primigenia (voz de los Otros parentales), se invistió pulsionalmente, pero no fue posible su ingreso a la simbolización, produciendo entonces restos, oleadas de ruidos, luego se hicieron sonidos (ya mediante el significante) y más tarde se hicieron música, y ahora acaricia nuestros oídos placenteramente, que si no fuera por aquella primitiva relación, no entenderíamos el porqué de tales placeres.

Y lo que no se puede, es el destino, esa repetición que no cesa de no inscribirse. Sin embargo, creo que está muy claro de que aunque ‘aquello no se inscriba nunca’ hay un saber hacer con ello, por ejemplo saber hacer música, arte, sublimar.

Nada de lo simbólico garantiza la representatividad total. Es verdad que si digo “estoy triste” es más claro que si me pongo a tocar el piano una composición en tono menor y si logro transmitir algo a los interlocutores, y esto es así porque el significante sonido pareciera estar más cerca de aquel real primitivo, ya se llame objeto, o falta de objeto, u objeto alucinado y para siempre perdido, o vacío, o falta estructurar, que es tan necesaria como temible. Pero también puede decir “estoy triste” sin estarlo. Hay dos modalidades de aquello primitivo, una sería una falta demasiado grande, imposible de significar y de intentar obturar, y la otra, una súper presencia del objeto que no deja lugar para nada más y forcluye al sujeto, o al menos parte de él<sup>11</sup>.

Freud, a su vez se refiere a lo largo de su obra sobre el proceso creativo tomando como ejemplo la obra literaria, como toda producción cultural surge en el inconsciente del sujeto, originada en lo sexual reprimido, por surgir una situación no placentera de concretarse la pulsión que la originó. Sobre este

material actúa la sublimación, transformándolo en cultura, en material socialmente aceptable. La pulsión es derivada hacia un nuevo fin no sexual, moralmente valorado. Las principales actividades sublimadas que Freud describió son la artística, y la investigación intelectual.

Afirma Freud que la pulsión lleva a volcar gran cantidad de energía al trabajo cultural. A la capacidad de intercambiar la finalidad sexual por otra, la llama capacidad de sublimación.

La transformación de una actividad sexual en actividad sublimada, requiere de un tiempo de retracción de la libido sobre el Yo, lo cual posibilita la reorientación hacia actividades no sexuales. A este proceso de retraimiento de la libido se le llama narcisismo secundario. Este repliegue le parece imprescindible a Freud, para toda actividad artística. Sobre este repliegue actúan otros mecanismos de defensa del Yo, como ser la figuración, el desplazamiento, la sobre determinación, etc. que formarían parte de la creación literaria.<sup>12</sup>

## 2. MÚSICA Y PSICOANÁLISIS

Todas las incursiones en el arte que realizó Lacan durante su enseñanza conllevaron importantes progresos teóricos para el psicoanálisis, sin significar una reflexión a propósito del arte en general.

Podemos entonces preguntarnos si hay algo en relación con la música de Lacan o en Freud. Pero ¿qué dirección dar a una interlocución en esos dominios si en el inicio no se encuentra nada para sostener el debate?

A la sordera asumida por Freud respecto de la música se suma el silencio de Lacan sobre el tema. ¿Por qué Lacan no introdujo con relación a la música ninguna esquizia entre el oído y la voz, como hizo con el ojo y la mirada?

El primero, en Freud, cuando él mismo declara su imposibilidad de hablar de música, pues no encuentra en ella nada particular que lo retenga, lo une, aunque es incapaz de hallar una explicación plausible.

Toda la cuestión está allí: algo lo fija y él se vuelve sordo, lo que demuestra que es posible tener orejas para no escuchar.

Por su parte, Lacan, quien gusta y es oyente de la buena música contemporánea en París, sólo la escuchaba. Nunca habló, hay un silencio absoluto sobre ese tema en su obra.

Tratándose de la Cosa (das Ding), desde el punto de vista pulsátil, en lo que concierne al vacío donde se encuentra el arte, Lacan subraya el tema del silencio casi atravesado por el grito que lo sostiene.

El tema del grito será retomado al menos dos veces en El Seminario 11, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, cuando anuncia uno de los objetos constitutivos de la pulsión (la voz) y en “El seminario 12, problemas cruciales del psicoanálisis”, al analizar el cuadro El grito, de Munch.

En cuanto al concepto objeto-voz, objeto del delirio, Lacan estima que la voz se disimula detrás de la palabra y que lo que dice en tanto objeto no es el sonido, sino “una realidad sin duración que sobreviene borrándose cuando algo la llama en el Otro”.

6Anexo figura 2. 7Foucault, Michel “Las palabras y las cosas” Prefacio.

7Foucault, Michel “Las palabras y las cosas” Prefacio.

8 Vegh Isidoro El abanico de los goces, Letra Viva, Bs. As., 2010, p.100.-

9 Anexo figura 4

10 Anexo figura 3

12 Freud, Sigmund “El poeta y la fantasía”(1908) “

13 Anexo Figura 2

No se refiere a la voz modulada, sino a la voz articulada, imperativa. Afirma además que “los oídos son, en el campo del inconsciente, el único orificio que no se puede cerrar”.

Así, la pulsión invocante supone un grito que, en principio, no es llamado, que pasa de la circulación de la pulsión de muerte hacia el objeto “a”, en la medida en que ese grito responde a la voz del Otro en la que se instala su deseo.

La voz, en tanto objeto de la pulsión, corresponde, por lo tanto, a un objeto que se hace voz para alcanzar el oído del Otro, que emite su voz que, al fin de cuentas, resuena en el vacío del oído del sujeto donde el bucle se cierra.

La voz emitida en la invocación, y apuntando a la escucha, se dirige hacia el Otro sin, a pesar de ello, volver hacia el sujeto<sup>13</sup>.

Entonces la voz de la invocación, la que proporciona, se pierde en la emisión, puesto que su movimiento indica que ella trata de escuchar la voz (objeto), la respuesta del Otro.

A título de ejemplo de voz-objeto en el cuadro de Munch, Lacan insiste en que ella es totalmente diferente de la modulación, así como de las formas más simples del lenguaje, pues es más sencilla que éstas, no posee “la implosión, la explosión ni el corte”. Dado que es un punto importante en la semiótica musical, lo retornaremos más adelante.

Lacan continúa definiendo el nudo formado por el grito y el silencio: “el grito es un abismo donde el silencio se precipita”. Ese nudo que se forma en la Cosa, y resuena en el espacio donde esta falta, cava “el abismo del grito”, abismo infranqueable, especie de foso interior “que la pulsión de muerte contornea, para volver enseguida a la superficie”.

Ahora bien, ¿cómo unir la música al grito, al silencio y al vacío?

Daremos dos ejemplos que involucran a una cantante y a un compositor e ilustran los conceptos que nos ocupan: la voz-objeto y la voz en la música.

La cantante más conocida de los Estados Unidos hacia finales de los sesenta, según sus admiradores, fue entrevistada por la televisión norteamericana. Nos referimos a Janis Joplin, ídolo pop que no necesita presentación, cuya voz resuena aún en la memoria de toda una generación.

Cuando la entrevista estaba finalizando, empezaron a proyectar en una pantalla imágenes de personas que formaban parte de su vida al estilo de un programa interactivo y, entre ellas, apareció la de su madre.

Esta agradece a su hija –una hija maravillosa, según dice ella- y finalmente le lanza esta pregunta: “Hay algo que nunca alcance a comprender, hija mía: ¿por qué gritas tanto?”. Janis responde de inmediato: “¡Es para ver si tú me escuchas!”.

Cortamos la escena. Cambiamos el plano.

No queremos saber por qué ella grita tanto. Nos interesa, en cambio, su grito. Sigámoslo, pues, arrastrados por su voz que canta, capturados por algo que nos rodea, con lo que queremos ensordecernos sin temor, vacilando entre la angustia y la fascinación, hechizados por las relaciones armoniosas de esta voz, pero sin prestar atención a lo que nos dice.

Ronald Barthes, en sus ensayos sobre el goce de la música cantada, formula que somos transportados por “la voz que canta, ese espacio tan preciso donde la lengua encuentra una voz y hace escuchar, a quien sabe escucharla, lo que se puede llamar su “grano”: la voz no es la expiración, es la

materialización del cuerpo, que emana de la garganta, espacio donde el metal fónico adquiere consistencia y se recorta”.

Según Barthes, la voz se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en ese intervalo la escucha puede tener lugar por parte de aquel que oye con la atención abierta a este intervalo entre el cuerpo y el discurso y que no se ata ni a la impresión ejercida por la voz ni a la expresión del discurso. Se ofrece a aquel que escucha exactamente lo que el individuo que habla no dice: la trama inconsciente, su cuerpo como espacio de su discurso.

Cuando Barthes intenta definir el goce del grano de la voz por la lengua, que no quiere decir nada –es pura voluptuosidad de letras-, acentúa la importancia del placer, ya que con éste se canta y se goza del canto, en el cuerpo mismo y no en el alma. ¿Y esta fonética no implica el hecho de escuchar voces?

El autor se pregunta si la verdad de la voz se encontraría en la alucinación.

El segundo ejemplo elegido es el relato de un compositor sobre un momento particular de su creación musical, quien dice así:

*De pronto, el otro día, se me pidió componer una pieza para orquesta de cuerdas. Pregunté cuánto tiempo me daban. Se me respondió que no había tiempo. Era para ese momento. Me encerré en el silencio de mi habitación, a esperar, con angustia en el corazón, dado que la única condición era la prisa.*

*La libertad de elegir era total: -Haga lo que quiera, lo que nos interesa es la pieza-. ¿Lo que yo quiero? Nada. No hice nada. Me encerré en la nada, el silencio. Me esforcé para no pensar en nada y, curiosamente, me di cuenta de que de manera imprevista dos líneas melódicas distintas, no sonoras (puesto que todo era silencio a mí alrededor), bajo la forma de dos sonidos de trompeta diferentes, se impusieron a mi escucha, en un arranque de expansión del espacio-tiempo. Era necesario incluirme en ese proceso. Asombrado, fue lo que hice. Intenté registrar las dos líneas y me esforcé por desarrollar su armonía, empujé hasta el extremo de sus límites, e intercalé las partes de cuerdas –ya que me lo habían pedido-, pues al alargar o reducir su campo, al desplazar o suspender sus acentos, yo ponía en marcha un proceso inestable y estable en cada giro, creaba un lazo entre el sonido y el silencio. Listo. La pieza estaba terminada. Ya podía firmarla.*

Volviendo a la afirmación de Lacan, a la voz-objeto le faltan condiciones de implosión y corte, que están activas en la voz modulada, la voz que canta, aunque no sin que algo se pierda, en el plano del discurso musical, algo que liga el sonido al sentido. Sin esta pérdida que implica la expansión (explosión), la contracción (implosión) del dominio de imágenes acústicas, no se podría hacer el corte que crea cada obra en tanto tal.

Si para crear una música es necesario ahogar la voz-objeto, volverla afónica, queda siempre un vestigio, por mínimo que sea. Y aún ensordecida, la pulsión debe dar una tensión a la invocación y contornea infinitamente el grano de la voz, ya que, más allá del sufrimiento de Janis y de la prisa para componer de nuestro músico, de manera subyacente se construye la trama, contra cara melódica, que en la voz de la cantante se difunde y goza del grano que llama al Otro.

Mientras que en las trompetas que el músico escucha, las voces-vibraciones se transforman en metal fónico; no son sensibles a los oídos, son imágenes (eidos), audibles (sólo para el compositor), y

atravesan el proceso de la creación, el camino imaginado, haciendo un nudo entre el silencio y el sonido.

La música, pareciera estar más cercana al cuerpo que las otras expresiones artísticas, la idea central que expone Rosset es que los significantes<sup>14</sup> del lenguaje musical se abstienen “de toda referencia a un significado”. Si bien hay un carácter análogo entre el lenguaje de las palabras con el de las notas musicales, éstas últimas se muestran radicales en su desvinculación con cualquier alusión a los objetos que constituyen la realidad. Mientras en el lenguaje articulado los significantes en su ilación constituyen la posibilidad de una escritura que expresa algo, y con ello la diversidad de interpretaciones que pueden hacerse de esa expresión (prueba de que el lenguaje carece de sentido unívoco), en el lenguaje musical los significantes (notas) más allá de su articulación no producen ningún mensaje ni alusión ni sentido.

Tal es, efectivamente, la paradoja<sup>15</sup> del lenguaje musical, que lo distingue de todo lenguaje articulado: presentarse como signifiante sin significado, no ofrecer al oído más que una suerte de significación “en blanco”...Frente al lenguaje hablado, la música aparece a la vez como la más signifiante y la más insignifiante de las palabras. (Rosset, 2007: 90)

A partir de este carácter repelente de la música de poder significar algo, lo que sea, es que Rosset la equipara una vez más con lo real cuando nos dice: “todo lo que es absolutamente real –es decir, extranjero a toda representación- es también absolutamente singular; y todo lo que es singular se muestra rebelde a la interpretación”. Gracias a esta sentencia es que el filósofo vincula de manera sencilla a la música con el deseo, para lo cual cita a Lacan cuando éste, hablando del signifiante, del lenguaje y del Otro dice: “Todo enunciado de autoridad no tiene otra garantía que su enunciación misma, pues es vano que lo busque en otro signifiante”, y continúa: “lo que formularemos diciendo que no hay metalenguaje que pueda ser hablado, más aforísticamente: que no hay Otro del Otro” (Lacan en Rosset, 2007: 94), esto implica que tanto la música como el deseo, siendo cosas reales y singulares, tropiezan con las intenciones de su interpretación terminante por vía del análisis.

