

4'33"

REVISTA ON LINE DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 750765

Propietario: Instituto Universitario Nacional del Arte – IUNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras – DAMus

Directora: Mgtr. Diana Zuik

ISSN 1852 – 429X

Dirección de Investigación del DAMus

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Mail: revista433@gmail.com

Editorial

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

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

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

Lic. Julio García Cánepa

AÑO III - N° 2 Septiembre 2011

INDICE

Editorial.....	pág. 1
Índice.....	pág. 2
Artículo nº 1: <i>Gamelán Electrónico.</i> (Mariana Pozo).....	
	pág. 3
Artículo nº 2: <i>Raíces mendocinas: Compositoras de la modernidad.</i> (Elena Dabul).....	
	pág. 10
Artículo nº 3: <i>El rol de la racionalidad crítica en la musicología histórica feminista, tensiones epistemológicas entre la virginidad y el bacanal.</i> (Pablo Vócari).....	
	pág. 20
Artículo nº 4: <i>“Dos Mujeres, dos Creadoras, dos Estilos: ELSA CALCAGNO – LIA CIMAGLIA ESPINOSA”:</i> Abordaje comparativo desde la interpretación. (Flavia Carrascosa).....	
	pág. 27
Tesis nº 1: <i>Relación entre texto y música. La poesía de Federico García Lorca en la música coral de fines del siglo XX.</i> (Mariana Rosas).....	
	pág. 38
Tesis nº 2: <i>La Composición en la Improvisación.</i> (Mercedes Catoni).....	
	pág. 74

ARTÍCULO Nº 1

Gamelán Electrónico.

Mariana Pozo

Con materiales propios de la contemporaneidad la compositora colombiana Alba Triana habilita desde la instalación interactiva *Gamelán Electrónico* lugares poco explorados como la intuición, la inclusión y la cooperación a través de la interacción junto a otro/s en el devenir de la experiencia estética de igual forma que el *gamelán* tradicional de Java y Bali. Según el musicólogo Cristhopher Small está de tal modo inserto en esta cultura el arte en lo cotidiano que no tienen palabras para designar arte ni artista. Por otro lado tanto en la instalación de Triana como en el *gamelán* indonesio una misma pieza puede existir en múltiples formas y la habilidad del/ los ejecutante/s mora en la integración de la parte en la totalidad. Además del reconocimiento de otros puntos de vista viabilizando un espacio de acción social y protagonismo donde se pone en crisis los roles autor/ espectador la compositora reinstala la reflexión de categorías tales como exterior/ interior, producto/ proceso, propio/ común, subjetivo/ objetivo, proponiendo en la contemporaneidad un horizonte caótico y a la vez vital e identitario para el borroneamiento de pares que la Modernidad supo construir en Occidente para comprender, asir y controlar un mundo donde la razón tenía jerarquía.

Palabras claves: *gamelán*, interactividad, inclusión.

.a modo de introducción.

Variación simultánea sobre un tema medular. La pieza de manera muy peculiar le pertenecerá a los ejecutantes. El arte devendrá comunitario y de evolución constante. El ejecutante gozará del momento de creación. No interesará el producto acabado. La habilidad consistirá en la integración de la parte en la totalidad. Apelando a la categoría propuesta por Umberto Eco *obra abierta* podríamos conjeturar que las pautaciones precedentes devienen de una producción contemporánea dado que señala:

“Estas nuevas obras musicales consisten, en cambio, no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras "abiertas" que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente” (Eco 1985:32)

No obstante se trata de algunos rasgos vertidos por el musicólogo Cristhopher Small con relación a la formación orquestal tradicional de Bali y Java: el *gamelán*. Este ensamble habría sido apreciado en la Exposición de París de 1889 por compositores de música occidental como Claude Debussy y Erik Satie, proyectado en melodías, ritmos y texturas por John Cage, Béla Bartók, Olivier Messiaen, Pierre Boulez y György Ligeti entre otros y reconocido como inspirador de la instalación interactiva *Gamelán Electrónico* objeto de la presente investigación por la compositora contemporánea Alba Fernanda Triana.

.la compositora.

Alba Fernanda Triana (1969 – Bogotá, Colombia) estudió violín en el Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y composición desde 1991 donde se graduó con Mérito y Excelencia Académica en 1997. En 1996 representó a su país en el *Festival Synthèse de Bourges* (Francia) donde fue invitada por el *International Institute de Musique Electroacoustique* a realizar un entrenamiento en música electroacústica. En 1998 recibió la Beca Nacional de Creación Ministerio de Cultura y desde 1999 se perfecciona en composición con tecnologías interactivas y medios integrados como becaria de la *Comisión Fulbright* y la *Fundación Mazda* en el *California Institute of the Arts* (Los Ángeles, USA) Asimismo fue ganadora de la beca de creación “*Inter-School Projects*” de California Institute of the Arts y comisionada para participar en la instalación del artista alemán Trimpin.

Ha compuesto música para instrumentos solistas, orquesta, grupos de cámara, medios electroacústicos y audiovisuales más en la actualidad su investigación desde lo conceptual y técnico se cierne en proyectos que incluyen diversas disciplinas artísticas transgrediendo los límites del concierto, el teatro, la performance y la instalación como en *Gamelán Electrónico*.

.el gamelán.

La orquesta *gamelán* indonesia compuesta de metalófonos de teclas de bronce con resonadores afinados de bambú, gongs de bronce, címbalos, flautas y tambores de doble parche no solo se identifica por los elementos estrictamente musicales, como su inconfundible afinación y ritmo sino porque presenta en su forma primitiva signos tales como no establecer diferencias de clase, edad o habilidad entre los ejecutantes que responderían a una cultura donde el arte está consustanciado con la vida y por ende resulta inescindible del hacer cotidiano. Tal es así que en la cultura indonesia donde el *gamelán* tuvo origen no existen palabras específicas para nominar arte o artista.

Asimismo, lo comunitario e indiferenciado en cuanto a individualidad se refleja en su disposición. Como señala Small su organización estará fundada en la variación simultánea sobre un tema en la que cada ejecutante deberá convenir sus acciones respecto de los demás instrumentos para lograr una combinación global. En consecuencia el virtuosismo no tendrá cabida y la complejidad que demandará por parte del grupo capacidad de auto-organización y cooperación se denotará a partir de las interacciones en la textura musical. La habilidad en todo caso social más que individual consistirá en integrar la parte en el todo.

Si bien La instalación interactiva *Gamelán Electrónico* (2007) de Alba Triana dista del ensamble *gamelán* tradicional indonesio tanto en su materialidad física y tecnológica como en aspectos estrictamente musicales como afinación y ritmo las indagaciones de la compositora colombiana en cuanto a pautaciones que orientan la práctica comunitaria jerarquizando las interrelaciones y lo procesual sobre los componentes y la producción final los religan. Como refiere la epistemóloga Denise Najmanovich:

“Desde una perspectiva vincular es posible gestar respuestas muy diferentes al “Yo pienso” cartesiano y comenzar a pensar el sujeto del pensamiento como un “nosotros”. No se trata simplemente de un pensamiento pluralista en relación a sus producciones sino de un pensamiento plural desde los modos de producción: pensamos en, con, junto, contra el colectivo con el cual convivimos” (Najmanovich 2006:18)

.el espacio instalacional

Inscrito en el sistema ACT (Arte, Ciencia, Tecnología) *Gamelán Electrónico* se presenta como un instrumento musical interactivo que conjuga música, diseño y arquitectura dotado de una mesa luminosa, una interfaz interactiva y nueve parlantes que enmarcan y delimitan por medio del sonido la arquitectura del espacio cual caja de resonancia. Según la autora:

El utilizar la mesa fue acudir a las referencias de reunión y convocatoria donde nos reunimos y compartimos experiencias, historias, comidas, sensaciones, etc., entonces los ejecutantes o miembros del público se reúnen alrededor de esta experiencia que es transformar esta pieza
(1)

La modalidad instalacional inclusiva es reforzada por la *penumbra* recurso utilizado para *re-semantizar* el espacio de la sala como lugar acotado. Esta implicancia del espectador (dado que no hay una tiranía en cuanto a interactuar) / potencial inter-actor en el espacio de enunciación topológico en tanto es experimentado por el sujeto en oposición al euclidiano racionalista en el que el sujeto es escindido del espacio propiciará una puesta en abismo. El/ los inter-actor / inter-actores ejecutante/ s serán parte integrante de la caja de resonancia del instrumento diversificando su configuración en una morfogénesis. El proceso prevalece sobre el objeto dado que la producción estética se renueva una y otra vez no solo al ser ejecutada sino también por la mera presencia del espectador/ espectadores al ser escuchada. El espacio tridimensional devenido instrumento sonoro se erige así como continente y contenido de la obra y del espectador. Como afirma Ana C. García:

(...) “en las instalaciones, la mayoría de las veces, la sensación inclusiva en la obra se logra no por efecto de ingresar a un espacio sino por efecto de la inclusión de un sujeto en un dispositivo, y es el dispositivo el que actualizará las estrategias de producción y recepción que ha pautado a priori el artista.” (García 2007:104)

.la interacción

La mesa de *Gamelán Electrónico* consta de un círculo cuya función es activar una composición base de dos minutos de duración grabada previamente realizada con muestras de sonidos reales procesados sobre la que interactuará el oyente ejecutante dado que Triana cede el control de manera parcial sobre los elementos formales que organizan la obra.

