



REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 5223778
ISSN 1852 – 429X

Propietario: Universidad Nacional de las Artes – UNA
Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras
Directora: Mgtr. Diana Zuik
Integra LATINDEX
Dirección de Investigación
Mail: musicales.investigacion@una.edu.ar
Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Editorial

4' 33'' - Revista on line de Investigación Musical - del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), es un espacio creado para la divulgación de artículos inéditos e informes de investigación producidos por Docentes, Graduados y Estudiantes de nuestra Institución.

Realizando un recorrido a través de los 15 números publicados se pueden observar los diferentes intereses temáticos y la consecuente construcción de conocimiento producido en nuestro Departamento en torno a la actualización de enfoques y planteos técnicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

La Revista está conformada por cuatro secciones: *Artículos* - dedicada a la publicación de escritos académicos y/o informes de las investigaciones radicadas en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras; *Espacio Joven* - destinada a la publicación de escritos de jóvenes estudiantes o graduados que se inician en la investigación; *Tesinas* – dedicada a la publicación de los trabajos de graduación de las diversas orientaciones de la Licenciatura en Artes Musicales; *Reseñas* – sección dedicada a reseñas de libros, CD, DVD, Blue Ray u otros formatos.

Mgtr. Diana Zuik
Directora

AÑO VIII - N° 1

Mayo 2016

ÍNDICE

Editorial	pág. 1
Índice	pág. 2
Artículo nº 1: Maestros y Discípulas. Maestras y Discípulos. Avances de una investigación grupal sobre Música Argentina. Silvina L. Mansilla (Directora).....	pág. 3
Artículo nº 2: Musica antigua e industria fonográfica. Apuntes para un estudio del movimiento de interpretación historicista en Argentina. Gabriel Pérsico.....	pág. 15
Artículo nº 3: La transcripción al piano de la partitura orquestal. De su historia y sus acercamientos semióticos. Alberto S. Trimeliti.....	pág. 30
Artículo nº 1 – ESPACIO JOVEN: <i>Antecedentes y consecuentes de la escuela espectral.</i> Matías Couriel.....	pág. 39
Artículo nº 2 – ESPACIO JOVEN: <i>Apuntes para una reflexión sobre la música electroacústica a la luz del pensamiento de Walter Benjamin</i> Nicolás L. Fagioli.....	pág. 53
Artículo nº 3 – ESPACIO JOVEN: <i>Fab Four(ier). Reflexiones sobre deconstrucciones científicas del acorde introductorio de “A hard day’s night”</i> Rodrigo Buján.....	pág. 59
Reseña Nº 1: <i>CD Barrilete de luna. Obras de compositoras argentinas. Coro Nacional de Niños.</i> Reseña a cargo de Silvina Luz Mansilla.....	pág. 71
Reseña Nº 2: <i>Libro Reflexiones sobre la Formación Docente.</i> Reseña a cargo de Ada R. Risetto.....	pág. 72

Artículo nº 1:

MAESTROS Y DISCÍPULAS, MAESTRAS Y DISCÍPULOS. AVANCES DE UNA INVESTIGACIÓN GRUPAL SOBRE MÚSICA ARGENTINA

Silvina Luz Mansilla, Laura Otero,
Romina Dezillio y Silvina Martino

Resumen

Conciso informe académico de avance, que da cuenta de la actividad realizada por un proyecto de investigación grupal vigente en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, dentro de la programación científica 2015-2016. Se presentan los objetivos y alcances de la investigación –identificada con categoría "A" dentro del Sistema Nacional de Incentivos– y las perspectivas teórico-metodológicas generales con las que se desarrolla el trabajo. Asimismo, se ofrece en cinco apartados un resumen de las actividades académicas y artísticas realizadas por los integrantes (individual y grupalmente), en el periodo informado en el marco del presente proyecto. Como apéndice, se provee la edición crítica de una partitura vocal correspondiente al fundador del Conservatorio Nacional, el compositor Carlos López Buchardo.

Palabras clave: partituras, recepción, nacionalismo musical, compositoras, edición crítica.

Summary

Brief progress report detailing the activities of a research project team, currently working on the Musical and Sound Arts Department of the National Arts University as part of its 2015-2016 scientific programs. The objectives and scopes of the project –labeled category "A" within National Incentives System– are presented, along with the theoretical and methodological perspectives used in the task. Additionally, a five-section summary of the academic and artistic activities carried out during the period informed (both individually and in group) is offered. To appendix purposes, a critical analyzed edition of a vocal score from the composer Carlos López Buchardo, founder of the National Conservatory, is provided.

Keywords: scores, reception, musical nationalism, female composers, critical edition.

Introducción¹

El proyecto *Maestros y discípulas. Maestras y discípulos. La creación musical en torno al Conservatorio Nacional (1924-1955)* tiene continuidad con un equipo anterior, *Maestros y discípulas*, enfocado en sonatas pianísticas producidas en la década de 1930 por compositoras argentinas formadas en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación.² Se problematiza ahora otro repertorio solista para piano y guitarra, y para música de cámara. Además de las autoras, integran el equipo Hernán Gabriel Vázquez (co-director); los investigadores Guillermo Dellmans, Hector Gimenez, Ricardo Jeckel, Silvia Trachcel y Florencia Zuloaga; y los estudiantes Juan Pablo Bettinotti y Félix Junghanns.

El Conservatorio Nacional, fundado en 1924, constituyó un espacio de formación superior, cuya protagónica acción pedagógica en la composición musical se prolongó varias décadas. En este proyecto se abordan obras para piano, guitarra y conjuntos producidas en torno a esa institución, y que abarcan a una formación cultural que accionó también desde otros espacios culturales. Las composiciones, sea por su tendencia estética, dedicatorias, intención evocativa, mediación institucional o premiación, ejemplifican, según la hipótesis principal, procesos de recepción entre maestros/as y discípulos/as.³ Se propone el estudio de algunos de esos procesos, así como la puesta en valor de obras mediante su edición e interpretación musical.⁴ Entre los músicos representados, se

encuentran entre otros, Carlos López Buchardo, Athos Palma, Lita Spena, Isabel Aretz, Pascual De Rogatis, Celia Torrá, María Luisa Anido, Carlos Guastavino y Roberto Caamaño.

En el presente informe, damos cuenta en forma somera de las líneas de investigación que se encaran y de las actividades realizadas por los integrantes del proyecto a lo largo del año 2015 y comienzos de 2016. Ofrecemos primeramente los objetivos del proyecto y a continuación, divididos en cinco apartados y un apéndice, las líneas de investigación, actividades realizadas y un aporte musical factible de ser empleado por intérpretes interesados. Los apartados a considerar son: 1) Actividades de relevamiento y documentación; 2) Actividades de formación académica; 3) Actividades de investigación; 4) Actividad artística y de divulgación; 5) Actividades de extensión.

Objetivos

Nuestros objetivos podrían sintetizarse así:

- Dilucidar procesos de recepción artístico-musical ocurridos en las primeras décadas del siglo XX, en torno al Conservatorio Nacional de Música y Declamación y la Sociedad Nacional de Música.
- Observar qué modelos estilísticos tuvieron algunos compositores y compositoras locales y cómo fue su propia recepción de las convenciones de los lenguajes musicales europeos y latinoamericanos.
- Producir relevamientos para establecer una base fáctica que permita estudios posteriores.
- Robustecer una línea de investigación centrada en la historia socio-cultural de la música, no muy frecuente en la musicología local.

En un campo más específico, los objetivos, a corto plazo, son:

- Propender a la inserción académica de los investigadores en formación, tesis de grado y posgrado y estudiantes avanzados.
- Propiciar el estudio de marcos teóricos adecuados, a través de reuniones periódicas de estudio e intercambio académico.
- Detectar y relevar en repositorios públicos y privados las partituras, así como otra documentación relacionada, que pudiera ser de utilidad para el presente trabajo.
- Analizar los papeles de música detectados en función de su transcripción y edición crítica y del estudio de su estilo. Comparar, digitar y adecuarlos para su uso.
- Poner en valor la producción estudiada mediante la concreción de conciertos y conferencias-conciertos, abiertos al público en general.
- Transferir los resultados de la investigación a la comunidad académica, a través de clases universitarias de grado y posgrado, presentaciones en congresos y publicaciones en revistas especializadas.

1.-Actividades de relevamiento y documentación

En este aspecto se avanzó con pasos dispares, por momentos de manera azarosa e individual, en función de los temas personales de investigación o de búsquedas ocasionales, y en otros momentos, en forma más planificada. Se relevaron fuentes de primera mano, se realizaron búsquedas bibliográficas y se sistematizó parte de la documentación hallada.

Romina Dezillio relevó materiales en el Instituto de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia –IDECREA– de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, referidos a la compositora Isabel Aretz, de manera parcial dado que el acceso allí es restringido. Silvia Trachcel accedió a copias de manuscritos de Isabel Aretz, en poder del pianista Enrique Morera, que las puso a disposición del proyecto. Silvina Martino relevó materiales en la Biblioteca de la Escuela de Música "Juan Pedro Esnaola" y Silvina Mansilla en la Biblioteca "Blas Parera" del DAMUS. Juan Pablo Bettinotti accedió a manuscritos de Adolfo Luna en posesión de Víctor Villadangos, que le fueron dedicados a Consuelo Mallo López. Un manuscrito de Anido fue cedido por la guitarrista y cantante Cristina Cid para uso del proyecto, informado por Ricardo Jeckel. Mansilla relevó materiales referidos a Esperanza Lothringer y otras compositoras en la Biblioteca de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe.

Dentro de las sistematizaciones, Guillermo Dellmans elabora una indización de la revista *Crótalos*, una publicación periódica que existió en la década de 1930, publicada por Profesores Nacionales de Música graduados del Conservatorio Nacional.⁵ También, organizó cuantioso material guitarrístico que ha pertenecido a Roberto Lara, obrante en el archivo del Instituto Nacional de Musicología.⁶ La transcripción informática de una serie de

documentos y hemerografía, de los cuales se tomó en su momento fotografía digital, fue emprendida por varios integrantes. Esto es un trabajo imprescindible como insumo para la elaboración de ponencias y presentaciones de diverso tipo. Dezillio y Mansilla ordenaron un considerable material obtenido en fotografía digital en distintos archivos privados que se han consultado.

2.- Actividades de formación e inserción académica

Además de los estudios regulares de grado que cumplen los dos integrantes estudiantes del equipo, Félix Junghanns y Juan Pablo Bettinotti,⁷ el equipo cuenta con un alumno de posgrado, Héctor Giménez, que realiza la Especialización en Musicología dictada desde la Secretaría de Posgrado del DAMUS.⁸

Junghanns definió el programa de su tesina de graduación para la Licenciatura en Piano, que tiene que ver con obras solistas y de cámara de Roberto Caamaño. Para ello, se reunió con su director y co-directora (Massone y Mansilla) y presentó fragmentariamente las obras que tiene en estudio. También, recibió orientaciones de Laura Otero, quien fue alumna del mencionado pianista. Intercambió con Dellmans sobre la bibliografía disponible, la carencia de análisis acerca de los *Seis preludios* para piano y sobre trabajos referidos a *Diálogos*, la obra para dos pianos de Caamaño, y *Variaciones gregorianas*. Avanzó así en el estado de la cuestión, necesario para su trabajo. Bettinotti, con un estado inicial todavía de su tesina, se halla en etapa de relevamiento bibliográfico y de partituras, sobre todo a través de archivos privados. En la primera parte del año 2015, Bettinotti elaboró un proyecto para aplicar a una beca de iniciación a la investigación, del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) bajo la dirección de Mansilla, beca que obtuvo en septiembre, por el plazo de un año.

Gimenez cursó la totalidad de los seminarios de la Especialización programados para 2015 y presentó la mayoría de sus trabajos finales, alguno relacionado con los temas de investigación que impulsa el equipo (Carlos Guastavino y los "aires" de música del Litoral en su música vocal).⁹

Otros integrantes del proyecto (Dezillio, Dellmans y Hernán Vázquez) realizaron un seminario de la Especialización en Musicología ofrecido en el DAMUS.¹⁰ También, Vázquez y Dezillio cursaron un seminario de doctorado en la Universidad Nacional del Litoral y Mansilla un seminario abierto de posgrado, de Iconografía Musical, en el DAMUS. Estas actividades formativas propiciaron el estudio y profundización de distintos marcos teóricos, que se discutieron en reuniones de estudio. La inserción de Dezillio como docente auxiliar en la cátedra "Historia de la música argentina" resultó beneficiosa como nexo entre docencia e investigación y para el mejor seguimiento del alumnado de grado.¹¹

3.- Actividades de investigación

La elaboración de tres ponencias para el *Segundo Congreso de ARLAC-IMS* (la Rama Latinoamericana de la Sociedad Internacional de Musicología), realizado en la Universidad "Alberto Hurtado" de Santiago de Chile entre el 12 y el 16 de enero de 2016, constituye el grueso del avance actual de investigación.¹² Estas presentaciones, concretadas mediante el visto bueno de un Comité Evaluador internacional, son de autoría individual, a cargo de Dellmans, Dezillio y Mansilla respectivamente.¹³

Guillermo Dellmans dilucidó el contexto de producción de una obra americanista para piano de Pascual de Rogatis –*Coyas bajando de la montaña*–, que poco tiene de ingenua inspiración en el imaginario indígena. La obra fue compuesta en 1946 y podría considerarse, según su hipótesis, como una reflexión en respuesta al llamado "Malón de la Paz", concentración de la comunidad Kolla del noroeste argentino que tuvo lugar en Buenos Aires hacia mediados de aquel año. Dellmans contó, entre su material imprescindible, con el registro discográfico de la obra realizado por Guillermo Carro y con la colaboración, como informante, de Jorge Fontenla, personalidad clave para conocer las circunstancias de producción de la obra.¹⁴

Romina Dezillio estudió las *Puneñas*, obra en varios números de Isabel Aretz, de 1937, que existe en versión para piano y también en versión orquestal. Publicada la de piano, y conseguidas las *particelle* de la versión orquestal, Dezillio las reunió en la edición de la versión integral para orquesta con el propósito de identificar y describir los procedimientos que la compositora puso en práctica a partir de la triple influencia de: la formación recibida en el conservatorio; el estudio y la práctica (académica) de la música tradicional argentina y latinoamericana de la mano de Carlos Vega; y la práctica orquestal ejercitada como becaria del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos.¹⁵

La presentación de Mansilla en ARLAC 2016 versó sobre *Canción del carretero* de Carlos López Buchardo, obra de 1924. Como en trabajos anteriores, se interesó en destacar mediante un análisis pormenorizado, la mayor

circulación de la obra, enfocando procesos de ingeniería social, cuestiones culturales y educativas y mediaciones de distinto tipo que ayudaron a expandir el consenso social de la pieza.¹⁶ Conviven, como en otras composiciones clave del llamado 'nacionalismo musical argentino', varias circulaciones paralelas de la obra: por un lado, la de canción de cámara ligada a las salas de conciertos; por otro, al menos tres ámbitos más que abarcan el mundo del tango, la canción escolar y el repertorio de raíz folclórica.¹⁷

Otras actividades de investigación han sido la transcripción y edición de partituras manuscritas conseguidas en archivos, actividad en la que intervienen Ricardo Jeckel y Laura Otero.¹⁸ Trabajaron en una obra temprana de Pía Sebastiani para canto y piano, cedida por la compositora y pianista a Romina Dezillio, y en una transcripción de la *Canción del carretero* de Carlos López Buchardo, de María Luisa Anido. Este último caso es curioso dado que se conocían diversas adaptaciones, versiones y arreglos de la obra, salvo esta que se trabajó, que es una transcripción para canto y guitarra que Anido realizó en 1960. Esta versión puede ser leída como un tributo de la intérprete a quien fuera el Director del Conservatorio Nacional donde ella dictara la cátedra de guitarra desde comienzos de la década de 1940. Una transcripción informática primera fue realizada por Jeckel, trabajo que luego revisó Otero, sobre todo en el aspecto armónico y teniendo en cuenta la versión original para canto y piano. Surgieron así algunos cambios pequeños –en la posición y constitución de acordes– para llegar a la edición crítica de la partitura que se incluye como apéndice de este informe. Bettinotti tuvo a cargo la ejecución de la parte de guitarra. La obra fue interpretada por la soprano Silvina Martino, profesora de canto del DAMUS e integrante de este proyecto, como parte de las actividades 2015.

4.- Actividad artística y de divulgación

Un aspecto fundamental del proyecto es la puesta en valor del repertorio, mayormente poco transitado, lo que requiere estudio de las obras en función de su presentación pública. Se realizaron dos conciertos durante el mes de junio de 2015 en los Conservatorios Piazzolla (de la Ciudad de Buenos Aires) y Juan José Castro (de La Lucila), de obras para guitarra y canto y guitarra, correspondientes a autoría de María Luisa Anido, Ana Serrano Redonnet, Carlos López Buchardo y Domingo Prat, a cargo de Juan Pablo Bettinotti, Ricardo Jeckel, Guillermo Dellmans y Silvina Martino. También, se presentó en el segundo de estos conciertos, la Sonata para piano de Spena, por parte de Florencia Zuloaga, antecedida por una exposición sobre los aspectos técnico-musicales de la obra, a cargo de Dezillio.

En el mes de julio de 2015, convocados por la Dirección General de Enseñanza Artística, del Ministerio de Cultura de CABA, se participó en la inauguración de un aula denominada "Lita Spena", en el lugar donde funciona esa Dirección General. Con la interpretación a manera de homenaje, de su Sonata para piano, por Zuloaga, y con comentarios biográficos sobre la compositora, a cargo de Dezillio, el equipo estuvo representado como el grupo de especialistas empeñados en la divulgación de esa producción.¹⁹

El 19 de noviembre de 2015 se concretó un concierto comentado por Romina Dezillio, dedicado íntegramente a obras vocales con piano y para coro *a cappella*, en la Sala "Carlos Guastavino" del Centro Nacional de la Música. Este concierto contó con la participación de Silvina Martino y Silvia Trachcel en la primera parte, de canto y piano;²⁰ y con el Coro Nacional de Niños, organismo del Ministerio de Cultura de la Nación dirigido por María Isabel Sanz, en la segunda parte. Tuvo entre sus fundamentos la presentación de un disco compacto con obras de compositoras argentinas producido por el coro mencionado, en el cual colaboraron Dezillio en los comentarios y Mansilla, en la selección de algunas las obras grabadas.²¹

Informes grupales, mencionados al comienzo,²² además de un artículo publicado en *4'33"*. *Revista Online de Investigación Musical*, una ponencia presentada en congreso, una participación en una mesa redonda y otra, en un programa radial, constituyen otras instancias de divulgación. El artículo, que apunta a una transferencia entre investigación y docencia, refiere a Carlos López Buchardo y es de autoría de la directora (Mansilla, 2015a). La ponencia, referida a una escultura de López Buchardo, fue de autoría de Mansilla también y se presentó en las *Jornadas Interdisciplinarias. Música y Artes Visuales*, organizadas por la Universidad Nacional del Litoral.²³ La participación en mesa redonda corresponde a Gimenez, quien fue invitado a exponer su trabajo sobre Guastavino y su relación con la música del Litoral argentino, en el *Primer Congreso del Chamamé*, realizado en Corrientes.²⁴ Finalmente, en cuanto a la radio, Mansilla, Martino y Bettinotti participaron como invitados en "De Segovia a Yupanqui" de LRA Radio Nacional Clásica, en un programa dedicado a recordar a Carlos Guastavino.²⁵

5.- Actividades de extensión

Entre las actividades de extensión, abiertas al público en general, se encuentran las que permiten una presencia con gran efecto multiplicador, como es la publicación de información y algunos resultados artísticos en Internet. Entre esas iniciativas emprendidas están la concreción de un sitio web del proyecto y una página en una conocida red social.²⁶ Estas instancias, así como la inclusión del proyecto en el portal *Ibermúsicas*,²⁷ la publicación de interpretaciones musicales en la plataforma *YouTube*,²⁸ y el enlace de artículos y referencias en el sitio *academia.edu*,²⁹ constituyen mediaciones que amplían el potencial público que sigue las actividades del proyecto.

A manera de cierre

"...Solo investigando se aprende a investigar".ⁱ

Como se dijo, el objetivo último de este proyecto, además de la puesta en valor del repertorio estudiado, es la producción de aportes a la historia musical de nuestro país en la primera mitad del siglo XX, que den cuenta de procesos de recepción estética, estilística y crítica que se produjeron en torno al Conservatorio Nacional de Música.

Este informe académico de avance ha intentado dar cuenta de la actividad realizada, explicitando que se trata de un equipo de investigación caracterizado por la presencia de personas con distintas formaciones y diferentes intereses académicos. Estudiantes de grado, profesores, profesores-investigadores, profesores-intérpretes, graduados, intérpretes, investigadores, encuentran una manera efectiva de participación en el proyecto e interactúan fluidamente aprendiendo a partir de lo que podría denominarse la "trastienda" de la investigación. Lo hacen guiados, siempre, por un propósito común que es la producción de conocimiento en torno a los repertorios abordados y su puesta en valor. En este sentido, dado el entrecruce de subtemas, este informe denota que no se pretende un resultado único y colectivo. Por el contrario, la metodología contempla, a pesar del intercambio de conocimientos y puntos de vista mediante reuniones grupales de estudio, resultados parciales y diferenciados, sean teóricos como artísticos. De ellos se ha ofrecido aquí una síntesis y, como puede verse, abarcan distintos formatos que van desde ponencias, conferencias y artículos en revistas especializadas a conciertos, charlas de divulgación con ejemplos musicales y grabaciones. Así, cada integrante –según la etapa académica que transita en el periodo de su pertenencia grupal– va introduciéndose en el mundo de la investigación tanto mediante la propia práctica como con la observación de la práctica de otros integrantes, en forma cotidiana. Creemos que estos aprendizajes mutuos –que en la jerga de la investigación institucionalizada se suelen denominar "formación de recursos humanos"– quizá constituyan el aporte más sólido, por su efecto a largo plazo.

Bibliografía

Dellmans, Guillermo. 2016. "*Coyas bajando la montaña*, de Pascual De Rogatis. Música y política en los albores del primer peronismo". *II Congreso de Musicología ARLAC-IMS (Rama Latinoamericana de la Sociedad Internacional de Musicología)*. Santiago de Chile: Universidad "Alberto Hurtado". Actas electrónicas: <<https://www.youtube.com/watch?v=QIm4Thcco2c>> [Consulta: 09 de abril de 2016].

Dezillio, Romina. 2015. "La *sonata* para piano de Lita Spena: un lenguaje para 'sensaciones nuevas'", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Piano. "El virtuosismo en Latinoamérica"*. Buenos Aires: DAMUS-UNA, en prensa.

Dezillio, Romina. 2016a. "Del Conservatorio Nacional a la Unión Panamericana: Trayectoria de Isabel Aretz a través de Puneñas, su primera obra orquestal", *II Congreso de Musicología ARLAC-IMS (Rama Latinoamericana de la Sociedad Internacional de Musicología)*. Santiago de Chile: Universidad "Alberto Hurtado". Actas electrónicas: <<https://www.youtube.com/watch?v=ws30MbPEyzk>>[Consulta: 09 de abril de 2016].

- Dezillio, Romina. 2016b. "Primera serie criolla, de Isabel Aretz: un camino para la (re)creación artística del 'estilo popular'", *Revista del Instituto de Artes del Espectáculo*, Nº 1. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en prensa.
- Gimenez, Hector. 2015. "El 'perfume' del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de *Noches de Santa Fe*, de Carlos Guastavino". Trabajo final del seminario "Investigación Musicológica". DAMUS- UNA, inédito.
- Grier, James. 2008. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal.
- Iser, Wolfgang. 1987. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans-Robert. 1982. *Towards an Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvester Press.
- Mansilla, Silvina Luz. 2015a. "Algunos aportes musicológicos sobre Carlos López Buchardo. Transferencia entre investigación y docencia", 4'33". *Revista Online de Investigación Musical*, Nº 14. Buenos Aires: DAMUS-UNA.
<<http://artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas15/433-15/Revista-n14.pdf>> [Consulta: 09 de abril de 2016].
- Mansilla, Silvina Luz. 2015b. "¿Memoria esclerosada? Carlos López Buchardo según el escultor José Fioravanti", *Jornadas Interdisciplinarias. Música y Artes Visuales*. Santa Fe, Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, inédito.
- Mansilla, Silvina Luz. 2016a. "El *Carretero* de López Buchardo. Vidas paralelas de una canción canónica del nacionalismo musical argentino." *II Congreso de Musicología ARLAC-IMS (Rama Latinoamericana de la Sociedad Internacional de Musicología)*. Santiago de Chile: Universidad "Alberto Hurtado". Actas electrónicas: <<https://www.youtube.com/watch?v=yBJaHX3RBvM>> [Consulta: 09 de abril de 2016].
- Mansilla, Silvina Luz. 2016b. "La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. El *Carretero* de López Buchardo", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Nº 30. Buenos Aires: UCA, en prensa.
- Orozco, Guillermo (coord.). 2002. *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*. Buenos Aires: Norma.
- Sabino, Carlos. 2000. *El proceso de investigación*. Caracas: Panapo.
- Zenck, Martin. 1989. "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale", Borio, Gianmario / Garda, Michela (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Torino: EDT, 96-116.
- Zuloaga, Florencia. 2015. "La Sonata para piano de Lita Spena", *Primer Encuentro de Becarios*. Buenos Aires: DAMUS-UNA, inédito.

ⁱ Sabino, 2000.

Canción del carretero

Transcripción para canto y guitarra
de María Luisa Anido (para Blanquita)

Música: Carlos López Buchardo
Letra: Gustavo Caraballo

Lento ♩ = 120

Canto

Guitarra

f ligado y con expresión

7

p como eco

12

18

p En las cu - chi - llas se po - ne el sol; las go - lon - dri - nas han

C5 C10 C3 C7

"Canción del carretero" de Carlos López Buchardo. Edición: Ricardo Jeckel. Marzo de 2015

2
24

vuel - to ya, y por la sen - da del - cam - po ver - de

C7

30

un ca - rre - te - ro can - tan - do va;

C7

tranquilo

36

42 *con sentimiento* *animado*

Al - ma de - mi al - ma ¡có - mo llo - ré! ¡Ba - jo es - te cie - lo lle -

C5

48

- no de sol, cuan - do a - gi - tas - tes en la tran - que - ra tu

C5 C4 C7

54 **Más lento**
con pasión

pa - ñue - li - to di - cien - do a - dios! ¡Ay pai - sa -

59 *alargando* *movido, animado*

ni - ta! Vuel - ve a mi a - mor. Sin ti mi vi - da no

64

pue - de es - tar. Las ma - dre - sel - vas se han mar - chi -

69

ta - do Y las ca - lan - drías no can - tan ya.

74 *apasionado*

¡Ay pai - sa - ni - ta! Vuel - ve a mi a - mor. He - cha ta - pe - ra la

4
80 *sentido*

ca - sa es - tá, y en - tre los sau - ces llo - ra el re - man - so por

86 *Más lento*

que tus la - bios no can - tan más. En las cu -

pp

③ C5

92

chi - llas se ha pues - to el sol mien - tras la tar - de mu - rien - do es -

C5 C10 C7

98 *alargando*

tá; Y a - sí can - tan - do va el ca - rre - te - ro las des - ven -

C8

104 *ten.*

tu - ras de su can - tar.

C3 C5 Arm. 8va C5

Arreglada 9 de julio de 1960
Mimita

¹ Este texto es una síntesis elaborada y ampliada de tres informes grupales presentados en octubre y noviembre de 2015, en distintos ámbitos: el primero en el *VII Coloquio de Músicas Populares y II de Músicas Académicas*, organizado por la Asociación Argentina de Musicología y la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; el segundo, en el *Primer Encuentro de Equipos de Investigación*, organizado por la Universidad Nacional de las Artes; el tercero corresponde al *VI Jornada de Investigadores en Artes Musicales*, realizada en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes.

² Radicado en la cátedra Historia de la Música Argentina del DAMUS-UNA, funcionó dentro de la programación científica 2013-2014, como equipo con Categoría "A".