Por más que se haga la matemática o la gráfica del deseo, éste, al igual que la música, siempre está más allá o más acá de tales dispositivos, en tanto “El Otro, lugar en el que el deseo toma su significación, no es más descifrable que el objeto musical, pues es igualmente irreductible.” (Rosset, 2007: 94) Tal vez aquí encontremos una característica más (puede que la misma pero con otros términos) del porqué del atractivo del objeto musical, y es que tal objeto, al igual que el deseo, carece de objeto (interpretación-representación) que lo colme y en esa carencia o déficit se encuentra la posibilidad misma de su subsistencia. El deseo persiste solo si es falta, cuando la falta le falta se petrifica inyectando el mismo efecto al sujeto, la música por su parte, existe a partir de su no referencia a la realidad, de su “fuera de este mundo”. Entonces: la música ancla en nuestro deseo a partir de una carencia que ambas existencias comparten.

Concebir la música de tal forma, con las características de lo real y del deseo, echa por la borda toda pretensión de adjudicarle un significado, un “lo que esta música expresa es...”, por ello: “el error de base de toda reflexión sobre la música consiste en pretender interpretar este lenguaje, es decir, tratar de traducirlo.” (Rosset, 2007: 96) Error que el mismo Rosset achaca predominantemente a los filósofos, sobre a todo a aquellos que so pretexto de la existencia de una escritura en la música se lanzan a “calcularla”. Con tono sarcástico, Rosset indica que tales pretensiones “matemáticas” e



“innovadoras” de mostrar lo que la música es, en realidad descansa en una vieja postura: la de Pitágoras, y además, desconocen que lo que intentan “despejar”, “algebrizar”, ya cuenta per se, de entrada, con las características de lo universal al que invariablemente aspira el modelo matemático, dado que “el lenguaje musical logra la eficacia que se espera de la institución de una lengua universal: poder prescindir de un traductor por ser indiferentemente inteligible”, lo cual quiere decir que: “la lengua musical es universal porque es intraducible, no hay allí nada que traducir”. (Rosset, 2007: 97-98).

El júbilo es sin lugar a dudas uno de los afectos que con más recurrencia es convocado por la música, sin duda, uno de los temas “obligados” a tratarse cuando se reflexiona sobre música. Así, Rosset, nos dice lo siguiente de esa relación: “Si el objeto musical es enigmático, en tanto que objeto sin ejemplo, igual de enigmático es el goce que procura.” Es llamativo que en el texto en español de Rosset se hable de “goce”<sup>16</sup> en lugar de “júbilo”. Pues para Lacan el goce lejos está de ser placentero y “alegre”, el goce es más bien un placer doloroso o un dolor en el placer. También, el goce es aquello que suele oponerse a la palabra, al discurso, es una vivencia corporal que clausura el costado discursivo de la existencia, para el goce, tanto como para lo real, las palabras sobran o faltan. Siendo así, el goce musical, tanto como cualquier otro goce, es algo que “colma” y que en el extremo angustia, petrifica.

Parece que eso mismo quiere decir Rosset cuando escribe que ese goce que provoca la música: “viene a satisfacer y colmar tanto la expectativa intelectual como los apetitos del cuerpo.” (Rosset, 2007: 102) Así pues, encontramos aquí otro aspecto que contribuye a la especial atracción que los sujetos solemos sentir en relación a la música (tal vez el arte del que nadie puede abstraerse) pues no solo toca las coordenadas de nuestro deseo sino que también suele suministrar un goce. Por lo tanto, en la música tendríamos una manifestación que como pocas toca la división del sujeto, su drama esencial, que consiste en debatirse entre un deseo que es falta y un goce que es saturación, entre estas dos notas suele moverse una existencia sin que en realidad en alguna de las dos se sienta muy a gusto, pues en estricto sentido: donde hay deseo no hay goce, donde hay goce no hay deseo. La música tendría, pues, como “temática” central la alternancia en la que se mueve el sujeto.

Empero, también aquí, en lo que concierne al goce (júbilo) que provoca la música, Rosset vuelve a puntualizar el intrínseco carácter inefable del objeto que nos ocupa. El filósofo remite: “Sin embargo, sería vano buscar el secreto del goce musical en el placer del cuerpo”, y continúa: “el júbilo musical sólo puede explicarse vinculándolo a la experiencia ontológica evocada más arriba: o sea, como regocijo ocasionado por la existencia de cualquier cosa indiferente.” (Rosset, 2007: 102-103) Cuanto más llamativa deviene esta frase cuando recordamos que para Lacan el goce es lo que no sirve para nada, es indiferente a la categoría de los bienes, más bien supone un derroche, y ese derroche funge como uno de los polos de atracción del andar subjetivo.

Rosset trata sobre la relación entre música y repetición, es enfático y escribe: “Uno de los poderes más singulares de la música consiste en sugerir en el receptor una impresión de “dèjà vu” y de “dèjà connu”, en el momento mismo en que éste escucha esta música por primera vez. Es sabido que esta impresión es luego renovable, no es, en efecto, el sentimiento de reconocer algo que ya se conocía el

que impresiona al auditor, sino más bien el de reencontrar intacta la emoción, primera y enigmática, de reconocer de golpe algo que no se conocía. (Rosset, 2007: 104, cursivas mías.)

Basándose en Gilles Deleuze y su Mil mesetas Rosset nos indica que la frase musical por excelencia es el ritornello “que funciona por un efecto de regreso y de reencuentro”. Aunque siendo estrictos, hay que decir que el ritornello no es algo que vuelve a decir lo mismo, en suma, no replica, no ejerce un efecto de copia. El ritornello, frase princeps de la música, en realidad repite algo que no había sido enunciado. Entonces, el ritornello “bien sugiere un retorno y un reencuentro, pero de un tipo particular e inclasificable: a saber, un retorno sin ida, un reencuentro sin separación previa” (Rosset, 2007: 104-105), parecido al efecto de familiar extrañeza con el que los sujetos en análisis se topan a través de sus dichos, puntos que tocan su inconsciente, que hacen hincapié en lo más íntimo y que a la vez parece lo más extraño y nuevo, Lacan a esto lo llamó *extimidad*, Freud lo ubicó bajo la égida de lo ominoso. Lacan dice que la pulsión invocante es la más cercana de lo inconsciente.

Es en el cuerpo donde reside aquel goce, aquella fusión, aquel no lugar, aquella separación del otro parental, es un más allá del discurso, aunque después en el mundo de la cultura por asociaciones se haga más discursiva. Aquel real que tiene que ver con la voz de la madre, y del padre. Y porque además ha habido poca interdicción del significante entre aquel goce y este nuevo objeto, el objeto musical. Y entonces la música intenta borrar la hiancia, borrar la castración, su-poniendo otra cosa, otro objeto. Intenta de alguna manera colmar la falta originaria. Se trataría del objeto ‘a’ voz. Toca los cuerpos, y es por todo esto que es tan comunicable, y dan ganas de bailar, y luego también la música emociona grupalmente, el objeto queda allí flotando en los conciertos y recitales, y todos gozan, pero como la música también hace significante, tiene cortes, es que controla al goce. Y es así que la música siempre viene del Otro.

Rosset nos menciona que la música, a diferencia del resto de las artes, es un arte que tiene como función “no imitar nada, no hablar de nada” lo que lo hace ser “un pretexto sin texto.” Tales coordenadas hacen del músico un “viajero prudente” en tanto está preparado “para el vacío de los albergues en los que se hospedarán”, pues “lleva lo real consigo”, es decir, el músico se dedica a un arte cuya manifestación es la de ser una creación deslindada de un referente cualquiera con la realidad, y en ese hecho, es que la música nos hipnotiza. “Irrupción de lo real en estado bruto, sin posibilidad de acercamiento por medio de la representación: tal es el efecto musical y la razón de su potencia particular.” A tal punto que para Rosset la música es el único objeto de arte que “presenta lo real como tal”, y que sea algo así como para la metafísica es el *ens realissimum* (realidad suprema) “por ser el modelo posible de cualquier cosa pero no ser ella misma modelada por nada.” (2007: 73-74, 76- 77).

Es así que para el filósofo lo encantador de la música está en su exceso de real, en producir en el auditor un estupor y una sorpresa siempre renovados. El efecto de la música es un “efecto de real”, y lo real “es la única cosa del mundo a la que nunca nos habituamos del todo.” (Rosset, 2007: 77) En suma, hay que puntualizar aquí que para Lacan una de las características de lo real es que “Lo real no es el mundo. No hay la menor esperanza de alcanzar lo real por la representación” (Lacan, 1988: 82), lo que nos llevaría a decir que la música es lo inmundo. En este sentido, Rosset, retomando a Schopenhauer, en específico el tercer libro (complemento 52) de El mundo como voluntad y

representación (1), nos dice que la singularidad del objeto musical es “representar algo que no es representable”, o sea: la música es lo más extranjero a la realidad que construimos con las palabras, es pura “voluntad” en términos shopenhauerianos, forma en la que según Rosset el filósofo alemán entiende lo real. Las consecuencias de esta concepción de la música recaen sobre la noción de tiempo.

De acuerdo al autor: “el tiempo musical elimina el tiempo de la realidad si estamos en la escucha de la música, y viceversa si nos aburrimos en el concierto”. En suma: “el efecto musical aparece así como un efecto de no expresión, sino de contrapunto”. (Rosset, 2007: 82-83).

La idea central que expone Rosset es que los significantes del lenguaje musical se abstienen “de toda referencia a un significado”<sup>17</sup>. Si bien hay un carácter análogo entre el lenguaje de las palabras con el de las notas musicales, éstas últimas se muestran radicales en su desvinculación con cualquier alusión a los objetos que constituyen la realidad. Mientras en el lenguaje articulado los significantes en su relación constituyen la posibilidad de una escritura que expresa algo, y con ello la diversidad de interpretaciones que pueden hacerse de esa expresión (prueba de que el lenguaje carece de sentido unívoco), en el lenguaje musical los significantes (notas) más allá de su articulación no producen ningún mensaje ni alusión ni sentido.

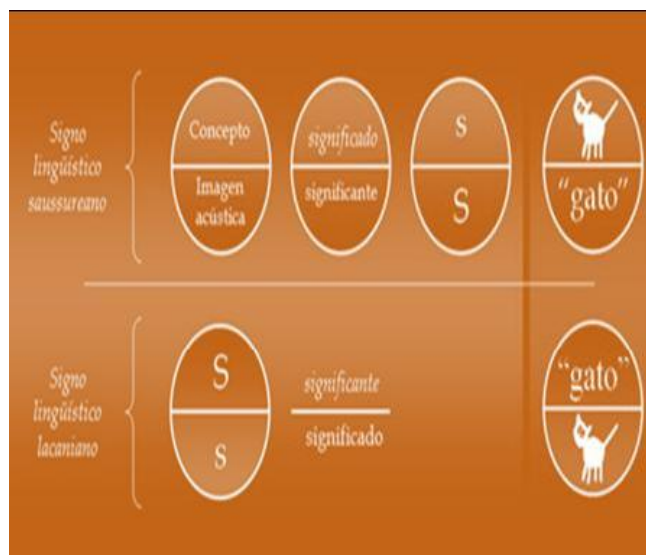
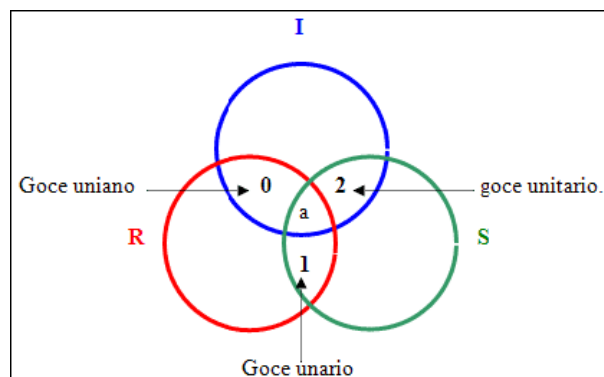


Fig. 1 Significante- Significado



**Fig. 2** Relación entre los registros, referencia al goce dentro de la estructura y su relación con el objeto *a*.

Tal es, efectivamente, la paradoja del lenguaje musical que lo distingue de todo lenguaje articulado: presentarse como significante sin significado, no ofrecer el oído más que una suerte de significación “en blanco”....Frente al lenguaje hablado, la música aparece a la vez como la más significativa y la más insignificante de las palabras. (Rosset, 2007: 90).

La obra de arte es una construcción, una suplencia, donde la pulsión diluye por completo, terminando entonces en otra cosa. Es un proceso creativo por excelencia, donde se inventa algo que no existe, algo que bordea un goce, y que sin embargo lo controla, lo acota con los sonidos, con las imágenes, con las formas, con el estímulo a las percepciones que remitirán a aquellos fantasmas que a su vez cobijan a lo Real.

Podemos decir (parodiando los tres registros que introduce Lacan como RSI) que lo Simbólico es todo lo musical (partituras, técnicas, significantes aplicado al sonido) es decir la Música misma, y que lo Imaginario estaría en todo lo que sería el sonido, la evocación como en espejo desde el Otro, y con lo cual me identifico, pero lo Real es solamente el ruido, aquellas voz o voces que hicieron marca desde los tiempos primigenios en la historia de cada sujeto. Pero si tenemos en la música algo como los tres registros (SRI) lacanianos<sup>19</sup>, que sería el cuarto lazo, el que hace que permanezcan unidos los tres?, y podríamos decir que ese cuarto lazo Nombre del Padre, es cuando la sanción que viene del Otro social, impone su veredicto: es una obra de arte, ya sea con la admiración, con los aplausos, con el beneficio económico, con el reconocimiento, o inclusive con el rechazo por romper demasiado con los ideales en juego en determinadas culturas. Sería más o menos ‘hacerse un nombre con el objeto musical’.

La creación es inventar objetos nuevos desde algo que no está, y que alguna vez estuvo y que hemos perdido para siempre, o que tal vez solo alucinamos<sup>20</sup> sería por momentos que uno es el compositor y está como en su piel, y por otros se está del lado del espectador mirando u oyendo ese objeto extraño, pero que le produce emociones placenteras o no: Goces.

Lo cual no quiere decir que el compositor y el intérprete y los oyentes sean la misma cosa. Sino que son caras de un mismo proceso continuo, que me viene del Otro, me marca y significa y retorna al otro, a los otros, quedando en mí acurrucado como un cuerpo vacío, que se recorre en su sinsentido, en su oír o en su cantar.