1. *Gamelán Electrónico* - Part 2 - <http://www.youtube.com/watch?v=YTVnct5XA-U&feature=related>

Seis ranuras luminosas ofician como interfaz dado que están dotadas de sensores capaces de captar la información a través de la sombra producida por los movimientos de las manos al ras de la mesa. El dato digitalizado es enviado al entorno de programación del software de audio *Max/MSP* que hará en tiempo real el procesamiento del sonido remitiendo luego la información a un software de video que dispondrá un *feedback* con diseños visuales geométricos en la superficie de la mesa. De tal disposición de interacciones emergerán formas que se autogeneran en el espacio/ tiempo. Los rectángulos de color que varían en tamaño y matiz en forma analógica con las transformaciones de la composición en simultaneidad alternan entre las dimensiones de representación y control. En tal sentido Giannetti señala:

“El estudio de la percepción es esencial, ya que la obra interactiva debe reaccionar a la conducta humana -por lo tanto, “interpretar” correctamente la acción del observador-, y debe existir una conciencia por parte del público de esta capacidad de reacción del sistema. Sistema y receptor adquieren así una nueva dimensión ya que por un lado los aparatos informáticos utilizados en la obra deben además de procesar información, captar y “percibir” los mensajes enviados por el público”(Giannetti 2003:215)

Precisamente serán en esta obra colaborativa los principios de *feedback* y control subsumidos en las potencialidades de audio que se le muestran visualmente al oyente ejecutante los que viabilizarán el desarrollo de la intuición para comprender y controlar la interfaz. De esta forma el inter-actor manipula los parámetros que modificarán y transformarán la cualidad del sonido sin tener necesariamente conocimientos de lenguaje musical descubriendo en la interacción las potencialidades del instrumento y operando en consecuencia.

En la interacción cada ranura actúa diferente con relación a la cualidad del sonido. Así es posible modificar desde niveles simples hasta muy complejos el colorido tímbrico y orquestal de la pieza logrando que la misma adopte múltiples y novedosas formas cercanas a lo improvisación en tanto son productos de lo aleatorio y eventual. La posibilidad de interactividad de los nuevos medios en *Gamelán Electrónico* habilita a la vez que demanda una actividad poética multidimensional y una experiencia estética visual – auditiva – kinestésica. En tal sentido Lev Manovich afirma que:

“La conexión entre forma y contenido está motivada, es decir, la elección de una interfaz determinada viene motivada por el contenido de la obra hasta tal punto que ya no se puede pensar en ella como en un nivel aparte. El contenido y la interfaz se funden en una sola entidad y ya no pueden ser separadas” (Manovich 2006:116)

Así, las topologías sonoras creadas en *Gamelán Electrónico* devendrán no solo del contenido de la música sino de la interdependencia de las partes producto de la naturaleza de la interacción. En esta se verifica no solo la relación de interdependencia sino también la de complementariedad entre compositor, producción estética y espectador intrínseco y partícipe lo que supone la modificación de los tradicionales roles de músico – oyente. Dado que la participación efectiva a inter-actor del oyente ejecutante pasa a ser parte en el proceso de generación de la obra la función de inter-actor devendría en coautor disolviendo jerarquías en el contexto de comunicación.

.el sistema complejo.

Inscripta en tanto instalación interactiva en los paradigmas tecno-científicos de la contemporaneidad en *Gamelán Electrónico* se concertarán aspectos de las teorías de sistema y de la complejidad que implicarán una manera de concebir y construir mundo basada en un proceso comunicativo, contextual y relativista. Asimismo dado que se trata de un sistema energéticamente abierto aunque organizativamente cerrado por la definición de parámetros o reglas de juego que modelan la interacción la participación del espectador se torna fundamental en la generación de las múltiples formas materiales que adquirirá la obra ya que los datos iniciales actúan como un genotipo que el procesador expande mediante la interacción del inter-actor convirtiéndolo en un fenotipo. La capacidad entonces de auto-

organizarse, cooperar y construir la pieza musical respondería a un pensamiento dinámico y vincular que no admite escisión. Es dable señalar que la facultad de auto-organización es propia de los sistemas complejos expuestos al caos: instancia de máximo desorden y a su vez de identidad dado que aloja la posibilidad o emergencia de un nuevo orden. Además dichas propiedades emergentes provenientes de las mutuas interacciones que posee el sistema pero no sus partes se tornarían impredecibles, cuestión fundamental en el modelado de la obra inacabada.

.la estética vincular.

Una lectura superficial nos llevaría a considerar a *Gamelán Electrónico* como una aplicación más de las tantas novedades en materia de software que se desarrollaron a partir de aquellas primeras investigaciones de Wiener y Shannon entre otros a fines de los 40' centradas en la comunicación y el *control en humanos y máquinas* y que dieron origen a la cibernética. De hecho el despliegue de interfaces no convencionales en la instalación interactiva deja advertir la eficacia de los estudios en HCI (Human Computer Interaction), interfaces de usuario que acuden a disciplinas como la ergonomía y psicología difundidas a partir de los 70'. La estética de la pieza no obstante no se centra en lo tecnológico sino que se desenvuelve a partir de las múltiples interrelaciones que atravesadas por lo tecnológico Alba Triana habilita. La cualidad de los vínculos entre lo musical/ visual/ kinésico/ tecnológico en constante transformación permitiría considerarla como una producción translingüística. En tal sentido la compositora diseña un espacio arquitectónico por medio del sonido visual y corporalmente permeable, permite al oyente participar como ejecutante recuperando la intuición como potencial vehículo de conocimiento, comunicación y creación y asimismo permite abstenerse de interactuar previendo en la instalación de una composición base. Además en *Gamelán Electrónico* se articula una estructura de red dinámica de relaciones mutables dado que la inclusión sin establecer diferencias de género, de entidad orgánica o maquina, grados de participación: oyente/ espectador, oyente/ inter-actor, conocimientos musicales o informáticos, creador/ espectador sitúa en ese microcosmos lo comunitario y participativo revelando lo *trans*, un *más allá de* en un devenir que fluye en los intercambios. Es dable señalar que Instaura un espacio dinámico no solo para la interacción fluida entre humano y máquina sino para la interacción con el otro/ los otros.

.la pauta que conecta.