³ Para el estudio de la recepción, sea maestros-alumnas o de la índole que se encuentre necesaria, vienen a consideración los aportes teóricos de Martin Zenck, un musicólogo especializado en sociología de la recepción musical. Sin embargo, algunas ideas provenientes de la teoría de la recepción, tal como fue producida en su origen por los creadores de la denominada Escuela de Constanza, Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, suelen ayudar como adecuadas herramientas para encarar sobre todo trabajos en los que el estudio de la prensa periódica se vuelve necesario. 'Horizonte de expectativas', que constituye el conjunto de reglas con las que cada público está familiarizado para recibir determinadas obras; 'lector implícito', aquel receptor-lector oyente hipotético que, según Iser, reúne las predisposiciones necesarias para que la obra cause su efecto y 'comunidad interpretativa', que se refiere a quienes opinan acerca de la obra adjudicándole validez a su significado; son tres de las ideas fuertes que suelen predominar en los enfoques de producciones artísticas que desistan, como éste, de concentrarse tan solo en la producción. Este proyecto adhiere sin embargo, a algunos de los postulados que han dado vida a los estudios de recepción en América Latina, tales como: "la recepción es producción de sentido", "todo proceso de recepción está necesariamente mediado desde diversas fuentes", "la recepción es interacción", "la recepción no comienza ni termina en los momentos de contacto directo con los referentes mediáticos" (Orozco, 2002: 18).

⁴ Asumimos que una puesta en valor (que conlleva la ejecución de las obras en público) implica necesariamente una cierta 'toma de partido' por el repertorio estudiado, desde el momento en que se decide –si se quiere, en una forma artificial–, volver a ponerlo en circulación. Sin embargo, no está en el interés primordial de este proyecto proponer un 'rescate' que saque 'del olvido' a la producción objeto de estudio. Esto presupondría una suerte de continuación de un 'deber ser', de arraigado impulso nacionalista o quizá, un impulso reivindicativo típico de algunas corrientes revisionistas o del feminismo propio de la musicología norteamericana hacia la década de 1980. Por el contrario, la interpretación de las obras, su lectura, análisis técnico y puesta a punto, si bien son instancias imprescindibles en la observación del repertorio, estarán aquí en tanto constituyen parte de las experiencias culturales ocurridas, y en función de la indagación de los procesos de recepción, puesto que se aspira a dilucidar la aceptación de las convenciones de las enseñanzas escolásticas de la composición heredadas del Conservatorio Nacional de París, sus variantes locales y algunas posibles innovaciones.

⁵ La colección se puede consultar, distribuida, en las bibliotecas de UCA e INMCV. Previamente, Dellmans había digitalizado los números del INMCV (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega") que se hallan disponibles online, en la sección "Archivos" del sitio oficial: www.inmcv.gob.ar

⁶ Este material es de ingreso reciente al INMCV y está en proceso de aceptación.

⁷ Junghanns ha completado ya el cursado y aprobación de las asignaturas de la Licenciatura. Bettinotti en cambio, cursa algunas últimas materias en 2016.

⁸ Es alumno avanzado de la primera cohorte de esta carrera.

⁹ Su trabajo "El perfume del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de *Noches de Santa Fe*, de Carlos Guastavino", fue cumplimentado según indicaciones y pautas de la Prof. Ana María Mondolo, docente a cargo del seminario "Investigación Musicológica" de la mencionada Especialización.

¹⁰ El trabajo de Dezillio producido para este seminario dio lugar a un artículo que luego de superar la instancia de referato, está actualmente en prensa en la *Revista del Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl Castagnino"*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. El mismo está referido a la *Primera serie criolla* para canto y piano, de Isabel Aretz. Obra publicada en 1941, representa el momento en que Aretz participa de un proyecto impulsado por Carlos Vega, que él mismo denominó "la creación en estilo popular". La serie reúne tres canciones en las que música, poesía y también plástica (la portada contiene una ilustración *ad hoc*), responden a los rasgos del *estilo* popular. Lo novedoso es que surgen del mismo trabajo de campo de los discípulos junto a Vega y del posterior análisis de los materiales recogidos en el gabinete, con métodos científicos. En el aspecto musical, puntualmente, no se trata de simples reminiscencias melódicas elaboradas a partir de técnicas europeas, sino de creaciones, cuyos aspectos rítmicos, melódicos y armónicos hablan la lengua vernácula tal como fue analizada, codificada y sistematizada por Vega.

¹¹ Dezillio se desempeñó en 2015 como Ayudante con carácter *ad honorem*; desde 2016 se encuentra designada como Ayudante de Cátedra de 1ª Categoría, con carácter rentado.

¹² Este congreso contó también con la participación del co-director, si bien su tema de investigación presentado no se relaciona con el equipo. H. G. Vázquez fue convocado asimismo como moderador de la sesión "Música y compromiso", teniendo a su cargo la coordinación de ponentes procedentes de Colombia, Chile y Francia.

¹³ Las mismas se encuentran completas, disponibles online, buscando "CANAL ARLAC" en youtube.com.

¹⁴ Puede consultarse resumen de esta ponencia en <http://2congreso.arlac-ims.com/coyas-bajando-la-montana-de-pascual-de-rogatis-musica-y-politica-en-los-albores-del-primer-peronismo/>

¹⁵ Un resumen puede consultarse en <http://2congreso.arlac-ims.com/del-conservatorio-nacional-a-la-union-panamericana-trayectoria-de-isabel-aretz-a-traves-de-punenas-su-primera-obra-orquestal/>

¹⁶ Esta ponencia de Mansilla presentada en Chile dio lugar posteriormente a un trabajo de mayor extensión, presentado como artículo al referato de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, de la Universidad Católica Argentina (2016b). Fue aceptado y está en prensa.

¹⁷ Un resumen de esta ponencia está accesible en <http://2congreso.arlac-ims.com/el-carretero-de-lopez-buchardo/>

¹⁸ En la edición crítica de partituras se tienen en cuenta las convenciones aconsejadas por James Grier (2008), musicólogo especialista en el tema. También, las técnicas adquiridas por varios de los integrantes del proyecto anterior, 2013-2014.

¹⁹ La edición crítica a partir del único manuscrito original conservado, de esta obra, es resultado del proyecto anterior, mencionado al comienzo. El MS se encuentra en la Biblioteca del DAMUS, a donde ingresó donado por Livia Quintana. La obra mereció ponencia de Dezillio, leída y publicada en Actas, en el *Segundo Congreso Internacional de Piano* organizado por la Cátedra Libre "Música Latinoamericana" del DAMUS-UNA, en diciembre de 2014 (en prensa). Asimismo, Zuloaga, además de estudiar e interpretar la obra, presentó sendas ponencias en las *Terceras Jornadas de Becarios, Tesistas y Graduados*, organizadas por la UNA, y en las *Primera Jornada de Becarios*, organizada por el DAMUS, ambas en 2015.

²⁰ El programa interpretado incluyó obras de Calcagno, Spena, Lothringer, Carrique, García Robson y la *Primera serie criolla* de Isabel Aretz. El concierto, auspiciado por el Ministerio de Cultura de la Nación, fue registrado en video por Hernán G. Vázquez.

²¹ "*Barrilete de luna*. Obras de compositoras argentinas". CD a cargo del Coro Nacional de Niños, con la dirección de María Isabel Sans. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2015.

²² Ver nota al pie Nº 1.

²³ Este trabajo, inédito, se tituló "¿Memoria esclerosada? Carlos López Buchardo según el escultor José Fioravanti". Las *Jornadas Interdisciplinarias. Música y Artes Visuales* fueron organizadas por el Proyecto de investigación CAI+D "La interrelación de las artes en los siglos XX y XXI: estudios de caso provenientes de la Argentina, revisión de instrumentos teóricos para su estudio y proyecciones a la didáctica de las artes", dirigido por Cintia Cristiá en el Instituto Superior de Música de la UNL (Santa Fe, 6 al 8 de mayo de 2015).

²⁴ El evento tuvo lugar el 12 de noviembre de 2015. La mesa se denominó "Chamamé: Investigación, Estudios y Enseñanza. Espacio de Participación Institucional y Académica: Trabajos y proyectos".

²⁵ Convocados por Sebastián Domínguez, Mansilla comentó sobre el compositor y los intérpretes ofrecieron dos obras para canto y guitarra, en vivo. El programa tuvo lugar el 11 de abril de 2016, entre las 18 y 19 hs, en FM 96.7, Radio Nacional Clásica.

²⁶ El sitio web del proyecto es <https://sites.google.com/site/creacionmusicalcnm/>

El sitio en red social es

<https://www.facebook.com/CreacionMusicalConservatorioNacionalArgentina/>

²⁷ El link para el Portal Ibermúsicas es <http://www.ibermusicas.org/es/catalogo/2827>

²⁸ Es importante aclarar que no siempre se cuenta con el soporte técnico suficiente para filmar los conciertos, por lo cual las muestras de breves videos en youtube es realmente aleatoria.

²⁹ Puede buscarse en esa red de académicos, el nombre de la directora del proyecto.

³⁰ Sabino, 2000.

“MÚSICA ANTIGUA” E INDUSTRIA FONOGRAFICA¹

Apuntes para un estudio del movimiento de interpretación historicista en Argentina

Lic. Gabriel Pérsico

Palabras clave:

“Música antigua”, “industria fonográfica”, “ejecución historicista”

Resumen:

En este trabajo intentaremos reseñar brevemente la relación del género de la “música antigua” con las industrias culturales, en particular la industria fonográfica. Se abordará una pequeña reseña histórica de la problemática y su situación particular en la Argentina.

Key words:

“Early Music”, “Phonographic Industry”, “Historical informed Performance”

Abstract:

This paper tries to study the “Early Music” movement and its relationship with Industry, with a particular focus on Phonographic Industry. It includes also a short historical review of this topic and its particular situation in Argentina.

1) Introducción:

En este trabajo intentaremos reseñar brevemente la relación del género de la “música antigua” con las industrias culturales, en particular la industria fonográfica. También hacer una sucinta revisión de esta problemática en nuestro país.

No abordaremos el problema terminológico -que oculta a su vez un problema epistemológico-relacionado con las diferentes maneras de nombrar al movimiento, al género musical, a sus rasgos interpretativos como también a sus maneras de recepción.

Adoptaremos el término “música antigua”, entre comillas, por ser el más difundido en castellano -aunque evidentemente inexacto e insuficiente- cuando nos refiramos al repertorio, al género y al movimiento socio-cultural en sentido amplio. En otros idiomas la misma problemática se encuentra con los términos “*Early Music*” en inglés, “*Musique ancienne*” en francés o “*Alte Musik*” en alemán.

En inglés se han acuñado un par de denominaciones que hacen especial referencia a las características particulares de interpretación del movimiento. Nos referimos a “*Historical Informed performance*” (ejecución históricamente informada), con su sigla HIP; “*Period Performer*” (difícil de traducir al castellano, quizás “ejecutante especializado en períodos históricos” o “ejecutante historicista”) al igual que “*Period Instrument*” (instrumento histórico²). Adoptaremos la sigla HIP cuando sea necesario hacer énfasis en los aspectos performáticos del movimiento más que en el repertorio.

Otro término inglés, “*mainstream*”, que podríamos traducir como “corriente principal” o “tendencia preponderante” refiriéndose a la praxis interpretativa, la adoptaremos sin traducción por estar suficientemente aceptada en los textos en castellano.

2) La “música antigua” y la industria fonográfica: breve reseña histórica.³

En la década del 60, Noah Greenberg, director del entonces célebre ensamble coral-instrumental “New York Pro Musica” (que fuera además de fundamental importancia como modelo artístico para uno de los grupos

pioneros en la Argentina: el conjunto “Pro Música de Rosario”), admite que sus primeros contactos con la música antigua provinieron de grabaciones que recolectó en Europa. Declara además:

“Sorprendentemente, no fueron los realizadores de conciertos convencionales los que abrieron sus programas al repertorio de la música antigua, sino las compañías de grabación -y, en su mayoría, no las grandes compañías de grabación (las que hubieran podido fácilmente solventarlo) sino las pequeñas, que no podían permitirse contratar a los artistas y ensambles virtuosos necesarios para vender grabaciones del repertorio estándar [...]”⁴ (en Haskell 1996: 112)

Este reconocimiento de la importancia de la industria fonográfica para el movimiento indica que ya existía una historia de registros grabados del género. Por otra parte, admite una diferencia entre lo que pasará luego a denominarse *majors* (compañías grandes) e *indies* (independientes, pequeñas) y que se mantendrá en el futuro (aunque algunas *majors* hayan solventado grabaciones o series de música antigua), sobre todo a partir de la revolución que produce el soporte CD y la facilidad de copiado del mismo que posibilitó el fenómeno de la piratería. Lo significativo del señalamiento de Greenberg es que las *indies* grababan a grupos de música antigua - lo cual posibilitó la expansión del movimiento- por no tener recursos para contratar a los “grandes” artistas clásicos. Es decir, las *majors* no consideraban que el repertorio “diferente” de la música antigua era rentable al igual que el repertorio tradicional de la música “clásica” (al menos en los Estados Unidos).

Revisemos algunos datos históricos:

-1900. La compañía *Pathé* le propuso a Charles Bordes⁵ un plan para una selección de canto gregoriano. Se llegó a elaborar un catálogo. Aparentemente no se grabó ningún cilindro.

-1902/1905. Primeras grabaciones del Coro de la *Cappella Sistina*: un Alleluia de la Misa de la Asunción (gregoriano), junto con piezas sin acompañamiento de Viadana, Mozart, Meluzzi, Capocci y Stehle.

-1903. Wanda Landowska realizó un conjunto de rollos para pianola para la *Welte-Mignon* de piezas de Bach, Daquin, Francesco Durante y otros.

-1904. La *Gramophone Co.* envía ingenieros a un congreso en Roma conmemorando el 13º centenario de la muerte de Gregorio Magno. Se reeditan los cilindros más tarde en el sello *Discant Dis 1 y 2* (?)

-1904/1906 La *Gramophone Co.* para la *Gramophone & Typewriter Co. LTD* graba al último *castrato* sobreviviente, quien fuera director del Coro de la *Cappella Sistina*, Alessandro Moreschi (1858-1922). (Haynes 2007: 37-38), (audios en «Alessandro Moreschi» 2015)

Como podemos deducir de la lista anterior, estos registros incluían repertorio poco conocido más que diferencias en las maneras de ejecución¹. Las primeras grabaciones raramente incluían instrumentistas, por lo que se puede rastrear repertorio “pre-clásico” (Handel, Scarlatti, Pergolesi y Bach) en registros de cantantes operísticos, antes de la primera guerra.

Según Haskell, la expansión de la actividad de música antigua en los años 20 coincidió con avances importantes en la tecnología de grabación (aún pre-eléctrica):

-1920. La *Gramophone Co.* (HMV) en Inglaterra invitó a la clavecinista Violet Gordon Woodhouse a grabar piezas cortas de Bach, Purcell, Couperin, Rameau, Scarlatti y otros con gran éxito.

-1922 y 1923. Woodhouse graba nuevamente para HMV fragmentos de la partita en Si b de Bach y el “Herrero armonioso” de Handel.

-1927. HMV ya con grabación eléctrica, Woodhouse graba el Concerto Italiano de Bach.

-1921. *Columbia* realizó varias grabaciones de la familia Dolmetsch que finalmente no se publicaron.

-1933. Se publican grabaciones que eran remix de otras anteriores, de miembros de la familia Dolmetsch y del propio Arnold en clavicordio.

Entre las décadas de los años 20 y los años 50 aparecen, en catálogos de compañías inglesas y europeas, diferentes piezas conocidas del repertorio antiguo como “*Sing we and chant it*” de Morley, el canon medieval “*Sumer is icumen in*” y el “*Tambourin*” de Rameau. Uno de los grupos representativos fueron los “*English Singers*” que realizaron una docena de grabaciones, la mayoría de madrigales isabelinos entre 1921 y 1955 (por ejemplo 4 discos sobre W. Byrd en el 300 aniversario del compositor en 1923).

Haskell afirma que las grabaciones fueron en gran parte las responsables para la reputación internacional de varios grupos de diversos orígenes⁶. Esto coincidiría con la afirmación de Greenberg (ver *ut supra*). Haskell enumera además:

- Compositores como Byrd, Lassus, Palestrina y Schütz estaban representados en las grabaciones de la época.
- A principio de la década del 1930 se podían conseguir versiones casi completas de la Misa en si menor de Bach y del Mesías de Handel.
- En los inicios de la década del 1930, Walter Legge organizó suscripciones de oyentes interesados en alguna obra o compositor particular de manera de permitir a las compañías recuperar previamente el costo de grabaciones que podrían no ser comercialmente atractivas. Así grabaron por ejemplo:
- Wanda Landowska: Variaciones Goldberg, Couperin y sonatas de Scarlatti
- Albert Schweitzer: selecciones de obras de Bach para órgano
- Pablo Casals: suites para cello de Bach.

Debido al éxito, las compañías enriquecieron sus catálogos en la década de 1930 con grabaciones como, por ejemplo:

- Nadia Boulanger: álbum de madrigales de Monteverdi
- Wanda Landowska: Concierto italiano
- Ansermet: Concerti Grossi op. 6 de Handel (con clave en el continuo)
- Orfeo Catalá de Barcelona : música coral antigua
- Monjes de Solesmes: canto gregoriano
- Piezas de Lully, Rameau, Josquin, Palestrina, Schütz, Victoria, compositores Isabelinos y otros.

Para la misma época en Inglaterra se conforma la *National Gramophonic Society* para promover grabaciones de música "inusual". En 1935 *Decca* invierte £20.000 en una grabación completa de "Dido y Eneas" de Purcell, publicado por suscripción en siete discos de doce pulgadas.

Comienza a considerarse la necesidad de relación entre musicología, enseñanza de la música y los registros sonoros hechos por especialistas (más musicólogos que músicos) y la utilización de instrumentos históricos: "*Otro de los esquemas innovadores de la industria fonográfica, las antologías históricas, proveyó una salida adicional para la música pre-clásica.*" (Haskell 1996: 118)

Veamos algunos hitos:

- 1936. Primera edición de la "*Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*" [R. D. Darrel ed. New York 1936] cita del prefacio de Lawrence Gilman: "El repertorio disponible hoy día para los estudiantes y los entusiastas del gramófono sorprenderá a quienes no se han mantenido al tanto de su reciente expansión. No solo han sido grabadas virtualmente todas las obras estándar, sino que la mayoría [sic] de las obras más raras del pasado, conocidas sólo por el nombre por la mayoría de los músicos y amantes de la música, han sido ahora transferidas a los discos." (Haskell 1996: 117)
- Columbia: *History of Music by Ear and Eye*, 58 volúmenes de discos acompañados por un cuadernillo ilustrado, con música desde el canto gregoriano hasta Varése. (guiado por el musicólogo inglés Scholes)
- Parlophone: *Thousand Years of Music*, producción alemana supervisada por Curt Sachs, 12 discos de 78 rpm, desde los griegos hasta el barroco
- Anthologie Sonore*: proyecto de colección dirigido por Curt Sach luego de emigrar a París (1933), con final abierto, las grabaciones fueron editadas sin una secuencia particular, cubrían desde el canto gregoriano hasta Beethoven. Comentario de René Dumesnil (París 1943): "Un museo viviente de música [...] Puede decirse que cada época de la historia puede tener su propia sonoridad. Esto deriva de los instrumentos, que proveen el timbre, y mucho más del estilo, que es el reflejo de las costumbres y el espíritu de la época" (en Haskell 1996: 118).

Como lo demuestra la audición de ejemplos de *L'Anthologie*, el concepto de “música antigua” no involucra aún aspectos de la prosodia interpretativa que aquí corresponden al estilo romántico o también a lo que se denominó estilo “modernista”: vibrato continuo, sonido *tenuto*, grandes *rallentandi*, voz de soprano ligera, dinámica en terrazas, etc. Sólo algunos instrumentos paradigmáticos de “lo antiguo” como el clavecín (no réplica) o la *viola da gamba*.⁸



Veamos otras grabaciones para antologías históricas de la música:

- HMV (Inglaterra): *History of Music in Sound*, comienzo de los 50'
- Lumen label: *Seven Centuries of Sacred Music*, Tinayre.
- American Columbia: cuatro discos de música sacra y seglar desde el siglo XII al XVII. Tinayre.
- Victor: dos volúmenes de música renacentista y barroca. *American Society of Ancient Instruments*.
- Checoslovaquia: *Musicae Bohemicae Anthologia*.
- Italia: *Musiche Italiane Antiche* (con una versión abreviada del Orfeo de Monteverdi grabado en Roma en 1943)

Los catálogos muestran muchas pequeñas colecciones de repertorio pre-clásico, por los que comienzan a considerarse especializados en determinados repertorios. Por ejemplo, la editorial de partituras (fundada en 1932) *L'Oiseu-Lyre* comienza a editar grabaciones para acompañar a sus cuidadas ediciones de música antigua, hasta ser absorbida por *Decca*, luego de la Segunda Guerra Mundial.

Leemos en Haskell:

“Para finales de la década del 30 la Industria fonográfica estadounidense se estaba recuperando de la baja producida por la Depresión y comenzaba a producir grabaciones con una amplia selección de intérpretes de “música antigua”, extranjeros y nativos. [...]”⁹ (Haskell 1996: 119-120)

Para 1940 los principales medios de divulgación de la música antigua eran las grabaciones y las radios (sobre todo en Europa, según Haskell):

“Para los inicios de la década del treinta, el volumen de música antigua transmitido por radio en Alemania, Inglaterra y Francia hizo posible hablar por primera vez sin exageración de una audiencia masiva para el repertorio pre-clásico.”¹⁰ (Haskell 1996: 120).

Haskell enumera una serie de transmisiones de música en vivo de repertorio pre-clásico por radio a partir de que la *British Broadcasting Company* (luego *Corporation*) comenzara sus transmisiones regulares en 1922. Haskell considera que la radio hizo una contribución fundamental al desarrollo del movimiento de la música antigua, sobre todo en Alemania. Diferentes opiniones en medios musicológicos favorecían algunas las transmisiones con instrumentos antiguos (por ejemplo se consideraba que el clave se podía transmitir mejor que el piano) otros consideraban que se perdían sutilezas o el contacto participativo de la música en vivo, esencial

para la ideología de la *Hausmusik*. Sin embargo, una gran mayoría da la bienvenida a la masividad de la escucha producida por la radio. Las emisiones (Haskell enumera varias en relación con repertorio antiguo) alcanzaban también Francia e Inglaterra, aumentando su audiencia potencial más allá de los 3.5 millones de oyentes en la propia Alemania. Esto implica una transformación en las características del repertorio: para Haskell la radio, al trascender las fronteras apresuró la transformación del movimiento de la “música antigua” en una verdadera comunidad internacional. La radio en Alemania y en Inglaterra también fue *sponsor* de grupos de música antigua.

En cambio en EEUU las emisiones relacionadas con el repertorio antiguo eran breves y esporádicas: “[...] las emisoras de radio, filosóficamente inclinadas a entretener a sus oyentes más que a educarlos, adoptaron un rumbo menos arriesgado que sus contrapartes europeos...”¹¹(Haskell 1996: 122)

Para Haskell, la BBC en Inglaterra después de la guerra dio un gran impulso al movimiento. Se crea en 1946 el *Third Programme* que tenía como asesores a distinguidos musicólogos. Roche, citada por Haskell, calcula que un tercio de la música emitida en el *Third Programme* en una sola semana de 1953 estaba integrado por obras escritas antes de 1700.

El autor afirma que el patrocinio de la música antigua por los medios electrónicos en el período de posguerra originó un fenómeno nuevo: el ensamble de música antigua organizado específicamente con propósitos de radioemisión o grabación. Cita como ejemplos al *Pro Musica Antiqua* de Cape, el *New York Pro Musica* de Greenberg o la *Capella Coloniensis* de Wenzinger. Una década después se crea el *Collegium Aureum* para grabar repertorio barroco y preclásico para el sello *Harmonia Mundi*. En los 80’ la *Academy of ancient Music* de Charles Hogwood surgió también de un estudio de grabación. Haskell señala el valor de la radio al crear una audiencia específica para estos repertorios.

Por otra parte el papel de la televisión y el cine en la expansión del movimiento fueron menores hasta los años de la década de 1960. Escapa a este trabajo el análisis de lo que estos medios masivos aportaron luego, quizás se podría decir que reflejaron un aspecto de la cultura del siglo XX que ya se había consolidado.

Por ejemplo, Antonio Vivaldi -cuyas obras se redescubrieron entre los años 20 y 30 y que comenzó a tener difusión masiva hacia fines de la década de 1940 y comienzos de la década de 1950, como ya señaláramos- representó para el movimiento de la música antigua un compositor que le hablaba al “hombre común”. Al respecto dice Haskell:

“La ‘moda Vivaldi’ y la introducción de los discos LP después de 1948 parecen haber sido hechos la una para la otra. Las grabaciones de Vivaldi inundaron el mercado en los inicios de la era del LP, un período que vio a Las cuatro estaciones convertirse en un best-seller perenne y a éxitos como el Canon de Pachelbel transformarse en lo que alguien denominó ‘el Muzak de la intelectualidad’¹² (Haskell 1996: 127)

La gran difusión -Haskell habla de “explosión”- del movimiento de la “música antigua” fue sustentada por compañías independientes pequeñas que proliferaron antes y después de la guerra. Cita algunas: *Musicraft*, *Technicord*, *Vox*, *Westminster*, *Concert Hall Society*, *Esoteric*, *Lyrichord*, *Renaissance*, *Timely*, *Discophiles Français*, *Kantorei*, *Durium*, *Neglected Masterpiece Recording Society*, etc. Al bajar costos de producción (con artistas menos conocidos, etc.) pudieron competir con las empresas grandes que seguían produciendo repertorios más tradicionales.

Una excepción importante fue la *Deutsche Grammophon*, con su serie *Archiv* desde los comienzos de la década de 1950. Dirigida por un musicólogo, continuó la idea de las antologías pero con una visión más escrupulosa (documentación, instrumentos originales) y a la vez apuntando a un interés musical (estético) no sólo académico: “Con una rigurosidad germana, las grabaciones estaban agrupadas en doce ‘períodos de investigación’ y sustentadas por una escrupulosa documentación histórica.”¹³ (Haskell 1996: 127)

Otras firmas abrieron sus propios catálogos de música antigua: *Das Alte Werk* de *Telefunken*, *Florilegium* de *L’Oiseau-Lyre* y *Reflexe* de EMI, por ejemplo.

De todos modos, salvo sellos como *Archiv*, algunos repertorios no fueron demasiado representados en esta primera “explosión” de la música antigua en los fonogramas, como el repertorio medieval y el renacentista. Ya se perfila el repertorio llamado “barroco” como el que dominará la escena y proporcionará al movimiento una audiencia diferente, más relacionada con algunos aspectos de la música popular.

3) Discografías, cambios de estrategias.

A continuación compararemos la discografía de tres músicos notables del movimiento del HIP. Los tres son ejecutantes de flautas traveseras históricas (dos de ellos también tocan flauta dulce) y destacados docentes, pero de generaciones y países distintos: Barthold Kuijken (Bélgica), Rachel Brown (Inglaterra) y Jed Wentz (Holanda y EEUU). Ver APENDICE I¹⁴

Las fuentes fueron respectivamente:

Barthold Kuijken:

Tesis doctoral (proporcionada directamente por gentileza del Dr. Kuijken). Vrije Universiteit Brussel, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Academiejaar 2007-2008. “Doctoraat in de kunsten – het Brussels model”. Promotor: Prof. Dr. Henri Vanhulst. Co-promotor: Rafaël D’Haene.

Jed Wentz:

Página web personal. («Jed Wentz - Discography» 2016) y («Jed Wentz | Album Discography | AllMusic» 2016)

Rachel Brown:

Página web personal. («Rachel Brown - Recordings» 2016)

El Dr. Kuijken pertenece a una generación pionera y ha creado una importante escuela de ejecución las flautas traveseras históricas. Rachel Brown y el Dr. Jed Wentz, más jóvenes han comenzado a grabar mucho después. Los tres se encuentran muy activos en el medio profesional de la “música antigua” y son reconocidos como figuras internacionales importantes.

El primer fonograma registrado por el Dr. Kuijken es de 1971, mientras que el de Jed Wentz y Rachel Brown son de 1991 y 1992 respectivamente (si los datos recabados son correctos). Estas fechas se explicarían por la diferente edad de los músicos, pero también, en parte, serían causa de la cantidad diferente de registros. Los datos de la discografía del Dr. Kuijken finalizan en 2008, mientras que los de Jed Wentz en 2015 y Rachel Brown en 2016 (lanzamiento de un título en breve).

Se computaron todos los fonogramas en donde los artistas figuran como solistas de su instrumento y no las grabaciones orquestales ni en las que participan como directores. Tenemos entonces los siguientes resultados:

Barthold Kuijken: 54 fonogramas, entre los que se computan LP y CD.