El padre pone lo simbólico, la Ley, y la madre lo imaginario, lo real se hace goce, y esto resuena en cada uno de nosotros, ya actuemos como los compositores o intérpretes de la obra musical o como los espectadores que son los que ‘revalidan’ la composición musical.

14 Anexo Figura 5

15 Anexo Figura 6

16 Anexo Figura 4

17 Anexo Figura 5

19 Lacan, Jaques "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" Escritos II, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1987, p. 534.

20 Cinta de moebius. Anexo Figura 6

### 3 - LOCURA Y DISCURSO MUSICAL

La música es un lenguaje, compuesto arbitrariamente desde antes de nuestra llegada al mundo, un lenguaje que tiene historia y que ha evolucionado sin nuestra cooperación, un lenguaje que ya tenía un lugar en el mundo antes que nosotros no puede menos que limitar el discurso de un sujeto. El cual solo puede ser heredero de lo que ya es, siendo introducido a este mundo simbólico por medio de Otro. Así entonces, en ocasiones lo inconsciente busca salida por otros medios, por otros significantes, que parezcan ser más propios, limitados también por supuesto, pero por donde la pulsión puede hallar una mejor distensión que por medio de aquel lenguaje de palabras que nos antecede; ya sea como discurso, sublimación, síntoma, acto analítico o tal vez algo más.

La música nos lleva de un lado al otro y atrae a los dioses. A la vez que nos puede llevar de un otro a otro, esto la música lo hace sin que caigamos en las tentaciones de obtener el falo, la música no permite esto por ser algo que no tiene una imagen ni un significado; la música simplemente nos permite tener una estancia con el real: “la música es una de las aliadas fundamentales a través de las cuales se hace mucho más fácil penetrar en el hombre que a través de cualquier otro planteo intelectual.”<sup>21</sup>

Como lo que sostiene Pascal Quignard en *El odio a la Música*, no podemos no oír. <sup>22</sup> Oír deriva del latín *audire*, palabra de la que deriva, a su vez, *oboedire*, que significa obedecer. <sup>23</sup>

El sonido, traspasa, perfora, no conoce límites, no podemos cancelar esto ni tapando los oídos. No hay una perspectiva de lo sonoro, se aprecia pero no se contempla.

El sonido no llega a separarse de aquel cuerpo que lo produjo y su movimiento, como el retumbar del relámpago no llega a separarse de la tierra. El sonido es producto del choque de un cuerpo con otro, hay dos objetos en juego. Lo que podemos aprehender son los objetos, mientras el sonido juega con nosotros; este no es *fetichizable*, pero los instrumentos sí.

En esta no separación está la obediencia, una obediencia acorde con el corazón que en el vientre materno palpita y se hace nuestro ritmo el cual es la señal de la presencia o ausencia de objeto. Es aquí, en la incubadora sonora, donde se forja el vínculo entre la madre y el niño y la adquisición del lenguaje.

Al respecto dice Michel Foucault haciendo uso de los planteamientos de Brisset en *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*:

“El oído es quien en primer lugar dirige el juego, desde el momento en que el armazón del código se ha derrumbado, haciendo imposible cualquier traducción de la lengua; surgen entonces los ruidos repetitivos como núcleos elementales; a su alrededor aparece y se borra todo un entorbellinamiento de escenas que, en menos de un instante, se ofrecen a la mirada; incansablemente, nuestros ancestros se *entreddevoran* en él.”<sup>24</sup>

Una vez en erección el oído, un orificio ya excitado, los demás se ponen en funcionamiento; la boca, el ojo. Estos fragmentos del cuerpo que conocemos como objetos parciales funcionan con la pulsión sonora.

De esta manera la música fue también partícipe en el holocausto, en el exterminio nazi de judíos y no judíos en los campos de concentración. En este evento en donde, como en la actualidad, se ha abusado de la música llevándola a todas partes sin tener un lugar propio. Es aquí donde encontramos su peculiaridad de obscena, de hasta molesta como la verdad.

En los campos de concentración o Lagers, la música fue empleada para la obediencia y si funciona con dioses que no hará con los cuerpos humanos.

En Auschwitz (Oswiecim en polaco, que significa salpicar con agua bendita), nombre que incluye el término Witz que significa chiste en alemán, se realizaban conciertos organizados por los propios prisioneros o por la SS.

La música servía a los nazis de cobertura y coartada. Fue un decorado, un engaño. Los nazis quisieron que esa antecámara de muerte y horror no pareciera tan horrible. Por lo mismo los oficiales dejaban que los prisioneros tocaran. Esto fue llevado hasta alcanzar el colmo del disimulo cuando los nazis utilizaron las manifestaciones culturales para engañar a la comunidad internacional; se hizo una película, El Führer regala una ciudad a los judíos. 25

Por las circunstancias se llegó incluso a crear una orquestación especial, llamada *Odeón*, que permitía ejecutar cualquier obra en cualquier tablatura a pesar de las ausencias en tal o cual atril, caídos día tras día. Cada músico disponía de una partitura donde estaban escritas en pequeñas notas los temas más importantes de las demás partes solistas, de forma que pudieran hacerse las sustituciones más fácil y rápidamente. La música se producía a pesar de la muerte.

¿Pero qué distintas experiencias se tenían con la música de los campos? La música no proporcionaba ninguna ilusión a los prisioneros, salvación o esperanza; esta alimentaba. Transformaba la necesidad insatisfecha en deseo, hacía olvidar lo necesario por lo superfluo. Lo que había en la música era el olvido. La música como mataba revivía también. Se olvidaba la supervivencia inmediata para pasar a ser humanos hasta el último suspiro gracias a un torbellino de sonidos.

Para los mismos nazis la música era muy importante, de hecho se caracterizaban por un buen gusto en este arte. Como nos expone Réquiem por un Imperio, Hitler era amante de la música culta, y conocía de buenos directores. Los nazis consideraban a la música como un gran arte, algo indispensable, algo que iba más allá de sus propios principios.

La música pautaba en todo momento las entradas y salidas del campo y también recreaba los oídos de los nazis, los cuales en ocasiones, algunos de ellos, llegaban hasta las lágrimas. En ocasiones era el tango el que complacía a algunos oficiales. La música estaba flotando en este aire espeso de los campos de concentración, en donde los prisioneros no existían como sujetos, no enunciaban demanda

21 La creación musical, Alicia Terzian; en La creación del Arte. Nueva Visión.

22 Pascal Quignard, El odio a la música. Diez pequeños tratados, Andrés Bello, 1998, España.

23 Ídem 12.

24 Siete sentencias sobre el séptimo ángel, Michel Foucault. Arena Libros, 1999

25 Músicas nocturnas, Michel Schneider. Editorial Paidós. 2002

alguna, ya no tenían nada más que hacer que dejarse llevar por la música que ellos tocaban para ellos mismos, aunque lo peor era que también tocaban para los nazis.

La música toca a todos, para ella no hay una ética a seguir o reglas morales que puntuar. Ella llega lejos, más que cualquier arte, alcanza a la extinción de la persona aunque para ella en momentos sea insoportable no podrá tampoco decir que no. La música siempre fue bien tolerada en los campos. ¿Y cómo negarse a lo que no tiene contenido pero mueve o paraliza?

Pero esas circunstancias sociales, culturales y humanas no fueron más que condiciones de posibilidad y no aclaran las razones de necesidad de esa extraña presencia de la música. La música puede ser la más débil de las artes pues es el arte de la nada, no tiene referente en la realidad. Su carencia de ideología y su ausencia de contenido significativo la volvían menos molesta para los verdugos que el teatro, la pintura o la literatura. Lo único que puede llegar a molestar son los títulos.

La música, es su grandeza, es su horror, borra las diferencias lingüísticas, resiste al proceso de pensamiento. No ligada a significaciones no padeció su destrucción, más allá de los cuerpos y seres. Sin duda la música podría construir un refugio en medio de la corrupción de las palabras y de los signos.

La música puede estar fuera de este mundo, transportarse por cualquier vía. Le da voz a lo real. Nos desnuda, nos hace reconocer que tenemos un cuerpo, nos invade, nos conoce más que cualquier cosa, nos escudriña, sabe nuestros secretos y nos los muestra llevándonos hasta el más allá del que ella sabe muy bien.

Freud veía en ella el peligro de la disipación en el sentimiento. Pues la música es una memoria sin imágenes y sin palabras en donde podemos encontrar cualquier cosa. Pero lo único que oímos es el retumbar en nosotros mismos, y eso puede ser angustiante.

Propiamente, lo difícil de un músico, o lo insoportable, es que se convierte en instrumento de su instrumento. Él quisiera ser sólo el instrumento de la música, borrar el término medio.

La música es ese canto anterior al lenguaje, es lo anterior a la culpa, de la primera caída de bruceas contra el suelo, es esa melodía del corazón de la madre con los susurros retumbantes y secos del exterior. Es eso que acompañaba nuestro ser desde el principio.

La música también se dirige a eso, a hacer reaccionar al sujeto y más en un grupo, pues la música hace gozar, como surgió con los veteranos de la guerra de Vietnam que tenían sus reuniones, en donde la mayoría eran negros, para permitirse elaborar sus traumas dando origen a una cultura propia y al rap. Este gozar da un regreso al yo, al igual como lo hace el orgasmo, la automutilación o el despertar de una pesadilla. Así como el hace por el goce, el blues por el deseo, en donde se canta la impotencia, la falta en los sonidos prolongados; y el jazz anuncia en sí la pulsión<sup>26</sup>, anuncia el sonido en sí, sin más ni más. La palabra *jazz* es un verbo que tiene como significado, en la jerga de los negros americanos, coito y todas las variaciones posibles en las relaciones sexuales.<sup>27</sup>

Nos atrevemos a decir que la música nos puede analizar, ella tiene ese lugar de Otro que le permite hacerlo, ella pone en juego nuestro deseo, ella es la que sabe cómo el psicótico. Ella dice el deseo. Es una lengua extranjera que nos habla de nosotros mismos, se incorpora a uno y uno se funde en ella. Es lo que el recuerdo no vivió, es un pasado invisible.

Lacan subraya la amplitud del concepto de Locura: “Este término no data de ayer, ni siquiera del nacimiento de la psiquiatría. Sin entregarme aquí a un despliegue demasiado fácil de erudición, solamente les recordare que la referencia a la locura forma parte desde siempre del lenguaje de la sabiduría, o del que se pretende tal. Al respecto, el famoso Elogio de la locura<sup>28</sup> conserva todo su valor, por identificarla al comportamiento humano normal, si bien esta última expresión no se usaba en esa época. Lo que entonces se decía en el lenguaje de los filósofos, de filósofo a filósofo, termino con el tiempo por ser tomado en serio, al pie de la letra: vuelco que se produce con Pascal, quien formula, con todo el acento de lo grave y lo meditado, que hay sin duda una locura necesaria y que sería una locura de otro estilo no tener la locura de todos”. Es decir que esta referencia sitúa, ya en el Seminario 3, una locura que no es la psicosis, una locura esencial al ser humano. La locura de todos es la locura propia del ser hablante<sup>29</sup>, mientras la locura de otro estilo es la psicosis.

En el escrito sobre la causalidad psíquica, Lacan se refiere al “fenómeno de la locura”, lo cual indica que se trata de un observable clínico. Pero un observable muy particular pues aparece relacionado inevitablemente con el ser del hombre y no con una psicopatología: “No creáis que me extravió, que me aparto de un propósito que debe llevarnos nada menos que al corazón mismo de la dialéctica del ser: en punto tal situase, en efecto, el desconocimiento esencial de la locura, que nuestra enferma (Aimee) manifiesta perfectamente”. Es decir que lo que define a *Aimee* como Loca es que desconoce aquello que agrede en su acto, desconoce que lo que agrede no es el mal externo que denuncia sino su propio ser. Lo cual es otro modo de trabajar lo que allí había señalado respecto de la exterioridad íntima del mal que la enferma, ataca con el concepto psiquiátrico de *Kakon*.

“Creerse” remite a la dialéctica del ser, cuyo corazón es “el desconocimiento esencial de la locura”: “Este desconocimiento se revela en la sublevación merced a la cual el loco quiere imponer la ley de su corazón a lo que se presenta como el desorden del mundo, empresa ‘insensata’ [...] por el hecho de que el sujeto no reconoce en el desorden del mundo la manifestación misma de su ser actual, y porque lo que experimenta como ley de su corazón no es más que la imagen invertida, tanto como virtual, de ese mismo ser”. Así es un desconocimiento doble: la actualidad y la virtualidad del ser.

Apareciendo en el neologismo y el delirio, como cura, el discurso de la locura donde la imposibilidad del manejo de las leyes del lenguaje, en sus ejes metafóricos y metonímicos, crea una interpretación del mundo, una ortopedia plausible de resquebrajarse ante ese otro (A) que no permitió la inscripción en el circuito del deseo y la introducción al orden de la falta, alienación del lenguaje orden del significante que permite la sustitución, la sublimación, pero vale destacar el hecho creativo de la metáfora delirante que toma jirones del lenguaje y permite estabilizar el discurso psicótico. Podemos leer en el lugar de la mediación la función del Otro. Ese lugar tercero que media entre sujeto e Ideal, función de “mediación”, será función del Otro.