Más allá de identificarse *Gamelán Electrónico* con las producciones estéticas del siglo XXI en cuanto a la articulación entre arte ciencia y tecnología propone una interacción que va más allá de lo reactivo basada en la intuición, aspecto denostado y excluido en la Modernidad por ser considerado manifestación de lo irracional y que se ha extendido a la música de vanguardia. Según la autora:

“Todas las personas hemos pasado por momentos de intuición muy grandes, sabemos que hay un momento en que nuestra intuición se dispara y hay como una inteligencia que nos cobija, que es nuestra intuición y que nos dice qué es lo que tenemos que hacer cómo debemos hacerlo sin necesidad de nosotros tener que entenderlo o verbalizarlo de una forma muy clara (...) el público puede llegar a conectarse de una forma más profunda y más

intuitiva con el contenido musical de la pieza (...) inclusive con la intervención de los otros ejecutantes” (2)

Para trabajar esta instancia Triana apelaría al diseño *intuitivo* o *amigable* de la interfaz mediante signos visuales a efecto de que el inter-actor venza la potencial brecha con lo desconocido favoreciendo un acercamiento que se experimenta como natural. Dicha elección devendría no solo de una intencionalidad en lo funcional sino también en lo estético/conceptual cuya implicancia es producir para y con el espectador ejecutante disolviendo diferencias. Así el *otro* implicado en la producción como co-autor y el *otro* implícito tras su investigación *cuasi* antropológica denotado en las múltiples referencias al *gamelán* indonesio incorporando y apropiándose de códigos sociales como posible corrector de esquemas eurocéntricos mostrarían en *Gamelán Electrónico* otras formas de cooperación y realización colectivas acudiendo en micro-escala a la espontaneidad organizativa de una sociedad compleja deviniendo una práctica innovadora en cuanto a la conjugación de lo tecnológico con lo emocional.

Asimismo internet marcaría en la contemporaneidad el inicio de la *era al acceso* con sus novedosas prácticas comunicacionales y sus implicancias en la sociedad donde se disuelven las fronteras que nos permiten conocer identidades culturales otrora distantes la concurrencia entre mundos y formas de vida disjuntos y donde de igual forma se modifican la comunicación mostrando sino estructuras relacionales efímeras un espacio des-territorializado en constante cambio. En tal sentido la red se patentiza en la producción estética de Triana no en su forma denotativa tecnológica sino como metáfora epistemológica tal como señala Umberto Eco en *Obra Abierta*.

(...) “el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta”.
(Eco 1979:25)

.Bibliografía.

- Capra, F.; (1998) *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama. Barcelona.
- Eco, U.; (1985) *Obra Abierta*. Ariel. Barcelona.
- García, A. C.; (2007) "Locus et corpus", en *Carlos Trilnick*, La Ferla, J. (comp.) Ed. Pontificia Universidad Javeriana, PEI - Programa de Estudios Internacionales / EFT - Espacio Fundación Telefónica / CCPER - Centro Cultural Parque España de Rosario. Bogotá.
- Giannetti, C.; (2005) "Estéticas de la simulación como endoestéticas" en *Estética, Ciencia y Tecnología*. Hernández García I. (comp.) Pontificia Universidad Javeriana.
- Giannetti, C.; (2003) "Arte humano/ máquina" en *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Hernández Sánchez, D. (comp.) *Universidad de Salamanca*.
- Guasch, A. M. (2000); *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid.
- Maffesoli, M.; (2004) *El tiempo de las tribus. Siglo XXI*. Buenos Aires.
- Manovich, L.; (2006) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós. Buenos Aires.
- Najmanovich., D. ;(2006) *Estética de la complejidad*. Artículo presentado en el Tercer Seminario Bienal de Implicaciones Filosóficas de las Ciencias de la Complejidad. La Habana.
- Vattimo, G. (y otros) (1990) *En torno a la posmodernidad*. Anthropos. Barcelona
- Small, C., (2003) *Música. Sociedad. Educación*. Alianza Editorial. Madrid

Mariana Pozo

Licenciada en Artes Visuales cursó la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados del Dpto. de Artes Visuales - IUNA - donde ejerce como profesora invitada e investigadora. Asimismo en el 2008 se incorporó al Dpto. de Artes Sonoras y Musicales como investigadora de apoyo. Su interés en la interrelación arte, ciencia y tecnología la llevó a cursar un seminario de posgrado de Electrónica Aplicada al Arte y la Maestría en Estética y Artes Electrónicas de la UNTREF. Sus últimos trabajos se presentaron en el *III Festival de Videopoesía*, en el Encuentro Multidisciplinario de soporte performático *Cuerpos, technoíndices y sentido* y en el Encuentro de Arte y Tecnología *Fase III*.

ARTÍCULO Nº 2

Raíces mendocinas: Compositoras de la modernidad.

Elena Dabul

Resumen:

El título hace referencia a las raíces de un grupo de artistas en Mendoza. Echar raíces significa “fijarse, establecerse en un lugar”. Una segunda acepción alude a las pasiones que se afirman o se arraigan. En las mujeres estudiadas podemos asociar las dos expresiones: su vínculo físico con el lugar de origen y su pasión por la creación musical, labor que llevan a cabo desde ese sitio.

Mendoza cuenta con una importante producción musical realizada por mujeres. Carmen Guzmán, Carmen de Juan, Susana Antón, Mónica Pacheco y Adriana Figueroa Mañas son las más representativas. Pertenecen a distintas generaciones, pero comparten una raíz común: se formaron en Mendoza, se perfeccionaron y actualmente se encuentran en plena actividad creadora.

El conjunto de ellas, a través de las diferentes manifestaciones estilísticas de cada una, aporta al patrimonio musical de la Argentina, de América Latina y del mundo. Su contribución, amplia y sumamente valiosa para la cultura artística nacional, me motivó como intérprete mendocina a asumir la tarea de la difusión del conocimiento de estas “raíces mendocinas”.

Este trabajo se originó en el proyecto “Raíces: Creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea – Tercera etapa: Mendoza” de la Universidad Nacional de Cuyo.

Palabras claves:

Música – Compositoras - Mendoza

Raíces mendocinas: Compositoras de la modernidad

“Trataré de contar mi propia historia. No es que quiera yo decir nada nuevo o personal. Será solamente mi propia manera de decirlo, con un cierto color local. A menudo encontramos mucha mala voluntad hacia el color local; ¡tantas cosas se han dicho en su contra! Sin embargo, todo es materia de color local: nuestra cara, nuestra manera de hablar, nuestros gustos; aun el cosmopolitismo está sujeto a él, pues no es sino suma de muchos colores locales.” (Chávez 1964: 7)

El sentido del pensamiento de Chávez bien puede ser aplicado a la música argentina y en el caso que me ocupa, a música de mujeres mendocinas. De manera que desde el color local, como mujer mendocina me referiré al movimiento musical de la provincia de Mendoza, sustentado en gran parte por producciones femeninas.

Chávez habla de “nuestra cara, nuestra manera de hablar, nuestros gustos” y yo agrego “nuestra música”.

Me permito hablar en primera persona por el vínculo estrecho que mantengo con las compositoras mendocinas y con su música, por ser intérprete de todas ellas y por haber recibido de primera mano sus palabras y sus obras.

El título de esta ponencia hace referencia a las raíces de las artistas en Mendoza. Echar raíces significa, según el Diccionario de la Real Academia Española, “fijarse, establecerse en un lugar”. Una segunda acepción alude a las pasiones que se afirman o se arraigan. En las mujeres estudiadas podemos entonces asociar las dos expresiones: su vínculo físico con el lugar de origen y su pasión por la creación musical, labor que llevan a cabo desde ese sitio.

Otra palabra del título, modernidad, es utilizada como una característica que las diferencia de creadores anteriores a nuestra época.

El término modernidad está asociado al progreso material y tecnológico, pero también a las transformaciones intelectuales y espirituales que modifican el desarrollo de la vida artística y cultural de una región.

A lo largo de la historia de la música, el concepto de modernidad ha estado siempre presente, con distintos significados y como tema de la discusión entre enfoques antiguos y modernos, tanto referidos a la composición como a la interpretación.

La idea de modernidad ha estado relacionada con la novedad en la creación y en la ejecución. Si se considera la innovación como una condición, la música de avanzada es la que muestra progreso con respecto a la música anterior a ella. Como consecuencia, los estilos surgidos en cada etapa han sido siempre modernos y han requerido nuevas formas de interpretar de parte del ejecutante y nuevas maneras de escuchar de parte del oyente.

Durante el Siglo XX surgieron nuevas técnicas: el impresionismo, el serialismo, el dodecafonismo y la aleatoriedad, que abandonaban los viejos métodos de composición. A su vez se tomaron antiguas técnicas como base para el desarrollo de los estilos neo-barroco, neo-clásico y neo-romántico. La fabricación de los instrumentos se fue perfeccionando en su construcción y aparecieron nuevas formas de ejecución, producto de la exploración de las posibilidades de recursos sonoros y tímbricos que ofrecían los instrumentos modernos.