Jed Wentz: 28 fonogramas, sólo CD.

Rachel Brown: 14 fonogramas, sólo CD.

Vemos en la discografía que hasta 1986, Kuijken grabó LP (24 fonogramas), pero muchos de sus registros anteriores fueron reeditados como CD. Desde entonces sólo graba CD.

Jed Wentz comienza a editar cuando el cambio de soporte a CD ya está absolutamente asentado, al igual que Rachel Brown.

Lo sellos bajo los cuales se editan los fonogramas son los siguientes:

Barthold Kuijken		Jed Wentz		Rachel Brown	
-Philips-Seon	10	-Fidelio	2	-Hyperion Records	4
-RCA	4	-Vanguard Classics	13	-Chandos	2
-Pro Arte Gold	2	-NM Classics	4	-Chaconne	1
-Alpha	2	-Brilliant Classics	11	-CPO	1
-Deutsche Harmonia Mundi	11			-Harmonía mundi	1
-Seon-RCA	1			-Somm	2
-Accent	26			-Uppernote (sello personal)	4
-WDR - Stadt Herne	1				
-Sony classical	4				
-Traversières Flute Collection (luego Accent)	2				
-Arcana	1				
-ATMA	2				
-OPUS 111	1				

Algunas referencias a las compañías más representadas en estas discografías:

Philips, una de las más antiguas con sede en Holanda comienza a grabar en 1950 discos clásicos. En 1962 forma junto con la *Deutsche Grammophon* un grupo empresario que luego se transformará en *PolyGram* en 1972. Más adelante Ohilis forma parte de *PolyGram Classics* como un sello de música clásica junto con *Decca Records* y *Deutsche Grammophon*. En 1983, *Philips* fue el primer sello que editó Discos Compactos, usando grabaciones digitales desde 1978 (las primeras grabaciones digitales sin embargo fueron antiguas versiones remasterizadas del tenor Enrico Caruso). *Philips Records* forma parte de *Universal Music* (una de las “majors”) desde 1998 y el sello *Philips Classics* fue absorbido por *Decca Music Group*. Los estudios de grabación y masterización de Holanda cerraron. (Palmeiro, César 2005) («Philips Records» 2015).

Accent es un sello belga que fue fundado en 1978 por Andreas Glatt, un famoso constructor de instrumentos de viento antiguos e ingeniero de sonido que fallece en 2013. *Accent* se ha dedicado especialmente a la música antigua, aunque su catálogo cubre desde el siglo XVI hasta el presente. («Accent Records» 2015)

Deutsche Harmonía Mundi es un sello alemán dedicado a la música clásica fundado por Rudolf Ruby en 1958 en Freiburg. En 1992 fue adquirida por la *BMG Music* y ahora forma parte de Sony BMG. Como señalamos antes, fundó su propio grupo musical, el *Collegium Aureum*, en 1964 para la grabación de música antigua. (Haskell 1996) («Deutsche Harmonia Mundi» 2013)

Vanguard Records es un sello fundado en 1950 por Maynard y Seymour Solomon en Nueva York. Comenzó dedicándose a la música clásica pero inmediatamente incluyó artistas de jazz y populares (folk, Blues). El *Vanguard Music Group* fue adquirido por *Concord Bicycle Music* en abril de 2015. («Vanguard Records» 2015)

Brilliant Classics es un sello discográfico holandés especializado en música clásica con sede en Leeuwarden, fundado por el pianista Pieter van Winkel. («Brilliant Classics» 2014)

Hyperion Records fue fundado en Inglaterra por George Perry en 1980. Comienza a dedicarse a música contemporánea inglesa y a música antigua, pero su catálogo incluye un amplio espectro de música clásica. Las grabaciones publicadas por *Hyperion* han recibido un gran número de premios, entre ellos varios Premios *Gramophone*, como la Grabación del año en 1996, 1998, 2002 y 2010. Ted Perry fue incluido en el Salón de la Fama de *Gramophone* en abril de 2012. («Hyperion Records» 2015)

El sello **Chandos Records** fue fundado en 1979 a partir de una editorial de música y una compañía de producción de grabaciones. Se especializa en música clásica y música antigua. En 2005, *Chandos* fue el primer sello clásico que comercializó fonogramas en el sistema mp3 en su sitio de Internet. («Chandos Records» 2015)

Con respecto a las discografías de los artistas que estudiamos podemos observar que en el caso de Kuijken hay una combinación de compañías grandes (Philips, RCA, Sony) y de sellos más pequeños o independientes. Esto se explica no sólo por la calidad artística, sino por la cantidad de grabaciones emprendidas por las compañías desde la producción de LP. El caso de Jed Wentz presenta compañías menores y una basada en los Estados Unidos, su país de origen. Vemos que tanto Wentz como Rachel Brown, presentan menor cantidad de fonogramas, además de haber comenzado más tarde su carrera, otro motivo del fenómeno podría ser la reducción de las ventas producto de la posibilidad técnica de copiado fidedigno, la piratería y más adelante la circulación por Internet.

Aquí podemos observar entonces el proceso de transición entre las producciones que la industria sustenta y las que comienzan a ser sustentadas de manera mixta o por la autogestión de los mismos artistas. El caso de Rachel Brown lo ejemplifica, con la creación de su propio sello (*Uppernote*) para difundir sus interpretaciones, ediciones de partituras y libros. En general los sellos citados más pequeños se dedican especialmente a la música clásica y algunos se especializan en la música antigua. Algunos de ellos, los más específicos (*Accent*, *Brilliant Classics*, *Uppernote*) fueron creados también por artistas o por agentes más vinculados al movimiento de la música antigua como hecho cultural que a las industrias, como el caso de Andreas Glatt y *Accent*.

El caso paradigmático que ilustra este cambio de actitud y estrategias de la industria fonográfica con respecto a los fonogramas de música clásica, y más específicamente de música antigua, lo representa la grabación del ciclo completo de las Cantatas de Johann Sebastian Bach por Tom Koopman en la década de 1990.

En 1971 *Telefunken*, compañía con la cual Nikolaus Harnoncourt firmó un contrato de exclusividad ese mismo año, encara la grabación integral de las Cantatas de Bach con instrumentos originales, coro de niños y criterios de interpretación historicistas que serían dirigidas por el propio Harnoncourt y por Gustav Leonhard. El proyecto se completa en 1990. («Nikolaus Harnoncourt» 2016)

En 1994, Tom Koopman aborda una empresa similar -que se desarrollaría también a lo largo de varios años, incluyendo conciertos y giras con el repertorio, previos al registro- en lo que intentó ser el último gran proyecto del HIP solventado por la industria fonográfica y que combinaba investigación musicológica con desarrollo artístico.¹ La nueva grabación completa del ciclo de las cantatas de Bach, independientemente de su valor musical intrínseco, se justificaba por el avance en los conocimientos musicológicos acerca del tema¹ y como señalamos más arriba, por la creciente madurez de los recursos interpretativos y técnico-instrumentales. La crisis de la industria y la concentración de las *majors* hicieron que las empresas consideraran inviable económicamente el proyecto, si bien hoy día es un hito cultural ineludible del movimiento de la música antigua. El proyecto finalmente fue concretado a través de la autogestión del propio Koopman, que así lo relata:

“Durante mucho tiempo, interpretar y grabar las cantatas profanas y sacras de Johann Sebastián Bach fue mi mayor ilusión.

Lo cierto es que en el ámbito de la música antigua han cambiado muchas cosas desde las históricas grabaciones de Nikolaus Harnoncourt y Gustav Leonhardt. En 1994 firmé un contrato con el sello Erato para llevar a cabo la grabación completa de las cantatas bachianas, aunque durante la cena posterior que organizamos para celebrarlo nadie podía imaginar la desagradable sorpresa que el futuro nos iba a deparar.

En 2001 Warner, que había adquirido Erato, cerró repentinamente, por lo que tuve que ponerme a buscar una discográfica que nos permitiera concluir el proyecto.

Me puse en contacto con todos los sellos importantes. A veces la respuesta era inmediata, otras se prolongaba durante meses hasta recibir una decisión negativa, siempre cordial, es cierto, pero que, en cualquier caso, suponía largas noches de insomnio. Finalmente, con el respaldo de Ron van Eeden y Challenge Classics, decidí crear mi propia compañía, Antoine Marchand. Siguiendo el ejemplo de mi amigo Jordi Savall, llegué a la conclusión de que si nadie osaba asumir un riesgo así, lo haría yo mismo. Así que fui a un banco, solicité un crédito y nació mi discográfica.” (Koopman 2005)

Emprendimientos como este no se han repetido. La innovación y el repertorio novedoso pasó a estar sustentado por empresas menores y luego incluso por proyectos artísticos individuales. Por otra parte, la gran cantidad de fonogramas de diversa índole y calidad, junto con la afirmación y globalización del campo del HIP¹ han

conducido a una suerte de estandarización en los recursos artísticos por un lado, y quizás también en una cierta prevalencia del intérprete por sobre los contenidos.

4) “Música antigua” y fonogramas en la Argentina.

Realizar un estudio profundo sobre la relación entre el movimiento de la “música antigua” en la Argentina y la industria fonográfica escapa al marco restringido de este trabajo. Sólo quisiéramos hacer referencia a algún estudio de caso y a algunos rasgos característicos.

Podríamos aventurar que el estado del campo de la “música antigua” en la Argentina se caracteriza por ser una actividad apoyada por el público pero surgida sobre todo por el accionar de los propios músicos y algunas contadas instituciones. Es comprensible entonces que la relación con la industria fonográfica tienda a lo artesanal.

El esquema habitual de producción de fonogramas en Argentina presupone una producción independiente, un sello independiente, distribución artesanal, semi-artesanal y/o contratada con alguna distribuidora más grande. Encontramos paralelismos en este ámbito con el análisis de Ana María Ochoa sobre las músicas locales:

“Lo que esta diversidad en la producción discográfica atestigua es un cambio radical en las formas de soporte y transmisión de estas músicas, que se construye a partir de formas diferentes de interacción entre instituciones, empresas, artistas y consumidores. Si bien la oposición majors-indies marca estructuralmente al fenómeno de la industria musical, aquí vemos que la mediatización de músicas locales no puede ser referida exclusivamente a estos dos ámbitos de producción-distribución.” (Ochoa 2003: 66)

Sin embargo, en las que podrían ser las primeras relaciones entre “música antigua” e industria fonográfica en nuestro país, las cosas no eran exactamente así. La década de 1960, que fue rica en desarrollos culturales en la Argentina (vanguardias artísticas, músicas populares, etc.), también ve surgir y crecer el movimiento de la “música antigua” vernáculo. En ese momento, existieron proyectos en donde la industria sostuvo y produjo al movimiento cultural. Como una característica compartida con otros países de Latinoamérica Ochoa informa que:

“El lenguaje de recuperación y rescate de músicas locales surgió en América Latina durante los años sesenta en gran parte asociado al movimiento de la Nueva Canción y a la consolidación de los nuevos movimientos sociales.” (Ochoa 2003: 69)

Es interesante constatar que para la misma época nace la empresa *Fonema* y su sello *Qualiton* en la Argentina, que tendrá un rol relevante, en publicar expresiones del movimiento de la música antigua local y de músicas locales y latinoamericanas, hasta cerrar en 1978 a causa de persecuciones de la dictadura de 1976. Discos *Qualiton* fue un sello fonográfico dependiente de la compañía y estudio de grabación *Fonema S. A.* surgida en Rosario en 1961 y que migra a Buenos Aires durante la citada década. El sello se transformaría en uno de los proyectos independientes del país de gran influencia en toda una generación de artistas, escritores, músicos, poetas y realizadores cinematográficos. Sus fundadores fueron Nelson Montes, Iván Cosentino, Nora Raffo y Carlos Melero. La dictadura militar de 1976 fue nefasta para todos los campos de la cultura. Los sellos pequeños sufrieron especialmente. *Discos Qualiton* finaliza sus actividades alrededor de 1978.ⁱ («Discos Qualiton - Wikipedia, the free encyclopedia» 2015)

El sello *Qualiton*, como ejemplo de empresa independiente, practicó una mediación entre fines económicos y una política cultural original que reflejó las inquietudes y posibilidades del momento en la Argentina. Podríamos aventurar entonces que su catálogo manifiesta un común denominador cultural, un fermento básico, que une a las expresiones del movimiento de la música “clásica”, la “música antigua”, la música popular de raíz latinoamericana y otras corrientes políticamente contestatarias.ⁱ

Seleccionamos los títulos directamente relacionados con el movimiento de la “música antigua” (ver APÉNDICE II)ⁱ. No todos los registros utilizan instrumentos históricos, los cuales recién comenzaban a ser

empleados (fuera del clavecín y la flauta dulce, paradigmas de instrumentos antiguos por esos años). Casi en su totalidad los LP consignados presentan un repertorio poco recorrido u original. Son destacables especialmente los dedicados a la Música Colonial Latinoamericana, los cuales fueron pioneros en la grabación de este repertorio.ⁱ

Se ven representados en estos fonogramas las tendencias más importantes de la construcción del movimiento en la Argentina (en relación con fenómenos similares en otras partes del mundo) y sus principales actores: el movimiento coral (algunos grupos como el *Pro Música de Rosario* ligados al modelo inaugurado por el *New York Pro Musica*), el movimiento de la *Hausmusik* y la pedagogía musical (la institución *Collegium Musicum*, el Conjunto de Instrumentos Antiguos del *Goethe Istitute* de Córdoba), el movimiento de la Flauta dulce (ligado también a la pedagogía como con el *Coro de Niños Cantores de Bariloche*, o a una búsqueda más profesional como el *Pro Arte de Flautas Dulces de Buenos Aires*), la investigación musicológica sobre un repertorio no transitado (los fonogramas sobre el pasado colonial Latinoamericano), intérpretes de instrumentos específicamente “históricos” (Mario Videla y Arnolda Hirsh en clave, el *Pro Arte de Flautas Dulces de Buenos Aires*), el uso de instrumentos históricos patrimoniales (como el órgano histórico de la Catedral Metropolitana de Buenos Aires o el del Museo Casa del Marqués de Sobremonte), y también intérpretes y agrupaciones “tradicionales” que exploran repertorios “antiguos” (música del Medioevo y renacimiento, las Sonatas de Blavet, las piezas instrumentales de Domenico Zipoli) o poco conocidos (las Sonatinas de Mozart niño, música contemporánea para flauta dulce). Es notable también que el sello haya creado un conjunto: el “Ensamble Qualiton”, aunque sea de manera puntual para determinados títulos. Si bien el grupo no tuvo un funcionamiento independiente ni se halló comprometido con las novedades del HIP, es de destacar que la industria fonográfica haya promovido la conformación de un grupo musical para la grabación de un repertorio determinado.

Sería interesante confrontar este corpus de fonogramas con los demás títulos del sello, sobre todo los relacionados con la música folclórica y popular latinoamericana y las expresiones musicales contestatarias para tener un panorama del perfil cultural del mismo y de su momento histórico. Excede a nuestro trabajo el hacerlo aquí, pero remitimos al catálogo para su estudio.

La dictadura en nuestro país coincide con el momento de concentración de las *majors*. Además, también ya a partir de la década del 60 se registra un cambio de estrategia en la gran industria:

“[...] los ejecutivos de las grandes discográficas comenzaban a darse cuenta que la mayor rentabilidad del negocio se encontraba en los últimos eslabones de la cadena de valor fonográfica, es decir la fabricación y distribución. Desde entonces (y mucho más intensamente en los años noventa), las *majors* han tendido a alejarse de las actividades creativas o *upstream* (es decir, comenzaron a subcontratar las actividades de búsqueda, selección y producción artística) para orientarse más al *downstream* de la industria (concretamente. la fabricación y la distribución). (Palmeiro, César 2005: 21)

Si bien este proceso deriva en que las compañías independientes comenzaran a actuar virtualmente como si fueran departamentos externos de investigación y desarrollo para las *majors*, la producción independiente del fragmento “clásico” vernáculo (considerando que el género “música antigua” forma parte del mismo) se ve profundamente afectada, ya que representa un porcentaje mínimo del mercado como para invertir en élⁱ. Por lo tanto, antes del cambio al soporte de Disco Compacto, resultó muy difícil mantener una actividad autogestionada: el corte de los vinilos no se podía hacer en el país (había que enviarlos a México o los Estados Unidos) por lo que los costos se tornaban imposibles. Hubo un período en que aparecieron varios sellos independientes pequeños que producían fonogramas en el formato *cassette* y luego se distribuían a través de empresas como *EPSA Music*, o directamente “a pulmón”, como por ejemplo los sellos *Melopea* y *Circe*ⁱ. (Flores 1993: 63)

En la década del 90 hubo un crecimiento de la industria discográfica en el país, sobre todo debido al cambio de formato a Disco Compacto:

“Las ventas de fonogramas pasaron de 6.4 millones de unidades en 1990 hasta su pico histórico de 23.4 millones en 1998. La introducción de un nuevo formato de mejores prestaciones (el Compact Disc) en combinación con tasas de crecimiento positivas de la economía y una moneda sobrevaluada

actuaron conjuntamente como factores dinamizadores del mercado discográfico [...] Sin embargo a partir de 1998 la economía argentina experimentó la recesión más prolongada y profunda de su historia, lo que afectó enormemente a la industria del disco, mucho más que a otros sectores de la economía. Los discos son considerados bienes de lujo, y como se expuso en el párrafo anterior, tienen una alta y positiva elasticidad de ingreso. La crisis llevó a la industria a una caída en el volumen de ventas sin precedentes, cayendo hasta los 5.8 millones de unidades en 2002, menos del 25% del volumen alcanzado en 1998” (Palmeiro, César 2005: 42-43)

El segmento nacional de la música “clásica” y el de la “música antigua” en especial se vio profundamente afectado, ya que prácticamente la industria (tanto *majors* como *indies*) no apoyaba la producción vernácula y la autogestión se volvía inalcanzable para los artistas.

Las independientes son las que sufren más el problema de la caída en la venta de discos, según Ochoa, y si bien se ocupan de abrir el mercado a nuevas músicas no pueden sostener esa política. Es así, que adoptan a veces estrategias subsidiarias. Uno de los ex integrantes de *Fonema/Qualiton*, Iván Cosentino, luego de su disolución crea su propio sello *IRCO* (actualmente *IRCO Video*), sostenido principalmente por su estudio de grabación, flexibilidad en la relación con los músicos respecto de la producción (el músico suele producir el *master*) y una distribución artesanal del producto terminado. Al menos, así fue en la era del CD, siendo actualmente la situación de producción de contenidos más complicada para ese esquema tradicional debido al escenario que genera Internet.

Como señala Ochoa, paradójicamente, la reducción de las ventas de fonogramas ha incidido en el crecimiento de la actividad de conciertos en vivo:

“A medida que ha crecido la piratería, la venta en conciertos en vivo ha sido una estrategia para responder a ella. Así uno de los efectos paradójicos de la digitalización es el retorno de la música en vivo como espacio mediador de las ventas discográficas.” (Ochoa 2003: 62-63)

En nuestro país, esto ha sido notorio, ya que el motor principal del desarrollo del movimiento en los últimos años fueron fundamentalmente los propios músicos, que aportaron proyectos auto-sustentados o con apoyos en ciclos estatales o privados (cuando la actividad artística alcanzó una "masa crítica" que la hizo visible). A diferencia de otros países de Latinoamérica como Chile -en donde existe una larga historia de grupos de música antigua estables sostenidos económicamente por universidades, a pesar de lo cual no se ha podido desarrollar una actividad intensa hasta tiempos recientes- o Brasil, con grandes músicos, festivales importantes y cursos reconocidos -a pesar de lo cual no se han producido por ejemplo óperas barrocas y algunas de las grabaciones notorias de su historia musical colonial, han sido realizadas en la Argentina con músicos mayoritariamente argentinos¹- el movimiento en la Argentina creció considerablemente, relativamente al margen de la industria.

Las posibilidades técnicas que facilitaron enormemente los procesos de producción y posproducción de los *masters* han rehabilitado la posibilidad de existencia de sellos pequeños o de la autogestión de los propios artistas:

“Con respecto a la actividad discográfica independiente, en la actualidad hay más de setenta sellos activos en la ciudad de Buenos Aires. La mayoría de estos sellos tienen menos de quince años de antigüedad. Los avances en materia tecnológica de la década del 90 abarataron considerablemente los costos de producción, lo que motivó el nacimiento de una gran cantidad de sellos a lo largo de los últimos años. Por otra parte, muchos de los sellos más tradicionales fueron absorbidos por grandes multinacionales, como el caso de Microfón, cuyo catálogo fuera adquirido por Sony Music”. (Palmeiro, César 2005: 52)

La cita anterior fue publicada en 2005, por lo que suponemos que recaba datos un poco anteriores. En la actualidad, la posibilidad de obtener fonogramas por Internet a través de la piratería, entre otros factores, hacen que si bien la actividad auto-gestionada de los músicos para producir fonogramas no-virtuales, es decir, el

“objeto” CD, haya vuelto a ser posible, las ventas de los mismos se ha tornado muy difícil. En general, los CD se comercializan más en los mismos conciertos (me refiero siempre a la franja “música antigua”, porcentaje menor aunque muy activo, de la franja “clásica”) que distribuidos por los canales habituales, e incluso por Internet.

Por otra parte, con respecto al movimiento de la “música antigua”, los contenidos de los fonogramas en general no devengan derecho de autor, a causa de que la música utilizada es del dominio público y muchas veces tampoco se halla editada, por lo cual, la discusión sobre ese tópico respecto a la piratería es banal. Sin embargo, sí son importantes los derechos de intérprete. En la Argentina, la que se ocupa de recaudar y administrar el dinero que producen las interpretaciones en los medios es AADI (Asociación Argentina de Intérpretes). Los contenidos de música antigua entran dentro del rótulo genérico de “música clásica”, sobre el cual hay menos control. Por ejemplo, las radios oficiales están exentas de pagar el canon por intérprete, y como son las principales difusoras de este tipo de material, el músico no recibe prácticamente nada por su interpretación¹.

Conclusiones:

Aquí cabría preguntarse, luego de enumerar algunas de las situaciones novedosas que provoca la tecnología y el mercado, cual es realmente el perfil sonoro de la “música antigua”, al igual que el de las “músicas locales” a las que se refiere Ochoa. En realidad, lo que se pone en cuestión en ambos géneros ahora es la noción de la autenticidad en un sentido estricto (Waisman, Leonardo 1995). Sabemos entonces que la música grabada es un lenguaje diferente, que no es una mera reproducción de los eventos en tiempo real. Conocemos también las deformaciones que el mercado y la comercialización de los fonogramas pueden producir en las prácticas musicales desde el punto de vista socio-cultural y viceversa. Quizás lo que haya que tener en cuenta es cómo encarar estas situaciones siempre novedosas desde una actitud creativa y no aislarse en un conservadurismo estéril.

¿La industria modela la cultura o la cultura produce industria? Esta dicotomía que ha enfrentado a los estudiosos desde T. W. Adorno (Adorno, Theodore W. 1962) y Hindemith (Hindemith, Paul 1952) hasta los seguidores de las posturas de los Estudios Culturales ingleses (Attali, Jacques, 1995) se presenta hoy día no tan categórica o mucho más matizada. La realidad del capital cambió como también los modos de circulación y utilización de la cultura.

En los géneros que nos ocupan, la situación actual de la relación entre el movimiento de la “música antigua” y la industria fonográfica se ha modificado notablemente y se encuentra en constante metamorfosis. En Argentina la producción de fonogramas o videos u otro tipo de soporte que pueda comercializarse en este campo es mucho más dificultosa desde el punto de vista del mercado y la posibilidad de que genere dinero y trabajo para los artistas, pero, sorprendentemente, es mucho más factible desde los aspectos técnicos de producción. Tenemos en nuestro país un movimiento cultural dinámico y en crecimiento: el de la “música antigua”, con músicos, público, festivales, institutos de formación académica e investigación como nunca antes había ocurrido. Sería deseable esperar que esta realidad cultural pudiera tener un reflejo en la producción de fonogramas, videos o cualquier otro soporte que la industria pueda utilizar a fin de encontrar un correlato económico para los artistas y comercial para la industria. Si las *majors* o las *indies* no están interesadas en que esto ocurra, quizás el Estado debería encarar la problemática, de la misma manera en que asumió el sustento de la producción cinematográfica nacional en estos últimos doce años. Quizás los músicos debiéramos asumir el desafío que implica lograr que el Estado cumpla este papel.

Quisiéramos concluir con una razonable cita de Haskell, la cual a pesar de haber sido escrita en otra situación histórica, mantiene su vigencia:

“Quizás, después de todo, los principios descuidados de la industria fonográfica reflejen simplemente los problemas que el movimiento de la música antigua tuvo para manejarse con su propio éxito en la era de los medios.” [...] y más adelante:

“Para bien o para mal -quizás para bien y para mal- los medios masivos del siglo XX han transformado radicalmente al movimientos de la música antigua. Monteverdi, Machaut, Byrd, Purcell, Vivaldi y el resto ya no serán más la reserva privada de investigadores y connoisseurs. La música antigua está en el

aire, tanto literal como figurativamente [...] Como un resultado parcial de la intensa publicidad y competencia, los estándares de ejecución en el campo han mejorado enormemente.” (Haskell 1996: 129-130)

NOTAS

¹ El presente trabajo forma parte de una monografía más extensa: “‘Música antigua’, fonogramas e industria / Una relación peculiar”, sin publicar.

² En realidad, todos los instrumentos son “históricos” en un sentido estricto. El término “*period*” hace referencia a un instrumento relacionado con un período histórico particular (barroco, renacentista, etc.).

³ La mayor parte de esta sección está basada en el capítulo “*To Open Wide the Windows*” en Haskell 1996: 112 y ss.

⁴ *Amazingly enough, it was not the givers of conventional concerts who opened up their programs to the repertory of early music, but the record companies -and, for the most part, not the large record companies (who could easily have afforded to do it) but the small ones, who could not afford to hire the virtuoso ensembles and artists needed to sell recordings of the standard repertoire.*

⁵ Charles Bordes (1863-1909). Investigador, organista y compositor alumno de Cesar Frank. Fundador de la *Schola Cantorum*. Maestro de capilla de *St. Gervaise*. Con los *Chanteurs de St. Gervais* se dedicó a la recuperación de la polifonía sagrada y secular del Renacimiento. También promovió la ejecución del Canto Gregoriano y de compositores antiguos como Victoria, Josquin, Palestrina y Rameau. (Guillot y Brody, s. f.)

⁶ Quizás el caso de Moreschi sea diferente, ya que desde 1870 se prohibieron las castraciones en Italia por motivos artísticos y desde principios de siglo los castrados estuvieron segregados del ámbito operístico, por lo cual algunos estudiosos consideran que Moreschi podría haber conservado un estilo de ejecución similar al de alrededor de 1810.

⁷ Ver lista de artistas en Haskell 1996: 116

⁸ Audios en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1274317/f1.media>. y <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k127393r.r=anthologie%20sonore%20sachs>.

⁹ By the late thirties the American recorder industry was recovering from its Depression-induced slump producing recordings by a wide array of early musicians, foreign and domestic.

¹⁰ *From the early thirties, the volume of early music broadcast in Germany, England and France made it possible to speak for the first time without exaggeration of a mass audience for pre-Classical repertoire.*

¹¹ *American radio networks, philosophically inclined to entertain rather than educate their listeners, plied a less adventurous course than their European counterparts.*

¹² *The ‘Vivaldi craze’ and the introduction of long-playing records after 1948 seem to have been made for each other. Vivaldi recordings flooded the market in the early LP era, a period which saw The Four Seasons become a perennial best-seller and turned Baroque chestnuts like the Pachelbel Canon into what someone called ‘the Muzak of the intelligentsia’.*

¹³ *With Germanic thoroughness, the recordings were grouped into twelve ‘research periods’ and decked out with scrupulous historical documentation.*

¹⁴ Los datos recabados no son consignados en su totalidad en el presente trabajo por un problema de espacio; de todos modos pueden ser consultados en el siguiente enlace: http://www.4shared.com/office/zKqC_M7qce/APNDICE_I_Discografas.html.

¹⁵ Muchos instrumentos históricos -como el *oboe da caccia* por ejemplo- y sus técnicas de ejecución no estaban suficientemente desarrolladas cuando se hicieron las primeras grabaciones integrales

¹⁶ Cf. por ejemplo la polémica sobre el orgánico adecuado para la interpretación de esta música, fundamentalmente entre Tom Koopman y Joshua Rifkin desplegada en varios números de la revista de musicología *Early Music* por la misma época.