<sup>26</sup> El amor en los tiempos de la soledad, Paul Verhaeghe. Paidós 2001

<sup>27</sup> La música en el abrazo de Eros, Manuel Valls. Tusquets, Barcelona. 1982

<sup>28</sup> Rotterdam, Erasmus “Elogio de la locura”

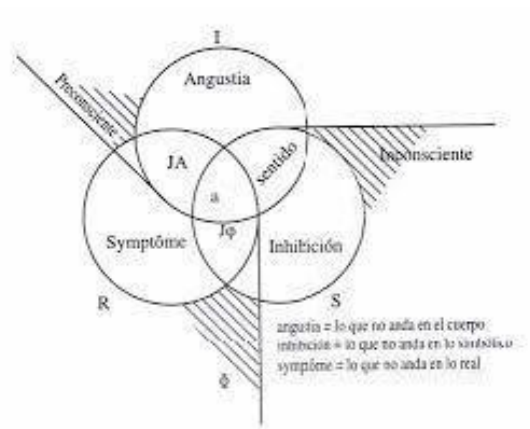
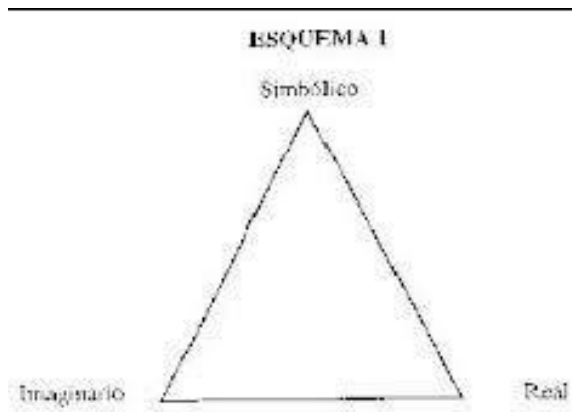


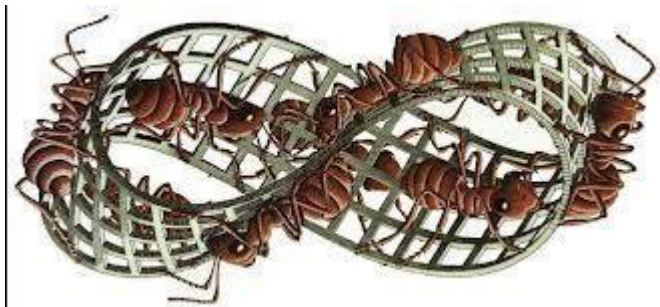
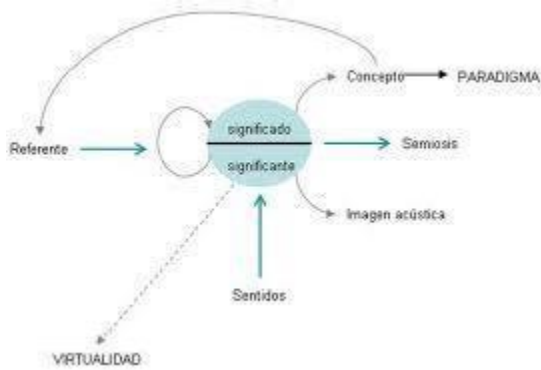
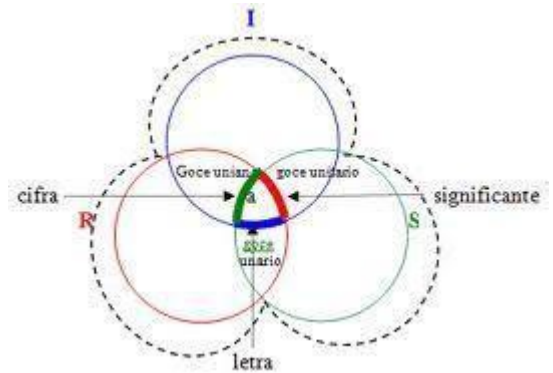
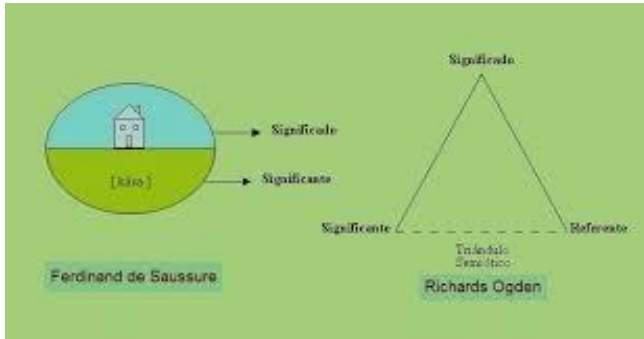
Consecuentemente, habrá locura si entre sujeto hablante e Ideal simbólico no opera el Otro en su función de mediación. Estas articulaciones nos permiten releer el desconocimiento inherente a la locura con esta referencia. Cuando Lacan indica que el loco “lo que experimenta como ley de su corazón no es más que la imagen invertida, tanto como virtual, de ese mismo ser”, vemos en esa imagen invertida que se desconoce, no solo una referencia al espejo sino también al desconocimiento de la función de la palabra en tanto el emisor recibe del Otro su propio mensaje en forma invertida. Ambas vertientes del desconocimiento sostienen la creencia en lo que es. “Que el sujeto acabe por creer en el yo es, como tal, una locura”.<sup>30</sup>

La locura repta por estos lenguajes sin centro, sin orden del discurso; lenguajes, en plural – multiplicidades rizomáticas; no-lenguajes – “pliegue de lo hablado que es una ausencia de obra”; agenciamientos maquínicos, dirían Deleuze-Guattari: “no hay enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamientos maquínicos, es decir, de agentes colectivos de enunciación”. No tiene lugar ya, entonces, la pregunta por la identidad del lenguaje, por la articulación lógica de las proposiciones y por el sujeto mismo de ese lenguaje; y ya no hay más que volver a lo mismo: la pregunta por quién habla y su ineludible respuesta: nadie habla; una multitud, tal vez.<sup>31</sup>

### III - ANEXO

#### A- GRÁFICOS





29 El ser en el lenguaje determina la alienación en el sujeto, que es a sujetado al significante que lo antecede y le aporta su relación con el otro, en tanto en el devenir de la cadena significante ,en los puntos de ruptura, encontramos al sujeto como tal, en el vaivén de la cadena significante.

30 Lacan, Jaques (1981) Seminario 3 "Las psicosis" Bs. As Ed. Paidós.

31 DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix "Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia". Pre-Textos. Valencia. 2006. p.43

---

## **B- LOCURA Y MÚSICA**

### **DOS CUMBRES TAMBALEANTES**

Nadie pone en cuestión la supremacía de dos naturalezas únicas e irrepetibles, dos genios que iluminan como pocos la historia de la música: Mozart y Beethoven.



No cabe duda de que el divino **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791), niño prodigio entregado a la música desde muy temprana edad (su padre, Leopold, músico también, lo llevó a una gira de conciertos cuando sólo contaba seis años) y, por lo tanto, carente de una infancia ordinaria, tuvo una rauda entrada al mundo que habría de repercutir en el desarrollo de su temperamento creador. Por más que Wolfgang Amadeus fuese una persona alegre y extrovertida, que conectaba inmediatamente con las personas que conocía, le costaba mantener relaciones profundas y duraderas; en su controvertida personalidad persistió siempre un rasgo de infantilismo. Era tan inestable que se mudaba de vivienda varias veces en un mismo año, y tan desordenado e incapaz de administrarse que acabó sus días en la más absoluta miseria, cargado de deudas y, según la leyenda, arrojado a la fosa común tras una muerte adelantada (dato que hoy se tiene por falso, aunque se desconoce el lugar donde descansan sus restos por desinterés de su esposa, Constanza).

Murió a los treinta y cinco años, seguramente extenuado por una incesante tarea creativa, un continuo trajín y una intensa búsqueda, que lo habría de acercar a la francmasonería, en un ambiente de celos y rivalidades que lo condujeron al aislamiento, motivado quizás por una progresiva angustia existencial. Con todo, la verdadera causa de su muerte (¿envenenamiento por mercurio?), harto discutida y nunca esclarecida, o el debate sobre si Antonio Salieri, su rival, atentó contra su vida, se han atenuado. Su genio, en cambio, permanece indiscutible en lo más alto.

Un biógrafo lo describió como “un adulto en su niñez y un niño en la edad adulta”, calificándolo, por otra parte, como el músico más grande que jamás haya existido, pues la madurez de su música, inmensa y equilibrada, parece desmarcarse de su incompleto desarrollo emocional. Sorprende su portentoso legado en tan corto período vital. Sorprende el misterio creador que todavía lo envuelve.



El gran **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) fue otro niño precoz, instruido musicalmente por su propio padre (un tenor que hubo de abandonar su empleo víctima del alcoholismo e hijo a su vez de una alcohólica), que quiso hacer de él otro Mozart “encadenándolo” al clavicordio. Esa peculiar esclavitud le permitió dar su primer concierto a los siete años y su curiosidad innata le hizo adquirir una buena cultura general. Pero a partir de una hipoacusia progresiva, iniciada a los veintiséis años, su existencia se ensombreció paulatinamente, máxime a partir de 1802, al saber que su minusvalía era incurable; en 1819, cautivo de una sordera total, ya no podía comunicarse oralmente con los demás ni escuchar la música que componía. Además, se le achacaron múltiples padecimientos mal documentados (tuberculosis, fiebre tifoidea, sífilis, enfermedad de Crohn, etc.), siendo el compositor que más bibliografía médica ha generado. Se ha señalado como causa de su muerte la cirrosis – complicada con una pulmonía–, aunque no fue un bebedor en sentido estricto.

Respecto a su déficit auditivo, hoy se sabe que sufrió una sordera otosclerótica, conductiva. Y es comprensible que su carácter se transformara, que se sumiera en un estado de desesperación, de furia interiorizada, de aislamiento obligado y de abandono. ¡Un creador de formas sonoras y no poder sentir las de modo natural! La sordera lo fue retirando de la vida pública al tiempo que iba decayendo su virtuosismo pianístico. No obstante, mentalmente mantuvo la lucidez. Incluso se encargó de la custodia de su sobrino Karl, huérfano desde 1815, por quien se desvivió.

Tal vez sus períodos de abatimiento se acercasen a una depresión real, nunca lo suficientemente arraigada (¿por su gran fortaleza de carácter?) como para privarle de la creación musical, que continuó, ¡y de qué forma!, hasta el final de su existencia. Impregnado de altos ideales, amaba a la humanidad y, en cambio, lo irritaba el vecino. Puede que el anhelo de expresar plenamente su amor

humano –probablemente no cercado en lo platónico–, diese lugar a explosiones de cólera que habrían de ahogarse en su vertiente creadora.

Para Beethoven, la música significaba la mayor revelación y, generosamente, deseaba que la suya liberase de todo sufrimiento a quien la comprendiese. Su Novena sinfonía, con el coral “Himno a la alegría” de su apoteósico final, es el sùmmum de sus anhelos.

### **ROMÁNTICOS ATORMENTADOS**

En pleno Romanticismo musical hay ejemplos de músicos con vidas colmadas de vicisitudes, aun siendo algunas poco dilatadas en el tiempo. Ninguno mejor que los de Schubert y Schumann.



**Franz Schubert** (1797-1828), duodécimo hijo de una gran familia numerosa de diecinueve hermanos envuelta en dificultades económicas, consiguió realizar estudios musicales gracias a una beca. Su tenacidad compositiva le llevó a realizar acopio de una magna obra en sólo veinte años, especialmente en cuanto al número de lieder o piezas para voz y piano, especialidad en la que fue un excepcional maestro. Esa entrega a la música y el cultivo de la amistad le aportaron una vida aparentemente dichosa, en la que no estaban ausentes el vino y las mujeres (frecuentaba los prostíbulos). No obstante, parece desprenderse de su obra y de diferentes escritos una cierta melancolía de carácter – acaso emanada de un acomplejamiento físico– que lo incitaba a beber en las fuentes de algunos poetas románticos que le habrían de servir de inspiración.

En sus últimos años, muy afectado por una enfermedad “de amor”, la sífilis, confesó sentirse desgraciado. Sabía que su salud no habría de mejorar jamás y que, perdida la esperanza, desaparecía el entusiasmo por la vida y la belleza, al no aguardar ya nada del amor y de la amistad; por las noches deseaba entrar en un sueño profundo y eterno. Aun así, no decayó su proceso creador hasta su prematuro final, al parecer no debido a la susodicha enfermedad de transmisión sexual sino a una fiebre tifoidea. Sea como fuere, falleció dos meses antes de cumplir los treinta y dos años.

El texto de una plegaria escrita por Schubert dice: “Atormentado de santa angustia, aspiro a vivir en un mundo más bello y anhelo llenar esta tierra triste con la fuerza de un sueño de amor...”. Si el texto es sincero, no cabe duda de que los fantasmas interiores lo carcomían; el no encontrar el deseado amor –

celestial y/o terreno— y el misterio del “más allá” le desasosegaban. Por eso, aparte de la naturaleza, el amor y la muerte son los temas predilectos de sus espléndidos lieder.



### ***Robert Schumann, locura y muerte***

La naturaleza exacta de la enfermedad mental de Schumann ha desconcertado a los historiadores durante mucho tiempo. Se ha estudiado el desarrollo de sus síntomas a lo largo de toda su vida y se han propuesto dos teorías opuestas para dar cuenta de su historia clínica. Una hipótesis sostiene que Schumann era esquizofrénico. La otra opinión proclama que fue un maníaco-depresivo en sus primeros años, que más tarde desarrolló una afección cerebral orgánica...

El último puesto profesional que ocupó Schumann fue el de director municipal de música de Dusseldorf. Sin embargo, no tuvo mucho éxito como director y finalmente se le pidió que renunciara. Poco después de instalarse en su nueva ciudad, Schumann compuso el Concierto para Violonchelo, una de sus últimas obras importantes. El comienzo de una grave enfermedad mental cercenó sus actividades como compositor (escribió la Tercera Sinfonía poco después del concierto y algo de música de cámara al año siguiente, pero su anterior ritmo febril de composición había desaparecido para siempre).

El concierto es melódico en su totalidad, con el violonchelo siempre destacado y la orquesta por lo general usada ligeramente. De manera que la pieza no es un diálogo ni confrontación entre el solista y la orquesta. Pero un compositor cargado de conflictos seguramente ha de expresarlos de algún modo. Los conflictos y contrastes del concierto se encuentran todos dentro de la línea solista. Schumann opone un violonchelo alto a un violonchelo bajo, en lugar de poner al solista en oposición con la orquesta. El resultado es abrumador para el solista: este, en contraste con el Concierto para Piano, es una obra para virtuoso.

Aunque el concierto fue compuesto rápidamente, Schumann siguió remendándolo durante varios años, justo hasta el momento de su internación definitiva en el asilo de Endenich. Jamás escuchó una interpretación de este concierto.