Latinoamérica no ha sido ajena a todo el movimiento producido durante el siglo pasado. La incorporación de elementos nacionalistas surgidos de las raíces telúricas, a veces mezclados con los estilos de tradición europea, fue otro aspecto que tomó relevancia en música latinoamericana. De ahí que la fusión y la gran variedad de estilos existentes en el Siglo XX, no permitan una periodización cierta y tajante. Debe tenerse en cuenta además que una determinada manifestación estética musical tampoco se producía en el mismo momento en todos los países o regiones, sino que en cada lugar las transformaciones han emanado como consecuencia de situaciones políticas, sociales y económicas propias.

La creación musical argentina no ha escapado a este fenómeno que afectó a gran parte del planeta, con convivencia de diferentes estéticas a través de los tiempos.

En el caso de la provincia de Mendoza, el campo de la creación musical cuenta con una importante producción realizada por mujeres compositoras nacidas en el Siglo XX.

Es por esa razón que decidí dedicar este trabajo a cinco compositoras mendocinas actuales: Carmen Guzmán, quien reside en Buenos Aires, Carmen de Juan, Susana Antón, Mónica Pacheco y Adriana Figueroa Mañas, con quienes mantengo un fluido contacto por mi permanente actividad de intérprete. Este trabajo se originó en un proyecto que llevé adelante junto a un equipo entre 2007 y 2010, “Raíces: Creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea – Tercera etapa: Mendoza”, en el seno de la Universidad Nacional de Cuyo, en el marco del Programa “Arte y Cultura en la Modernidad Mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo”. En 2009 realizamos un homenaje a estas

creadoras, mediante una conferencia-concierto audiovisual en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, que se constituyó en hecho histórico por ser el primer reconocimiento público a las mujeres compositoras mendocinas. Las interpretaciones estuvieron a cargo de los integrantes del equipo de investigación y de músicos invitados.

Presento a las compositoras con una reseña biográfica y un breve comentario sobre obras escogidas.

Carmen Guzmán (1925)

Nació el 13 de octubre de 1925. Compositora, cantante y guitarrista, estudió música desde la infancia. A los siete años comenzó a tomar clases de guitarra con el maestro español Fernando Compañy Romans. El lenguaje académico convivía con el popular, ya que sus padres cantaban y tocaban la guitarra y su hermano integró el grupo Los Trovadores de Cuyo.

En 1944, cuando ya componía, ganó un concurso en LV10 Radio de Cuyo, comenzando así sus actuaciones profesionales. Su tango *Y ya no estás* recibió en 1950 un premio de la Dirección de Cultura de la Ciudad de Mendoza. Desde 1958 reside en Buenos Aires. Realizó numerosas presentaciones en radio, televisión, peñas folklóricas y giras por Argentina, Chile, Uruguay y Brasil. Actuó junto a Aníbal Troilo, Roberto Goyeneche y Astor Piazzolla, entre otros.

Escribió aproximadamente 400 títulos en los diversos ritmos folklóricos, sobre poemas de Armando Tejada Gómez, Oscar Cardozo Ocampo, Hamlet Lima Quintana y Teresa Parodi, por nombrar sólo algunos. También escribió obras académicas para guitarra, de gran valor didáctico. Tiene quince discos publicados.

Ganó el Primer Premio del “Certamen Gardel de la Canción” (1985), con *Siga cantando nomás*, y el concurso “Homenaje a Yupanqui” (1993), con su milonga *Guitarra desolada*. Sus temas han sido interpretados por Susana Rinaldi en todo el mundo. Sus obras representan un aporte artístico original a la canción ciudadana argentina contemporánea.

A la edad de 85 años, se mantiene activamente dedicada a la música:

“Sigo componiendo, sigo estudiando la guitarra y preparándome para actuar como si fuera el primer día. Sigo perseverando con un repertorio poco común, y trato de dar lo mejor que sé y lo mejor de mí en cada interpretación”. (Carrillo 2009)

Ocho estudios para guitarra de Carmen Guzmán

Apuntan a la enseñanza de temas técnicos y musicales específicos para el instrumento. Carmen Guzmán utiliza elementos de la música de raíz folklórica y ciudadana, con técnicas académicas, produciendo una intersección entre las manifestaciones populares y doctas. Se ubica en la frontera entre lo popular y lo culto.

Cada uno de los estudios presenta una indicación de velocidad y/o carácter. El N°1 es *Andante*; el N°2, *Con Expresión*; el N°3, *Andante*; el N°4, *Tiempo de Vals. Moderato*; el N°5, *Allegretto*; el N°6, *Moderato*; el N°7, *Sentido*, y el N°8, *Allegro Moderato*.

Carmen de Juan (1934)

Mirtha Poblet de Merenda nació en la ciudad de Mendoza el 1 de junio de 1934. Tomó como seudónimo los nombres de sus padres, Carmen y Juan. En su infancia estuvo rodeada de música, comenzando sus estudios musicales, especialmente con su padre, músico

profesional, clarinetista y saxofonista, y también con su madre, quien era cantante aficionada.

Estudió en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, de donde egresó como Profesora de Piano, Teoría y Solfeo y Canto Coral y como Profesora de Armonía y Canto Coral. Fue discípula en piano de los profesores Juan Salomone, Francisco Amicarelli e Isabel Calvo, y en armonía y contrapunto de los profesores Elifio Rosáenz, Emilio Dublanc y Miguel Francese. Posteriormente estudió fuga con el compositor Pedro Sáenz. Fue becada para realizar estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde estudió fuga con Calés Otero.

Publicó artículos en periódicos y revistas. Recibió numerosas distinciones y premios.

Fue directora de proyectos de investigación del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo; asimismo fue expositora en congresos, jornadas y encuentros nacionales y extranjeros. Se desempeñó como docente de la Universidad Nacional de Cuyo en las cátedras de Contrapunto, Fuga, Armonía y Rítmica y Percepción Auditiva. Dictó cursos a nivel provincial y nacional. En 2009 fue nombrada Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Cuyo.

Sus obras se han estrenado en escenarios nacionales e internacionales.

Actualmente participa como disertante en congresos, como asesora en proyectos de investigación y continúa sus estudios de composición con Dante Grela, con quien comparte una escuela de composición en Mendoza, que promueve la actividad de los jóvenes.

Marina y Tiempo de verde para canto y piano de Carmen de Juan Marina

*“La espuma del mar se queda
en las bahías doradas
entre hipocampos brillantes
y puerto de azul pintados
sobre los médanos tibios
y medusas imantadas
y un vuelo corto de gaviotas
se siente en la arena blanca.”*

Elda Boldrini

Tiempo de verde

*“Solo el verde
quiere en el tiempo quedar
infinitamente
quedar y estar.*

*Verde el tiempo
sobre la tierra
milagro de un verde
que es sólo quietud.*

*Tiempo de un solo color
este espacio mío
de verde y de luz.”*

Elda Boldrini

Estas dos obras de juventud fueron compuestas en 1968, con textos de la poeta mendocina Elda Boldrini. Ambas canciones presentan un tinte impresionista.

Si bien las melodías son sencillas, muestran una riqueza compositiva basada en la sonoridad de la armonía, que guarda relación directa con los textos. La fluidez del lenguaje se traduce en discursos delicados y sutiles que sugieren timbres envolventes.

“Marina es el nombre que se da generalmente a las obras pictóricas donde aparecen escenas relacionadas con el mar, de modo que la poesía traslada a la palabra una pintura. Predominan los versos octosilábicos, que son los más populares.

Tiene una rima un poco difusa, asonante. La forma global es binaria. Observamos la sencillez melódica sobre un trabajo armónico inclinado hacia sonoridades impresionistas.

“En Tiempo de verde, la forma global es ternaria. La melodía se destaca por su sencillez y diatonía. El piano se caracteriza por el empleo de la nota pedal, que constituye el punto polarizador y el empleo de complejos acórdicos por cuartas, con o sin notas agregadas. La poesía es libre: no está sujeta a una rima.

“Elda Boldrini es una destacada escritora mendocina que también egresó como Profesora de Piano de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha escrito numerosos libros y artículos que forman parte de las bibliotecas de nuestro país y de varias ciudades españolas. Elda dijo que los textos de las canciones nacen de la sugerencia musical, porque yo le entregué la música y ella luego les puso letra, o sea al revés.” (Dabul 2009)

Susana Antón (1941)

Nació el 19 de agosto de 1941 en Mendoza. Su madre y su abuela materna tocaban el piano, por lo que a los cinco años comenzó a estudiar piano con Salvador Petronio.