¹⁷ Tengamos en cuenta como ejemplo que uno de los principales “*Bach’ scholars*” -campo restringido otrora a investigadores sajones o anglosajones- es japonés.

¹⁸ El álbum SQH-2029: *Canciones para hacer pensar a los chicos* de Mirta y Vico Ciliberti fue instrumental para los días finales de Discos Qualiton. Los militares de la dictadura ordenaron la destrucción del *master* y sus autores debieron exilarse en Italia. («Discos Qualiton - Wikipedia, the free encyclopedia» 2015)

¹⁹ Para una visión general del catálogo de Qualiton visitar https://en.m.wikipedia.org/wiki/Discos_Qualiton.

²⁰ Consultar el APENDICE II en el siguiente link: http://www.4shared.com/office/KvqHIG8Jba/APNDICE_II_Catlogo_Qualiton.html

²¹ Personalmente participé en 1976 en la grabación integral del manuscrito peruano del Obispo Martínez Compañón, en lo que hubiera sido su primera versión fonográfica completa. La grabación se realizó en la Catedral Metropolitana de Buenos Aires. El *master* se extravió en el momento de la disolución del sello.

²² Para un estudio posterior, el segmento “clásico” constituye entre el 1% y el 4% de la venta total de fonogramas entre 1998 y 2004. (Palmeiro, César 2005: 47)

²³ Personalmente participé en la grabación de una *cassette* distribuido por el sello CIRCE: “Flauta barroca y clave”, junto al clavecinista Marcelo Bussi, que se publicitaba como “grabación realizada con instrumentos réplica de originales del s. XVIII”.

²⁴ CD "BRASIL VIII-XIX Vol. V. "Americantiga. Music in the states of São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais at the end of the 18th. century. Recorded in Buenos Aires, Argentina at July 2009. On period instruments". CD y DVD "BRASIL VIII-XIX Vol. VI. Music at the court of Rio de Janeiro and the province of Minas Gerais during the time of D. João VI in Brasil (1808-1821). CD and DVD recorded in Buenos Aires, Argentina, September 2008 and November 2009. On period instruments". («Americantiga Ensemble | Gallery /» 2016)

²⁵ Comunicación personal de una funcionaria de AADI al autor.

BIBLIOGRAFÍA

- «Accent Records». *Wikipedia, the Free Encyclopedia*, 5 de noviembre de 2015. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Accent_Records&oldid=689214665.
- Adorno, Theodore W. «Defensa de Bach contra sus entusiastas. [Bach, gegen seine Liebhaber verteidigt]». En *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad, traducción de Manuel Sacristán [Originariamente, en Merkur, 1951; luego en Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, 1955]*. Ariel, 1962.
- «Alessandro Moreschi». *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 1 de octubre de 2015. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Alessandro_Moreschi&oldid=85511200.
- «Americantiga Ensemble | Gallery /». Accedido 11 de enero de 2016. <http://www.americantiga.com/#!/gallery/c4db>.
- Apéndice I. http://www.4shared.com/office/zKqC_M7qce/APNDICE_I_Discografas.html
- Apéndice II. http://www.4shared.com/office/KvqHIG8Jba/APNDICE_II_Catlogo_Qualiton.html
- Attali, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México DF, Madrid: Siglo XXI, 1995.
- «Brilliant Classics». *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 28 de junio de 2014. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Brilliant_Classics&oldid=75279307.
- Butt, John. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge University Press, 2002. https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=08eMO_89bqC&oi=fnd&pg=PR9&dq=%22Playing+with+History%22&ots=yBwWT-v49g&sig=6KSXQ7DfYyIHxJQ3R5lj9fZYLpc.
- «Chandos Records». *Wikipedia, the Free Encyclopedia*, 27 de abril de 2015. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chandos_Records&oldid=659436715.
- Cultura libre[. cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2004.
- «Deutsche Harmonia Mundi». *Wikipedia, the Free Encyclopedia*, 17 de julio de 2013. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Deutsche_Harmonia_Mundi&oldid=564626988.
- «Discos Qualiton - Wikipedia, the free encyclopedia». Accedido 9 de diciembre de 2015. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Discos_Qualiton.
- Flores, Marta. *La Música Popular en el Gran Buenos Aires*. Centro Editor de América Latina, 1993.
- Haskell, Harry. *The Early Music Revival: A History*. Mineola, New York: Dover Publications, INC., 1996.
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, USA, 2007.
- Hindemith, Paul. *Johann Sebastian Bach. Discurso pronunciado el 12 de setiembre de 1950 durante la celebración del año Bach en Hamburgo, Alemania*. New Haven, 1952.
- «Hyperion Records». *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 12 de noviembre de 2015. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Hyperion_Records&oldid=86825760.
- «Jed Wentz | Album Discography | AllMusic». Accedido 6 de enero de 2016. <http://www.allmusic.com/artist/jed-wentz-mn0002198844/discography>.
- «Jed Wentz - Discography». Accedido 6 de enero de 2016. <http://www.jedwentz.com/Articles/Topics/Discography.html>.
- Koopman, Ton. «Cantatas». *Goldberg: Early music magazine = Revista de música antigua*, n.º 34 (2005): 38-47.
- Kuijken, Barthold. Tesis doctoral. Vrije Universiteit Brussel, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Academiejaar 2007-2008. "Doctoraat in de kunsten – het Brussels model". Promotor: Prof. Dr. Henri Vanhulst. Co-promotor: Rafaël D'Haene.
- Martha Angelici, S.; avec accompagnement de chœur et orchestre; Curt Sachs, dir. *Le Devin du village. Airs de Colette / Jean-Jacques Rousseau*. Disco 78rpm. Anthologie Sonore:, 1937. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1274317/f1.media>.
- «Nikolaus Harnoncourt». *Nikolaus Harnoncourt*. Accedido 9 de enero de 2016. <http://www.harnoncourt.info/en/>.
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Orchestre de violons, altos, gambes et basses; Curt Sachs, dir. *Danceries françaises du 16e siècle / [Claude Gervaise, anonyme, comp.]*. Disco 78rpm. Anthologie Sonore, 1935. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k127393r.r=anthologie%20sonore%20sachs>.

-
- Palmeiro, César, Krakowiak. *La industria del Disco / Economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires*. Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales, Observatorio de Industrias Culturales,. Investigaciones OiC. Buenos Aires, 2005.
- «Philips Records». *Wikipedia, the Free Encyclopedia*, 27 de diciembre de 2015. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Philips_Records&oldid=697023234.
- «Rachel Brown - Recordings». Accedido 6 de enero de 2016. <http://www.rachelbrownflute.com/recordings.html>.
- «Vanguard Records». *Wikipedia, the Free Encyclopedia*, 18 de noviembre de 2015. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Vanguard_Records&oldid=691207688.
- Waisman, Leonardo. «Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica [presentado previamente como “Autenticidad: Poder y limitaciones de una ideología”,»]. *Décimas Jornadas Argentinas de Musicología*, 1995.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Gedisa, 2002.

LA TRASCIPCIÓN AL PIANO DE LA PARTITURA ORQUESTAL. De su historia y sus acercamientos semióticos.

Lic. Alberto Sebastián Trimeliti.

Palabras clave: transcripción/ reducción/ piano/ análisis/ semiótica.

Resumen.

La problemática nos introducirá a las producciones orquestales planteadas como hipotextos de sus transformaciones acumulativas según las consideraciones semióticas actuales (López Cano, 2007) acerca de las transcripciones en tanto caso particular de hipertextualidad. La transcripción encontraría sus inicios en las prácticas madrigalistas del S. XVI y forjaría una tradición específicamente pianística a partir de las aportaciones de J.S. Bach. Sin embargo logra su esplendor con las contribuciones lisztianas en la búsqueda de recursos técnicos y repertorio de *exhibición* aptos tanto para el aprovechamiento de las posibilidades del instrumento como para gratificar los reclamos estéticos románticos. Comenzado el S.XX la transcripción al piano sigue siendo heredera directa de Liszt y de sus discípulos. Con la aparición de un nuevo objetivismo en las escuelas pianísticas, esta tradición permanece sólo latente y en los últimos años parecería renacer acompañada de la emergencia del nuevo y discutible concepto de *super virtuoso* (H.C. Schonberg). El nuevo desafío surge en consideración de la potencialidad de la transcripción pianística respecto de las producciones posmodernas y los interrogantes semióticos se inscriben en relación a la identidad de la obra y en consecuencia en la inclusión de ésta o no bajo la categoría de hipertexto.

Keywords: transcription / reduction / piano / analysis / Semiotics

Summary.

The issue will introduce us to the orchestral productions as hypotexts raised their cumulative changes according to current semiotic considerations (López Cano, 2007) about transcriptions as a particular case of hypertext. The transcript find its beginnings in the sixteenth century madrigal practices and forge a specifically pianistic tradition from the contributions of J.S. Bach. However she achieves its splendor with lisztianas contributions in the search for technical resources and repertoire of display suitable for both use of the possibilities of the instrument and to gratify the romantic aesthetic claims. S.XX started piano transcription remains a direct descendant of Liszt and his disciples. With the emergence of a new objectivism in the pianistic schools, this tradition remains latent and only in recent years seem reborn accompanied the emergence of new and controversial concept of super-virtuoso (H. C. Schonberg). The new challenge arises in consideration of the potential of piano transcription respect of post-modern productions and semiotic questions enroll in relation to the identity of the work and therefore the inclusion of this or not under the category of hypertext

Conceptualizaciones y taxonomías.

Acerca de la práctica de la transcripción se han empleado una serie de conceptos vinculados por una pretendida relación de sinonimia cuando en realidad se revelarían con notorias diferencias que los distanciarían de tal operación o bien con algunas consideraciones que los polarizarían en tanto antónimos. Estos términos abarcarían la transcripción propiamente dicha, la paráfrasis (dentro de la cual podrían intervenir otros por asociación con determinados procedimientos y formas (vgr. fantasía, variaciones, reminiscencias, pastiches, potpurris, estudios,

metamorfosis, etc.), la reducción y el arreglo. Considerando la posibilidad de imprecisión o confusión conceptual es que surgiría prudente establecer algunas convenciones preliminares.

El término transcripción designaría la representación mediante un sistema de escritura de elementos sonoros ya sea del lenguaje verbal (fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos) o musicales, sin convertirse en una duplicación, con lo cual se tornaría en copia o plagio, ni en una transliteración (representar los signos de escritura de un sistema con los de otro), ni en una traducción. Las transcripciones aceptarían una taxonomía según la finalidad pretendida, estableciéndose: a) literal: escribe en un documento todos los sonidos que se escuchan; b) natural: elimina toda aquella información irrelevante; c) fonética: representa los sonidos en símbolos, de acuerdo a normas fonéticas internacionales; d) musical: traspassa la información sonora a un pentagrama pudiendo hacer partícipes en ellas a las taxonomías anteriores (aclarando que en la fonética se adoptarían signos seleccionados según los criterios compositivos particulares – modelo fonético). Aceptando lo dicho, inscribiríamos la producción etno-musicológica de Béla Bartók (1881-1945) o Zoltan Kodály (1882-1967) como ejemplos precisos del concepto. También lo serían las Transcripciones de Goerges Cziffra (1921-1994), pues fueron en primera instancia grabaciones de improvisaciones posteriormente escritas por su hijo. Sin embargo encontramos que a estas transcripciones como muchas otras se las designó como tales aunque no cumplen con la definición ofrecida.

El concepto de transcripción inmerso en las especificidades del contexto musical impone en principio la adaptación a medios sonoros diferentes de aquellos para los cuales la obra o la sección a transcribir fueran destinadas originalmente. No interviene en esta formulación del concepto el grado de exactitud con el cual el transcriptor decida realizar su labor, sin embargo aparentaría asociarse a la noción de paráfrasis y sus términos vinculados por procedimiento compositivo o por la adopción de una forma musical (Vgr. Cziffra, Transcripciones. Grandes estudios de concierto). Si recurrimos a la literatura en búsqueda del concepto de paráfrasis diríamos que es la interpretación sobre un texto que un lector hace de manera amplificativa en sus propios términos llevando a cabo tres acciones: a) explicar; b) explicitar ideas implícitas; c) comentar. En coincidencia con este postulado el pianista Earl Wild (1915-2010) explica en una entrevista al crítico Harold C. Schonberg:

Amo tocar transcripciones porque ellas ofrecen al intérprete mucha más libertad. Yo puedo hacer mis propias interpretaciones. Estas no son como una sonata de Beethoven donde hay una especie de sistema de clasificación en el cual uno no puede moverse fuera de ciertos conceptos. El placer en interpretar transcripciones surge de la proyección de lo que ellas mismas son. (Wild, E; 1999:9)

Es dable en señalar ahora la distinción entre los términos paráfrasis y reducción de la partitura orquestal al piano. La razón fundamental es que la primera involucra una serie de factores relacionados a la inspiración compositiva de un segundo artista. En cambio, la segunda se limita a realizar una traducción precisa, de la obra original, concentrando su mérito en lograr la mayor fidelidad posible respecto tanto del material musical como de la traslación al piano de los recursos orquestales empleados. La transcripción además de no limitarse a una simple transferencia textual, produce cambios esenciales en aspectos que abarcan tanto la forma y estructura de la pieza como también aquellos orientados a la búsqueda de la adecuación del efecto sonoro al instrumento, aún cuando pueda resultar ridículo en otro. Este último procedimiento se destaca en el significado de la palabra alemana *Bearbeitung* que si bien designa el concepto transcripción lo hace atendiendo al proceso de adaptación en curso. En cambio, las reducciones frecuentemente pecan de desinterés por el grado de adaptación a las capacidades sonoras del piano o inclusive por el de factibilidad técnica de ejecución, convirtiéndose así en simples guías de la partitura orquestal.

Sin embargo, transcripción y reducción se complementan eficazmente siendo ésta última el primer paso hacia la primera y conformando la estructura para llevarla a cabo. Sin embargo, Samuel Adler pareciera fundamentar una postura opuesta interpretando transcripción por reducción:

La transcripción es una transferencia literal de una obra compuesta con anterioridad, desde un medio musical hasta otro. El arreglo implica un mayor proceso compositivo, porque el material existente puede ser tan escaso como una melodía – incluso parte de una melodía –

a la que el arreglista proporcionará armonía, contrapunto y, a veces, una disposición rítmica única. [...] (Adler, S; 2006:667)

Es dable a reconocer que muchas de las llamadas transcripciones orquestales al piano constituyen casos particularísimos. No pocas obras orquestales del SXX, consideradas verdaderos ejemplos del uso orquestal, fueron gestadas originariamente para piano con un alto grado de dificultades técnicas para el intérprete. Hoy en día esas primeras manifestaciones, tentativas de posterior orquestación, son consideradas erróneamente, arreglos de sus autores (Vgr. La valse de Maurice Ravel (1875-1937), Petrouchka de Igor Strawinsky (1882- 1972).

Es pertinente entonces distinguir entre los conceptos de arreglo y paráfrasis. Se observa interesante la definición provista según términos del uso jurídico, considerando arreglos musicales a todos los aportes que proceden al embellecimiento de la línea melódica originaria y aquel que sea producto de modificaciones estructurales, ya sea por supresión o bien por adición de ellas, sean estrofas, estribillos, transiciones o puentes, intermezzos y apéndices (introducción, ampliaciones y codas). No así serán consideradas las aportaciones técnicas (trasposiciones, la omisión o duplicación de voces, o la adición de adornos o digitación).

La transcripción como proceso semiótico.

La transcripción considerada a partir del estudio semiótico se presenta como un proceso complejo en el cual una cadena de significantes gráficos es repetida por un sistema de igual índole que puede ser el mismo de dicha cadena u otro. El objetivo es reproducir y conservar intacta la *imagen* de un texto, es decir su estructura lingüística, y con ella su significado exacto. El proceso de transcripción queda entonces planteado en el siguiente esquema formulado por Cesare Segre (1990) donde incorporamos algunos conceptos que se presentarían equivalentes y útiles al momento de considerar su plasmación en el ámbito de lo musical:

Imagen del texto 1 ----- redacción / composición ----- percepción de significados parciales (palabra por palabra) y totales (sintagmas) / percepción de estructuras locales y forma ----- comprensión ----- emisión de los mismos significados / reducción ----- transcripción mediante significantes gráficos / transcripción como proceso de recomposición ----- copia / transcripción en tanto hipertexto ----- percepción, etc. ----- comprensión ----- imagen del texto 2.
--

Entre el *copista* o el *transcriptor* y el texto sobre el cual éste acciona se incurriría en un conflicto a partir de los sistemas lingüísticos intervinientes (el del texto base y el del transcriptor) agravado o no según el grado de escrupulosidad con que sea llevado a cabo el proceso. En todo caso, la imposición del sistema del transcriptor es insalvable por dos razones: en primer lugar el conflicto se reduce a una pugna entre *participaciones históricas* cuyo enmudecimiento sería tan absurdo pretender como el intentar neutralizar la propia historicidad. En segundo término, el sistema lingüístico del texto será forzado por el del transcriptor quien se verá presionado a sobreponerse en aquellos puntos debilitados por falta de comprensión o por inadecuación entre sus expectativas y sus realizaciones.

En el particular caso de las transcripciones pianísticas a partir de textos destinados a la orquesta el problema es mayor: nos encontraríamos ante un transcriptor que posee un sistema lingüístico distinto tal como un copista con una lengua o bien un dialecto diferente al del texto. Esto implicaría desviaciones y afecciones constantes durante el proceso, lo cual lo constituiría en una suerte de *creolización*ⁱ, donde inclusive pueden surgir *fenómenos de interferencia* concretados en soluciones de compromiso entre los sistemas en competencia que conducen a cambios estructurales del texto. Cada uno de ellos en tal imbricación se verá enriquecido o empobrecido debiendo reconfigurar sus características distintivas previas a dicha instancia para evitar atentar contra su propia naturaleza.

En este juego de sistemas podríamos concebir al texto original en el centro de las tensiones que centrífugamente sostendrían el proceso de transcripción, pero también sería dable en pensar esas fuerzas de manera centrípetas y en el centro de ellas el texto resultante de dichas tensiones devenido una y otra vez siempre distinto. Estaríamos en presencia de aquello que la sociolingüística denomina *diasistema*^j, donde encontrarían su justificación y

equilibrio la cautelosa exactitud y las inevitables libertades que el transcriptor decidiera adoptar en su tarea. Así el texto base que es

[...] transmitido por una serie de transcripciones – interpretaciones, vuelve a transcribirse mentalmente y a interpretarse por el lector: también nosotros, cuando nos apoderamos de un texto, establecemos inconscientemente un nuevo diastema. (Segre, C; 1990:65)

Repasando la historia.

La práctica de transcribir para los instrumentos de teclado composiciones no destinadas a éstos, tanto sea vocales como instrumentales, remonta sus historiales al fin del S.XVI y comienzos del XVII. En búsqueda de los antecedentes de la forma suite advierte Vincent D'Indy (1851-1931) que, en el mencionado período, se hallarían los primeros indicios genésicos constituidos por la transcripción instrumental de canciones bailables, populares y monofónicas. Éstas migran al ámbito aristocrático donde prontamente se verían afectados por la polifonía de la música eclesiástica y adquieren el nombre de *madrigales*. Comúnmente se publicaron madrigales con la expresa indicación de *aptos para voces o violas* o para grupos instrumentales (trombones o cornetas) o inclusive laúd sólo. Se confirmaría que el madrigal acompañó la decadencia del motete a quien también afectó el reemplazo de voces por instrumentos o bien la inclusión de éstos para reforzar aquellas. Así uno de los antecedentes más significativos en la aparición de la transcripción como género sean los registros de aquellas realizadas sobre *La Bataille* de Jannequin (S.XVI). Del mismo modo, se encuentran otros ejemplos de esta praxis en el *Fitzwilliam Virginal Book* conteniendo música vocal ya transcripta para el teclado con modificaciones que la naturaleza de los instrumentos hacía pertinentes. Inclusive aún en vida de Palestrina (1524 - 1594) se hicieron transcripciones para clavecín de sus motetes. Más tarde el *Libro para clavecín (1689)* de D'Angelbert (1635 - 1691) contiene transcripciones de obras de Lully (1632 - 1687).

También en el S.XVII, pero durante el período Barroco, Henry Purcel (1659-1695) transcribe propias canciones al teclado y Johann Sebastián Bach (1685-1750) lo hace con conciertos de Georg Philipp Telemann (1681-1767), Benedetto Marcello (1684-1750), Tomasso Albinoni (1674-1745) y Antonio Vivaldi (1675-1743). Sólo de éste último reelabora dieciséis conciertos para violín y dos para órgano, dedicándolos tanto al clave sólo como a dos, tres y cuatro de ellos con orquesta de arcos. En esos momentos la transcripción tenía su origen en funciones pedagógicas y de simples ansias de conocer la nueva producción musical, por aquel entonces de difícil acceso debido a la escasez de libros disponibles y ágiles medios de difusión. Así Bach incursionó en las estrategias compositivas y estilísticas de los maestros italianos dando por resultado obras como por ejemplo el Concierto al estilo italiano BWV.971, el Aria Variata BWV.989, etc.

En el S.XVIII los artistas del Clasicismo harían permanecer en forma latente esta tradición bajo las formas de la reducción del material orquestal al teclado o bien la de las improvisaciones sobre temas dados, en su mayoría provenientes de óperas famosas en su tiempo como de igual manera sucedía en la confección de los pastiches y potpurris. Las primeras no hicieron más que esbozar el contenido musical, limitándose por regla general, a indicar la melodía y el bajo, éste ni siquiera en la posición de contrabajo, sino únicamente en la posición de violoncelo. Para juzgar esta práctica, debemos considerar que en aquella época se utilizaba exclusivamente el clave, instrumento que contaba con mecanismos que permitían obtener doblamientos tal como sucede con los registros del órgano. También debemos tener en cuenta que, en el 1700, la ejecución del bajo cifrado era tan corriente que todo cembalista ilustrado tenía la costumbre de rellenar con voces intermedias las composiciones apuntadas tan solo a dos voces. Ello explica la falta de sonoridad de estas particellas. Sin embargo, tal sistema apuntaba hacia dos objetivos: en primer lugar se buscaba lo esencial, evitando el peligro de que el ejecutante se desviara por lo accesorio, y en segundo lugar, se confiaba en la habilidad técnica para arreglar el acompañamiento. Podríamos incorporar un tercer objetivo a esta práctica en referencia a los resguardos intelectuales que de esta manera procuraban los compositores sobre la autoría de sus obras. La ausencia de acompañamiento o bien la sola indicación cifrada de la armonía en la que debería desenvolverse son un claro ejemplo de ello en los conciertos para piano de Mozart quien tenía por costumbre improvisarlos en sus interpretaciones. Es el mismo Mozart (1756-1791) quien, en sus conciertos de edad temprana (once años) KV. 37, 39, 40 y 41, nos da ejemplo de la producción de pastiches: piezas elaboradas a partir de diversas composiciones de diferentes compositores. De

esta manera Mozart arregla movimientos de sonata de compositores parisinos para convertirlos en conciertos para piano y orquesta que responden estéticamente al estilo galante francés. Por otra parte los potpurris se consignarían como una práctica compositiva emparentada al pastiche. Los antecedentes de los potpurris podrían ser rastreados en la Edad Media con le fatraise (melódica) y la fricassé (polifónica) devenida en cuodlibeto, pero sólo lograría su significado musical en el S.XVIII. Al igual que el pastiche son reuniones de fragmentos de orígenes varios que pueden yuxtaponerse, pero a diferencia de éstos, pretenden alcanzar un efecto cómico o bien aludir de diferentes maneras a un mismo tema. Según los estudios semióticos, se daría en ellos un proceso de modificación de los modelos interpretativos de los cuales emergerían tropos. En el caso de la primera función el tropo interviniente sería el de la ironía en tanto burla o sátira, mientras que en el de la segunda podría hacerlo en tanto cinismo. La composición de potpurris sigue practicándose durante el S. XIX especialmente a partir de fragmentos extraídos de óperas en boga arreglados como fantasías para piano, cuestión que de alguna manera los vincula a las paráfrasis.

En cuanto al arte de la improvisación, también en sí mismo conformaba un tipo de transcripción, cuando era realizada sobre temas sugeridos. Este caso posee características muy singulares dadas sus requerimientos y especiales condiciones de espontaneidad y falta de registro. Lamentablemente, sólo quedan de ellas los relatos de privilegiados testigos de las geniales hazañas de los jóvenes Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven (1770-1827), y más tarde Franz Liszt (1811-1886) y Federico Chopin (1810-1849), convertidas hoy en verdaderas leyendas.

Durante el S.XIX el piano cobró importancia a partir de una serie de factores procedentes de sus cualidades o bien de circunstancias socioculturales:

- 1.- en competencia con sus antecesores familiares, ofrecía ciertas ventajas: a) respecto al dulcemel, en el cual está basado el piano, aumentó de dos a diez las posibilidades de producción sonora, b) respecto al órgano aventaja sus posibilidades de inserción dentro del hogar gracias a su tamaño y a su costo, c) respecto al clavicémbalo, el virginal, el clavicordio, la espineta y las variantes de estos instrumentos (claviorganum, etc) posee mayor potencia sonora capaz de acompañar el desarrollo de las formaciones orquestales y ofrece posibilidades de gamas dinámicas.
- 2.- Gracias a sus características técnicas hizo posible la difusión de óperas y obras orquestales y contribuyó al surgimiento de la primera forma musical capaz de haber generado un mercado editorial: la *sonata clásica*, destinada al consumo del intérprete aficionado, ya no virtuoso, y muy especialmente al de la aficionada.
- 3.- Durante el S. XIX se afianzó definitivamente como eje sobre el que giraba gran parte de las tertulias y *soirée* que hacían a la vida social de la sociedad burguesa, donde parte de la boga del piano se debió a ser considerado como un mueble que ofrecía cierto status a su poseedor.
- 4.- Su desarrollo dentro del salón parte de intervenciones solistas (dentro de veladas compartidas con otros encuentros musicales) o en grupos instrumentales de cámara para llegar a dominarlo con la aparición del concepto romántico del virtuoso solitario, autosuficiente y heroico, devenido tal a partir de la idea kantiana de *genio*.

En concordancia con lo dicho la práctica de la transcripción modificó sus pretensiones y postulados estéticos siendo plasmados en las aportaciones de Franz Liszt que permanecerían paradigmáticas hasta nuestros días. El propio Liszt escribe en 1838:

Quizás esté en un error al sentir esta misteriosa atracción por el piano, pero considero que su importancia es enorme. Para mí, el piano ocupa el más alto lugar de la jerarquía de los instrumentos. Es uno de los más profundamente cultivados y a la vez el más popular de todos. Esta importancia y popularidad se deben a los recursos armónicos que sólo él posee y por esta razón, a su capacidad para compendiar y concentrar todo el arte musical en sí mismo. Dentro de la extensión de siete octavas cubre el espectro de la orquesta, y los diez dedos de un hombre son suficientes para reproducir los sonidos creados por un centenar de

músicos en concierto. Debemos al piano la oportunidad de haber podido familiarizarnos con determinadas obras que, de no haber sido por él no hubieran llegado a nuestros oídos por la dificultad de reunir una orquesta capaz de interpretarlas. El piano es a la música orquestal lo mismo que el grabado es a la pintura: la multiplica y a hace accesible a todos, si no es capaz de reproducir sus colores, al menos reproduce sus luces y sus sombras. (Ardley, N. y otros; 98:1979)

Liszt, seducido por las innovaciones técnicas de los constructores franceses (Erard, Pleyel) y por el concepto de virtuoso encarnado en la figura de Nicolás Paganini, tomó conocimiento de que el piano podía competir con la orquesta y que el pianista adquiriría paulatinamente jerarquía de soberano encontrando en las transcripciones el arsenal performático que le era necesario. En Liszt el virtuosismo queda definido, según sus propias palabras, como un acto de supremo esfuerzo humano atendiendo a la etimología latina en la célula *vir* (hombre, varón, como poseedor de cualidades viriles/ persona de calidad/ personaje importante/ héroe/ hombre ilustre) y de *virtus* (conjunto de cualidades propias de la condición de hombre/ energía/ valor/ valentía/ esfuerzo/ mérito/ talento/ perfección moral) y en concordancia con el concepto de genio kantiano. Kant postula que el genio es quien recibe dones excepcionales que lo predisponen y le permiten acercarse en sus creaciones a esa misma Naturaleza extraordinaria que le ha distinguido con tales beneficios. El deber moral le impone al genio la tarea de dedicar sus fuerzas a desarrollar las facultades que le han sido otorgadas para obrar en búsqueda de su fin último. Además, otra de las razones del entusiasmo del compositor por este instrumento fue el momentáneo estancamiento del proceso evolutivo de la orquesta, al cual él mismo otorgaría renovado impulso, acompañando con sus poemas sinfónicos, la nueva concepción instrumental de Héctor Berlioz (1803-1869) cuyo última y superadora manifestación sería llevada a cabo por Richard Wagner (1813-1883). Liszt, comenzó por tomar composiciones orquestales y traducirlas al idioma pianístico. Las transcripciones, paráfrasis, fantasías y rapsodias de su primer período compositivo, son manifestaciones del ideal romántico de la *Gesamtkunstwerk*. Es música de exhibición donde pretende demostrar que el piano está a la altura de la ópera y de la orquesta, constituyendo así la segunda finalidad que adopta este tipo de composiciones. De esta actividad surge un difícil problema psicológico dentro de la concepción estética del paradigma romántico: el deseo de improvisación y virtuosidad nacido de la identidad del compositor e intérprete, en una misma persona. La libre y espontánea inspiración junto a la habilidad del compositor-intérprete eran elementos complementarios e indivisibles que acercaban al músico al ideal de la creación instantánea combinando así las estrategias de construcción compositiva y el entusiasmo derramado en la performance virtuosística.