La naturaleza exacta de la enfermedad mental de Schumann ha desconcertado a los historiadores durante mucho tiempo. Se ha estudiado el desarrollo de sus síntomas a lo largo de toda su vida y se han propuesto dos teorías opuestas para dar cuenta de su historia clínica. Una hipótesis sostiene que Schumann era esquizofrénico. La otra opinión proclama que fue un maníaco-depresivo en sus primeros años, que más tarde desarrolló una afección cerebral orgánica. A medida que ha aumentado el conocimiento respecto de la naturaleza de las enfermedades mentales, el último de los diagnósticos se ha presentado como probablemente el correcto. Como es típico de los maníaco-depresivos, Schumann tuvo períodos de alta productividad asociada con estados de ánimo de exaltación (como las dos semanas durante las cuales compuso el Concierto para Violonchelo) y tuvo algunos momentos (como los "días negros" antes de escribir la Segunda Sinfonía) en los que estaba tan deprimido que no componía nada. Durante sus períodos "bajos" solía guardar silencio durante días. A veces le llevaba varias semanas tan sólo escribir una carta. En esas épocas no era capaz de centrar su atención y los demás le encontraban alarmantemente ido.

Una persona no acobardada por la incapacidad del compositor para concentrar su mente fue un hombre que vino de París para formularle a Schumann algunas preguntas sobre la presentación de una de sus piezas. En lugar de contestar las preguntas cuidadosamente formuladas del joven, el compositor le preguntó: "¿Fuma?" El hombre replicó afirmativamente; esperaba que Schumann, que estaba fumando en ese momento, le ofreciera un cigarro. En cambio, el compositor se quedó callado. Después de un embarazoso intervalo de silencio, el hombre repitió sus preguntas. Schumann nuevamente replicó: "¿Fuma?" Tras un tercer intento de sonsacarle alguna información musical, el hombre se fue terriblemente impresionado.

Las oscilaciones extremas entre la concentración y la distracción son típicas de la manía depresiva, pero no de la esquizofrenia. Además, el hecho de que los repetidos ataques de Schumann no le condujeran a un deterioro de su personalidad sugiere un diagnóstico de maníaco-depresivo. Su psicosis final, que le llevó a ser admitido en la institución para enfermos mentales de Eendenich, comenzó con un estado de extrema confusión, que es muy raro en la esquizofrenia. Esa enfermedad avanzó hasta una forma de demencia típica de la afección orgánica, pero diferente de todo lo relacionado con la esquizofrenia. Es probable, sin embargo, que Schumann padeciera de dos desórdenes, y no uno. Su manía depresiva no hubiera resultado fatal y pudo haber sido, realmente, una ventaja. Podría haber vivido hasta la edad madura, componiendo música maravillosa durante sus fases exaltadas, a no ser por la aparición de la lesión cerebral, probablemente causada por una enfermedad venérea contraída en los promiscuos días de su juventud. La sífilis de Schumann había permanecido latente en su cuerpo durante 20 años, pero luego sus síntomas se hicieron manifiestos y se mezclaron con los de la manía depresiva. Sus amigos y su familia vieron lo que parecía ser una intensificación de su enfermedad mental, que culminó en una muerte prematura.

Algunos de los síntomas de Schumann durante los últimos tres años de su vida eran típicos de la sífilis del sistema nervioso. De repente, comenzó a tener alucinaciones. Se imaginaba voces que le decían que su música era inútil. Deseaba morir. Su esposa Clara escribió en su diario sobre "las voces de los demonios, con música horrible. Le decían que era un pecador y que deseaban arrojarle al infierno. En

resumen, su estado llegó a un verdadero paroxismo nervioso; gritaba de terror, porque veía la corporización de tigres y de hienas que corrían hacia él para atraparlo". Logró un alivio momentáneo, al volver su atención a las correcciones del Concierto para Violonchelo, pero la psicosis empeoró. Trató de suicidarse arrojándose al helado Rhin. Fue rescatado. Pocos días más tarde ingresó en el asilo Enderich, donde estaba destinado a pasar sus últimos dos años y medio de vida.

Durante ese tiempo nunca vio a Clara. Al principio los doctores creyeron que la separación ayudaría a que Schumann mantuviera cierta apariencia de equilibrio. Más tarde, temieron por el efecto que esa reunión pudiera tener sobre Clara. Además, ella no podía resignarse a ver a Schumann en lo que consideraba que era un manicomio. Finalmente le visitó el día antes de su muerte.

Para Schumann la internación fue causa de estrés. Separado de su mujer y de sus hijos, era incapaz de componer, y el hecho de encontrarse en un asilo le confirmaba el temor de toda su vida de que estaba loco. Cuando llegó a sentir que su estado ya no tenía esperanzas, dejó de comer. A pesar de verse obligado a recibir alimento a través de un tubo gástrico, adelgazó gravemente. Cuando por fin Clara fue a visitarle, se sintió tan feliz de verla que, a pesar de su estado debilitado y enloquecido, le permitió que lo alimentara.

En su fascinante libro *Schumann: las Voces Interiores de la Locura*, el psiquiatra Peter Ostwald explica que "la alimentación repentina de pacientes que han perdido gran cantidad de peso como resultado de la inanición crónica se sabe que induce al colapso neurocirculatorio, un shock fisiológico tan grave que muy pocos pueden sobrevivir a él". Ostwald cree que Schumann intentó suicidarse matándose de hambre. Sin embargo, cuando Clara volvió a su vida, sintió una renovada esperanza y empezó a comer. Pero, irónicamente, el comer aceleró su muerte.

### **TEMPERAMENTOS OPUESTOS**

Berlioz y Bruckner son dos personalidades contrapuestas. Respectivamente, representan la pasión terrena –sin renuncia de lo celestial– y el más puro ascetismo.



**Héctor Berlioz** (1803-1869) fue otro hombre hipersensible y apasionado, que abandonó sus estudios de medicina para entregarse plenamente a la música. Se enamoró perdidamente de Harriet Smithson, una actriz irlandesa a quien su mente arrebatada confundía con las heroínas de Shakespeare que ella



misma interpretaba, aunque al parecer no de modo sobresaliente. Pero a los ojos de Berlioz era sublime, hasta el punto de ser fuente de inspiración para la composición de su Sinfonía fantástica.

Cabe señalar que, en un inicio, Berlioz fue rechazado por Harriet, lo que desencadenó su ferviente imaginación compositiva. Finalmente se casó con ella y desde entonces su vida fue una lucha por la existencia. Acabó separándose, quizás por el desencanto y la penuria económica, incapaz de mantener a su mujer, entregada a la bebida, y a su único hijo, Louis, que llegó a ser marino. Se casó en segundas nupcias con Marie Recio, a la que sobrevivió. Ya en su final, trató de realizar un último sueño de amor: unirse a Estela, un recuerdo de la adolescencia, enviudada pero imposible. Y al morir Louis de fiebre amarilla en La Habana, con sólo treinta y tres años, sintió el peso de la más profunda soledad. Entonces, el mayor músico francés para muchos –paradójicamente más reconocido fuera de su patria, diferente y original, se fue aislando poco a poco y sufrió diversas crisis nerviosas hasta dejar este tormentoso mundo.

Berlioz elaboró un programa explicando el argumento compositivo de la obra referida: “Un joven músico de sensibilidad enfermiza y ardiente imaginación se envenena con opio en un acceso de desesperación amorosa; la dosis de narcótico, insuficiente para provocarle la muerte, le sume en un profundo sueño acompañado de las más extrañas visiones...”. Podríamos hablar de locura de amor y de psicodelia. Es significativo que la sinfonía acabe con un movimiento titulado Sueño de una noche de aquelarre, en el que el protagonista, el propio artista, se halla rodeado de multitud de brujos y monstruos reunidos para un funeral.

En el extremo opuesto a Berlioz podríamos colocar al austriaco **Antón Bruckner** (1824-1896), un ser acechado por fantasmas a quien algunos estudiosos consideran casi un místico. En 1867, a los cuarenta y tres años, sufre una crisis nerviosa, posiblemente una profunda depresión, recluyéndose durante tres meses en una clínica de Bad Kreuzen, sin que se pueda asegurar la verdadera causa de su abatimiento; quién sabe si una excesiva carga de obligaciones o la lucha interior por desembarazarse de un lenguaje musical conservador – adquirido en su pueblo natal, Ansfelden– para adoptar otro sinfónico nuevo. Un año después padece otro paroxismo nervioso y vuelve al mismo establecimiento de reposo.

Con el tiempo se acrecientan su ya natural miedo a la vida y sus obsesiones: de los placeres de la buena mesa, del matrimonio (se cree que nunca tuvo relación íntima con una mujer, por lo que quizás el deseo irrealizado y obsesivo habría de causarle gran sufrimiento), de la narración de historias macabras y de los críticos musicales (fue víctima del implacable crítico Eduard Hanslick). Y para protegerse, Bruckner buscó refugio en la música y en Dios. No era un luchador y rendía veneración a los demás, no fue receptivo a influencias extramusicales, no buscó la ambición sino sólo el amor al arte, y quiso vivir a la manera de un monje. Murió de una pulmonía a los setenta y dos años, una edad impropia de otros grandes músicos, si nos atenemos al tópico de que “los amados de los dioses mueren jóvenes”.

La pasión, generalmente ausente en sus extensas sinfonías, se ve reemplazada por un constante deseo de solemnidad, que llega en ocasiones a la grandilocuencia (teniendo presente a Wagner, a quien veneraba), y por una religiosidad profunda y grave; la emoción humana está ausente en este maestro a quien parece abrumar la grandeza de Dios y de la Creación. Ha pasado a la historia como un ser

enigmático, y en él parece darse la teoría de la dualidad entre el hombre y el artista; sus rasgos de individualidad y timidez se diluyen, en parte, al leer algunos de sus escritos. Si difícil es conocer al hombre común, lo es más adentrarse en la compleja mente del artista.

### **MELANCOLÍA RUSA**

Volvamos la mirada al oriente europeo y detengámonos en la extensa Rusia: descubriremos las dos caras de una misma moneda. Por un lado músicos con un rostro amable, plenos de optimismo y sentido práctico; en el otro, perdedores o portadores de un sentido trágico de la existencia (alguien dijo que unos vienen al mundo a sufrir y otros a divertirse). Entre los primeros, tenemos a **Nikolai Rimsky-Korsakov** (1844-1908), que hace cantar a Fevronia, la protagonista de su ópera “Kitege”, de este modo: “Dios no bendice las lágrimas de la tristeza, Dios bendice las lágrimas de la alegría celestial”, lo que parece resumir su filosofía. Ciertamente, los temas de sus óperas –como del resto de composiciones– no son dramas psicológicos o históricos, conflictos de pasiones, sino cuentos o leyendas populares. Y también a **Igor Stravinsky** (1882-1971), hombre de sentido práctico y con los pies en tierra, que supo sacar partido de su talento (no como Bela Bartok, por ejemplo, un contemporáneo que sufrió gran penuria económica). En la otra cara aparecen Mussorgsky, Tchaikovsky y Rachmaninov.

**Modest Mussorgsky** (1839-1881) fue compositor intuitivo, original y penetrante, cuya existencia de pequeño funcionario y su poco éxito como músico agriaron su carácter. Un músico verdaderamente innovador, creador de un nuevo lenguaje, lleno de audacias armónico-melódicas, a veces de expresión primitiva y ruda, siempre auténtico, que no fue comprendido y por ello –quizás también por otros motivos– se entregó a la bebida. Acabó siendo un alcohólico precoz, en suma, un individuo desequilibrado, aunque para algún biógrafo, ciertos comportamientos que se le atribuyeron fueron debidos a la epilepsia que seguramente padecía. Siguiendo la senda de muchos artistas de antaño, murió pobre y solo en un hospital militar, en donde había sido admitido merced a la caridad.



**Piotr Ilich Tchaikovsky** (1840-1893) es otro músico que merece nuestra atención. Se le reprocha a menudo ser un posromántico demasiado sentimental que se desahoga a gusto con su música. Porque se presenta abiertamente como un fatalista: el schumaniano “*fatum*” constituye el gran tema de toda su obra, hasta el punto de que su música acaba por convertirse en una narración de la propia lucha con el destino y, pese a todo, extraordinaria en sus mejores momentos.

Piotr Ilich era sensible y muy nervioso, inseguro y temeroso de las tormentas, como parte de su miedo a la vida. Por otro lado, se le atribuye una inclinación homosexual que le torturaría, al no poder manifestarla públicamente. Sin embargo, en 1877 se entregó a un matrimonio precipitado con Antonina Miliukova, una alumna del conservatorio de 28 años, que amenazaba con suicidarse si no accedía a sus deseos; se duda de que sintiese por el maestro una inclinación sincera y se la acusa de ser una intrigante ninfómana que escribía cartas de amor a hombres famosos. Aquello no podía funcionar y la separación llegó enseguida (aunque nunca se divorció de ella y la cuidó hasta su final, en una casa de alienados); fue entonces el propio compositor quien intentó el suicidio, adentrándose en las heladas aguas del río Moscova con el propósito de agarrar una pulmonía, pero afortunadamente se recuperó. Tras su muerte, a poco de estrenar su Sexta sinfonía, Patética, se dijo que bebió intencionadamente un vaso de agua del río Neva, sin hervir, durante una epidemia de cólera en San Petersburgo, con lo que, de ser cierto, a la postre habría consumado su intención. Tenía cincuenta y tres años. Curiosamente, treinta y nueve años antes, su madre –con quien se sentía muy vinculado– falleció a causa de esa enfermedad infecciosa.