Posteriormente se formó en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, egresando como Profesora de Piano, Teoría y Solfeo, Canto Coral y Armonía. Fueron sus maestros Isabel Calvo en piano y Elifio Rosáenz y Miguel Francese en morfología, armonía y contrapunto.

Se perfeccionó con Jorge Fontenla en composición, Eduardo Tejeda en música contemporánea y Francisco Kröpfel en música electrónica y técnicas digitales.

Obtuvo el Segundo Premio en el Concurso Internacional de Filadelfia (1971), por la obra *Canciones*, sobre poesías de Juan Ramón Jiménez; una Mención honorífica en el Concurso Nacional de Composiciones Corales “Julio Perceval” (Mendoza, 1974), por la obra *Itinerario del Vino*, basada en textos de Alberto San Martín, y el Tercer Premio Nacional de Composición (Buenos Aires, 1992), por *Occidión*, para coro mixto, percusión, piano y sonidos sintetizados. Recibió las distinciones Mujer destacada del año (Asociación de Mujeres Profesionales de Mendoza, 1993) y León de Oro al Músico destacado del año (Asociación Italiana de Mendoza, 1993).

Se desempeñó como docente en la Universidad Nacional de San Juan, en las cátedras de Análisis y Composición. En la Universidad Nacional de Cuyo estuvo al frente de las cátedras Teorías del Siglo XX, Morfología y Armonía y desde 2009 es Profesora Emérita de la institución. Dictó cursos y conferencias en distintas ciudades argentinas.

Su lenguaje se ubicó desde el comienzo en una posición de vanguardia. Sus obras se ejecutan frecuentemente en Argentina, Chile, Cuba, Estados Unidos y Europa. La música de

cámara con piano ha sido grabada en el CD Senderos. Su permanente actitud de búsqueda de recursos compositivos y tímbricos la conduce a componer obras atonales, seriales y electrónicas. Ha escrito además música sinfónica, para coro, para canto y piano, música de cámara, guitarra, violín, piano, piano a cuatro manos, dos pianos y obras electroacústicas. Como investigadora produjo los videos *Silbos* (1998) y *Caleidoscopio 2000* (2002).

Sobre su manera de componer, Susana Antón expresó:

“El momento creativo tiene que ser identificador de algo que pensé; voy escribiendo y dejando un bosquejo de la idea, pero antes de eso mi cabeza tiene que tener una sonoridad, una imagen de cómo va a escucharse y dentro de esa sonoridad tiene que ver cómo me he ido formando, los pasos que he ido dando... lo que escriba tiene que crear una atmósfera, poder traducir un ambiente o paisaje determinado.”

(Vicente 2009)

TANGOOo... para piano a cuatro manos de Susana Antón

La obra *TANGOOo...* fue concluida en agosto de 2000 y revisada en diciembre de 2001. Realicé el estreno absoluto junto a Dora De Marinis, el 5 de julio de 2002, en el Auditorio de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Según la autora, *“...en ella subyacen giros característicos del tango La Cumparsita.”* (Antón 2002)

La Cumparsita es uno de los tangos más famosos y populares en el mundo entero.

Fue compuesto en 1916 como una marcha para un carnaval estudiantil, en el que participaban los alumnos universitarios del Uruguay, llamados “La Cumparsa”. Su autor era Gerardo Matos Rodríguez, un adolescente estudiante de arquitectura. En 1924 los bonaerenses Enrique P. Maroni y Pascual Contursi, escribieron la letra del tango. En la obra de Susana Antón, vemos un ejemplo de cómo un compositor puede tomar elementos de raíz popular y transformarlos, mediante su talento y su inspiración, en una estilización con características académicas contemporáneas.

Tuve el privilegio de haber grabado y ejecutado la obra en numerosas oportunidades.

A ello debo sumar el hecho fundamental de haber podido probar la pieza junto a la compositora, en un intercambio muy productivo, a través del cual ella pudo transmitirme su verdadera intención musical de una manera directa.

TANGOOo... está realizada con economía de medios. La compositora nos introduce en el tema:

“La obra comienza con sugerencias tímbricas dentro de una atmósfera calma, para gradualmente adquirir un marcado contraste rítmico que alterna con partes expresivas, en donde se va esbozando temas del legendario Tango para ir definiéndose con fuerza hacia el final.” (Antón 2002)

Esas sugerencias tímbricas aparecen en un lenguaje que disfraza las melodías originales de *La Cumparsita* con permanentes disonancias y variaciones en las alturas de una manera original. El resultado es un juego camarístico que da gracia a este tango estilizado. Las posibilidades del instrumento son muy bien explotadas, con alturas y sonoridades extremas. El pedal es otro recurso pianístico de gran importancia en la interpretación de la pieza.

TANGOOo... tiene tres secciones contrastantes. En las partes rápidas, la riqueza rítmica y dinámica se convierte en un juego colocado en función de un género popular, como lo es el tango. La obra muestra un acertado equilibrio, característica que se completa luego de una

disolución de la tensión climática, con una *Coda* que estalla desde la profundidad del piano hacia las alturas, con brillo y fuerza arrolladora.

Mónica Pacheco (1961)

Se formó en la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo, egresando como Profesora de Música especializada en Dirección Coral y en Teorías Musicales, y posteriormente como Magister en Arte Latinoamericano. Fue becada para realizar estudios de dirección coral y orquestal con importantes maestros internacionales. Fundó el Coro de Niños de la Municipalidad de Mendoza (1985) y el Coro de AMICANA (1986), el cual continúa dirigiendo. Como invitada dirigió la Orquesta Filarmónica de Mendoza y coros mendocinos, en giras por Argentina, Ecuador, México y España.

Se desempeña como docente de Dirección y Canto Coral y actualmente es Vicedecana de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Investigadora en actividad, ha publicado artículos en revistas especializadas. Algunas de sus obras han sido editadas. Compone “cuando el ocio creativo se lo permite” y no tiene premios porque no cree ni en los concursos, ni en la competencia en el arte.

Huar para canto y piano de Mónica Pacheco

“Las tinieblas la rodeaban y ella quiso encontrar la luz.

Cantó y lloró amargamente recordando aquellos lugares de luz que se esfumaban nublados. Aún sentada y con su cabeza en las rodillas.

Recordó el mar y la montaña (Ahuar, Gualta).

Sintió el latido de la madre tierra su queja (sha) su cansancio (ha).

La madre tierra (peçnetao) agobiada la estremeció con su canto (epe guanamina).

Y el canto le mostró cómo encontrar el camino de la luz (all) que es la vida (huar).

Ella sintió la risa de la gente que no comprende su camino. Ella caminó en busca de la luz y alegremente erguida cantó a la naturaleza y a la vida.

Cuando regresó a las tinieblas dejó, sin embargo abierta, la puerta de la luz.

Para poder siempre regresar a la alegría.

Mónica Pacheco

“Huar es un homenaje a una raza olvidada y a una lengua perdida, el Huarpe MILCALLAK que habitó la zona de Cuyo.

“No existen datos sobre la lengua, tan sólo una carta enviada por un sacerdote permite que se salven unas cuantas palabras. Si no sabemos de la música y sabemos tan poco de la lengua, mi intención fue construir imaginarios que dieran sentido en la actualidad de su existencia pasada. Por eso el título de Huar (que es en realidad un Ciclo que incluye también canciones corales) es VIDA, vida como opuesto a la muerte de la memoria local del pueblo que habitó estas montañas antes de la llegada de los europeos.

“TEXTO: Huar: vida, Ahuar: Agua o mar, All: luz, Guanámina: canto, Gualta: montaña.

“CONTEXTO:

“La lengua Milcallak está olvidada y con ella gran parte de la cultura huarpe.

Sin embargo, su sangre fluye aún por los cuerpos de muchos de nosotros en la zona central del oeste argentino. Cuerpos capaces de refrescarse y estremecerse con su viento, que se

agitan muy cerca del cielo trepando sus montañas en Los Andes y se regocijan imaginando detrás de ellas el mar.