Los herederos de la tradición.

De esta dinastía de los abanderados del moderno virtuosismo pianístico (Liszt, Chopin, Thalberg, Herz, etc.) surge una nueva generación de intérpretes, en su mayoría alumnos de los anteriores, dentro de los cuales podemos mencionar a Carl Tausig (1841-1871), Adolf Schulz-Evler (1854-1905), Moritz Rosenthal (1862-1946), Ferruccio Busoni (1866-1924) Moritz Moszkowsky (1854-1925), Mily Balakirev (1837- 1910), Leopold Godowsky (1870-1938) y Sergei Rachmaninoff (1873-1943), como quizás los más representativos pianistas-compositores de la primera mitad del S.XX. Todos estos ilustres nombres trabajan sobre el género de la transcripción con el objetivo de abrirse paso como solistas instrumentales, deseosos de lucir ante el público sus posibilidades técnicas. Recordemos que el intérprete ya erigido en solista a partir de promediar el SXIX intenta legitimar bajo el concepto de bravura el culto a la personalidad y producciones no significativas más que como oportunidades de alarde. Por ello no es curioso destacar que de igual manera, en sus interpretaciones, no dejaban de afectar a la composición original con sus características compositivas personalísimas. Por ejemplo, recuerda Claudio Arrau:

Rachmaninoff era verdaderamente un pianista grandioso pero no un gran intérprete, puesto que todo lo convertía en el estilo Rachmaninoff. [...] No parecían importarle en absoluto las intenciones del compositor. Incluso grababa varios compases de su cosecha hacia el final de la sonata de la Marcha Fúnebre de Chopin. (Horowitz, J; 1984:116-117)

Sin embargo, aquella primera motivación pedagógica de la que fue ejemplo sobresaliente Johann Sebastian Bach, de alguna manera, continuó siendo compartida por compositores y pianistas de siglos posteriores. Es el caso de Georges Cziffra (1921-1994) quien ya no reelabora una composición al piano para conocer el idiolecto de un autor

o estético de una escuela, sino que sus transcripciones postulan como objetivo lograr *estimular una performance más individualista en lugar de una estereotipada interpretación*. Bajo el título de *Grandes Études de Concert*, Cziffra intenta sintetizar en la transcripción el arte de la interpretación y el de la improvisación liberadora de una técnica trascendente. Sobre el particular adhieren las consideraciones de Earl Wild:

Desde que he realizado algunos arreglos orquestales, la transcripción me ha fascinado cada vez más. Utilizo hacerlas justamente como ejercicios técnicos también, pues ellas no son fáciles. Y disfruto mucho porque ellas proponen problemas ante los cuales me gusta ser capaz de dar solución. (Wild, E; 1999:8)

Sin embargo, también se advierte que este muy fascinante arte de transformar una obra en otra totalmente nueva, quedó lamentablemente olvidada, excluida del pensamiento estético en las atomizadas vanguardias artísticas nacida en la primera mitad del SXX como así también del nuevo objetivismo impuesto al intérprete. En el anhelo de alcanzar lo nuevo, de emprender una carrera en búsqueda del constante progreso, las vanguardias omitieron la posibilidad de estas prácticas en cuanto a su producción. Son en extremo escasos los ejemplos que podríamos citar y aún así se inscriben en períodos compositivos de sus autores que responden a estéticas del S. XIX o de autores que se inscribieron en una estética posromántica. Lo mismo sucede con la interpretación de estas obras o con los intérpretes que mantuvieron latente estas prácticas.

Del presente de la transcripción.

En la actualidad el arte de la transcripción parece renovarse a partir de la aparición de aquellos designados por la crítica bajo la categoría de *súper virtuosos*. Estos intérpretes han favorecido no sólo la aparición de nuevas producciones del género sino también la incorporación de ellas al repertorio *standard*. Las consideraciones de la posmodernidad acerca del intérprete y del virtuoso postularon la emergencia de nuevas y necesarias significaciones:

*Entrelazada con lo expuesto surge la problemática de la interpretación y su correspondencia con el desarrollo del lenguaje pianístico atendiendo a las producciones, interpretaciones y enseñanzas mediante las cuales multiplicidad de compositores ofrecieron otra perspectiva a los problemas técnicos y estilísticos del **lector performático musical pianístico**.* (La negrita es mía) (Vázquez, C. – Zuik, D; 2007:3)

Según Margarita Schultz (1996) el *lector performático musical* plantearía el concepto de intérprete como co-productor del texto musical, deviniendo productor del discurso en la interacción de tres operaciones (kinésica-energética, emocionales y lógicas) a partir de la praxis de sus competencias lingüísticas y paralingüísticas.

La figura del virtuoso tal como la definió el S.XIX y aún bajo las consideraciones de Schultz, queda rechazada doblemente dentro del particular ámbito de la transcripción hasta el momento restringido al instrumentista inexperto:

- En primer término por las pautas estéticas posmodernas que lo desjerarquizan en tanto lector / emisor del discurso en favor del oyente / perceptor ya no pasivo sino dinámico y último gestor del cierre del proceso semiótico antes concedido al intérprete.
- En segundo lugar, y en concordancia con el punto anterior, por ser excluido como determinante de las estrategias compositivas.

Resulta en consecuencia declarado el agotamiento del virtuoso romántico y su suerte de *desterritorialización*, que como tal implicaría su *reterritorialización* en un nuevo territorio, aún no buscado. Sin embargo a pesar de estas observaciones su presencia es reclamada en la sala de conciertos donde junto a la transcripción encarnan el culto de aclamación a la estética dieciochesca. Lanzar una mirada proyectiva sobre el futuro de la transcripción y la transformación necesaria de su praxis exigida por las producciones musicales de la posmodernidad, implicará su redefinición como así también la del ya mencionado concepto de virtuoso y el restablecimiento de la concordancia entre ambos. El carácter hipertextual de su naturaleza se agudizaría por el afán de lograr similitud por *conveniencia* (en términos foucaultianos) por la acción de su hipotexto que además resultará en grados de

imposibilidad insalvables. Basta observar, por ejemplo, que tan sólo en el ámbito tímbrico la propia orquesta propone investigando los nuevos territorios de las prácticas instrumentales marginales en un intento de desbordar sus capacidades. No quedará otra opción para el piano que renunciar a sus ya insuficientes posibilidades de convenir la similitud para en cambio emularlas o en el mejor caso de lograrlas por simpatía. Es este último procedimiento el que habilitará juego de la similitud planteado en mayor libertad, evitando las constricciones y las intencionalidades predeterminadas del hipotexto. La *simpatía* otorgaría a la transcripción el poder de *asimilar* similitudes de sus originales, hasta la posibilidad de apoderarse de identidades y hacerlas desaparecer fundiéndolas, transformando sus individualidades y extrañándolas. Sólo la antipatía impide que el proceso sea absoluto y devenga en fracaso. La diada symphatia- 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. La transcripción se orientaría hacia la *recomposición* del hipotexto construyéndole una identidad nueva, *reconfigurando* su forma, *reestructurando* su entramado textural e inclusive *redefiniendo* su material.

Transcripción e intertextualidad.

El concepto de intertextualidad acuñado por Julia Kristeva (1941-) postula que *todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y trans-formación de otro texto*. (Kristeva, J; 1969: 31). Aquello que Kristeva denomina *intertextualidad* y que más tarde Gerard Genette (1981) ampliaría bajo la noción de *transtextualidad* daría cuenta de que el texto se nos presentaría como un conjunto de subtextos que salen al encuentro del lector bajo una relación de manera tanto secreta como manifiesta, afectando el proceso de interpretación y orientando la lectura de manera no lineal o multilineal y discontinua gracias a la mediación de las competencias del receptor capaces de establecer una red de referencialidad que supera los márgenes del propio texto.

Genette establece una taxonomía transtextual (*intertextualidad/ paratextualidad/ metatextualidad/ hipertextualidad/ architextualidad*) la cual es aplicable a un texto musical ante la detección de ciertos procedimientos (cita/ collage/ parodia/ paráfrasis/ alusión/ agenciamiento/ transformación de un original/ tópicos). El caso que puntualmente nos ocupa respecto de la transcripción es la hipertextualidad, definida por Genette como:

[...] *toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamare hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.*
(Genette, G; 1981:14)

La última aclaración del autor atiende a no confundir una función hipertextual con una de tipo metachitextual, es decir de comentario de un texto a otro a quien convoca o inclusive puede no nombrar. Esto se debe a que la hipertextualidad hace referencia a la derivación de un texto de otro preexistente ya sea por *derivación descriptiva o intelectual*, o bien por *transformación simple o directa o indirecta*. En el caso de la *derivación* un metatexto (ahora hipertexto) habla de otro texto bajo las condiciones definidas. En ocasión de la *transformación* se hace referencia a un hipertexto que no pudo haber existido de manera alguna sin otro anterior, caso que constituiría la transformación directa a partir de la transposición de una obra. En cambio la de tipo indirecto implicaría la aprehensión y uso de las competencias estilísticas y estratégicas del hipotexto y su autor. Si realizamos una plasmación musical de estas ideas observaríamos que dentro de la categoría hipertextualidad, de manera no excluyente pues otras categorías de transtextualidad podrían ser aplicables de manera simultánea, reclamarían su pertenencia la parodia, la paráfrasis, el agenciamiento y la transformación de un original. Es dentro de esta última especie que podríamos distinguir las transformaciones correctivas – sustitutivas de aquellas acumulativas. Las primeras portan las enmiendas de sus hipotextos que en consideración del perfeccionamiento pretendido deberían reemplazar negando así la relación transtextual. Este caso se aplicaría a los arreglos, las revisiones o las *work in progress*. Dentro de las transformaciones acumulativas son considerados todos aquellos textos que constituyen una nueva versión de su hipotexto sin negarlo sino ampliando la disponibilidad de revelación del mismo. Ejemplo de ellos serían los arreglos, las transcripciones, paráfrasis, reducciones, orquestaciones, transposiciones, las suites de ballet u ópera.

Rubén López Cano (2007) abre la polémica acerca de la identidad de este caso particular de hipertextualidad postulando que *deben considerarse como obras diferentes de su original o al menos, como **obras emergentes***. Sin pretender incursionar en la problemática de la música popular mencionaremos que las condiciones de difusión y transformación del hipotexto habitualmente se llevan a cabo mediante grabaciones, es decir objetos sonoros concretos donde subyace su identidad. En la música académica por el contrario, ni la partitura o las interpretaciones constituyen modos materiales definitorios en que tal identidad pudiera manifestarse, sino elementos parciales que no caducan las lecturas pasadas o futuras del texto, ni en las transtextualidades que pudieran afectarlo o las que podría efectuar, ni aún en las afectaciones a nuestras competencias que experimentadas como receptores del texto o bien de su enunciación podríamos vivenciar. Desde el punto de vista semiótico los interrogantes se inscriben en relación a la identidad de la obra y en consecuencia en la inclusión de ésta o no bajo la categoría de hipertexto...

¿Cuántas transformaciones puede resistir una obra para seguir siendo considerada la misma y no otra? ¿Todas las versiones, arreglos, orquestaciones o reducciones de una obra musical son ocurrencias, partes o variantes de la misma obra o deben considerarse obras distintas? ¿Dónde está el límite? (López Cano, R; 5:2007)

Conclusión.

Sin dudas es imposible producir al piano el verdadero sonido de la orquesta y se precisa poseer una gran imaginación musical para dar la sensación del colorido orquestal, lo mismo que la imaginación óptica presta colorido a un cuadro de un solo color o en blanco y negro. El buen pianista debe alcanzar la pericia suficiente para simular los ataques y colorido tímbrico que caracterizan a distintas familias instrumentales o sus combinaciones, como así también la de controlar el devenir de cada línea o cada elemento otorgándole la jerarquía que manifieste su identidad y función. La literatura pianística nos provee material de estudio de manera vastísima y lo que ella nos propone nunca dejará de sorprendernos, aún más cuando está en manos de un Horowitz, Arrau, Rubinstein, Czifra, Wild o tantos otros artistas que con su ejecución completan el proceso de traslado de la sonoridad orquestal al piano. Insisto en que tratamos no de dar un equivalente perfecto sino un sustituto de la orquesta, y que en primer lugar sirve para que la lectura de una partitura orquestal sea de más provecho, dando el efecto total lógico y haciendo de este modo más fácil penetrar en los detalles de su construcción como también adentrarnos en las posibilidades de expresión sonora de un instrumento maravilloso, capaz de reunir en sus ochenta y cinco teclas y en los diez dedos de su ejecutante a una orquesta completa: **el piano**.

Bibliografía.

Ardley, Norbert y otros. 1979. El libro de la Música. Parramond. Barcelona.
Horowitz, Joseph. 1984. *Arrau*. Vergara. Buenos Aires.
Genette, Gerard. 1981. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Barcelona.
Segre, Cesare. 1990. *Semiótica filológica. Textos y modelos culturales*. Editum. Murcia.
Wild, Earl. 1999. *Great Pianists of the 20th century Nro.98*. Polygram Classics. Amsterdam.
Adler, Samuel. 2006. *El Estudio de la orquestación*. Idea Books. Amsterdam.

Webgrafía.

López Cano, Rubén. *Música e intertextualidad*. Pauta. Cuaderno de teoría crítica musical 104. 2007. Págs. 30 - 36. Disponible en: <http://lopezcano.org/Articulos/2007.intertextualidad.pdf>
Vázquez, Cristina - Zuik, Diana. 2007. *La interpretación pianística. De la tradición a la transgresión*. Disponible en: http://r.search.yahoo.com/_ylt=A0LEVj40b6IV5WMADg3X9wt.;_ylu=X3oDMTByMG04Z2o2BHNIYwNzcgRwb3MDMQRjb2xvA2JmMQR2dGlkAw--RV=2/RE=1437196213/RO=10/RU=http%3a%2f%2frephip.unr.edu.ar%2fxmlui%2fhandle%2f2133%2f1682/RK=0/RS=GA6hvf9wJXSY69EfSqWwGb9IPAQ-

ANTECEDENTES Y CONSECUENTES DE LA ESCUELA ESPECTRAL

Matías Couriel

Palabras clave: Espectralismo, Grisey, *partiels*.

Resumen

Durante el transcurso del SXX, el timbre ha sido uno de los principales parámetros que los compositores y musicólogos han tratado de sistematizar. Sin embargo, muy pocos pudieron lograrlo de una manera tan consistente como los compositores espectrales, quienes a principios de los años 70 comenzaron a utilizar de manera sistemática determinadas técnicas de manipulación espectral, especialmente en el campo de la música instrumental.

En la actualidad el espectralismo constituye uno de los movimientos más importantes dentro de la música contemporánea, ya que sigue vigente en gran cantidad de países y continúa evolucionando al fusionarse con otros paradigmas.

Este artículo intenta hacer un pequeño recuento de sus antecedentes, su vinculación ambigua con la tecnología, sus características distintivas, y sus recursos técnicos, a través del análisis de una de las obras más paradigmáticas de este movimiento: *Partiels* de Gerard Grisey.

Prologue

“Imposible”. Esa fue mi primera reacción cuando me enteré que el ciclo *Les espaces acoustiques* se iba a ejecutar íntegramente en el festival de Darmstadt en el año 2010. Mi sorpresa no se debía solo a que muy raramente se ejecuta el ciclo de piezas completo, sino también a que una obra de un compositor francés, fuera del *mainstream* bouleziano, iba a servir de apertura al curso de música más importante de Alemania. Simbólicamente, este estreno significaba que ese país reconocía la importancia e influencia de la música espectral francesa.

Pero ¿Por qué se eligió ejecutar este ciclo completo para la apertura del festival? *Les espaces...* exige grandes dificultades técnicas y de ensamble, además de una duración total del ciclo de aproximadamente una hora y media.

Quizás haciendo un recuento de los años '80 y '90, podamos recordar cuantos compositores fueron influidos por la estética de *L'itineraire*¹. Solo por nombrar algunos de ellos: Philippe Leroux, Michael Jarrell, George Frederich Haas, Julian Anderson, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg¹... La lista es interminable. Es interesante observar también que entre estos compositores hay una gran diversidad de nacionalidades¹. No estamos hablando de un fenómeno puramente francés; hoy el espectralismo ya es un movimiento global.

Periodos. Los antecedentes del espectralismo.

Si queremos buscar un primer antecedente teórico, nos podemos remontar al origen mismo del sistema tonal, donde Rameau comienza a relacionar la estructura de las tríadas con la resonancia propia de la nota fundamental (Bernstein, 2014: 7-8).

Pero es recién en la obertura de *Das Rheingold* de Richard Wagner donde el espectro se utiliza claramente como parte integrante de una obra (Cornicello, 2000: 6-7). Los parciales de un *Mib1* aparecen sucesivamente durante el transcurso de la obertura (ver ejemplo 1).

En el preludio para piano *Voiles* de Debussy encontramos una insistencia cuasi frenética en un pedal *Sib1*, mientras que el resto de las alturas que aparecen –las cuales en un primer momento podrían remitir a la escala hexáfona- están claramente relacionadas con el espectro de ese mismo *Sib*¹ (ver ejemplo 2).

Otro ejemplo similar lo constituye *L'isle joyeuse* (Nonken, 2014: 53-54), donde al inicio se utilizan los armónicos 9, 10, 11 y 13 de la Fundamental *La1*.

La diferencia entre estos casos y el de Wagner, es que en los ejemplos de Debussy las alturas se encuentran exactamente en la registración que corresponde a cada uno de los armónicos.

Otro antecedente del pensamiento espectral, lo podemos encontrar en Schoenberg, quien prefiguraba el pensamiento espectral en el famoso Capítulo XXII de su tratado de armonía:

“No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo.

El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente “timbre”, constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas. Esto parece una fantasía de anticipación y probablemente lo sea. Pero creo firmemente que se realizará....” (Schoenberg, 1990: 501).

La *klangfarbenmelodie* o melodía de timbres en Schoenberg y Webern constituye también uno de los primeros intentos de organizar el timbre. En el siguiente ejemplo se puede ver una utilización de este procedimiento en el *Concierto para nueve instrumentos op. 24*, de Anton Webern. (ver ejemplo 3).

Scelsi también fue una importante influencia para los compositores ligados al espectralismo, especialmente a partir de las obras de su segunda etapa de producción. De acuerdo con Tristan Murail:

“Des-componer el sonido en su propio espectro es una buena descripción del punto de partida del método conocido hoy como ‘espectral’. Si bien la música espectral es muy diferente de la sonoridad y estructura de Scelsi, ambas comparten al menos una temática: una actitud similar hacia el sonido” (Murail, 1992: 1).

Stockhausen ha utilizado el espectro como material musical en varias de sus piezas, como se puede observar en sus dos estudios electrónicos. Sin embargo, éste no intenta utilizar un espectro armónico, sino que crea uno que solo pueda ser generado electrónicamente. Su *Studie 2* está basado en una escala construida a partir de la raíz $\sqrt[25]{5}$, es decir, con intervalos más grandes que el semitono y que sobrepasan las dos octavas (el mismo compositor lo aclara al comienzo de su “partitura” electrónica).

En su obra *Stimmung*, para 6 cantantes, en cambio, Stockhausen utiliza un solo acorde que aparece durante toda la obra, que contiene los armónicos 2, 3, 4, 5, 7 y 9 del espectro de un *sib1* (Griffiths- Cott, 1974:163) (ver ejemplo 4).

Existen otros procedimientos que Stockhausen utiliza y que luego serían también utilizados por los espectralistas, como la modulación en anillo, en su pieza *mantra*.

Al otro lado del globo, las *Spectral pieces* de James Tenney y *The well tuned piano* de Lamonte Young son dos ejemplos muy claros de la utilización del espectro sonoro como material musical. En su pieza *Spectral canon for Conlon Nancarrow*, Tenney realiza un *canon* a 24 voces con las notas del espectro de un *la* (ver ejemplo 5). Existen más de 50 piezas de este compositor en las que utiliza el espectro como material para construir una pieza, algunas de ellas anteriores al espectralismo, entre las que podemos citar: *Clang* (1972), *Quintext* (1972), *Three harmonic studies* (1974).

Messiaen también utilizó el espectro en algunas de sus obras. El modo 3 de sus modos de transposición limitada, está derivado directamente de los armónicos. En su libro autorreferencial *“Technique de mon langage musical”*, el compositor se refiere al denominado “acorde de resonancia”, que contiene los armónicos impares hasta el 15. En el ejemplo 7 podemos ver el modo 3 de Messiaen y en el ejemplo 8, el acorde de resonancia (ver ejemplos 6 y 7). (Messiaen, 1993: 211).

Este acorde ha sido utilizado en varias de sus obras, aquí citamos *Couleurs de la cite celeste* (ver ejemplo 8).

El serialismo integral también influyó de manera considerable en los compositores de la primera generación espectral.

En un principio, esta influencia podría parecer extraña, ya que los compositores espectrales siempre se opusieron a este movimiento, pero aquella fue la primera “escuela” que intentó establecer correspondencias entre diferentes parámetros musicales¹. Al igual que el serialismo integral, los compositores de *L’itineraire* intentaron derivar la estructura formal, el ritmo y otros parámetros musicales a partir del espectro utilizado en un objeto sonoro elegido¹. También las nociones de registración fija y de pensamiento precompositivo provienen del serialismo integral.

Otros compositores a los que podemos citar como precedentes del espectralismo son: Claude Vivier en Canadá, Horatiu Radulescu en Rumania y Per Norgard en Dinamarca y, por supuesto a Scriabin, cuyo acorde místico está claramente derivado de la serie armónica.

El timbre, entonces, se convirtió para muchos compositores del SXX en un parámetro muy seductor pero, a veces, muy complejo para sistematizar. El oído humano puede distinguir entre infinidad de timbres distintos, pero ¿De qué manera se pueden organizar y jerarquizar? He ahí uno de los principales problemas que se planteó la música del SXX y se sigue planteando el SXXI. Y es aquí donde se produce el verdadero aporte del espectralismo, el cual consiste en unificar el espectro y la armonía. Un acorde que contiene mayor cantidad de notas que coinciden con un espectro armónico (consideradas en su registración fija), es considerado como más consonante, mientras que el que posee menos parciales armónicos se lo considera más disonante. De esta manera, los compositores espectrales pueden reformular la clásica idea de las funciones armónicas, la cual estuvo presente durante todo el periodo de la práctica común. Sin lugar a dudas, a través del espectro, se recupera y privilegia la formación vertical de la música. Por otra parte, la paleta de sonidos utilizados se amplía, ya que se utilizan desde sonidos casi sinusoidales hasta sonidos con componentes de ruido.

Cabe aclarar que ningún compositor de esta escuela intenta simplemente “imitar” el espectro, sino que éste constituye un punto de partida para la imaginación: se parte de un espectro y luego se lo recrea con instrumentos acústicos que tienen sus propios espectros armónicos, lo cual genera una mixtura entre ambos. A este procedimiento Grisey lo denomina “síntesis instrumental” (Barrière, 1991: 45).

Para ilustrar la forma en que se utiliza este recurso y otros rasgos característicos de la escuela denominada “espectral”, a continuación analizaremos *Partiels* de Gerard Grisey.

Partiels. Análisis de la obra.

Partiels, compuesta en 1975 por el compositor francés Gerard Grisey, constituye una obra paradigmática, ya que en ella se llevan a cabo dos procedimientos que marcarían la impronta característica del espectralismo francés: la síntesis instrumental y la transposición de modelos electrónicos a la práctica instrumental (modulación en anillo, fm, filtrado, etc.).

La obra, está constituida por 7 secciones. En cada una de ellas se realiza un proceso autónomo que, según el autor, se comporta de manera análoga a la naturaleza del sonido, es decir que posee un nacimiento, un desarrollo y un posterior decaimiento (Wilson-Cetta, 1989: 148). Pero al mismo tiempo, cada una de estas unidades contribuye a la forma global de la obra. De esta manera, se alternan secciones de mayor pasividad con secciones de mayor actividad. La pasividad está asociada a una mayor pureza espectral, mientras que la actividad está asociada al ruido.

Aquí me limitaré a comparar las dos primeras secciones de la obra, cuyo contraste permite entender algunos procedimientos que utiliza el compositor para el desarrollo de la pieza, basándome en los análisis de Wilson y Rose (Wilson, 1989: 149-152 y Rose, 1996: 1-16).

En la primera sección, Grisey realiza el procedimiento de “síntesis instrumental”, es decir la imitación de un espectro armónico a través de la asignación de sus parciales a un conjunto de instrumentos. Como se ha aclarado con anterioridad, este procedimiento constituye una analogía y no una mera imitación del espectro armónico, ya que cada instrumento contribuye a la sonoridad final a través de su propio espectro.

El espectro utilizado corresponde a la mixtura tímbrica entre un *mi2* de un trombón y un *mi1* de un contrabajo. Durante toda esta primera sección, se alternan el timbre originario del espectro y su posterior síntesis

instrumental. Grisey no analiza solamente su espectro, sino también su variación en el tiempo, por lo tanto, los parciales irán entrando sucesivamente, generando una modificación tímbrica durante el transcurso de la síntesis instrumental.

A lo largo de toda la primera sección se produce un proceso de transformación, que parte de un espectro armónico para arribar a un espectro inarmónico. Este proceso se realiza en doce pasos, a través del transporte de los parciales desde su registración original hacia octavas más bajas.

En el siguiente ejemplo podemos apreciar el proceso de transformación espectral que ocurre durante el transcurso de la primera sección (ver ejemplo 9).

Existen, sin embargo, alturas que permanecen durante toda la primera sección en el mismo registro. De esta manera, Grisey mantiene siempre una formante espectral, a través de los parciales 1, 2, 6, 10 y 14 (ver ejemplo 10).

Esta región del espectro queda entonces enfatizada. Sin embargo, el timbre de la formante se va transformando a lo largo de la sección, ya que se produce una modificación en la instrumentación de cada parcial, a medida que el proceso avanza.

Solo el contrabajo, que conforma una parte del sonido originario del cual se extrae la síntesis instrumental, mantiene la formante intacta (ver ejemplo 11).

Al igual que Stockhausen en su artículo "Como transcurre el tiempo" (Stockhausen, 1959: 1-5), Grisey intenta establecer una correspondencia entre diferentes parámetros musicales. En el análisis de su obra "Tempus ex machina", el compositor busca construir una analogía entre los timbres y los ritmos, relacionándolos y ordenándolos de acuerdo a su mayor o menor grado de complejidad. En este artículo, los timbres son clasificados por su grado de armonicidad y los ritmos por su grado de periodicidad (Grisey-García, 1987: 1-18). Abordaremos brevemente cada una de las analogías que realiza Grisey, para poder explicar las relaciones que se establecen entre los diferentes parámetros en la primera sección de la obra.

Las relaciones que establece Grisey son las siguientes:

A) En el primer grupo, denominado periódico, encontramos los elementos en su estado más puro y más consonante. El sonido periódico es el fenómeno o la estructura más simple para la percepción. Grisey afirma que la noción de ritmo está ligada a la de expectativa, debido a que la periodicidad absoluta genera una redundancia que hace perder interés por parte del oyente, al igual que ocurre con una senoide pura. El autor sostiene, por otra parte, que la absoluta periodicidad está íntimamente relacionada con la aperiodicidad, ya que ésta resulta absolutamente obsesiva por su ausencia.