Un hecho relevante en su existencia fue la relación mantenida con la señora Nadeshda von Meck, una viuda rica que irrumpió en su vida en 1876, haciéndose su mecenas, y a la que al parecer nunca trató personalmente (tal vez ella mantuvo la distancia conociendo la inclinación del músico), sino a través de una inmensa correspondencia en la que el músico dejó escrito: “Esta noche estoy triste y vierto lágrimas, porque esta mañana, errando por los bosques, no he podido encontrar ni una sola violeta. ¡Qué llorón!...”. Y también: “El *fatum*... una fuerza suspendida sobre nuestras cabezas como la espada de Damocles, y que destila inexorablemente un veneno lento. Hay que someterse, abandonarse a una desesperación sin límites”. La ilustre dama interrumpió la increíble relación epistolar después de 13 años, en 1890, con una carta que finalizaba así: “No me olvide y piense en mí de vez en cuando”. Y, en su lecho de muerte, Tchaikovsky expiró con el nombre de Nadeshda en sus labios.

En sus cambios de parecer, en su volubilidad, parece que alguien ha visto un trastorno bipolar (denominación actual de la otrora conocida como psicosis maníaco- depresiva, ya mencionada al hablar de Schumann). Lo cierto es que Tchaikovsky fue un hombre atormentado y solitario, privado por el destino del disfrute de la mujer, aunque estuviese atraído en un sentido fáustico por lo femenino. Su vida tuvo mucho de patética, como su última y extraordinaria sinfonía, y su figura pervive como sinónimo de “sonora emoción”.

Admirador y seguidor en sus inicios de la obra de Tchaikovsky, **Sergei Rachmaninov** (1873-1943) se derrumbó moralmente por el fracaso de su Primera sinfonía. Quedó momentáneamente paralizado para la creación musical, postrado por una profunda depresión, y buscó ayuda en el Dr. Nicolás Dahl, que había curado a varios enfermos por hipnotismo. Éste le ayudó a recuperar la confianza en sí mismo

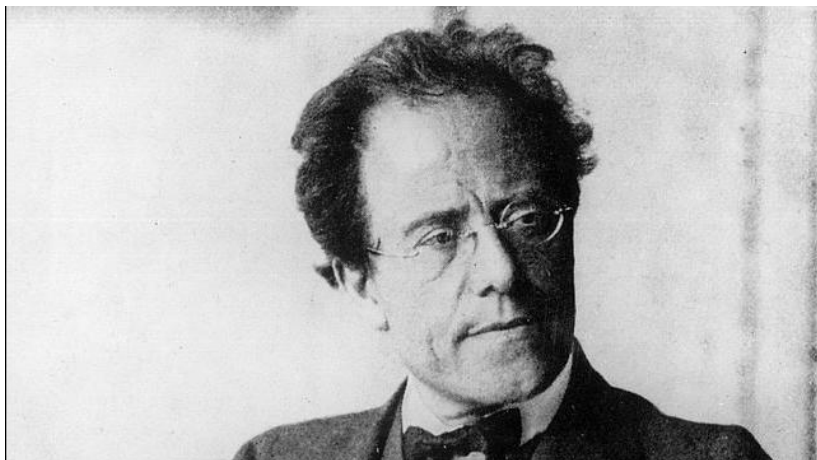
y le animó a escribir mediante estimulantes palabras: “Tienes que empezar a escribir tu concierto... trabajarás con gran facilidad... el concierto será de calidad excelente...”. Rachmaninov reconoció la eficacia de esta positiva psicoterapia de sugestión, y en prueba de agradecimiento le dedicó a Dahl su famosísimo Concierto para piano nº 2. En adelante, este gran músico acusado a menudo de romántico trasnochado (prefirió ser epígono de Tchaikovsky en lugar de creador original, como Mussorgsky), parece que logró eludir recaídas dignas de mención, teniendo en cuenta su irremediable temperamento melancólico.

### **POSTROMANTICISMO DESCENTRADO**

Vamos a considerar a dos centroeuropeos hipersensibles y enamorados de la voz humana, que mueven sus ansias desde la desnudez a la monumentalidad expresiva: Wolf y Mahler.

El austríaco **Hugo Wolf** (1860-1903), otro gran compositor de lieder, aprendió de su padre –un músico aficionado– las primeras nociones musicales. Desde muy joven mostró un carácter inestable, llegando a ser expulsado de varios colegios; en su época de colegial, su mediocridad escolar parecía contrastar con su gran talento para la música. Estudió en el Conservatorio de Viena, pero debido a su conducta turbulenta también de aquí lo expulsaron. Su inestabilidad mental le llevó a perder trabajos y amigos, y además a dificultarle la composición. En 1897 intentó ahogarse –como Schumann– y al no lograr su propósito fue recluido en un sanatorio mental. Recuperado, volvió a su actividad, pero al cabo de un año recayó, por lo que fue hospitalizado nuevamente.

Wolf era un individuo extremadamente nervioso, sobreexcitado y exaltado, lo que no impedía que tuviese períodos de abatimiento; a una fase de euforia le seguía otra de postración, volviendo después a la anterior y así sucesivamente, en una alternancia maníaco- depresiva determinante de un trastorno bipolar (ya mencionado en los apartados dedicados a Schumann y Tchaikovsky). Sin embargo, su desequilibrio no impidió que compusiese cerca de 300 canciones –influido por la figura de Wagner y movido por su inclinación poética–, de una sencillez comparable a Schubert y de una intensidad semejante a la de Schumann.



**Gustav Mahler** (1860-1911), de origen bohemio y nacido el mismo año, representa otro caso de desequilibrio, aunque no tan extremado. Estamos ante el hombre y el artista hipersensible, nervioso y atormentado, introvertido y ascético, casi fanático, atraído por las maravillas de la Naturaleza (bosques, montañas, canto de los pájaros) y angustiado en extremo por los profundos combates del espíritu. Como judío, tenía conciencia de pertenecer a una raza errante y sin raíces, lo que quizás contribuyó a agriar su carácter. Era muy sensible a los ruidos, muy crítico con los compositores vanguardistas, intolerante con su entorno, difícil de tratar y lleno de manías. Y a pesar de su brusquedad, rigidez, intolerancia y vehemencia, despertó gran fascinación entre el público de Viena, rendido a su papel de director de su gran orquesta filarmónica; en definitiva, muy popular pero probablemente no amado. En su música encontramos la confesión de sus tormentos y anhelos espirituales –hacia Dios, la Naturaleza, la belleza, la pureza–, la tragedia humana, en suma, expresada por medio de inmensas sinfonías que, en palabras suyas, “debían abarcar el mundo”. Su obra es el resignado adiós del hombre moderno al bello sueño del Romanticismo.

En el último año de su vida hizo una visita al creador del Psicoanálisis; acudió a Sigmund Freud por un terrible miedo a perder a su mujer, Alma, veinte años más joven (los celos de Mahler le hicieron quedarse casi amigos), y éste le dijo, según confesó la propia esposa: “Usted busca en cada mujer a su madre, a pesar de que fue una mujer enferma y atormentada...”. También, según ella, cuando lo conoció –el músico ya tenía cuarenta años– “era un solterón con miedo a las mujeres; su miedo era infinito, tenía miedo a la vida, o sea, a lo femenino”. ¿Un complejo de Edipo no superado? Hay que reseñar que su padre, al parecer un hombre violento, había maltratado a su esposa siendo Gustav un niño, y eso habría de quedar grabado en su subconsciente.

Tras su muerte, no debida a un abatimiento psíquico (aunque sintió profundamente la muerte de su hija María, por difteria) sino a una doble lesión valvular cardiaca congénita (en sus antecedentes constaban amigdalitis de repetición y fiebre reumática, y un primer aviso de angina de pecho cinco años antes dirigiendo un ensayo),

Alma Mahler escribiría: “Gustav se me ha ido... Una vida agitada. Alegrías enormes. Hoy es la primera noche que voy a dormir sola en un nuevo domicilio... Acabo de hallar en la caja fuerte su despedida: son los esbozos de la Décima sinfonía. Estas palabras desde el más allá son como una aparición”.

Sin duda, fue Mahler un hombre intrincado, inseguro y desvalido, que no halló la paz deseada en la Tierra; un artista singular y soñador a quien su mujer había comprendido y, seguramente, amado.

### **OTROS GRANDES NOMBRES ZOZOBRANTES**

Con Gustav Mahler podríamos cerrar esta muestra significativa, una relación de grandes desequilibrados y músicos imperecederos. Pero conviene recordar otras evidencias, anteriores y posteriores al gran sinfonista.

Tengamos en cuenta que personalidades tan vitales como **Nicolo Paganini** (1782-1840) o **Franz Liszt** (1811-1886), con tumultuosas existencias entregadas a numerosos amoríos, tuvieron sus hundimientos morales, y en el caso de Liszt, una vocación religiosa tardía (¿temor a la muerte más cercana?) que recuerda a Lope de Vega. Que la imagen lánguida de **Frédéric Chopin** (1810-1849), víctima de la enfermedad romántica por excelencia, la tuberculosis, se mantuvo imperturbable a pesar de los cuidados de George Sand, su famosa amante, y de su estancia en Mallorca, por mor de su benignidad climática; tal vez por una melancólica idiosincrasia que le llevó a componer poéticos nocturnos y otras piezas pianísticas inigualables, que lejos de la languidez dan muestras de una gran energía. Que la personalidad de **Richard Wagner** (1813-1883) presenta estigmas de megalomanía o que **Alexander Scriabin** (1872-1915) se dejó embargar por la mística iluminación teosófica. Y que un americano singular y un británico diferente merecen distinción en el musical espacio del desasosiego: Gershwin y Britten.

El raro caso de **George Gershwin** (1898-1937), no heredero directo de la tradición europea sino hijo musical del siglo XX, es para maravillarse. Un americano de ascendencia rusa (su apellido en origen era Gershowitz), un judío que introduce punzantes ritmos jazzísticos y el estilo melancólico del blues cantado, con raíces africanas revestidas por su particular visión. Desdeñado por los puristas, que negándolo como compositor serio lo consideran un musiquillo de music-hall, se empapó del folklore de Carolina del Sur para realizar una obra maestra, única en la historia del teatro lírico, llena de canciones e himnos concebidos al estilo de los espirituales negros: Porgy and Bess. Con todo, es el más célebre de los compositores americanos. Pero como hombre sigue siendo un enigma para los estudiosos. Había sido un niño melancólico, y tras conquistar gloria y fortuna se sentía desgraciado, esclavo de sí mismo.

Gershwin fue ganado por el psicoanálisis y, al parecer, en sus desplazamientos desde Nueva York se hizo acompañar alguna vez por su psicoanalista. Posiblemente estaba acomplejado por sus carencias técnicas, abrumado por las complejidades armónicas de otros músicos coetáneos (como Ravel o Stravinsky), aunque estuviera sobrado talento. Aprisionado en el tiempo, quizás se sentía angustiado por no poder crear más obras de envergadura y tener que limitarse a sus sencillas canciones. Acaso sus males derivasen del tumor cerebral que le llevó a la tumba con sólo treinta y ocho años. Sea como fuere, igual que a la mayoría de homínidos pensantes, se le negó la plena felicidad terrena.

**Benjamin Britten** (1913-1976), un músico relativamente cercano en el tiempo, sufrió un duro golpe a su ideal de juventud, que preveía un futuro de felicidad para toda la humanidad, truncado por la guerra civil española y el ascenso del nazismo. Su tendencia a la melancolía –como la de otros grandes músicos– tal vez se vio agravada por los acontecimientos; prefirió el aislamiento al aplauso general, y su pesimismo queda reflejado en su testamento sonoro. Su Réquiem de Guerra (War Réquiem) es la declaración de un pacifista convencido contra todo conflicto bélico y la inutilidad de la destrucción. Como todo hombre hipersensible, habría de herirle hondamente el violento mundo que le rodeaba.

---

#### **IV – CONCLUSIONES**

Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Bruckner, Berlioz, Mahler, entre los anteriormente nombrados, padecieron trastornos mentales leves, graves o agudos, pero si bien atravesaron sus vidas y se plasmaron en sus obras, no son el centro de las estructuras de sus creaciones pudiendo observar la presencia de la sublimación en sus procesos creativos; algo que trasciende a sus subjetividades permiten que sus obras repercutan en los oyentes. Nos arrojan a los intérpretes a la búsqueda de una interpretación.

En cualquier caso, vemos que no todos los músicos referidos adolecieron de grandes perturbaciones, y sin embargo todos rebasaron o cayeron por debajo del nivel de equilibrio teóricamente deseable para alcanzar una existencia aceptablemente dichosa, por su perenne inquietud, afán de superación, búsqueda de la perfección o sensibilidad extrema (¿tributo a la gloria?). Y aun así, esta afirmación es gratuita, porque ¿cómo podemos suplantar una personalidad ajena, hacernos cargo de lo que pasa en la complejidad de otra mente? De ahí la abundancia de adverbios de duda a lo largo de este ensayo. Debemos tener siempre presente la relatividad de cualquier conclusión, derivada de escritos que nos han llegado o de su legado artístico. Tampoco las particulares creencias, por extrañas o incomprensibles que nos sean, deben engendrar desprecio de quienes las aceptan. Y si hablamos de “desequilibrio”, lo hacemos en sentido de apartamiento de la norma aceptada/impuesta por/para la mayoría; y la mayoría no tiene por qué poseer la razón.

El psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) realizó unas reflexiones sobre la psicología del artista, afirmando que “cada hombre creativo es una dualidad o una síntesis de cualidades paradójicas”. Como hombre, sano o enfermo, su psicología personal puede ser explicada; pero como artista sólo puede comprenderse a través del hecho creativo. Cada ser humano es un mundo, ciertamente, comprensible a los demás en alguna de sus facetas, valorado o minusvalorado dependiendo de puntos de vista y de intenciones de acercamiento, difícil o imposible de abarcar completamente cuando se trata de individuos que pretenden la sublimación en casi todo lo que realizan. Pero si de la mayoría de los mortales nada queda tras su paso terreno, de ellos, de los grandes compositores, permanecerá su música para complacencia de los que sepan comprenderla o, simplemente, quieran aceptarla. Por último, consideremos la aparente paradoja: que la música de los “desequilibrados” puede contribuir a la mejora de otros a través de la musicoterapia; porque, centrados en su arte, compusieron obras plenas de equilibrio.