“Nadie habla ya la lengua Milcallak. Únicamente se cuenta con un documento que recoge unas pocas palabras y nos cuenta de su existencia, el cual constituye oraciones religiosas traducidas al milcallak por un sacerdote del S. XVII.” (Dabul 2009)

La obra fue terminada el 1 de febrero de 2007 y dedicada a su amiga Silvia Nasiff, junto a quien la estrené el 6 de mayo de 2009, en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, en el Homenaje a las Compositoras Mendocinas que se mencionó anteriormente. La música recurre a elementos aborígenes, como el *ostinato* rítmico monotónico, y a elementos folklóricos, como el ritmo de chacarera. Estas características exigen un especial tratamiento de la voz, ya que se opone radicalmente al canto lírico.

Se requiere que el pianista, además de ejecutar, pronuncie palabras con ritmos determinados y que golpee sobre el instrumento imitando un bombo. El acercamiento entre la compositora y las intérpretes fue indispensable para conocer los deseos de Mónica Pacheco, quien manifestó su intención estética a través de indicaciones especiales que requirieron la exploración y la búsqueda de recursos interpretativos.

Adriana Figueroa Mañas (1966)

Es compositora, docente, saxofonista y Licenciada en Flauta Traversa, egresada de la Universidad Nacional de Cuyo, donde también realizó cursos de posgrado de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Es miembro de la Internacional Alliance or Women in Music (IAWM) y del Foro Argentino de Compositoras (FADEC).

Ha publicado artículos para el *IAWM Journal*.

Compositora de proyección internacional, muchas de sus obras han sido interpretadas por músicos y orquestas en Argentina y el exterior. Escribe por encargo y edita sus partituras en forma digital, aunque también cuenta con algunas obras publicadas y grabadas comercialmente en Estados Unidos.

Fue premiada en numerosas ocasiones: Segundo premio en el Concurso Internacional de Composición "2 Agosto" (Italia, 2007); Mención honorífica "Aliènor Awards", en música de cámara (Estados Unidos, 2004); Mención honorífica del Fondo Nacional de las Artes, en composición sinfónica (2000), por la obra *Fantasia para tuba y orquesta*; Selección internacional de obras de cámara de mujeres compositoras, para Festival Internacional en Bari (Italia, 2007), por su cuarteto de cuerdas *Tangoimpresiones*; Selección internacional "Beijing International Congress on Women in Music" (China, 2008), por *Tangoimpresiones*; Selección de su obra *Tangoimpresiones* para espectáculo con coreografía "Del Sol String Quartet" y Janice Garret & Dancers; Selección Internacional de Compositoras (Roma, 2008), por *Tango Colours Piece*; Primer Premio en la revista "Feria Internacional Antorcha Cultural" (2007), por *Tres Piezas Argentinas*; Premio Fundación Cultural Patagonia de Composición (2010), y Premio SADAIC (2009 y 2010).

Ha impartido cursos en Estados Unidos y en Mendoza.

Como saxofonista se destacó como intérprete de la banda mendocina West Jazz Band.

Pequeña pieza tanguera para piano de Adriana Figueroa Mañas Esta obra fue compuesta en 2001, originalmente para trompeta y piano, encargada especialmente por el trompetista John Harbaugh del Trío Boreales, quien la estrenó el mismo año. La autora realizó versiones

para saxo y piano, flauta o violín y piano, siendo ella misma quien estrenó la versión para flauta.

La versión de Pequeña pieza tanguera para piano solo fue estrenada en Conecticut, Estados Unidos, en marzo del 2007. En Argentina se interpretó por primera vez en Buenos Aires, en la Temporada 2008 del Foro Argentino de Compositoras, en la Sala Osvaldo Pugliese del Centro Cultural de la Cooperación.

No es un tango tradicional, sino una Fantasía con tango, o un tango hecho Fantasía.

Se advierten elementos contundentes que remiten a la música ciudadana, como los acentos y ritmos marcados. Alterna secciones movidas con secciones más vivas, a la manera de milonga, y partes lentas y libres, que sugieren el tango-canción y que posibilitan la expansión expresiva del intérprete. El contacto directo que mantuve con Adriana Figueroa Mañas me permitió acercarme a su lenguaje y conocer su estilo; a su vez, ella aceptó sugerencias para adecuar algunos pasajes a la conveniencia de la interpretación pianística, que incorporó humilde e inmediatamente a su partitura.

Conclusiones

Se ha pretendido hacer una reseña de la modernidad en música, con la variedad conceptual que ello trae aparejado.

Se tomaron cinco compositoras de Mendoza, las más representativas y activas de la región. El conjunto de ellas, a través de las distintas manifestaciones estilísticas particulares de cada una, aporta a la producción musical no sólo de la provincia, sino de la Argentina, de América Latina y del mundo.

Carmen Guzmán, Carmen de Juan, Susana Antón, Mónica Pacheco y Adriana Figueroa Mañas pertenecen a distintas generaciones, pero comparten una raíz común: se formaron en Mendoza, luego se perfeccionaron y actualmente se encuentran en plena actividad creadora. Su contribución es sumamente valiosa para la cultura artística nacional, motivo por el cual como comprovinciana e intérprete de la música de las compositoras estudiadas, me cabe la responsabilidad de la difusión del conocimiento de este grupo de “raíces mendocinas”.

BIBLIOGRAFIA

- Antón, Susana. 2003. *Hacia la música del Siglo XX*. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Chávez, Carlos. 1964. *El pensamiento musical*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dabul, Elena. 2008. *Análisis II*. Mendoza: Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Jeckel, Ricardo. 2009. “La producción guitarrística de la artista mendocina Carmen Guzmán. ¿Un caso de arte impuro?”. En *Primeras Jornadas Internacionales sobre Investigación en Música Académica Latinoamericana*. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza: Zeta Editores.
- Moreno Rivas, Yolanda. 1994. *La composición en México en el Siglo XX*. México: Cultura Contemporánea de México.
- Ogas, Julio. 1999. “Dos etapas de la composición en Mendoza. Entrevista a Susana Antón”. En *Ismos Arte y Música* N°1. Oviedo: Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Estudiantes.
- Olivencia de Lacourt, Ana María. 1993. *La Creación Musical en Mendoza, 1940-1990*.

Mendoza: Ediciones Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo.
--. 1999. "Antón, Susana". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Tomo 1, Casares, Emilio (ed.), 492. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
Ostuni, Ricardo. 1996. "Siempre hay más para contar". *Revista Club de Tango* 20. Buenos Aires.
Otero, José María. 2003. "Carmen Guzmán". *Revista Gilda. Mujeres en el tango*. Madrid.
Poblet, Mirtha, Nasiff, Silvia y Castellino, Marta. 2002. "Estudio interpretativo de obras para canto y piano de autores en Mendoza". Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

PARTITURAS

Antón, Susana. 2001. *TANGOOo...*, Mendoza: Manuscrito de la compositora.
--. 2002. *TANGOOo...*, Mendoza: Edición digital de la compositora.
De Juan, Carmen. 1968. *Marina*. Mendoza: Edición digital de la compositora.
--. 1968. *Tiempo de verde*. Mendoza: Edición digital de la compositora.
Figueroa Mañas, Adriana. 2007. *Pequeña pieza tanguera*. Mendoza: Edición digital de la compositora.
Guzmán, Carmen. 1982. *Ocho estudios para guitarra*. Buenos Aires: Editorial Lagos.
Pacheco, Mónica. 2007. *Huar*, Mendoza: Manuscrito de la compositora.

RECURSOS EN LÍNEA

García Blaya, Ricardo. "La Cumparsita"
<www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/la_cumparsita.asp> [Consulta: 3 de junio de 2008].
<www.montevideo-tango.com/mvdt/lacumparsita.htm> [Consulta: 3 de junio de 2008].

ENTREVISTAS

Carrillo, Marina Carrillo. 2009. Conversación con Carmen Guzmán.
Dabul, Elena. 2002, 2010 y 2011. Entrevistas a Susana Antón.
--. 2009. Entrevista a Mónica Pacheco.
--. 2009. Entrevista a Adriana Figueroa Mañas.
--. 2009. Entrevista a Carmen de Juan.
--. 2009. Entrevista a Carmen Guzmán.
Vicente, Martín. 2009. Entrevista a Susana Antón.