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

C) El tercer grupo de analogías está constituido por los sonidos inarmónicos en el plano del timbre y por la aceleración por elisión en el campo del ritmo, es decir, que se omiten uno o varios pasos en la progresividad de la aceleración. Este proceso se percibe como una compresión de la aceleración: ésta, entonces, se torna más imprevisible. Este grupo es denominado dinámico - discontinuo.

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

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

Durante el transcurso de la primera sección, estos parámetros son asociados en conjunto con otros, para conseguir un resultado sonoro más o menos "armónico".

En esta primera sección, podemos apreciar la transición de la periodicidad a la aperiodicidad rítmica (ver ejemplo 12).

También se suma una mayor cantidad de ataques de las notas originarias del espectro en cada nueva aparición (ver ejemplo 13).

Los sonidos que representan los armónicos agudos del espectro, siempre se ejecutan en una dinámica inferior a los graves, respetando la intensidad de los parciales en el sonido originario (ver ejemplo 14).

Las técnicas extendidas acompañan a la inarmonicidad, generando diferentes tipos de ruidos: *glissandi* de armónicos, trinos y *molto vib.* en las cuerdas y “gruñidos” en el trombón y en el clarinete bajo (ejemplo 15).

En la segunda sección, Grisey utiliza el proceso inverso que ocurre en la primera sección, es decir que genera una transición de la inarmonicidad a la armonicidad, pero esta vez a través de un recurso diferente: la modulación en anillo.

Este procedimiento consiste en tomar dos o más frecuencias, a las que se denominarán portadoras, que luego generarán dos nuevas frecuencias, denominadas resultantes. Las frecuencias resultantes consistirán en la suma y/o resta de las frecuencias. Por ejemplo, si una onda portadora es de 800 Hz y otra es de 500 Hz, las ondas resultantes serán 1300 Hz (800 + 500) y 300 Hz (800 – 500).

Es importante aclarar que la frecuencia fundamental no aparece en la modulación en anillo.

Grisey establece, a través de este procedimiento, tres planos sonoros.

El primero está formado por las ondas portadoras y es ejecutado por los vientos (este plano, según lo que se manifiesta en la partitura, debe estar en relieve). Antes del número de ensayo 16, las notas resultantes de la resta de las frecuencias portadoras es tan pequeña que la frecuencia debe ser realizada por los instrumentos de percusión (ver ejemplo 16).

A partir del número de ensayo 16, las frecuencias pueden ser ejecutadas por instrumentos de altura definida. Las alturas que utiliza Grisey aquí son: *sol#3*, que aparece en la flauta en *sol* y en el acordeón y *re3*, que aparece en el clarinete 1 y en el acordeón (ver ejemplo 17).

La frecuencia del *sol#3* es de 207,6 Hz, mientras que la del *re3* es de 146 Hz. Por lo tanto, la resta de a-b es de 60,8 Hz, es decir un *si1* (cuarto de tono descendido) del contrabajo, que forma el segundo plano, dos compases antes del número de ensayo 17 (ver ejemplo 18).

En el siguiente número de ensayo aparece una modulación en anillo a partir de las frecuencias *la4* (440hz) y *re#5* (622,2hz), que están presentes en las dos flautas y en el acordeón. El sonido resultante es: *fa#3* cuarto de tono descendido en el cello (a-b=182 Hz), que forma el segundo plano (ver ejemplo 19).

El tercer plano está generado por los sonidos diferenciales, que son las alturas ejecutadas por los violines y las violas en *pianissimo* en los números de ensayo 16 y 17 (ver ejemplo 20).

Los ritmos que comienzan en la percusión, y continúan en los instrumentos más graves a lo largo de la sección, resultan de la relación del periodo de su frecuencia. Por ejemplo, dos compases antes del ensayo 14, la frecuencia de 3.89 Hz tiene un periodo de 0.26 segundos.

Si un tiempo en $\square\square = 88$ dura 0.682 segundos, un periodo de 0.26 son 11 pulsaciones en 4 tiempos, lo cual resulta de la división de 0.682 y 0.26 (ver ejemplo 21).

Como proceso rítmico general, podemos notar que en toda la sección ocurre una transición desde la dimensión del ritmo hacia la dimensión de la duración.

En cuanto a la dimensión espectral, ocurre un proceso de transformación inverso al de la primera sección, es decir, desde la inarmonicidad hasta la armonicidad. Al finalizar la sección, solo se ejecutan notas del espectro armónico (ver ejemplo 22).

Esta “pureza espectral” se encuentra enfatizada por la instrumentación, ya que se utilizan armónicos en las cuerdas, y los registros agudos de las flautas y el acordeón.

Modulations. La problemática de convertir la revolución en paradigma.

Así como Debussy negó que su música fuera impresionista (Ronsheim-Lesure et al., 1987:187) y Schoenberg siempre prefirió el término “pantonalidad” por sobre el de atonalidad (Schoenberg, 1990: 484), lo mismo ocurrió con Grisey, Murail y Dufourt. Ellos siempre estuvieron en contra del término “espectralismo” para denominar a su música. Hablaron siempre de una actitud similar hacia el timbre en una gran cantidad de músicos (Grisey-Fineberg: 2000, 1-4). Lo cierto es que a Grisey y Murail estas denominaciones les quedan chicas. Luego aparecen otros compositores que, sin ánimo de crear algo nuevo, recrean sus características exteriores y convierten la ruptura en estilo, dejando a la anterior revolución como el nuevo paradigma dominante. Y hoy el espectralismo está, por eso mismo, en una encrucijada, ya que hay compositores que se inscriben dentro de esta corriente simplemente por comodidad. Por otra parte, existe una renovación, especialmente en los compositores finlandeses como Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, donde solo se utilizan algunas referencias al espectro, pero sin intentar recrear el “sonido” de los espectralistas.

Transitoires. La relación entre arte y tecnología.

La relación entre el espectralismo y la tecnología fue siempre ambigua. Tanto Grisey, como Dufourt y Murail utilizan procedimientos de la música electrónica en la música instrumental, pero al mismo tiempo ninguno de ellos publicó ninguna obra para electrónica sola (excepto que consideremos dentro de esta categoría a las obras para ondas martenot de la década de los '70 de éste último). Además, la proporción de obras instrumentales es mucho mayor a la proporción de obras mixtas de estos compositores. De acuerdo con Grisey, esto se debe a que los instrumentos electrónicos avanzan tan rápido que las obras antiguas que llevan instrumental electrónico se deben revisar una y otra vez. Como el mismo afirma en una entrevista:

“Todas las piezas que escribí que tienen electrónica deben ser revisadas constantemente por cambios en la tecnología. Los nuevos instrumentos o sintetizadores no están hechos para los artistas, sino para el mundo de los negocios. Por esta razón es que cada nuevo año el sistema completo cambia (...) Tan pronto como compras un nuevo instrumento, la industria te dice: ¡espera! El año que viene va a ser mejor aún. Y esa no es una buena forma para trabajar en el arte.” (Bundler, 1996: 1).

El *Ircam* también cumplió una función importante en el acceso de estos compositores a las tecnologías, ya que el software creado por esta institución les permitió analizar y manipular el espectro. Habría sido prácticamente imposible realizar piezas como *Partiels* sin ayuda de ordenadores, que permiten descomponer y simplificar el complejo espectro armónico de cualquier muestra sonora.

Epilogue. Algunas reflexiones sobre el legado de L'itineraire.

En el presente artículo, se han presentado algunas de las herramientas compositivas que ha utilizado Gerard Grisey y, de manera más general, algunas características del denominado “espectralismo” francés.

En su obra *Partiels*, Grisey alcanza una impronta propia y consigue alejarse de las tendencias dominantes de la época. Sin embargo, esta obra pertenece a un primer estadio en la producción del compositor y se puede observar que aquí los procedimientos se encuentran todavía demasiado expuestos. Quizás *Partiels* no es la mejor obra de Grisey, pero sin lugar a dudas es su obra más pedagógica. Las siguientes piezas del ciclo y, su producción en la década del 80, revelan una evolución en el estilo, donde los procedimientos están completamente al servicio de la expresión musical. Su última etapa de producción, donde aparecen obras maestras como *Vortex Temporum*, *L'icone paradoxale* y *Quatre Chants pour franchir le seuil*, se han convertido en piezas de culto de finales del SXX. A pesar de su prematura muerte a los 52 años de edad, Grisey ha conseguido dejar uno de los legados musicales más importantes del SXX, y su influencia sigue vigente en nuestro propio siglo.

Por su parte, Murail continúa buscando nuevos rumbos y sus últimas obras como *Legends Urbaines* incorporan una gran cantidad de elementos a su música, desde citas y referencias a otros compositores (como Mussorgsky en este caso), hasta sonoridades urbanas imitadas instrumentalmente, como los sonidos del *subte* (digamos del “metro”, mejor). En varias de sus últimas obras, Murail ni siquiera utiliza la referencia de un espectro. Es evidente que no trata de atarse a un paradigma sino, simplemente, de hacer buena música.

Ejemplo 1:

Compás 17
2/ Cor 8

Compás 41
26 Cor 8

Ejemplo 2:

Utilización de los armónicos de Sib en Voiles

Ejemplo 3:

11 rit. - - - sehr mäßig. ♩ = ca 50

U.E. 11830 . 12487

Ejemplo 4:

Musical notation for Ejemplo 4. It shows a chord in a grand staff. The treble clef has three notes with fingerings 9, 7, and 5. The bass clef has three notes with fingerings 4, 3, and 2.

Ejemplo 5:

Musical score for Ejemplo 5. It is a large multi-staff arrangement consisting of 15 staves. The score is divided into two sections: the first section starts at measure 200 and ends at measure 210, and the second section starts at measure 210. The notation includes various clefs (treble and bass), key signatures (one sharp), and rhythmic markings. The first section features a complex rhythmic pattern with many notes, while the second section is more sparse with fewer notes.

Ejemplos 6 y 7:



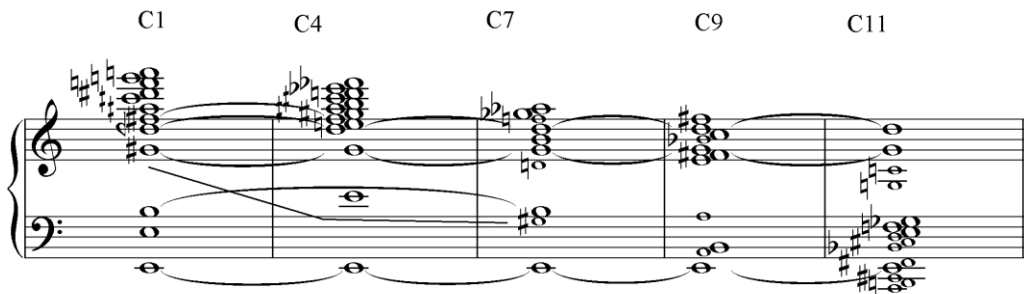
Ejemplo 8:



Figure 1.7. *Couleurs de la Cité Céleste* (Johnson, 1975, p.18).

Ejemplo 9:

Transformación del espectro armónico en inarmónico en la primera sección de "partiels" de Grisey



Ejemplo 10:



Ejemplo 15:

A detailed orchestral score for Example 15. The score is arranged in systems, with staves for Flutes (Fl. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoons (Fag. 1, 2), Horns (Cu. 1, 2), Trumpets (Tbn. 1, 2), Percussion (Perc. 1, 2), Violins (Vn. 1, 2), Violas (Vla. 1, 2), Cellos (Vcl. 1, 2), and Double Basses (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f, sf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'ritardando' and 'crescendo'. A rehearsal mark '11' is visible at the bottom center.

Ejemplo 16:

A musical score for Example 16, showing a Percussion part. The score includes a 'Perc.' label and a 'crescendo' marking. The notation consists of a series of rhythmic patterns and dynamics.

Ejemplo 17:

A musical score for Example 17, showing a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes a '2/4' time signature and a '4/4' time signature.

Ejemplo 18:

A musical score for Example 18, showing a bass line with a 7/8 time signature and a series of sixteenth notes. The score includes a '6' marking above the notes.

Ejemplo 19:

A musical score for Example 19, showing a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes a '3/4' time signature and a 'PPP' marking.

Ejemplo 20:

Musical score for strings and woodwinds, measures 1-4. The score includes parts for Violins 1 & 2 and Violas 1 & 2. Handwritten annotations include "S.P. teste y para silb." and "11 pour 4".

Ejemplo 21:

Percussion score for measures 1-4, marked "11 pour 4".

Ejemplo 22:

Musical score for strings, measures 18-21. The score includes measures 18, 20, 21, and a measure marked "8va".

Notas:

ⁱ Los títulos de las diferentes secciones de este artículo se corresponden con cada una de las piezas del Ciclo *Les espaces acoustiques: Prologue, Períodes, Partiels, Modulations, Transitoires, Epilogue*.

ⁱ *L'itineraire* es un ensamble francés de música contemporánea, formado por un grupo de compositores interesados en el espectro. Este grupo surge a principios de la década del 70 y su principal objetivo era difundir la música de jóvenes compositores. Los fundadores de este grupo fueron: Gerard Grisey, Tristan Murail, Michael Levinas (compositor e intérprete de piano) y Hughes Dufourt. Para más información, véase la página web del ensamble: <www.litineraire.fr>

ⁱ Solo por citar algunas obras que utilizan el espectro de una manera similar a la primera generación de los compositores de *L'itineraire*:

Julian Anderson: *Cuarteto de cuerdas 1: Light music* (1984). Magnus Lindberg: *Corrente*.(1992). Phillipe Leroux. *M* (1997) Michael Jarrell: *Rhizomes* (1994) Kaija Saariaho: *Cendres* (1998).

ⁱ Goerge Frederich Haas es austriaco, Julian Anderson es inglés y Kaija Saariaho y Magnus Lindberg son finlandeses.

ⁱ Ejemplo aportado por el compositor Jorge Sad.

ⁱ Para comprender la correspondencia que intentaban realizar entre diferentes parámetros los compositores del serialismo integral véase, por ejemplo, el artículo “Como transcurre el tiempo”, de Karlheinz Stockhausen. Luego, en el análisis de *Partiels* de Grisey, se podrá comprender cuales son las relaciones que establecen los espectralistas entre diferentes parámetros.

ⁱ Por otro lado, la noción de objeto sonoro, la cual es muy utilizada por Murail y Grisey, proviene directamente del “*Traite des objets musicaux*”, de Pierre Schaeffer.

Bibliografía:

- Barrière, Jean Baptiste. 1991. *Le Spectralisme*. Paris: C. Bourgois.
- Bernstein, Zachary. 2014. “The implications of resonance: spectralism and the french music - theoretical musical tradition”. Traducción propia. <https://www.academia.edu/4521467/The_Implications_of_Resonance_Spectralism_and_the_French_Music-Theoretical_Tradition>[Consulta: 20 de Marzo 2016]
- Bundler, David. 1996 “Interview to Gerard Grisey”. Twentieth-Century Music, Marzo 1996. Traducción propia.<<http://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>>[Consulta: 20 de Marzo 2016]
- Cornicello, Anthony. 2000. “Timbral organization in Tristan Murail’s Desintegrations and Rituals”. Traducción propia. <<http://www.anthonycornicello.com/dissertation/Frontmatter.pdf>> [Consulta: 20 de Marzo 2016]
- Griffiths, Paul y Cott, Jonathan. 1974. “Stockhausen in Person”. The Musical Times, 115. Traducción propia.
- Grisey, Gerard y Fineberg, Joshua. 2000. “Did you say spectral?” Contemporary Music Review, 19. Traducción propia. <<http://dx.doi.org/10.1080/07494460000640311>>[Consulta: 20 de Marzo 2016]
- Grisey, Gerard. 1987. “Tempus ex Machina”. <http://www.eumus.edu.uy/eme/cursos/EP/2008/2008_c/documentos/traduccion/Grisey_Tempus.ex.machina.pdf>Traducción: Nora García.
- Messiaen, Olivier. 1993. *Técnica de mi lenguaje musical*. Paris: A. Leduc.
- Murail, Tristan. 2005. “Scelsi, De-composer”. Contemporary Music Review, 24(2-3), 173-180. Disponible online en:<<https://social.stoa.usp.br/articles/0029/3124/scelsi-de-composer-tristan-murail.pdf>>
- Nonken, Marilyn. 2014. *The Spectral Piano*. Massachusetts: Cambridge University Press. Traducción propia.
- Ronsheim, John, Lesure, Fran et al. R. (1987). Debussy Letters. *The Antioch Review*, 45(4), 494. Traducción propia.
- Rose, François. 1996. “Introduction to the pitch organization of French Spectral Music”. <http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza//EP/2008/2008_c/documentos/traduccion/Rose_Organizacion.de.altura.en.la.musica.espectral.pdf>Traducción: Pablo Cetta y Eduardo Checchi.
- Schoenberg, Arnold. 1990. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schaeffer, Pierre. 1988. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.

-
- Stockhausen, Karlheinz. 1959. "Como transcurre el tiempo". Revista "Die Reihe" Nº3. Disponible en: <http://eumus.edu.uy/eme/cursos/EP/2008/2008_c/documentos/traduccion/Stockhausen_Como.transcurre.el.tiempo.pdf>

Traducción: Pablo Di Liscia y Pablo Cetta.[Consulta: 20 de Marzo 2016]

- Wilson, Peter Niklas. 1989. "Hacia una ecología de los sonidos, Partiels de Gerard Grisey y la estética del grupo de l'itineraire". Traducción: Pablo Cetta.

<http://www.eumus.edu.uy/eme/cursos/EP/2008/2008_c/documentos/traduccion/Wilson_Hacia.una.Ecologia.de.los.Sonidos.pdf>[Consulta: 20 de Marzo 2016]

APUNTES PARA UNA REFLEXIÓN SOBRE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA A LA LUZ DEL PENSAMIENTO DE WALTER BENJAMIN

Nicolás Leandro Fagioli

Palabras clave: Experiencia / aura / shock / recepción táctil / música electroacústica.

Resumen

El presente trabajo se propone proyectar una serie de categorías fundamentales del pensamiento de Walter Benjamin sobre algunas expresiones musicales de finales del siglo pasado, más específicamente en aquellas que involucran medios electroacústicos. El objetivo es indagar el modo en que en estas producciones musicales se reflejan ciertos condicionantes sociales y se plasman como principios formales de dichas producciones. Para lograr lo propuesto, comenzaremos por explicitar con cierto detalle tres categorías imprescindibles de la filosofía de Benjamin que estructuran su teoría de la experiencia: *aura*, *shock* y *recepción táctil*. Como segundo paso, estudiaremos el modo en que ellas se plasman y, a la vez, se reconfiguran dentro del universo de la música electroacústica y el modo en que constituyen una parte significativa y esencial de sus producciones.

Keywords: Experience / aura / shock / tactile perception / electroacoustic music.

Abstract

The attempt of this paper is to project some fundamental categories of the philosophy of Walter Benjamin on some musical expressions of late last century, more specifically those involving electroacoustic media. The aim is to inquire how in these musical productions, vital developments of the author are reflected. These developments forms what we consider a theory of experience of modernity. To achieve what is proposed, we first explain in some detail three essential categories of the philosophy of Benjamin that configures his theory of experience: *aura*, *shock* and *tactile perception*. As a second step, we will study how these categories are reflected and, at the same time, are reconfigured within the universe of electroacoustic music and how those concepts constitute a significant and essential part of musical productions.

Introducción

La cuestionable tarea de separar a un pensador de su contexto resulta siempre difícil. Requiere además de una serie de explicaciones que justifiquen la pertinencia de dicho trabajo. El caso de Benjamin es especial, no sólo escribió poco sobre música sino que su obra se interrumpió trágicamente en 1940. Recurrir a su filosofía para proponer un modo de análisis de la música electroacústica de la segunda mitad del siglo pasado atenta quizás contra toda corrección filosófica. Sin embargo, su pensamiento aportó categorías sumamente dóciles y, en alguna medida, vaticinadoras de los grandes cambios de la segunda mitad del siglo pasado que no aprovecharlas sería un pecado mayor. Esta característica plástica de sus reflexiones es un arma de doble filo, por un lado, sus conceptos se adecuan de un modo sorprendente a múltiples aspectos de los tiempos que corren. Por el otro se puede caer en el exceso de traspasar sus aplicaciones forzando el alcance de su pensamiento. En todo caso, considero que el único modo de poder proyectar sus desarrollos y avistar de manera segura los límites de dicha proyección es un estudio detallado de sus ideas.

El presente trabajo ofrece algunas pautas en vistas a comprender el modo en que ciertos condicionantes sociales se reflejan en aquella parte de la música contemporánea que involucra medios electroacústicos. Para ello tomaremos como clave de lectura las reflexiones tardías de Walter Benjamin que apuntan a estudiar el modo en que los avances tecnológicos afectan nuestros modos de experiencia.

Para que este acto no resulte irresponsable, propongo como primer paso un desarrollo preciso de ciertas categorías que servirán de herramientas de análisis. Dicho examen revisará ciertos determinantes materiales a través de los cuales puede llevarse a cabo un análisis de algunas expresiones de la música tecnológicamente mediada de las últimas décadas. Dicha proyección no pretende justificar o explicar el por qué del rumbo de la creación musical académica sino estudiar estas producciones a la luz de la filosofía de Benjamin. Consideramos que el pensamiento de este autor permite una visión distinta y dinámica que autoriza un tipo de análisis que integre diferentes disciplinas y aporte al conocimiento tanto teórico como práctico. La elección del objeto de estudio no es caprichosa dado que, como se verá hacia el final del artículo, en ella convergen múltiples características que se adecuan de un modo significativo con las particularidades de los modos de experiencia que estudiaremos a continuación.

1- La Experiencia en el pensamiento benjaminiano

Podemos afirmar que toda la obra tardía de Walter Benjamin, a saber los textos que corresponden a la segunda mitad de la década del '30 conforman lo que el autor denomina una *constelación*¹ cuyo principal objetivo, en términos generales, es evidenciar el modo en que se modifica la experiencia del individuo en la nueva gran ciudad moderna que comienza a configurarse a fines del siglo XIX. La noción de *experiencia* es compleja, su desarrollo debería dar cuenta de todo el campo semántico que abarca para el autor. Sin embargo, para el presente análisis nos servirá concentrar la atención en la experiencia entendida como la relación entre el aparato de percepción del individuo y el nuevo horizonte tecnológico que comienza a configurar la cotidianeidad urbana. Benjamin, como tantos otros autores, postula nuevos determinantes sociales como condicionantes de las nuevas formas de creación. La particularidad del filósofo alemán es que analiza estos condicionantes no como simples materiales a los cuales la producción artística informa, sino como modificadores sustanciales del *sensorium* del individuo que habita la gran ciudad. En otros términos, de los nuevos modos de experiencia que establecerán nuevos modos de creación.

Nos proponemos entender de qué manera la música electroacústica de la segunda mitad del siglo XX se ajustó a estos nuevos modos de experiencia que la modernidad instalaba. Para esto analizaremos tres categorías a través de las cuales se explicita de manera precisa los alcances del concepto de experiencia benjaminiano, funcionando además como pautas ordenadoras del análisis.

1.a- Aura

La primera de estas categorías es la más general y determinará las subsiguientes reflexiones: la noción de *aura*. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* el autor advierte que “lo que se atrofia en la época de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte” (2009: 91). A pesar de la connotación mística que conlleva la noción de aura, lo que se refleja en esta cita es toda la matriz materialista del autor. Si bien “En el fondo, la obra de arte fue siempre reproducible” (2009: 87), la tecnificación y serialización generan cambios sustanciales nunca antes vistos.

Ahora bien ¿a qué refiere Benjamin con la noción del aura? ¿Qué quiere decir que la misma se “atrofie”? Una de las respuestas que el autor nos brinda es que el aura es un *tejido peculiar de espacio y tiempo*. Siguiendo esta definición y teniendo en cuenta los intereses juveniles de Benjamin explicitados en *Sobre el programa de la filosofía venidera* publicado por primera vez en 1918², al definir el aura como un tejido peculiar de espacio y tiempo Benjamin alude a las formas puras de la sensibilidad kantianas. Podemos afirmar entonces que con la noción de aura más que referirse a algo intrínseco a la obra de arte o a una especie de atmósfera que la rodea y acompaña, Benjamin parece referirse a la estructura particular de un tipo de experiencia que podemos denominar *aurática*. Es decir, la noción de aura debe estudiarse con el ojo puesto en el sujeto, o en otros términos, a la propia estructura de la percepción que conforma la experiencia. Esta alusión a la filosofía del pensador de Königsberg contribuye a comprender que la noción de aura pretende arrojar luz acerca de la estructura de la subjetividad más que conformar una teoría acerca de los objetos artísticos. La experiencia aurática es entonces un modo especial de experiencia que se desconecta de la percepción cotidiana y que, dado el advenimiento de las artes de la reproductibilidad técnica, se encuentra en épocas de Benjamin en vías de

extinción. Dicha experiencia reúne ciertas características que comienzan a eclosionar ya a mediados del SXIX para entrar definitivamente en crisis con los avances tecnológicos y el advenimiento del cine a principios del SXX. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la percepción, en tanto elemento principal de la experiencia es el medio fundamental por el cual se conforma la subjetividad. Es a través de este pasaje a la subjetividad que, si bien en principio parecería que la noción de aura se aplica fundamentalmente al arte, en obras posteriores se evidencia la generalidad de este concepto. Entonces, habría una definición reducida del aura, enmarcada dentro del análisis de los objetos artísticos, como todo aquello que se pierde con el advenimiento de la reproductibilidad técnica. Por otro lado, un concepto ampliado, a mi entender, mucho más adecuado con los objetivos del autor. Allí el aura se define como una categoría fundamental de la experiencia. La noción de aura condensa todas aquellas características de la relación del individuo con su entorno que ingresan en una etapa de transformación profunda.

¿Lamenta Benjamin la caída del aura o la celebra? Ni lo uno, ni lo otro. Coincido con Susan Buck-Morss (2014) en que la respuesta es dual o, al menos, no forma parte de las intenciones de Benjamin tomar posición al respecto. Lo que el autor intenta es exponer una situación en la que las nuevas condiciones obligan a encontrar nuevas formas de creación. Para esto será necesario estudiar con más detalle las nuevas formas de recepción.

1.b- Cercanía y Shock

Podemos concluir parcialmente que la categoría de aura no se reduce a la reflexión acerca del arte sino a toda experiencia estética en sentido amplio, es decir a toda experiencia *de los sentidos*. La transformación de la experiencia artística no es más que una consecuencia de la transformación de aquello que llamaremos junto con Buck-Morss “sistema sinestésico”³ (Cfr. 2014: 183). Dicho sistema prefigura un tipo de subjetividad que se aleja de la concepción moderna del sujeto dado que está más *abierto al mundo*, como dice Buck-Morss: “Escrito en la superficie del cuerpo como convergencia entre la impresión del mundo exterior y la expresión del sentimiento subjetivo, el lenguaje de este sistema amenaza traicionar el lenguaje de la razón, socavando su soberanía filosófica” (2014: 185). Puede notarse aquí una concepción ampliada de la experiencia sensorial, diferente de la caracterización de los sentidos que instalara el pensamiento moderno.

Más arriba definimos al aura como un tejido peculiar de espacio y tiempo, en el ensayo sobre *La obra de arte* Benjamin nos brinda una definición que puede entenderse como subsidiaria de aquella. En dicho ensayo, el aura es definida como “la manifestación irreplicable de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2009: 93). La noción adquiere aquí un matiz especial: una relación aurática implica una *distancia*, distancia que alude no a la cercanía física con el objeto artístico sino que, en palabras de Costello “[...] sugiere una distancia diferenciada de la distancia de la mera medida, es decir, una distancia –o más bien ‘aparición de una distancia’, *preservada ante la proximidad*. Esta es, de hecho, un ‘tejido peculiar’: una inmersión en la experiencia de un objeto que retiene su distancia a pesar de esa inmersión y que, al hacerlo, la trasciende.” (2010: 114). La percepción aurática garantiza la lejanía, esta noción de *lejanía* contiene aquello que se refiere a la autenticidad de la obra, su derrotero histórico o el modo en que está enmarcada en determinada tradición, es decir a todo aquello que Benjamin denomina “valor cultural”⁴. Más allá de las múltiples significaciones a las que pueda aludir, nos interesa destacar que la *lejanía* a la que recurre Benjamin implica una desautomatización de la percepción cotidiana. Es una particular forma de mirar. Ahora bien, el autor advierte que “acercar las cosas, en términos espaciales y humanos, es precisamente un deseo tan apasionado de las masas actuales como lo es su tendencia a la superación del carácter único de cada acontecimiento mediante la acogida de su reproducción” (Benjamin, 2009:94). Es decir, el afán de “acercar las cosas” implica una eliminación de la singularidad. Cada vez menos se enfrentan las masas de un modo aurático a los objetos y esto es debido a las nuevas condiciones de la experiencia.