## V- BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Th. W. (2003) *Filosofía de la nueva música*. Ed. Akal, Básica de bolsillo, Madrid.
- Amitin, D. Dreidemie, V. Juarroz, R. Karothy, R. Kovadloff, S. Rodriguez Ponte, R. Squirru, R. Terzian, A. Vegh, I. Dirigida: Roberto Harari. (1991) *La creación del arte. Incidencias Freudianas*. Bs. As., Ed. Nueva Visión.
- Anzieu, D. *Psicoanálisis del genio creador*. Editorial Vancu, Buenos Aires, Argentina, 1979.
- Anónimo Rachmaninov, *Concierto nº 2 para piano y orquesta*. Contraportada disco de vinilo (J. Katchen, p & G. Solti, d & LSO). Ed. DECCA.
- Arkus, M.: *Ecos de un centenario- Hugo Wolf: poesía, lied y locura*. <http://www.filomusica.com/filo38/wolf.html>
- Castillo, F. (Director): *Los dioses de la música*. (Tomos 2, 3, 4 y 5: Mozart, Beethoven, Schumann, Tchaikovsky, Bruckner, and Mahler). Ed. Planeta. Barcelona, 1989.
- Dufourck, N. (Editor): *La Música*. (Tomo 2: Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Tchaikovsky, Bruckner, Wolf, Mahler). Ed. Planeta. Barcelona, 1976.
- Gautier, A.: *Gershwin*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1985.
- Gironella, J. M.: *Chopin, genio y enfermedad*. Rev. Jano – Vol. 57, nº 1314. Pág. 116. Ed. Doyma. Barcelona, 1999.
- Hucher, Y. y Morini, J.: *Berlioz*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1985.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2006) *“Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”*. Pre- Textos. Valencia.
- Barthes R. (1995) *El grano de la voz, en lo obvio y lo obtuso*, Bs.As, Paidós, Bernhard, Thomas (1984) *El origen*, Anagrama.
- Freud, S. (1905) *El chiste y su relación con el inconsciente*, AE VIII, Buenos Aires, Argentina, 1976.  
(1908) *El creador literario y el fantaseo*. AE IX, Buenos Aires, Argentina, (1915) *Pulsiones y destinos de pulsión*. AE XIV, Buenos Aires, Argentina, 1976  
(1915) *Lo inconsciente*, AE XIV. Buenos Aires, Argentina, 1976.  
(1920) *Más allá del principio del placer*. AE XVIII, Buenos Aires, Argentina, 1976. (1923) *El yo y el ello*. AE XIX, Buenos Aires, Argentina, 1976.  
(1937) *Análisis terminable e interminable*. AE XXIII, Buenos Aires, Argentina,



---

(1938) Esquema del psicoanálisis. AE XXIII, Buenos Aires, Argentina, 1976.

Freud, Sigmund. Pulsiones y destino de pulsión, (Obras completas, Amorrortu). Freud, Sigmund. El malestar en la cultura, (Obras completas, Amorrortu).

JACKSON, G.: La vida emocional de Johannes Brahms. Rev. Jano – Vol. 57, nº 1321. Pág. 96. Ed. Doyma. Barcelona, 1999.

KERNER, D.: Grandes músicos, sus vidas y sus enfermedades (Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Bruckner, Tchaikovsky, Mahler). Ed. Mayo. Barcelona, 2003.

LUJÁN, N: Franz Schubert, el más puro y melódico de los músicos románticos. Rev. Jano – Vol. 52, nº 1196. Pág. 82-83. Ed. Doyma. Barcelona, 1997.

Lacan, J. (1981) Aún. El Seminario libro XX (1972-1973). Buenos Aires, Paidós. Lacan, J. (1981) La angustia. Seminario libro X (1972-1973). Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (2006) De los nombres del padre. Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (1998) Seminario IV: La relación de objeto, Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (1991) Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Buenos Aires, Paidós

Lacan, J. seminario XII: Problemas cruciales del psicoanálisis, inédito. Lacan, J. (1988) Intervenciones y textos 2. Buenos Aires, Manantial.

Mandoki, Katya (2006) Prácticas estéticas y e identidades sociales. Prosaica dos. México: CONACULTA-FONCA

MCLEISH, K. y MCLEISH, V.: La discoteca ideal de la Música Clásica (Beethoven, Britten, Mozart, Schubert, Schumann, Wolf). Ed. Planeta, Barcelona, 1993.

Orwell, Lewis. Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos. Ed. Genisa, Barcelona (España), 2005.

PÉREZ, M.: Diccionario de la música y músicos (Mussorgsky, Wolf). Ed. Istmo. Madrid, 1985.

Regnault, F. (2010) “Música y psicoanálisis”, artículo publicado en la revista electrónica de psicoanálisis Consecuencias del Instituto Clínico de Buenos Aires.

<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/005/template.asp?arts/alcances/La-musica-no-piensa-sola.htm>

---

Rosset, C. (2007) El objeto singular. Madrid: Sexto Piso.

STORNI, E.: Bruckner. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1982.

TUSELL, J.: Mahler, el primer músico del siglo XX. Rev. Jano – Vol. 65, nº 1492. Pág. 88. Ed. Doyma. Barcelona, 2003. AFIA ANEXO

Vegh, Isidoro. El abanico de los goces. Ed. Letra Viva, Buenos Aires, 2010. -Siglo XXI.

## Recomendados



El CD presenta una selección de obras del compositor valenciano Josep Vicent Casares (España) que abarca desde 1992 hasta 2011 y muestra las diferentes estéticas por las que ha transitado el autor:

- *Une petite suite au chocolat*, la tradicional forma de pasacaglia, convive con armonías nacionalistas, impresionistas o con el segundo modo de transposiciones limitadas de Messiaen.
- La canción *Dorm* presenta la estética de un lied romántico.
- *Dos indicis pianistics* hacen interactuar la técnica pianística de Schumann y Rachmaninof con el lenguaje armónico de Messiaen, entre otros.
- Los *Cinc epigrames per a piano* destilan la esencia de la suite barroca y la sazonan con estudios interválicos al la manera de Bartók y clusters al estilo Cowell.
- *Zikr amb arghul* es una pieza de inspiración egipcia en la que coexisten técnicas estocásticas, armonías con múltiples sensibles y timbres influenciados por Crumb.
- La obra *Festes al temple del sol* es un ballet para banda, coro y solistas, con un enfoque tonal que aúna armonías y técnicas del romanticismo con melodías populares de aire mediterráneo.
- El último corte del disco, *Reflexió*, es un quinteto que utiliza técnicas estocásticas, estudia las posibilidades expresivas del tritono y posee influencias rítmicas e instrumentales de Stravinsky.

Interpretado por Cecilia Callegari (piano) - Pamela Pérez (piano) - Luis Fernández (clarinete) - Carlos Apellániz (piano) - Josep Cano (director de banda) - José Luis Castillo (director de orquesta) - Selena Cancino (directora) - Lucia Van Egmond (cantante) colaborando con la Banda Sinfónica del Conservatorio Municipal de Altea, el Quinteto de Javea y con la Coral Municipal de Torrevieja (España).



**4'33"**  
REVISTA ON LINE  
DE INVESTIGACIÓN  
MUSICAL

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN

RECOMENDADOS

## DANZA ENTRE TODOS

### El Sonido de los Durmientes

Danza entre todos es el segundo disco de esta orquesta de cámara, compuesto por una paleta instrumental integrada por maderas (flauta, oboe, clarinete, fagot), cuerdas (violines, viola, cello, contrabajo), un set de percusión mixto, guitarra y la participación de aerófonos. De esta forma, El Sonido de los Durmientes interpreta seis obras inspiradas en especies folclóricas argentinas y latinoamericanas. Aires de chacarera, zamba, landó, festejo y música andina se fusionan en una obra que se vale de la música académica, a fin de reflejar el carácter cosmopolita de la ciudad. Como su nombre lo indica, Danza entre Todos, no expresa más que una danza grupal donde de algún modo las diferencias definen la belleza de la totalidad.

#### SOBRE LA ORQUESTA

El Sonido de los Durmientes es una orquesta de cámara conformada por 16 artistas que ensamblan cuerdas y maderas, con sikus y percusión. Nace en el año 2008 como un proyecto estético que se materializa en la creación de composiciones originales. La propuesta está centrada en profundizar un lenguaje local y contemporáneo, intentando contribuir en el desarrollo de la música instrumental folklórica argentina y latinoamericana, valiéndose de herramientas y recursos tanto de la música popular como académica. Sus decisiones estéticas obedecen a la necesidad de desarrollar un lenguaje musical que exprese la transformación del paisaje de la ciudad de Buenos Aires, donde las huellas cosmopolitas y la globalización cultural signaron ya las características fundamentales de la época.

Integrantes:  
Guadalupe Planes (flauta) - Maria Eugenia Marsili (oboe) - Gonzalo Braz (clarinete) - Mercedes Morello (fagot) - Claudia Spalletta (violín y soprano) - Cecilia Carnero (violín) - Olga Kneeteman (viola) - Laura Basombrio (cello) - Martín Pantuso (contrabajo) - Gabriel Lombardo (guitarra) - Pablo Favazza (percusión) - John Narvaez (sikus) - Aime Barrutia (sikus) - Juan Manuel Rivera (sikus) - Nina Johana Sanchez (sikus) - músico invitado Julieta Di Fede (fagot).

**Gabriel Lombardo (Dirección y Composición)**

Más información: [www.elsonidodelosdurmientes.com](http://www.elsonidodelosdurmientes.com)




## LENGUAJE MUSICAL

### Néstor Crespo

**Néstor Crespo** es Profesor Fundador de la "Escuela de Música Popular de Avellaneda" ocupando el cargo de "Profesor Titular de la Cátedra Guitarra Jazz", que desempeña en la actualidad colaborando con la confección de los cuatro "Cuadernos de Trabajo". También es Profesor Fundador de la Cátedra Virtual "Armonía Funcional I y II" del Damus-IUNA. Ambas cátedras son dictadas a través de Skype y utilizando los Ebooks que se encuentran disponibles en su website. Ha dictado numerosas clínicas sobre "Improvisación y Armonía Funcional en la Música Popular" y "Elementos del Tango" en prestigiosos centros de estudios: "Hochschule für Musik Karlsruhe" (Alemania), "Conservatorio de Palma de Mallorca" y "Las Aulas" (España) y Suiza organizadas por la "Academia Alemana de Tango" (Stuttgart, Alemania). Crea en el 2008 la "Serie 20 & 20 - cuadernos de trabajo" los cuales consisten en 20 lecciones y 20 ejercicios sobre distintas áreas de la ciencia musical.

Ha integrado agrupaciones de jazz, en Europa trabajó con destacados músicos participando en el "Festival Internacional de Jazz de Mallorca", invitado por el quinteto del prestigioso trompetista Woddy Shaw. Junto a Juan Dargentón crea "El Tranvía Tango" con el cual graba 9 CDs en Argentina y Europa. Realiza más 25 giras europeas, comparte escenarios el Sexteto Mayor, Daniel Binelli, Alfredo Marcucci, José Ángel Trelles y María Graña, Luis Salinas, Ruben Juárez, entre otros artistas. Actualmente trabaja con El Tranvía Tango y la agrupación de jazz Cocktail Inn.

Ha recibido numerosos premios: "Premios ACE" como "Mejor Grupo de Tango", Premio "Tango Futuro" otorgado por la "Academia Alemana de Tango" (Stuttgart, Alemania). El CD "Ocre Buenos Aires", recibe el premio "Mejor CD" otorgado por la prestigiosa revista "La Frontera" (Estocolmo, Suecia). Desarrolla una intensa actividad como arreglador y productor de tango como así también de "músicas del mundo" para distintos sellos discográficos de Alemania. Compone la música del programa "Visión Siete Internacional" ganador del premio "Martín Fierro 2009" y de los documentales "Fotos de la Memoria" y "Monumento a la Mujer Originaria" del artista plástico Andrés Zerner. Crea en Alemania el grupo Sur Tres y se ha desempeñado como Arreglador y Director Musical del cantante Omar Mollo y guitarrista de Rubén Juárez.



**433**  
REVISTA ON LINE  
DE INVESTIGACIÓN  
MUSICAL

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN

**TEORIA MUSICAL**  
Por Néstor Crespo

SERIE 20 & 20

CUADERNO DE TRABAJO

DICCIONARIO TECNICO  
ESPAÑOL / INGLES

PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS

www.nestorcrespo.com.ar

## TEORIA MUSICAL

### Néstor Crespo

**Néstor Crespo** es Profesor Fundador de la "Escuela de Música Popular de Avellaneda" ocupando el cargo de "Profesor Titular de la Cátedra Guitarra Jazz", que desempeña en la actualidad colaborando con la confección de los cuatro "Cuadernos de Trabajo". También es Profesor Fundador de la Cátedra Virtual "Armonía Funcional I y II" del Damus-IUNA. Ambas cátedras son dictadas a través de Skype y utilizando los Ebooks que se encuentran disponibles en su website. Ha dictado numerosas clínicas sobre "Improvisación y Armonía Funcional en la Música Popular" y "Elementos del Tango" en prestigiosos centros de estudios: "Hochschule für Musik Karlsruhe" (Alemania), "Conservatorio de Palma de Mallorca" y "Las Aulas" (España) y Suiza organizadas por la "Academia Alemana de Tango" (Stuttgart, Alemania). Crea en el 2008 la "Serie 20 & 20 - cuadernos de trabajo" los cuales consisten en 20 lecciones y 20 ejercicios sobre distintas áreas de la ciencia musical.

Ha integrado agrupaciones de jazz, en Europa trabajó con destacados músicos participando en el "Festival Internacional de Jazz de Mallorca", invitado por el quinteto del prestigioso trompetista Woddy Shaw. Junto a Juan Dargentón crea "El Tranvía Tango" con el cual graba 9 CDs en Argentina y Europa. Realiza más 25 giras europeas, comparte escenarios el Sexteto Mayor, Daniel Binelli, Alfredo Marcucci, José Ángel Trelles y María Graña, Luis Salinas, Ruben Juarez, entre otros artistas. Actualmente trabaja con El Tranvía Tango y la agrupación de jazz Cocktail Inn.