ELENA DABUL

Licenciada en Piano - Facultad de Artes - U.N.Cuyo -
Como concertista se presentó en Argentina, Chile, Ecuador, Alemania, Venezuela, Perú, Brasil, República Checa e Inglaterra. Recibió premios en numerosas ocasiones.
Es docente-investigadora de la U.N.Cuyo (Categoría II), Titular de Música de Cámara y Adjunta de Piano, por concurso efectivo. Dictó seminarios y conferencias en Argentina y el exterior. Acredita publicaciones nacionales e internacionales.
Es tesista de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX y forma parte de la Comisión Asesora y del cuerpo docente de esa carrera de posgrado.
Entre 2002 y 2010 dirigió el Proyecto "Raíces: Creación de una base de datos de Música Latinoamericana Contemporánea", dentro del Programa "Arte y cultura en la modernidad mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo".

ARTÍCULO Nº 3

El rol de la racionalidad crítica en la musicología histórica feminista, tensiones epistemológicas entre la *virginidad* y el *bacanal*.

Pablo M. Vícarí

Resumen:

La *musicología histórica feminista* se encuentra en una disyuntiva teórica que hace imperante la necesidad de revisar sus fundamentos éticos y epistemológicos. En cuanto ciencia rechaza la ingenuidad positivista de cierta virginidad valorativa pero a su vez se encuentra a merced del posmodernismo que desbarata la potencia éticopolítica que promueve lucha por la igualdad de las mujeres en el campo de las artes.

Los desarrollos del feminismo ilustrado de Celia Amorós y de la historiografía de la música de Pilar Ramos López nos proponen alternativas interesantes de recorrer ya que parecen conjugar el potencial crítico feminista con los criterios epistemológicos de científicidad sostenidos en una idea amplia de racionalidad teórica y práctica. Revisar el lugar de la *musicología histórica feminista* contemporánea en el contexto de del debate “feminismo de la igualdad – feminismo de la diferencia” con miras a enriquecer la formación de nuevas generaciones de músicas/os constituye el inicial objetivo de la presente colaboración.

Palabras clave: *racionalidad crítica, posmodernismo, sesgo de género.*

“[...] Porque hay una historia que no está en la historia y que solo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando el susurro de las mujeres”
(Rosa Montero 1995: 31)

La historiografía de la música y la virginidad como vicio epistemológico.

A diferencia de la práctica artística en sí misma la musicología se constituye como *ciencia* que versa sobre el arte sonoro y al posicionarse en tal ámbito enfrenta un conjunto de problemáticas propias del campo epistemológico con las cuales, consciente o inconscientemente, tendrá que lidiar. Su propio nacimiento, en el contexto del naturalismo positivista decimonónico, nos alerta sobre una tensión que se vuelve insoslayable a la hora de abordar una reflexión sobre los fundamentos filosóficos para una musicología de género. ¿Puede la ciencia concretar la promesa de llevar a cabo la descripción virginal / neutral de lo real o más bien está necesariamente condenada a devenir discurso ideológico? Ensayar respuestas tentativas a esta pregunta, criticar incluso su carácter dicotómico y visualizar qué consecuencias tendría para una musicología de género constituye el eje propuesto para esta presentación.

Tras los aportes de quienes Paul Ricoeur llamara “los maestros de la sospecha” [Nietzsche, Freud y Marx] se hace imposible pensar que la ciencia –en nuestro caso la musicología histórica- pueda ejercerse por fuera de los posicionamientos éticos y políticos. Por más que algunas líneas filosóficas, dentro de la cuáles podríamos ubicar al argentino Mario Bunge,

consideren que la dimensión política adviene como un postludio de la *ciencia pura* veremos como la construcción misma de un objeto y un método conlleva de por sí posicionamientos ético-políticos, dentro de los cuales se incluye, por supuesto, una visión de género.

El negar tal dimensión ideológica nos llevaría al vicio epistemológico de aferrarnos a una neutralidad insostenible que ejerce una mascarada, un escondite para aquello que niega –en nuestro caso el lugar de la mujer en la historia de la música-. Sin embargo afirmar que tal dimensión constituye el sentido pleno de la construcción científica disuelve el discurso en tanto científico y sus valores epistémicos. La sospecha que el conocimiento científico no es más que una construcción discursiva sostenida en ejercicios de poder lo sitúa como “un saber más entre saberes”, al igual que los mitos, la magia o las religiones ya que recibiría su validación no de las pruebas empíricas (documentos, fuentes) o argumentos propios de la disciplina sino a través de mecanismos socioculturales explicables desde un abordaje historiográfico meramente externalista.

Para ahondar en salidas posibles a esta encerrona comenzaremos por revisar genealógicamente el camino de la musicología feminista y focalizar nuestra atención allí en la tensión ciencia-ideología.

Escenas de bacanal: genealogía de una musicología feminista y la fragmentación posmoderna.

Tanto la noción de “feminismo”, como de “género”, e incluso de “musicología” constituyen campos polisémicos y en consecuencia ocultan trampas para aquel que no posicione semánticamente las categorías a utilizar. Tal como afirma Pilar Ramos López en *Feminismo y música* (2003) “se habla así de feminismo judío, blanco, negro, italiano, francés, lébico, psicoanalítico, posestructuralista, poscolonial, de la igualdad, de la diferencia, etc.” (Ramos Lopez 2003 : 15-16) y cada uno de ellos significa de forma muy diferente sus posiciones y acciones. El feminismo ya no constituye una placa monolítica que tras el *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir tenga como meta esencial la liberación de la mujer y la igualdad de oportunidades entre los sexo tal como lo hizo el feminismo entre los años 50 y 70. Las modulaciones del feminismo contemporáneo han incluido debates sutiles en torno al sexo, al género (Butler 1990), a la diferencia sexual (teoría queer), en torno a la razón (Amorós 1985), el lenguaje y en torno al vínculo problemático entre naturaleza y cultura.

Más allá de multiplicidad de abordajes posibles nosotros focalizaremos la atención en lo que fuera el debate central en el feminismo de habla hispana, la disputa entre el feminismo de la igualdad y el de la diferencia.

“En el contexto actual español las corrientes feministas más destacadas son el feminismo de la ‘igualdad’ y el feminismo de la ‘diferencia’. Simplificando quizás en extremo, ambas tendencias podrían definirse por su posición respecto a la Ilustración y la Modernidad. Las feministas de la igualdad siguen defendiendo los valores de la Ilustración, considerándolos como promesas incumplidas para las mujeres. Dichos valores, como la igualdad, la universalidad o la razón, son sin embargo valores patriarcales para las feministas de la diferencia. Por ello sus reivindicaciones e intereses son distintos” (Ramos López 2003: 19)

Con nacimiento del feminismo moderno en manos de las sufragistas y socialistas aparece el cuestionamiento a la sociedad patriarcal y su forma de hacer historia, de legislar, de distribuir deberes y obligaciones, su forma de educar y hacer arte. Esta denuncia y lucha es

llevada hoy a cabo por el feminismo de la igualdad pero, el feminismo de la diferencia en su adscripción al posmodernismo busca desvincularse de la idea misma de razón, desatiende los condicionantes socioculturales, abandona los criterios epistémicos para distinguir verdades y falsedades y los criterios estéticos para poder evaluar la jerarquía artística de las obras por considerar que todos estos parámetros son constructos propiamente masculinos. De esta forma el pensamiento posmoderno y el feminismo de la diferencia con él vinculado lleva a cabo un conjunto de abandonos que lo conducen a posiciones escépticas y relativistas en relación a los “grandes relatos”, incluso en relación con aquel que constituyó médula espinal del primer feminismo, la emancipación y la liberación de la mujer.

Aunque existieron múltiples intentos feministas en el campo de la musicología recién hacia fines de los 80 y comienzos de los 90 aparece un corpus académico considerable y afianzado de musicología feminista, especialmente en Estados Unidos y particularmente inspirado por el pensamiento y estética posmoderna. El libro de Marcia Citron sobre la exclusión de las mujeres del canon clásico, *Gender and the Musical Canon* y la compilación de Ruth Solie, *Musicology and Difference, gender and sexuality in music scholarship* fueron ambos editados en 1993. Pero fue sin duda el libro editado por Susan McClary en 1991 el que forjó un antes y un después en la musicología de género. *Feminine endings* constituye un conjunto de varios ensayos en torno a las temáticas de la construcción musical de la sexualidad, el sesgo de género en la teoría musical, estrategias discursivas de las músicas mujeres, entre otros. Escandaloso fue que McClary decidiera abordar desde la musicología feminista campos incuestionables para las miradas ortodoxas.