Esta noción de *cercanía*, entendida en toda su complejidad, contiene (y le debe mucho) a la reproductibilidad técnica. Pero sobre todas las cosas será el advenimiento del cine el principal aliado de las nuevas formas de percepción que dependerán en última instancia de las nuevas formas de vida. Ocurre, que las condiciones de la vida en la gran ciudad obligan a cierto entrenamiento del cuerpo para adaptarse a las nuevas circunstancias. La principal característica de este nuevo modo de percepción es la experiencia del *shock*. Con esta noción Benjamin sintetiza una serie de afectaciones psíquicas y físicas que determinan una cierta conducta. El shock es norma de supervivencia en la gran ciudad, el individuo debe responder a estímulos ante los cuales no puede detenerse a

pensar. Asimismo, el *shock* es el principio formal del cine, el antiguo habitante que se enfrenta a los desafíos de la nueva gran ciudad encuentra en el cine la principal fuente de entrenamiento para su aparato de percepción. En palabras de Buck-Morss: “Percepciones que antaño ocasionaban una reflexión consciente son ahora el origen de impulsos de *shock* que la conciencia debe parar. En la producción industrial, no menos en la guerra moderna, en las multitudes en las calles y en encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna.” (2014: 188). Este adiestramiento, muy lejano del aprendizaje, genera efectos importantes en el sistema sinestésico. La experiencia aurática se degrada por la anulación de las distancias y el enfrentamiento a los *shocks* a los que se somete al sensorium. Pero lo fundamental es el modo en que esto determina los modos de recepción.

1.c- Recepción táctil

A través de las nociones de cercanía y *shock* se comprende de un modo más acabado la complejidad de matices que adquiere la noción de aura y los determinantes principales de las nuevas formas de recepción. Una tercera característica será fundamental para los objetivos de este trabajo. Podríamos decir, una consecuencia de las dos anteriores o un efecto en el plano de la recepción. La anulación de las distancias y el enfrentamiento a los *shocks* implica un pasaje del orden de lo visual al orden de lo táctil. La cualidad táctil resulta fundamental en la nueva relación entre el individuo y los objetos artísticos.

¿A qué se refiere el autor con esta denominación? El nuevo sensorium tecnológicamente mediado privilegia la cualidad táctil. Dicha cualidad no es exclusiva de la época de la reproductibilidad técnica, Benjamin postula como el origen de este tipo de recepción a la arquitectura. No es que se anule la contemplación, pero podríamos decir que las obras de arte arquitectónicas se *reciben* de un modo táctil en tanto es necesaria la inmersión en ellas, un cierto tránsito interior. La obra trasciende el espacio que en el caso de una obra pictórica, la contemplación delimita y domina. En la modernidad, el arte obliga al cuerpo a recorrer la obra *desde adentro*, involucrándose en ella para su pleno disfrute. Este tipo de recepción entonces, que comienza con la arquitectura, se acentúa con el cine, el cual hace uso de la cualidad táctil combinada con lo que Benjamin denomina *recepción en la dispersión*. La cercanía de lo táctil, que arremete contra el respeto de la contemplación, aproxima al objeto artístico a la cotidianidad. Degradar el valor de culto implica transformar la obra de arte en un objeto más del mundo. El cine ayuda a educar esa dispersión manteniendo alerta la percepción ya no por la *solidez* de la relación aurática sino a fuerza de los efectos de choque.

2- Experiencia moderna y música

Nos embarcamos ahora hacia la conclusión intentando reconducir estas categorías con vías a entender el modo en que ciertos condicionantes sociales se plasman como principios formales de las producciones artísticas.

La tarea de articular una teoría acerca de la experiencia, para Benjamin, además de aportar conocimiento tanto a la filosofía como a la teoría del arte o a cualquier estudio cultural, posee una dimensión ética y política no menos importante. No forma parte del presente trabajo abordar las consecuencias que a este respecto tiene la modificación sustancial de la experiencia. Pero si corresponde mencionar brevemente que, según Benjamin, las modificaciones en el aparato sensorial y esta atrofia de la experiencia es una de las principales herramientas para el aparato de propaganda del fascismo imperante en la década del '30. Es por esto que detectar y fundamentar los modos de experiencia resulta para Benjamin una tarea imperiosa y urgente, según Buck-Morss: “Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas” (2014: 171). Es decir, Benjamin confía en el potencial del arte, no para regresar a formas auráticas perimidas, pero si para inaugurar nuevas formas de experiencia. Estas nuevas formas, deben hacer uso de las posibilidades tecnológicas de su época.

Atravesar las nuevas tecnologías implica, no negarlas, sino reconducirlas. Es decir, Benjamin advierte el potencial cognitivo de las experiencias tecnológicamente mediadas, registra también el problema que implica esto para la tradición y la vida comunitaria. Ahora bien, la tarea del arte será restituir esa experiencia *a través* de esas tecnologías. Esta es la función que reemplaza al valor de culto, porque “[...] en el momento en que falla el modelo de autenticidad en la producción artística se ha revolucionado toda la función social del arte.” (2009: 98).

Benjamin advierte acerca del potencial del artista y llama a hacerse cargo de las circunstancias y del valor ontológico de la experiencia auténtica.

Considero a este respecto que al proyectar las categorías de shock, cercanía y recepción táctil a la música electroacústica, se evidencia el modo en que se amalgaman la dimensión experiencial y la creativa. En primer lugar, se destaca el uso del espacio. Ya se estudió más arriba la noción de cercanía y la cualidad táctil de la nueva recepción de objetos artísticos que tiene su protohistoria en la arquitectura. Podríamos decir que las instalaciones que aparecen en la década del '60 son el paradigma de obra en la que es necesaria una inmersión del receptor el cual debe *pasearse* por la obra. En la música por medios electroacústicos ocurre una situación similar pero con características más marcadas. En numerosas obras es necesario, para una apreciación adecuada, ubicarse en el *interior* de ella, trastocando las formas tradicionales de recepción. Esto por supuesto responde a las nuevas condiciones que la tecnología proporciona y que son aprovechadas en su máximo potencial, cabe mencionar como ejemplo la disposición no tradicional de las fuentes de los sonidos. Un auditorio sentado de frente a un escenario se distancia sensiblemente de un espectador sentado en *medio* de una obra rodeado de cuatro parlantes. Si bien no es necesaria la evolución tecnológica para esta transformación en la escucha y la música académica ya desde el SXIX había comenzado a alejarse de la contemplación paciente y lejana análoga a la recepción óptica, es con la incorporación de las nuevas tecnologías cuando se configura y se abren las posibilidades para nuevos tipos de apreciación. Si la cualidad táctil implicaba una cierta dispersión en el disfrute de la arquitectura, aquí ocurre lo contrario gracias a la combinación de la disposición del espacio y el efecto de choque de los sonidos, cuya efectividad la disposición espacial garantiza. El shock corrige la dispersión propia de lo táctil, de lo demasiado cercano.

En segundo lugar, podemos destacar una característica quizás hermanada con la anterior. Como se deriva de lo más arriba expuesto, el desmembramiento del aura acerca a todos los objetos artísticos convirtiéndolos en un objeto más del mundo. Al hacer esto unifica la percepción, es decir, revierte la desautomatización de la percepción cotidiana propia del arte *acercando* a cualquier objeto artístico a una cierta cotidianeidad. Esta integración de la cotidianeidad, que quizás tenga su origen ritual en *La fuente* de Marcel Duchamp, se disemina dentro de toda la esfera del arte y en la música ocupa un lugar fundamental. La tecnología le ha permitido a la música no solo integrar sonidos por fuera de la esfera de los timbres tradicionales sino además poder ejercer sobre ellos todo tipo de síntesis y procesos. Este es un modo en que un efecto nocivo para la experiencia, tal como Benjamin lo describe, causado por el cambio en las condiciones de vida es reconducido e incorporado como elemento formal, ya no como un modo simbólico de protestar contra el arte burgués como en el caso de Duchamp sino como un elemento estructural y un principio constructivo dinámico y manipulable.

La propuesta de Benjamin es que las potencialidades tecnológicas reconduzcan elementos fundamentales de la desintegración aurática para conformar nuevas formas de entender el aura. Si antes el aura fundamentaba al arte como totalidad, luego de la época de la reproductibilidad técnica, cada modo de producción artística encuentra sus propias reglas que se conectan con sus correspondientes modos de experiencia. En el siglo pasado la tecnología marca el pulso de las producciones culturales. Existe un potencial cognitivo en las experiencias culturales tecnológicamente mediadas, según Benjamin este potencial es aprovechado cuando se intenta conectar la creación con una experiencia sustancial. La invención musical de los últimos tiempos ha sabido, no sólo incorporar las nuevas tecnologías, sino amalgamarlas y fundirlas con el entramado formal de sus expresiones, convirtiendo aquello que corroía al aura en nuevos modos de experiencia, y quizás en caminos hacia nuevas experiencias aún desconocidas.

Conclusión

Hemos intentado proponer un modo de observar la composición por medios electroacústicos a través del prisma filosófico de Benjamin. Sus reflexiones aportaron herramientas o al menos algunos modos de enfocar una comprensión de la creación artística que integra diversos planos de la realidad.

Si bien insuficientes, las correspondencias estudiadas revelan una fuerte tensión entre la experiencia tal como la enfrenta el individuo en las grandes urbes, los avances tecnológicos que se integran en su cotidianeidad y la evolución histórica de las producciones musicales. El caso de la música electroacústica resulta paradigmático porque el uso que se hace de las nuevas tecnologías no solo sirve como herramienta de trabajo que reemplaza técnicas artesanales, como puede ser el caso del montaje, sino que se adhiere a la trama formal de las obras. Se modifica sensiblemente el carácter formal y constructivo de la composición de las obras como la disposición del

receptor a su apreciación. Esto es, en definitiva, aquello que Benjamin en *Sobre algunos temas en Baudelaire* le atribuye al poeta francés cuya obra nuestro autor considera como un reflejo del descalabro de la experiencia de su época. Es decir, no implica un contenido manifiesto o una dirección específica de las temáticas, sino una conexión profunda entre el acto de creación de las expresiones artísticas y el tejido espacio-temporal que determina el modo experiencial de una época.

Notas

¹ La noción de *constelación*, cara a nuestro autor, define su modo de trabajo en su última década de vida. Textos como *El narrador* (1936), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) o *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), a pesar de su consistencia y peso propios, comparten algunas consideraciones y, sobre todo, giran alrededor de un gran centro de atracción: El inconcluso *Libro de los pasajes* (1939), el cual funciona como centro integrador de toda su obra tardía.

² En esta obra Benjamin propone como tarea para la filosofía futura la ampliación del concepto de experiencia kantiano al cual considera demasiado *estrecho*. Véase: Benjamin, W. 1991. *Sobre el programa de la filosofía venidera*. Madrid: Taurus.

³ Este término, acuñado por Buck-Morss, pretende emancipar a la subjetividad de su confinación en el cuerpo biológico. El centro de este sistema se ubica en la superficie del cuerpo y funciona como mediador entre las sensaciones externas y las internas ampliando el alcance del *sensorium* humano y dándole un papel muy importante a la memoria. (Cfr. 2014: 183).

⁴ La categoría de *valor cultural* resulta fundamental a la hora de entender la dimensión aurática de una obra de arte. En esta noción se condensa todo aquello que refiere a su carácter único, tanto en lo que respecta al acto de creación como a su función dentro de determinado ritual o culto. Es decir, que la obra tanto espacial como temporalmente cobra sentido cuando es preservada dentro de determinado contexto. Cuando es separada de su contexto o reproducida, su valor cultural se degrada. La reproductibilidad técnica pondera por sobre el valor cultural su *valor exhibitivo*, tanto en el cine como en la fotografía pierde sentido la discusión acerca de la autenticidad o el carácter único de determinada obra dado que esencialmente se crearon para ser exhibidas y reproducidas. Acerca de la categoría de “valor cultural” véase: Benjamin, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Walter Benjamin. Estética y política*, 2009, Buenos Aires, Las cuarenta, pp. 96-97.

Referencias

- Benjamin, Walter. 2009. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Walter Benjamin. Estética y política*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Benjamin, Walter. 2012. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Benjamin, Walter. 1991. *Sobre el programa de la filosofía venidera*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 2008. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Benjamin, Walter. 2013. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, Susan. 2014. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La marca editora.
- Costello, Diarmuid. “Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy”. En *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, comp. Alejandra Uslenghi, 99-140. Buenos Aires: Eterna cadencia.

FAB FOUR(IER). REFLEXIONES SOBRE DECONSTRUCCIONES CIENTÍFICAS DEL ACORDE INTRODUCTORIO DE “A HARD DAY’S NIGHT”

Rodrigo Buján

Palabras clave: Acústica –Los Beatles –Tonos complejos – Transformada de Fourier – Timbre

Resumen

La presente investigación procura revisar algunos trabajos científicos que se llevaron a cabo en los últimos años respecto a la composición de frecuencias presentes en el acorde inicial de la canción “A *HardDay’sNight*” (1964), del grupo inglés Los Beatles. Tales desarrollos buscaban clarificar qué notas se ejecutaron efectivamente en la grabación original en tanto durante décadas se entendió que las transcripciones musicales existentes eran inexactas o insatisfactorias. Para ello se recurre especialmente a un *paper* publicado en una universidad canadiense que contó con una considerable divulgación a nivel no académico, y se intentará revisar sus aciertos e incongruencias.

Este trabajo se realizó en el marco de la materia “Acústica y Psicoacústica de la Música” (Cátedra Pablo Freiberg) del Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes en virtud de los contenidos atravesados durante la misma.

El Santo Grial

“Sabíamos que iba a abrir tanto la película como el álbum, así que queríamos un comienzo bien efectivo y fuerte. El acorde estridente de guitarra era la apertura perfecta.” – George Martin, productor de Los Beatles. (Lewisohn, 1988: 43)

Tal vez haya pocos acordes más quintaesenciales e inmediatamente identificables dentro de la música popular como el que da comienzo al tercer álbum del grupo británico Los Beatles, titulado “A *HardDay’sNight*”(1964) y perteneciente a su primera etapa creativa (1962-66). El mismo ha sido motivo de las más diversas conjeturas en tanto la propia banda nunca lo reprodujo de manera idéntica en sus presentaciones en vivo, mientras que transcritores y clones musicales han empleado durante décadas numerosas posibles combinaciones de notas sin dar con aquéllas utilizadas en la grabación original de los *FabFour*. Ni siquiera los propios músicos supieron reconstruir el *voicing* completo al ser consultados por el asunto a posteriori. De allí que algunos investigadores hayan decidido en años recientes recurrir a métodos científicos para develar el misterio del santo grial de la música rock.

A modo de breve referencia histórica, debemos mencionar que el primer film de Los Beatles, también llamado “A *HardDay’sNight*” (y desde ahora referido aquí como “AHDN”)y para cuyos títulos iniciales se compuso la canción, tuvo una importancia vital en la construcción de la imagen de la banda ya que constituyó la primera oportunidad para miles de seguidores alrededor del mundo de ver a los ingleses en acción, tanto como intérpretes musicales como en términos de una estereotipada personalidad que los acompañaría en el imaginario popular por mucho tiempo. La composición, firmada por Lennon-McCartney pero atribuida enteramente a la primera mitad de la sociedad compositiva, se grabó apenas

doce horas luego de ser escrita, el 16 de abril de 1964 entre las 10am y la 1pm en el equipo de cuatro pistas con el que contaban los estudios de EMI en Londres en aquellos años. El *track* 1 se utilizó para el acompañamiento instrumental básico (la batería Ludwig de Ringo Starr, el bajo eléctrico Höfner de Paul McCartney, posiblemente una guitarra acústica Gibson J-160E a cargo de John Lennon, y la guitarra eléctrica de doce cuerdas Rickenbacker 360 de George Harrison¹); el 2 para la voz líder de Lennon y McCartney, el 3 para su correspondiente *overdub* vocal, más bongós y cencerro a cargo de Starr y la guitarra acústica del cantante, y la última pista para el solo de Harrison, su arpegio en la coda final, y el piano aportado por el productor George Martin (más una corrección de una parte del bajo).

Conceptos fundantes

En 2004 Jason I. Brown, doctor en matemáticas de la Universidad de Dalhousie (Halifax, Canadá), se propuso develar el enigma sobre este icónico fragmento musical apelando a la denominada ‘transformada de Fourier’. Su artículo contó con notable prensa en los años subsiguientes, pero esta difusión no supuso una puesta en cuestión sobre los resultados que estaba presentando el autor. Por ende, conviene revisar su estudio y señalar sus aportes y posibles desaciertos. Se presupone a los fines de esta investigación el conocimiento de algunos conceptos básicos acerca de la música y el comportamiento del sonido, aunque no obstante reforzaremos a continuación algunas consideraciones del campo de la acústica pertinentes a este trabajo.

En primer lugar, sinteticemos el método principal al que apeló Brown, desarrollado por el matemático y físico francés Joseph Fourier (1768-1830). En términos generales, se trata de una expresión matemática empleada para transformar señales entre el dominio del tiempo (o espacial) y el dominio de la frecuencia, y viceversa. En el campo de la acústica, el denominado ‘análisis de Fourier’ facilita la descomposición de una onda sonora compleja periódica en los distintos armónicos que la componen. Cada uno de estos parciales contribuye con una determinada amplitud al tono compuesto original considerado, además de con su “posición”, es decir, la fase con que se suman los distintos componentes. En la práctica es habitual especificar solamente la frecuencia fundamental f_1 y las intensidades de los armónicos componentes porque, primero, se sabe que todas las frecuencias superiores son múltiplos enteros de la fundamental y, segundo, las fases de los componentes, particularmente los de la primera docena (los más importantes), solo tienen un rol secundario en la percepción del timbre (Roederer, 2000:136).

Debe recordarse además que:

El tono compuesto resultante de la superposición de los armónicos es siempre un tono cuya frecuencia coincide con la del primer armónico (ambos tienen la misma periodicidad). Lo anterior es incluso cierto cuando el primer armónico está ausente, es decir, cuando contribuye con una amplitud nula. (Massmann y Ferrer, 1993: 48)

Este concepto de ‘fundamental ausente’ que Roederer (2000) incluye en los denominados ‘efectos de segundo orden’ será clave en los datos que mencionemos más adelante, en tanto una serie de armónicos contiguos contribuirán a la percepción (vía procesamiento a nivel cerebral) del primer parcial aun cuando éste no se halle presente en el sonido o grabación que escuchamos.

Es relevante además recordar la concepción de ‘timbre’ en tanto “propiedad de un tono que permite distinguirlo de otros tonos de la misma altura” (Massmann y Ferrer, 1993: 48). Para sonidos continuos, el timbre de un tono depende sólo de la amplitud de los distintos armónicos que lo componen, algo a lo que el oído humano es bastante sensible. Es así como arribamos a la idea de descomposición espectral del sonido, que es sobre lo que versarán las investigaciones aquí citadas.

Para el oído humano el sonido generado por los distintos instrumentos musicales se parece cada vez más a medida que aumenta su frecuencia. Lo opuesto sucede con los tonos graves, para los que existe una amplia posibilidad de variar la intensidad de los distintos armónicos que los componen, favoreciendo así una extensa diversidad de timbres.

Otro aspecto que debemos mencionar como influyente en el timbre es la variación temporal de la intensidad del sonido. El ataque, el periodo de sonido sostenido y el decaimiento son características fundamentales a considerar. El espectro de un sonido que emite un instrumento musical, además de depender significativamente de su intensidad y frecuencia, depende de cómo el músico genera el sonido (cómo y dónde se pulsa una cuerda, por ejemplo). Sumado a esto, como regla general, podemos decir que al aumentar la intensidad del sonido de un instrumento se incrementa el número de armónicos de orden alto. Y también que hay un cambio importante en el espectro al variar la frecuencia del sonido: a medida que el sonido se hace más agudo el número de armónicos disminuye (Massmann y Ferrer, 1993: 55). Todas estas consideraciones son las que hacen que cataloguemos al timbre como una magnitud psicofísica multidimensional y, por ende, no tan fácilmente analizable como lo son la frecuencia y la intensidad.

Herbert Massmann y Rodrigo Ferrer (1993: 60) además hacen una cierta caracterización, sin desconocer la subjetividad aquí presente, en relación a qué tipo de sonido nos brinda cierta presencia de armónicos:

- Sonidos con numerosos armónicos pero en los que predominan los primeros ocho suenan *llenos*. Los armónicos de orden más alto contribuyen a darle *carácter* al sonido.
- El predominio de armónicos de orden y frecuencia altos genera un sonido *metálico*.
- El predominio de armónicos con frecuencias entre los 2000 y 3000Hz genera un sonido *penetrante* y algo *nasal*.

Finalmente, si bien los instrumentos ejecutados por la agrupación oriunda de Liverpool en esta canción son primordialmente de cuerda pulsada (bajo y guitarras eléctricas), debemos aludir a ciertas características de otro de los componentes utilizados en la grabación (y abiertamente omitido por Los Beatles y sus respectivos clones-tributo en la ejecución en vivo): el piano (por ende también de cuerda, aunque percutida). Algunas de las observaciones que haremos a continuación sobre él son, de todos modos, también extensibles a los otros instrumentos de cuerda empleados en AHDN. A modo general diremos que el espectro sonoro de un instrumento de cuerda no es igual al de las vibraciones de las cuerdas, sino que aquí interviene como protagonista el resonador, que es quien recibe la energía de las cuerdas vibrantes y la transforma en potencia sonora. Y tal como las cuerdas tienen extremos fijos, la compleja estructura elástica del resonador tiene modos de oscilación preferidos (Roederer, 2000: 137). En tanto las cuerdas del piano tienen una tendencia a retener su forma original, por su tensión, grosor y emplazamiento, esto hace que las frecuencias de los distintos modos de oscilación sean sólo aproximadamente múltiplos enteros del modo de oscilación fundamental. Es decir, hay un corrimiento progresivo de los armónicos superiores respecto al primer parcial:

El timbre característico del piano está no sólo determinado por la intensidad relativa de los distintos tonos parciales sino también por esta leve anarmonicidad (...). La anarmonicidad de los distintos tonos parciales de la cuerda de un piano también afecta a su afinación (...) Esto [que los distintos armónicos de una nota oscilen en forma consonante] lleva a los afinadores a estirar empíricamente las octavas (...) Esto explica por qué la óptima afinación se obtiene cuando las notas de las octavas superiores del piano se afinan progresivamente algo más agudas, y las notas de las octavas inferiores algo más graves de lo que debieran ser si todo el instrumento fuese estrictamente armónico. Este estiramiento de la afinación es menor cuanto más grande es el instrumento. (Massmann y Ferrer, 1993: 75)

También debe considerarse que en el piano las notas de frecuencias más graves son generadas por pares de cuerdas o por cuerdas individuales, mientras que las más agudas lo son por un trío de cuerdas iguales (y aquí debemos pensar análogamente en la guitarra usada por George Harrison, con cuatro pares de cuerdas octavadas y otras dos duplicadas al unísono). Las cuerdas del piano no se mueven en forma independiente unas de las otras: por estar montadas sobre el mismo puente, sus movimientos están acoplados. Y esto es particularmente notorio cuando se utiliza el pedal de *sustain*, que libera los apagadores de las cuerdas y así añade una gran cantidad de armónicos de otras cuerdas que vibran por simpatía respecto a la que se ejecutó. Que las dos cuerdas agrupadas correspondientes a cierta nota oscilen juntas no quiere decir que ambas oscilen con la misma frecuencia si se las hace mover por separado, es decir, se busca evitar que las cuerdas llegaran eventualmente a vibrar en contrafase completa, y por ende nunca se afinan los grupos de dos o tres cuerdas en unísono perfecto, pero sí se busca que el promedio de éstas al vibrar nos entregue la frecuencia que pretendemos de esa nota en particular.

El trabajo del Dr. Brown

La ya mencionada investigación llevada a cabo por el matemático canadiense¹ fue recibida con brazos abiertos dentro del campo de la prensa musical pero difícilmente el terreno académico se haya volcado a cuestionar si la información allí provista sufría de incongruencia alguna. Una interpretación correcta del espectro de un fragmento musical requiere de algunos conocimientos auxiliares fundamentales que exceden la aplicación autista de un método como el análisis de Fourier: la física del sonido, la naturaleza y rol de los armónicos, cómo está compuesta la serie de parciales, los intervalos musicales, percepción de altura, formas de afinación, el igual temperamento, la ejecución y características materiales de los propios instrumentos, etc. Por ello conviene recorrer en primera instancia el trabajo del Dr. Brown y, para ponerlo en crisis, nos valdremos entre otras fuentes de un artículo del australiano Wayne Harrison, que señala inconsistencias en el estudio de aquél.

El acorde en cuestión había contado hasta hace algunos años, entre muchas otras, con tres transcripciones predominantes:



Versión 1: G C F Bb D G (favorecida por su facilidad para tocarla en la guitarra; basta una simple cejilla completa en el tercer traste)¹.



Versión 2: G D F C D G (que se asigna a lo que tocaría el guitarrista George Harrison).

Versión 3: ésta, más detallada e incluida en el minucioso -y muy usado por bandas tributo- “*The Beatles Complete Scores*” (Ed. Hal Leonard, 1993), incluye a George Harrison (GH), John Lennon (JL) y Paul McCartney (PM), con el primero en su guitarra eléctrica tocando G D G C D G, algo diferente a la versión 2, Lennon con un D G C G también en guitarra, y el bajista tocando un D.

Brown decidió utilizar la transformada de Fourier para disgregar el sonido compuesto en una serie de frecuencias, analizando un fragmento de un segundo de duración en el medio del acorde inicial de la grabación original de AHDN y aplicando procesos matemáticos basados en el método señalado. Así

identificó 29.375 frecuencias presentes que incluían no sólo las notas que estaban siendo ejecutadas efectivamente sino también “sus armónicos y otras frecuencias que pudieran haberse sumado durante la grabación” (Brown, 2004: 2). Para discriminar las frecuencias de más considerable relevancia, Brown seleccionó aquellas de mayor intensidad, asumiendo que serían las que los músicos estarían tocando como notas fundamentales en sus instrumentos (lo cual constituye un primer error, como veremos más tarde). Así, se creó una tabla con las 48 frecuencias que tuvieran una amplitud igual o mayor a 0.02.

Frec. (Hz)	Ampl.	Frec. (Hz)	Ampl.	Frec. (Hz)	Ampl.	Frec. (Hz)	Ampl.
110.34	0.0600967	299.494	0.0298296	1050.86	0.0687151	2368.93	0.0221358
145.619	0.025485	392.57	0.0309716	1185.97	0.0372155	2371.19	0.0212846
148.621	0.0264278	438.358	0.0286329	1286.55	0.0231789	2371.94	0.0436633
149.372	0.0656018	524.678	0.0680974	1314.32	0.03819	2372.69	0.036042
150.123	0.175149	587.73	0.020613	1320.33	0.0223535	2637.65	0.0261839
174.142	0.0275547	588.48	0.0310337	1321.08	0.0494908	2638.4	0.0237794
174.893	0.0380282	589.231	0.0231753	1488.47	0.0241328	2754.	0.020001
175.643	0.0407103	785.141	0.0323532	1632.58	0.0205742	2763.76	0.0493617
195.159	0.0405164	786.642	0.0251928	1750.43	0.0234704	3083.52	0.0332062
218.428	0.0448308	787.393	0.0268553	2359.93	0.0366079	3147.32	0.0293723
261.964	0.0302402	960.784	0.0228509	2367.43	0.0267098	3148.07	0.0418507
262.714	0.0234502	981.801	0.02242	2368.18	0.0755327	3158.58	0.0285631

Acto seguido, estas frecuencias debían ser asociadas a notas musicales y, eligiendo como parámetro el A de 220Hz, las frecuencias se tradujeron a números de semitonos arriba/abajo respecto a esa nota de referencia (aplicando la función $f(x) = 12 \log_2(x/220)$). A continuación, veamos la lista de semitonos a los que llegó Brown, que aclara: “Podemos ver que algunos de los instrumentos podrían haber estado mejor afinados en tanto no todas las cifras están cerca de su más próximo número entero” (Brown, 2004: 3).