Ha recibido numerosos premios: "Premios ACE" como "Mejor Grupo de Tango", Premio "Tango Futuro" otorgado por la "Academia Alemana de Tango" (Stuttgart, Alemania). El CD "Ocre Buenos Aires", recibe el premio "Mejor CD" otorgado por la prestigiosa revista "La Frontera" (Estocolmo, Suecia). Desarrolla una intensa actividad como arreglador y productor de tango como así también de "músicas del mundo" para distintos sellos discográficos de Alemania. Compone la música del programa "Visión Siete Internacional" ganador del premio "Martín Fierro 2009" y de los documentales "Fotos de la Memoria" y "Monumento a la Mujer Originaria" del artista plástico Andrés Zernerí.

Para mayor información: [www.serie20y20.com.ar](http://www.serie20y20.com.ar)



*Territorio, el espacio invisible del aire*  
Patricia García - Juliana Moreno

“Territorio, el espacio invisible del aire”

Este álbum está integrado con el repertorio de obras contemporáneas argentinas y ecuatorianas interpretadas por el dúo de las flautistas argentinas Patricia García y Juliana Moreno.

Obras:

1. Marcos Franciosi – Entrópica (2010) 9'36
2. Eduardo Bértola – Anjos xifópagos (1976) 7'15
3. Gerardo Gandini – A cow in a Mondrian painting (1966) 3'58
4. Juan Carlos Tolosa – Pentimento (2004) 5'49
5. Agustina Crespo – Telegramas (2011) 7'56
6. Valentin Pelisch – Esa Lare (2011) 6'50
7. Diego Luzuriaga – Tierra...tierra (1992) 8'29

Grabación y mezcla: Ariel Gato – Estudio .AR y Marcos Franciosi

Diseño Gráfico: Mariana Rovito. Fotografía: Nora Souco y Marcos Franciosi. Ilustraciones: Sebastián Pardo

Producción: MEI

Para mayor información comunicarse con: [meiflautas@gmail.com](mailto:meiflautas@gmail.com)



RECOMENDADOS



## ATONALISMO DE BAR Proyecto Teo Cromberg

DISCO ON LINE  
ATONALISMO DE BAR

La relación entre la nueva música “clásica” y la música de jazz promete siempre ser fructífera, aún en el marco de discursos no tonales o puramente tímbricos.

“Atonalismo de Bar” es un proyecto del compositor Teodoro Cromberg que integra, a partir de la conjunción de la experiencia musical diversa de los músicos que participan, diversos campos estéticos en una búsqueda cuyos primeros frutos fueran presentados en un disco anterior: “Acaso de los Engranajes”. Las piezas presentadas se basan en técnicas de escritura e improvisación más propias de la música académica contemporánea, pero interpretadas por músicos entrenados en las destrezas específicas del jazz. Esta experiencia ya tiene varios años de desarrollo, en los que el material se ha presentado tanto en bares como en salas de concierto.

Músicos: Andrés Hayes (saxo); Juan Pablo Hernández (guitarra); Carlos Álvarez (contrabajo); Carto Brandán (batería); Nadia Stix (voz); Natascha Stern (voz); Teodoro Cromberg (piano y composición)

Arte de Tapa del disco realizado sobre un cuadro de la artista plástica Liliana Inés Gruszka.

Información: <https://experimentaciones.bandcamp.com/album/atonalismo-de-bar>





**CARLOS GUASTAVINO. *Músicas inéditas***  
Silvina Luz Mansilla - Vera Wolkowicz

Bs. As. Inst. Nacional de Musicología "C. Vega", 2012, 328 p.  
21x32 cm - ISBN 978-950-9726-12-3

Se sugiere consultar el adjunto en PDF sobre la  
reseña bibliográfica realizada por la Lic. Romina Dezillio

---

**RESEÑA BIBLIOGRÁFICA**

**Mansilla, Silvina Luz y Vera Wolkowicz. *Carlos Guastavino. Músicas inéditas.***  
**(Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2012), 328 p.: 21x32 cm.**

**ISBN 978-950-9726-12-3**

Lic. y Prof. Romina Dezillio

El interés de Silvina Luz Mansilla por el estudio sobre Carlos Guastavino no es nuevo. Disponemos de un libro referido a la obra del compositor santafesino, resultado de su tesis doctoral presentada y aprobada con recomendación de publicación ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 2007. La dedicación de Vera Wolkowicz a la edición crítica también es conocida y cuenta con un importante antecedente destinado a las partituras aparecidas en la revista *Música de América*, proyecto ganador de la beca “Hacia el Bicentenario”, que la Biblioteca Nacional convocara en 2009. Juntas, en ocasión del centenario del nacimiento de Carlos Guastavino y con el apoyo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, ambas musicólogas presentan la edición crítica y el estudio preliminar de cuarenta y cuatro partituras de este compositor no publicadas hasta el momento, con el afán de impulsar su puesta en valor.

El libro se constituye como un importante volumen de trescientas veintiocho páginas de un tamaño un poco mayor a la hoja A4, doscientas sesenta de las cuales ofrecen partituras cuidadosamente editadas para su uso. Las fuentes corresponden al fondo documental familiar del compositor que se encuentra en manos de su sobrino, José Alberto Guastavino, en la ciudad de Santa Fe. Conocidas por Mansilla desde hace algún tiempo, la edición crítica, estudio y publicación de estas obras “guastavinianas” constituían un proyecto dejado en el camino pacientemente a la espera de concreción, desde 2008. El corpus al que las autoras tuvieron acceso estuvo integrado por cincuenta y siete partituras. Lamentablemente, trece transcripciones del compositor correspondientes a obras, en su momento, editadas por Ricordi Americana no obtuvieron la autorización de la actual empresa Melos Ediciones Musicales para su inclusión en este trabajo. Se consideraron, por este motivo, las cuarenta y cuatro restantes. Aunque este número no agota la existencia de manuscritos inéditos de Guastavino en posesión de diferentes personas, las autoras decidieron sujetarse al corpus presente en el archivo familiar y dejar una puerta al futuro, que un nuevo trabajo pueda abrir.

Mansilla y Wolkowicz emprendieron así una tarea poco abordada por la musicología local, conscientes de la importancia y la necesidad que implica “la preservación material de los corpus relacionados con la historia musical de nuestro país”. Distante de enfoques irreflexivos y meramente positivistas, y alerta ante los llamados a la reflexión de la nueva musicología, la edición crítica de estas músicas atiende los fundamentos de James Grier acerca del peso interpretativo y el compromiso crítico que conlleva el trabajo de edición. Asimismo, pone en práctica la ampliación del texto musical que promueve María Caraci Vela –desde la filología musical–, proponiendo una observación capaz de tomar en cuenta, además de la voluntad del autor, la incidencia de la tradición y del receptor. Siguiendo las ideas de Juan Francisco Sans, se desmiente una falsa creencia contemporánea que promueve “la edición como algo fácilmente accesible”, ingenuamente sustentada en la idea de que los *softwares* de notación resuelven todo el trabajo. En el polo opuesto de esta noción que, por un lado, banaliza una tarea sin dudas ideológica y que, por el otro, reproduce una ilusión de objetividad absoluta ya superada; las autoras asumen la responsabilidad y voluntad selectiva que implica el “acto de crítica” entendido, en algún sentido, como un “acto de poder”. De la mano de estos postulados, Mansilla y Wolkowicz proponen un trabajo en paralelo entre el acercamiento técnico, y de finalidad práctica, a las partituras; y un análisis vincular “entre esas partituras y su función social, así como las prácticas, instituciones y grupos sociales que motivaron su existencia”.

En este sentido conviene aclarar que, a pesar de su carácter de inéditas, no se trata de obras desconocidas y, en tal sentido, nuevas. Muy por el contrario, en su mayoría, son músicas que han sido interpretadas y, en algunos

casos, grabadas. El corpus comprende seis obras de música puramente instrumental: cuatro de ellas son originales para conjuntos de cámara con instrumentos de viento y fueron compuestas en torno a 1970; una paráfrasis pianística sobre la canción *El sampedrino*, de 1992, y una transcripción para violonchelo y piano, producida hacia 1950, de la obra original para canto y piano *La rosa*, con texto de Gabriela Mistral. Las treinta y ocho obras restantes son vocales y confirman la importancia de este género, que constituye lo que Mansilla denomina la “columna que vertebra” toda la producción de Guastavino. Se incluyen así catorce partituras para canto y piano, que comprenden dos nuevas versiones de canciones con texto de Gabriela Mistral, cinco canciones inéditas de raíz folclórica de la década del 60, cuatro de ellas con textos de León Benarós, un arreglo para dos voces solistas de *Campanilla ¿Dónde vas?*, con texto del mismo poeta; tres obras de juventud, una canción escolar, una canción escrita a pedido de la hija del Mariscal de Paraguay en vísperas de un viaje de Guastavino a este país en 1960, y una reescritura de *La nube*, dedicada a Carlos Vilo en 1989. El corpus se completa con veinticuatro partituras para distintas formaciones corales: coro mixto *a cappella*, coro masculino *a cappella*, coro femenino o de voces iguales *a cappella*, coro mixto a seis voces y piano, coro masculino y piano, y coro femenino y trompeta. En su mayoría se trata de transcripciones de algunos números de los ciclos de canciones *Doce canciones populares*, *Flores argentinas*, *Pájaros* y *Quince canciones escolares*, que el compositor realizó para diversos grupos vocales en distintos momentos de su carrera. Cuando nos adentramos en el estudio profundo y pormenorizado que Mansilla hace de cada obra en su “Estudio Preliminar”, la propuesta de ese trabajo paralelo entre el aspecto técnico y la reflexión sociológica y cultural, con el propósito de un análisis que complemente lo inmanente y lo contextual, resulta en un texto que, lejos de descripciones que podrían resultar abigarradas o tediosas, se puebla de historias que narran las particulares andanzas trazadas por las obras en su circulación.

A su vez, la lectura de este “Estudio preliminar” permite dos niveles de acercamiento al tema. Por un lado el del cuerpo del texto, que aporta datos de composición, de recepción estilística, autorreferencias, dedicatorias, lazos del compositor con directores e intérpretes, interpretaciones y registros fonográficos. Además, pone cada obra en relación espaciotemporal con el resto del repertorio “guastaviniano”, y finalmente devela las acciones del compositor por lograr que su música fuera interpretada, gestiones que acarrearón una inusual flexibilidad respecto de los “originales” de estas obras. Para la reconstrucción de estas historias, las autoras tuvieron en cuenta la recepción de la prensa periódica, fuentes epistolares y realizaron entrevistas con muchos de los intérpretes destinatarios. Por un conocimiento de larga data con el compositor y un trabajo sostenido sobre su obra, Mansilla destina el espacio de las notas al pie al nivel de la erudición, a partir de la cual complementa, corrige, completa, amplía y profundiza mediante textos preexistentes en un ejercicio de hermenéutica ejemplar, todo en diálogo con una detallada “Bibliografía” y “Discografía”. Otro aporte interesante de las historias de estas obras está dado por la cercanía en el tiempo de interpretación de muchas de ellas, que permite –gracias a la inclusión de reseñas biográficas y artísticas– el esbozo de una historia reciente de músicos profesionales que aún se encuentran en actividad, y de su forma de abordar la interpretación.

Destinadas a la ejecución de las obras, las ediciones que se presentan buscan brindar claridad a los intérpretes. Para ello, las autoras siguieron las pautas generales establecidas por Kurt Stone y Gardner Read en sus libros sobre notación, y las sugerencias de Steven Powel para todas aquellas convenciones que hacen a una edición comercial de partituras en papel. Como resultado se ofrecen partituras listas para su uso, cómodamente legibles por su tamaño, diagramación y calidad de impresión. En lo que hace al aspecto crítico del trabajo de edición y ante la necesidad de intervenir las partituras, las autoras tuvieron en cuenta consideraciones del “estilo y de los rasgos más sobresalientes y frecuentes en Guastavino”. Lejos de la arbitrariedad y siempre en pos del intérprete, Mansilla y Wolkowicz entregan tablas detalladas que determinan y fundamentan cada intervención por ellas realizada. Estas tablas, separadas según el orgánico de las obras, explicitan las decisiones tomadas

respecto de omisiones, olvidos, redundancias, inconsistencias o señalamientos coyunturales; en lo que hace a alteraciones de cortesía, indicaciones de dinámica, movimiento, articulación, conducción, metro, y otros detalles de escritura presentes en los manuscritos. También se informa la realización de indicaciones pendientes como transportes o autocorrecciones del propio compositor, la enmienda de textos poéticos en algunos casos y la resolución de imprecisiones. Cabe subrayar que se destaca un prioritario interés por respetar las decisiones del compositor y en ningún momento se observa un forzamiento de los datos, lo que concluye en un respeto igual por el intérprete, quien tiene la posibilidad de realizar una revisión a conciencia de las modificaciones y tomar decisiones en otra dirección si así lo considerara.

El año 2012 ofreció numerosos eventos en conmemoración del centenario del nacimiento de Carlos Guastavino, entre los que se incluyeron conciertos, conferencias, concursos, la edición de un disco con sus obras y la publicación de un libro colectivo.

La edición crítica y el estudio preliminar de estas cuarenta y cuatro partituras de *Músicas inéditas* fue el aporte que, desde el Instituto Nacional de Musicología –una de las instituciones por antonomasia dedicada al estudio de la música argentina– realizaron Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz. Junto con los propósitos prácticos y específicos que significa poner al alcance de músicos, intérpretes, directores e investigadores un corpus de partituras sin antecedentes de publicación, las autoras invitan a reflexionar sobre la práctica misma de la edición crítica, considerándola todavía un área vacante. Asumida con la responsabilidad y el sentido ético que implica poner en circulación, y al servicio de la comunidad musical, documentación confiada por la familia; las autoras se esfuerzan por ofrecer una edición que hace eco de las marcas que la historia dejó en esas músicas y que –imagino– es la edición que el compositor hubiera elegido.



**Mgtr. Diana Zuik**  
**Directora**  
**Revista nº 12**