-11.9466, -7.14367, -6.79035, -6.70313, -6.61635, -4.04686, -3.97239, -3.89825, -2.07421, -0.124124, 3.02237, 3.07191, 5.34031, 10.0254, 11.9353, 15.0472, 17.0118, 17.0339, 17.056, 22.0254, 22.0584, 22.075, 25.5205, 25.8951, 27.0719, 29.1659, 30.5752, 30.9449, 31.0238, 31.0337, 33.099, 34.699, 35.9056, 41.078, 41.133, 41.1385, 41.1439, 41.1604, 41.1659, 41.1714, 43.0042, 43.0091, 43.7514, 43.8127, 45.708, 46.0626, 46.0667, 46.1244

Desde aquí, se redondearon las frecuencias al semitono más próximo para identificar las notas musicales en cada registro, resultando en lo siguiente:

A2, D3, D3, D3, D3, F3, F3, F3, G3, A3, C4, C4, D4, G4, A4, C5, D5, D5, D5, G5, G5, G5, B5, B5, C6, D6, E6, E6, E6, E6, F#6, G#6, A6, D7, D7, D7, D7, D7, D7, D7, E7, E7, F7, F7, G7, G7, G7, G7

Brown identifica a varias de estas notas “preferidas” como armónicos, ya que están más allá del rango habitual de los instrumentos utilizados (E2-E6 en la guitarra, y E1-D4 en el bajo). Esos otros parciales podrán en principio provenir entonces de los instrumentos de Lennon, Harrison o McCartney. Aquí el canadiense hace otra categórica afirmación que luego revisaremos: “Este análisis ahora muestra por qué las transcripciones más usuales del acorde inicial están mal: todas tienen un G2, pero esta nota aquí no está presente” (Brown, 2004: 3).

Luego el autor intenta asignar cada una de las notas más relevantes a los instrumentos que sabe que fueron utilizados en la grabación de AHDN. “Mirando de vuelta las frecuencias y sus amplitudes, vemos que hay un D3 extra fuerte, con una amplitud de 0.175. Esto proviene de la nota que Paul toca en su bajo Höfner (ninguna otra frecuencia es tan fuerte)” (Brown, 2004: 3). De ser esto correcto, McCartney habría tocado ese D3 probablemente en el séptimo traste de la primera cuerda, o en el decimosegundo de la segunda cuerda de su instrumento.

El A2 y A3 pueden agruparse como viniendo probablemente de la guitarra de George (un buen par de cuerdas abiertas). Pero teniendo un D3 que viene del bajo de Paul, ¿qué pasa con los otros dos D3? Sólo uno puede venir de la guitarra de 12 cuerdas, y aún si John hubiese tocado uno en su guitarra de seis cuerdas, hay otro del cual dar cuenta. No hay evidencias de que alguna guitarra haya sido multi-trackeada, al menos no en este acorde inicial. Los dos F3 crean un problema aún más grande. Si George tocara un F3 en su guitarra de 12 cuerdas, deberíamos tener también un F4, ¡y no hay ninguno presente! (Brown, 2004: 3-4)

Luego el investigador suma un elemento más a la ecuación que, si bien no constituye un descubrimiento sino más bien una señal extra sobre su superficial búsqueda previa de información sobre la grabación de AHDN, es de vital importancia para el carácter del acorde:

Sabemos que el productor George Martin dobló el solo de George Harrison en la canción desde el piano. ¿Podría ‘el acorde’ contener piano entonces? Los pianos tienen tres cuerdas por cada nota, un martillo golpea las tres al mismo tiempo para producir sonido. Eso resuelve el problema de los tres F3, todos pueden provenir del piano. Notemos que las frecuencias de los tres F3 son ligeramente distintas, pero cada cuerda del piano se afina individualmente y es probable que esté levemente corrida respecto a las otras dos de su grupo. (Brown, 2004: 4)

Luego el matemático intenta desentrañar los tres D3 que se suman al que tocaría McCartney y los vincula con el D4 que queda suelto. Así concluye que el piano de Martin todavía debía tener cuerdas dobles y no triples en ese D3 (lo que ahí nos permite tachar dos de estas notas), y por ende asume que el tercer D3 y el solitario D4 deben venir entonces de la cuarta cuerda doble de la Rickenbacker 360 del primer guitarrista.

Lo que tocó George Harrison(GH) en su guitarra de 12 cuerdas no se parece a ninguna de las transcripciones: él tocó A2 A3 D3 D4 G3 G4 C4 C4, probablemente desde la cuerda 5 a la 2 – ocho cuerdas de las cuales seis son abiertas, para un buen efecto vibrante. George Martin (GM) tocó D3 F3 D5 G5 E6 en el piano. Las otras notas son muy altas y se pueden atribuir a armónicos de éstas, excepto por el fuerte C5, que pudo haber sido tocado por John (JL) en su guitarra. Hay además un E6 extra que lo tomamos como un armónico.(Brown, 2004:4)

Así, las matemáticas y una serie de decisiones que podemos calificar de apresuradas hicieron al canadiense armar elvoicing que vemos a continuación para el ensamble completo.

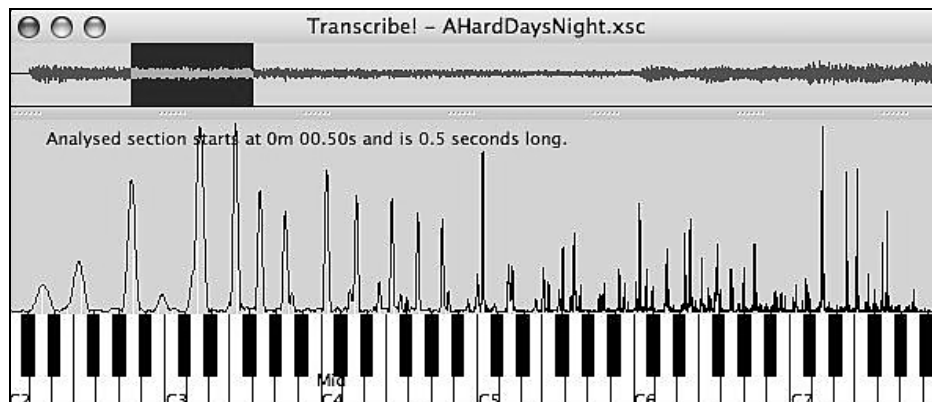
Y finalmente concluye:

Las notas tocadas en el piano se entrecruzan bien con las de la guitarra de 12 cuerdas, comenzando un poco más bajo (en D3) que la nota más grave de la guitarra y terminando más arriba (E6). Las amplitudes muestran por qué el piano está tan bien escondido; está mezclado perfectamente, con amplitudes casi idénticas a aquéllas de las notas más altas de la guitarra de Harrison. (Brown, 2004:4-5)

Cuestionando la solitaria matemática

El australiano Wayne Harrison, músico y aficionado a la ingeniería electrónica, sin vínculo con el guitarrista de Los Beatles que lleva su apellido, decidió poner en crisis los hallazgos del Dr. Brown y realizar un proceso similar, y tal vez más completo, para arribar a lo que él entiende como los ingredientes del “acorde AHDN”.

Revisemos en primer orden sus conclusiones sobre el mismo, al que llegó aplicando un software de análisis espectral denominado “Transcribe!”:



Análisis completo del espectro del acorde (W. Harrison)

Es interesante resaltar que el australiano considera en su análisis la mezcla estéreo de la canción (no queda claro si Brown habría usado la misma), más la pista aislada de la guitarra acústica que se encuentra en el disco “Love” (de 2006, creado para el espectáculo homónimo del Cirque du Soleil y publicado luego del artículo original del canadiense), grabaciones en vivo y radiales, y el *multitrack* provisto en el videojuego “Rock Band” de 2009. Desmenuzando la versión estéreo de la canción, Wayne Harrison detalla los siguientes elementos.

Fadd9



En el canal izquierdo escuchamos a George Harrison tocando un Fadd9 en su Rickenbacker360-12:

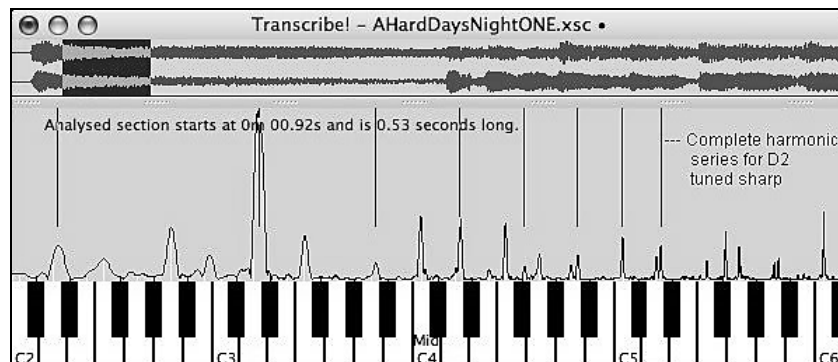
F2 A2 F3 A3 C4 G4
F3 A3 **F4 A4** C4 **G4**

Wayne Harrison encuentra que parte del sonido distintivo de AHDN viene del *cluster* F-G-A que se genera en la cuarta octava, como resultado de tener la tercera y cuarta cuerdas duplicadas una octava arriba, sumado esto al unísono de la primera cuerda.

D-Bass



Paul McCartney toca un D2 (quinto traste de su tercera cuerda). El análisis espectral sugiere un D3, pero los armónicos de todos modos indicarían que provienen del D de la octava más baja y son señalados en el gráfico siguiente:



Serie armónica del D2 de McCartney (W. Harrison)

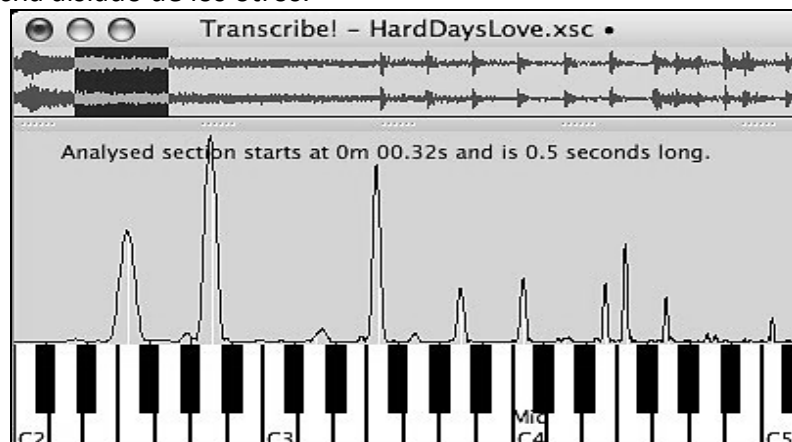
Fadd9



En el canal derecho, John Lennon en guitarra acústica Gibson Jumbo-160E de seis cuerdas replica el mismo acorde que toca su colega, un Fadd9:

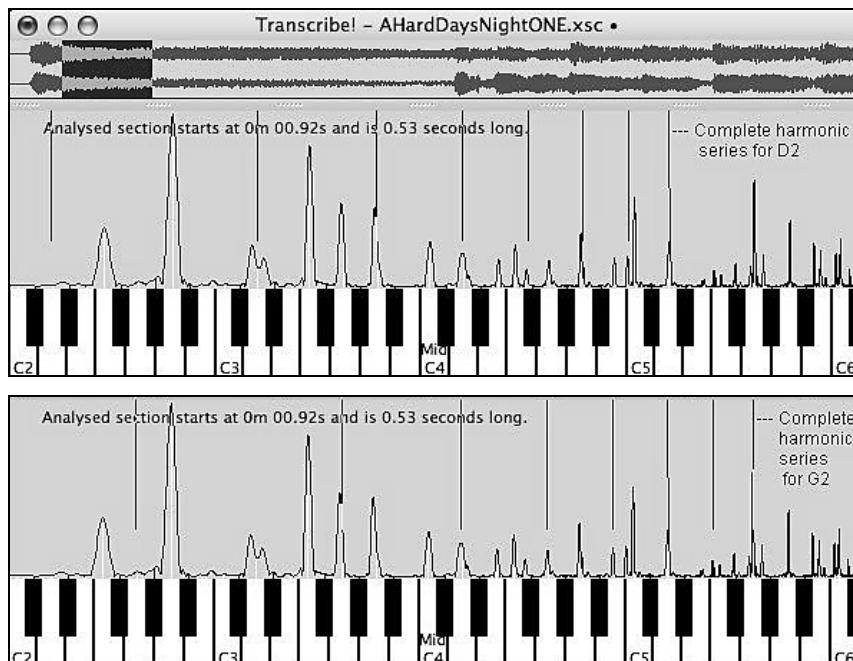
F2 A2 F3 A3 C4 G4

Este *voicing* puede verificarse más fácilmente en la versión del álbum "Love" (2006), donde este instrumento se escucha aislado de los otros.



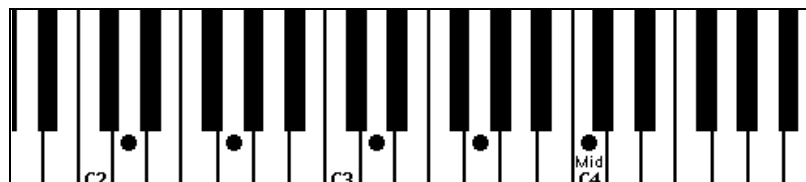
Guitarra acústica de John Lennon (W. Harrison)

Como vimos en el estudio del Dr. Brown, otro de los ingredientes “mágicos” del acorde es el piano. El análisis espectral del canal derecho de la mezcla estéreo original revela los parciales superiores de las notas D2 y G2, aunque no las fundamentales. Esto proviene del Steinway de cola tocado por George Martin, con su parte más grave recortada en la ecualización final pero aún audible por medio del proceso auditivo-cerebral de la fundamental ausente.



Arriba se indica con líneas la serie armónica del D2 del piano, y abajo la del G2 (W. Harrison)

De manera tal que el *voicing* del Steinway del productor George Martin quedaría en realidad así: D2-G2-D3-G3-C4



Un último detalle a destacar en el piano es la utilización del pedal de *sustain*. Hace que en este acorde en particular los armónicos sean muy audibles, ya que el pedal facilitará que todas las cuerdas vibren en simpatía, generando sonidos correspondientes a los armónicos de las cuerdas tocadas.

El rol fundamental del piano en el sonido final reside en este plano ya que, sin hacer notas distintas a los de los otros instrumentos y quedando sus notas más graves filtradas en la mezcla, es la riqueza de sus armónicos la que distingue la versión grabada de cualquier interpretación en vivo (que no contaba con tal instrumento) (...) La presencia del D y G graves es tan importante que probablemente una versión de sólo guitarra de la canción se acercaría más haciendo un G7sus4 que el original Fadd9. (Harrison, 2011)

El acorde completo por parte del ensamble es entonces para Wayne Harrison el siguiente:
D2-F2-G2-A2-D3-F3-G3-A3-C4-F4-G4-A4

The image shows a musical score for four instruments: a 12-string guitar, a 6-string guitar, a bass, and a piano. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The guitar parts show a D7 chord with various harmonics. The bass part shows a D2 note. The piano part shows a D2 note and a G2 note.

En síntesis, podríamos resumirlo como un **Dm7add11**.

Más allá del análisis realizado con ayuda de un software, cabe destacar las críticas que W. Harrison realiza sobre las inconsistencias del trabajo del matemático canadiense, relevantes desde el campo de la acústica. Una de las primeras correcciones que el australiano hace al difundido *paper* del Dr. Brown tiene que ver con este pasaje: “Estamos en búsqueda de las frecuencias de más intensidad, ya que estas corresponden a las notas que se están tocando (...). Se eligió un umbral para mantener el sonido fiel al original” (Brown, 2004: 2). Esta presunción de que las frecuencias con más sonoridad corresponden a las notas efectivamente tocadas es, como ya vimos, errónea.

Además, el hecho de que algunas de las alturas más sonoras en el cuadro son el D7 y C6 debería haber sido suficiente evidencia para el Dr. Brown para descartar esta idea de que las notas de mayor amplitud son las tocadas por los músicos. La nota más fuerte (D3) que Brown vincula al instrumento de McCartney en realidad no fue tocada, sino que es el segundo parcial de D2 (la nota que toca el bajista). Es importante además recordar que las frecuencias más bajas están cortadas por debajo de los 90Hz en la mezcla, suprimiendo la nota del bajo y alguna de las de las guitarras y el piano. Este tipo de ecualización era muy típica en las grabaciones pop de la época (...) Por otro lado, puede resultar escaso tomar sólo 48 frecuencias para representar múltiples cuerdas en vibración. Si tomamos los primeros 8 parciales de las cuerdas (considerando 12 cuerdas en una guitarra, 6 en otra, más 1 en el bajo), ya contamos con 152 frecuencias, 72 de las cuales aparecen en el rango habitual en el que las notas serían tocadas (hasta el E5). Brown considera desde las cuerdas que él dice que fueron pulsadas (8+1+1) sólo 32 frecuencias (excluyendo el piano). (Harrison, 2011)

Un gran error de Brown es que sí pueden identificarse un D2 en el bajo, un D2 y G2 en el piano, y un F2 en las guitarras, lo que echa por tierra su punto sobre la nota más grave (para él, un A2) y la supuesta ausencia del G2 que utilizan las transcripciones estándar de AHDN.

Es también una inexactitud aseverar que los tres F3 vendrían del piano y descartar la guitarra de Harrison (¡además de asumir que Lennon estaría tocando sólo una nota en su guitarra acústica de seis cuerdas!). Vemos cómo ambas guitarras contribuyen seis F como fundamentales y trece más como armónicos en el estudio de Wayne Harrison.

Por otro lado el Dr. Brown, que señala algunas frecuencias altas como armónicos, no explica por qué no hay prácticamente armónicos que correspondan a los tres F3 que él encuentra en el piano y que

darían lo siguiente (tres veces): F4 C5 F5 A5 C6 Eb6. Pero en su cuadro hay sólo un C5 (que atribuye a Lennon) y un C6.

E ignora dos B5 de su propia tabla, pero si los presume como armónicos ¿cuáles son sus fundamentales? Critica las transcripciones originales por tener un G2 (que él descarta), y no se molesta en pensar que tal B5 podría ser un armónico de ese G2. Quizás porque este B5 no cuaja con su teoría de las triples cuerdas en el F3.(Harrison, 2011)

Además, el voicing asignado al piano por el autor canadiense está lejos de cualquier tipo de practicidad y lógica (más allá de complementar el registro de la Rickenbacker360-12), y sería dudoso que George Martin, un productor de formación clásica y que sólo venía trabajando con el rock desde hacía menos de dos años, probara una disposición tan extraña.

Las notas atribuidas a la guitarra de George Harrison constituyen nuevamente un error que ignora evidencia empírica: basta con recurrir al archivo de imágenes de conciertos muy famosos de la banda, incluyendo el legendario show en el SheaStadium de Nueva York en 1965, para ver que Harrison toca el F más grave de su guitarra utilizando su pulgar izquierdo, además del doble F que se da en la cuarta cuerda duplicada. El track separado de la guitarra acústica de Lennon, quien emplea la misma posición que Harrison, apoya esta evidencia.

El canadiense además omite “inocentemente” un A4 que sí identifica entre las frecuencias, y esto es muy relevante por el cluster F4-G4-A4 que se genera en la guitarra de Harrison y que es parte sumamente distintiva del efecto particular del acorde.

El Dr. Brown debería haber encontrado seis F y seis A, pero no figuran en su tabla, porque su amplitud no alcanza el umbral que estableció arbitrariamente, lo que en realidad debe vincularse a la mezcla de la canción. Su lista consiste mayormente en armónicos (33 entre C5 y G7, y algunos más graves), por ende varias de las notas que asigna a los instrumentos de hecho no fueron las tocadas por los músicos. De las 14 notas que marca en su ensamble, 7 son armónicos:

Bajo: D3

Piano: D5 G5 E6

Guitarra 12 cuerdas: D3 D4

Guitarra 6 cuerdas: C5.(Harrison, 2011)

Otro de los errores tiene que ver con desentender el proceso de afinación e igual temperamento. Brown incluye un E6 calculado 30.5 semitonos arriba del A-220Hz, lo que en realidad cae entre el Eb6 y el E6. Por eso prefiere decir que “los instrumentos podrían haber estado mejor afinados”, desconociendo que tal nota es el decimotercer armónico del G2 que él decide ignorar.

De todos modos sí vale señalar que podrían encontrarse pequeñas desafinaciones, por un lado en el bajo de McCartney, que está levemente más alto, y por otro lado en las notas F graves de las guitarras, ya que son tocadas con la poco convencional posición en música pop que utiliza el dedo pulgar de la mano izquierda (sin olvidar, además, la inarmonicidad real de las cuerdas). Al mismo tiempo, el G2 y D2 del piano puede que estén un poco más bajos como consecuencia del stretching, con el correspondiente efecto que este recurso y las prácticas habituales de los afinadores tendrán en el Steinway de los estudios Abbey Road.

Conclusiones

Como comentario general debemos remarcar la insuficiencia que un método científico, o incluso el uso de un software, puede suponer si no se realiza un análisis exhaustivo que contemple muchas otras dimensiones del campo de la acústica y la música.

El “hallazgo” del Dr. Brown fue reproducido en distintas publicaciones hasta el hartazgo, pero hubiera podido ponerse fácilmente en cuestión con solamente mirar la transcripción del voicing final que el

matemático asignó al ensamble: especialmente por la baja probabilidad de que Lennon hubiese contribuido una sola nota desde una guitarra acústica (versus otros cuatro instrumentos, sonoramente más poderosos) y la poca practicidad que hubiera hallado George Martin al querer tocar esas notas en el piano.

Si esto no fuera suficiente para echar dudas sobre tal trabajo, cabría atender a la rotunda evidencia empírica que suponen las grabaciones en audio y video de esta canción. Aún con la inexistencia de la plataforma de videos online *YouTube* en 2004, no hubiese sido dificultoso para el canadiense proveerse con el video del mítico show en el Shea Stadium donde se ve a George Harrison listo con su posición de guitarra antes de iniciar la interpretación de AHDN.

Y ya más alejados de estas sencillas evidencias prácticas, y más cercanos ahora al campo de la acústica, vemos cómo desconocer la naturaleza de los armónicos, la relación entre altura y timbre, los principios de afinación e igual temperamento, y características físico-acústicas de los instrumentos musicales, arroja una serie de interrogantes sobre un estudio que podría haber brillado aún más que por su originalidad y generosa divulgación.

ⁱ Este instrumento le había sido entregado al músico apenas un mes antes, siendo la segunda guitarra de este tipo producida por el fabricante y la primera en la historia en tener las cuerdas octavadas en el lado más agudo en lugar de en el grave. Será este modelo, la "Ricky 12" (como Harrison gustaba llamarla), gran parte de lo que caracterizará el increíble sonido del acorde inaugural de "A Hard Day's Night", y el instrumento causó un enorme impacto entre los colegas del músico, siendo subsecuentemente adoptado por Gerry Marsden (Gerry & The Pacemakers), Hilton Valentine (The Animals), Denny Laine (The Moody Blues), Pete Townshend (The Who), Carl Wilson (The Beach Boys) y, con mayor influencia, por Jim McGuinn (The Byrds).

ⁱ Brown, J. I., (2008) *Mathematics, Physics and A Hard Day's Night*, Halifax, Canadá: Dalhousie University.

ⁱ A los fines de este trabajo se alude a notas musicales y acordes con su denominación anglosajona: siendo A el La, B el Si, C el Do, D el Re, E el Mi, F el Fa, y G el Sol.



Registro de Propiedad Intelectual 5223778. ISSN 1852-429X
Propietario: Universidad Nacional de las Artes - UNA
Dirección de Investigación del Departamento de Artes Musicales y Sonoras
Directora: Mgtr. Diana Zulk - Integra LATINDEX
Año VIII - Nº 1 - Revista nº 16 - Mayo 2016

RESEÑAS



CD a cargo del Coro Nacional de Niños.
Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2015.

Este disco, dedicado íntegramente a obras vocales creadas por compositoras argentinas del siglo XX, tiene como principales protagonistas al Coro Nacional de Niños y su actual directora, María Isabel Sanz. Secundados por la pianista Natalia Suriano, la flautista Mariana Iturri, la organista María Cristina Deanna, el barítono Mirko Tomas y la soprano María Goso, el proyecto de Sanz apuntó a la puesta en valor de un grupo de composiciones de muy escasa difusión, que ameritaba quedar registrado con la solvencia artística y el profesionalismo que caracterizan a ese organismo.

El resultado es una esmerada edición de distribución gratuita del Ministerio de Cultura de la Nación, con comentarios a cargo de Romina Dezilio, especialista en el desarrollo de la composición musical femenina en Argentina, que se desempeña como investigadora en el Instituto Nacional de Musicología del mismo ministerio. La iniciativa oportuna de asociar la fructífera trayectoria del Coro Nacional de Niños a repertorios aportados recientemente por los estudios musicológicos locales - repertorios que necesitan ser "puestos en acto" para poder ser revalorizados-, da por resultado una feliz reunión entre arte e investigación.

Salirse del repertorio canónico en busca de la exploración de nuevas (viejas, a veces) partituras vocales *a cappella*, con solista, con o sin piano, con otros instrumentos, es un desafío con recorridos a veces no tan rectos, expeditivos o de rápido efecto. Isabel Sanz trabajó incansablemente en la consecución de su objetivo, entendiendo que cabe a los organismos oficiales un interés especial en políticas de preservación patrimonial, con gestos que justiprecien, reconstruyan, propongan, más allá de la cultura dominante.

Su meta fue alcanzada y lograron eco favorable sus sondeos y averiguaciones. El equipo que la acompaña en la gestión del Coro Nacional de Niños y la voluntad y dedicación esperada de cada uno de sus pequeños integrantes, sumaron su esfuerzo hasta plasmar un registro que no será fácil de superar.

Las obras interpretadas corresponden a Celia Torrá, Elsa Calcagno, Lía Cimaglia Espinosa, Esperanza Lothringer, Ana Carrique, Montserrat Campmany, Lita Spina, Marta Lambertini, Irma Urteaga, Estela Ojeda y Helena Boero de Valverde. Distintos fragmentos del pasado musical argentino - más reciente en unos casos, más alejado históricamente en otros -, vuelven a la luz en las interpretaciones de este disco y sdalen así, de una inadmisibile e injustificada penumbra.

Silvina Luz Mansilla
Prof. Titular Historia de la Música Argentina DAMus- UNA



Registro de Propiedad Intelectual 5223778. ISSN 1852 – 429X
Propietario: Universidad Nacional de las Artes -UNA
Dirección de Investigación del Departamento de Artes Musicales y Sonoras
Directora: Mgtr. Diana Zulk - Integra LATINDEX
Año VIII n° 1 - Revista n° 16 - Mayo 2016

REFLEXIONES SOBRE LA FORMACIÓN DOCENTE

ADA R. RISSETTO

Departamento de Artes Musicales y Sonoras
Universidad Nacional de las Artes

RESEÑAS

Academia Nacional de Educación:

Pedro L. Barcia y Jorge A. Ratto (Coordinadores), María Celia Agudo de Córscico, Viviana Calegari, Alfredo van Gelderen, Roberto Igarza, Julio C. Labaké, Ana L. Frega, Miguel Petty, Marta Royo. Dunken Ed., 2015

“Reflexiones sobre la Formación Docente” es un libro publicado por la Academia Nacional de Educación en el año 2015 en Buenos Aires. La idea de escribir el mismo surge en el año 2013 debido a los inconvenientes de formación de los egresados de los profesorados que observaron los académicos.

Así, en el año 2014, constituyen la Comisión de Estudio de la Formación Docente, coordinados por Pedro L. Barcia y Jorge Ratto en la que participaron María C. Agudo de Córscico, Ana Lucía Frega, Alfredo van Gelderen, Roberto Igarza, Julio César Labaké, Miguel A. Petty y Marta B. Royo. La bibliografía estuvo a cargo de Viviana Calegari. La tarea se diagramó de manera tal que cada especialista pudo desarrollar un aspecto referido a la formación docente que fuera de su interés. Luego se formularon guías sintéticas de cada trabajo para que todos los integrantes del grupo tuvieran conocimiento de los temas abordados por sus colegas. El libro no tuvo como fin específico ser un volumen homogéneo ni exhaustivo, sino que intentó ser un orientador en las diferentes temáticas referidas a la carrera docente y su inserción social....(ver link adjunto)