“Los musicólogos tradicionales no estuvieron al tanto de las publicaciones feministas. En tanto que consideraban irrelevante la música hecha o interpretada por mujeres, simplemente ignoraban, o no comentaban, los estudios feministas. Pero, cuando McClary (1991) escribió sobre Beethoven de manera tan irreverente, las reacciones furibundas no se hicieron esperar. Se había tocado al genio por excelencia, la musicología feminista había traspasado lo que se consideraba su ámbito, la periferia, y se colocaba en el centro de la musicología. Lo mismo volvería a pasar con la polémica sobre Franz Schubertii” (Ramos López 2003: 23)

A diferencia de la teoría de género en el campo político, histórico, literario o filosófico, la incorporación de los planteos feministas a la musicología fue tardía y esto hizo que su propio nacimiento estuviese signado por el pensamiento posmoderno y la llamada “nueva musicología”.

La propia noción de lo “posmoderno” siempre aparece difusa y esquiva, tal vez por el propio carácter fragmentario y diverso que conlleva. La teoría del arte de cuño posmoderno cuestiona categorías propias del análisis tradicional en la historia de la música al poner bajo la lupa la idea misma de obra de arte, la figura del autorcompositor, el rol de originalidad, la demarcación entre las grandes obras, etc. Así vale la pena preguntarnos de qué es “post” la “posmodernidad”. Podríamos acordar que implica una post-ilustración, entendiendo así el abandono de la idea de Sujeto libre y autoconsciente, es abandono de la razón lógica y la pretensión de apoyo empírico como prueba de validación, es el abandono de la pretensión de objetividad y autonomía pero es también el alejamiento de los grandes relatos propios del campo de la racionalidad práctica que se han llevado adelante los ideales emancipatorios

y revolucionarios de la modernidad y contemporaneidad (tanto en sus versiones liberales como marxistas). De esta forma nos vemos arrojados a

“aceptar que vivimos, y siempre hemos vivido, en formaciones sociales que no tienen ninguna base legitimadora ontológica, epistemológica, metodológica o ética para las creencias y las acciones más allá del status de una conversación finalmente autoreferencial (retórica) (Ramos López 2003: 34)

Trampas y autocríticas: hacia una musicología feminista de la emancipación.

*“La sangre realmente sucia no es la sangre de la menstruación,
sino la sangre de las guerras”*
Hildegarda von Bingen, música y filósofa.

Tal como señala Felix Duke (2000) mediante alusión kantiana la aparición de los maestros de la sospecha ha constituido el despertar del “sueño dogmático del sujeto moderno”. Pone en cuestión la transparencia, universalidad y la autolegislación racional de un sujeto autoevidente a sí mismo. Aparece así la posibilidad de concebir foucaltianamente sujetos sujetados, incluso por cintos, fajas, tacos y corpiños. Sin embargo Duke muestra que el camino iniciado por Nietzsche, Freud y Marx no dejan en blanco el aspecto ético propositivo, hay una ética en cada uno de los casos y ni siquiera el nihilismo de Nietzsche es un relativismo escéptico, el hombre intuitivo ha llevado a cabo una transmutación de los valores, no una eliminación de los mismos.

Los pensadores neomarxistas de la Escuela de Frankfurt, especialmente su última generación encarnada en la figura de Jürgen Habermas consideran que la crítica a la razón moderna no implica su eliminación sino más bien su autocrítica y revisión. En reacción contra el posmodernismo estetizante, en la Bienal de Venecia de 1980, pudo escucharse la conferencia de Habermas “La modernidad, un proyecto incompleto” en la cuál exhortaba a no resignarse a la parálisis posmoderna y mostraba la necesidad de profundizar la pretensión racional de igualdad y libertad promulgando valoraciones que nieguen la posibilidad de aceptar el status quo de lo dado en el contexto del avance neoliberal. En esa línea Fredric Jameson vincula ambos fenómenos, el económico y el cultural, al afirmar que la posmodernidad constituye justamente la lógica cultural del capitalismo tardío, una ideología que tras el abandono de los ideales libertarios y excluyendo de identidad a los actores emancipatorios esconde el desánimo y aclama -en boca de Francis Fukuyama- el fin de la historia, la supuesta inexistencia ya de nuevos conflictos para la humanidad. El capitalismo de las democracias liberales devine meta y ya nada nuevo queda por esperar.

El feminismo e incluso la musicología feminista también han reflexionado sobre el fundamento filosófico de su quehacer y han encontrado trampas en los planteos posmodernos que hegemonizan los *Cultural Studies* del campo musical. El feminismo, la musicología feminista y el posmodernismo coinciden en alejarse -de una forma u otra- de la noción de ciencia neutral, pero tras esa coincidencia el camino ya no encuentras muchos más puntos de contacto.

“De este modo, el posmodernismo desemboca en un relativismo e incluso en ocasiones en el abandono o rechazo de la teoría, pues algunas feministas identifican cualquier teoría con la

voz autoritaria del patriarcado señalando que la teoría aleja al feminismo de la causa política". (Ramos López 2003: 35)

Así, algunos paradigmáticos ejemplos de feminismo posmoderno, entre los cuáles podemos encontrar a Hélen Cisoux o Luce Irigaray, proponen experiencias corporales incluso preedípicas y prelingüísticas en tanto que la instauración de la "ley" y la escritura operan desde estructuras que ellas consideran patriarcales. De esta forma, la teoría, la norma, y la actividad científica en general quedan excluidas del campo de lo femenino por propuesta del propio feminismo. Teresa de Lauretis nos advertía que de esta forma la mujer se encuentra en un callejón sin salida, o bien usa el lenguaje (de por sí masculino) o bien calla (no tanto en función de lo silenciado sino en función de lo indecible lingüísticamente, lo inefable).

La agudeza de Celia Amorós nos propone lleva a cabo una crítica de la razón patriarcal, pero no un estancamiento posmoderno. A tal fin Amorós ironiza afirmando que

"la posmodernidad se concreta en actas de defunción: muerte del sujeto, muerte de la razón, muerte de la historia, muerte de la metafísica, muerte de la totalidad. Muertes en definitiva muy problemáticas para el feminismo y para la musicología" (Ramos López 2003: 34)

Amorós, en la filosofía y Ramos López en la musicología ven la necesidad de prevenir al feminismo de la hegemonía de la muerte. ¿Qué camino le queda entonces a la musicología nacida en el seno de la diferencia? Pues encontrar lugar en el campo de la lucha feminista por la igualdad. Constituirse en una musicología histórica feminista que no reniegue de los aportes de Carl Dahlhaus o Charles Rosen sino más bien los considere parciales e incompletos pero no desechables en sus propia lógica y pretensión.

Para *"Celia Amorós, no es lógico hablar de posmodernismo, en tanto que las mujeres no han tenido una ilustración. Las complejas relaciones entre feminismo y posmodernismo ha sido denominadas por la mencionada filósofa Amorós (1997) como 'liaison dangereuse', es decir, una amistad peligrosa para las feministas. Es una situación parecida a la que plantean frente al posmodernismo algunos pensadores de izquierda, como el estudioso de la literatura Terry Eagleton o el filósofo Jürgen Habermas: ¿cómo podremos oponernos a un sistema establecido u ofrecer alternativas sin conceptos como sujeto, identidad o razón?" (Ramos López 2003: 36)*

De esta forma *Feminismo y música* (2003) parecería sugerirnos sutilmente la necesidad de llevar a cabo, parafraseando a Amorós, una "crítica de la razón musicológica feminista"; entendiendo por esto no resignar la cientificidad del abordaje musicológico ni tampoco replegarnos frente a la función emancipatoria de la razón que puede criticarse a si misma hasta, incluso, advertir en su funcionamiento sesgos de género. Hacia una musicología histórica que se pregunte específicamente por el lugar de las compositoras e intérpretes en la historia de la música, que pueda revisar la pedagogía musicaliii y el androcentrismo allí imperante con miras a subvertir tales prácticas y ejercer igualdad de oportunidades en el contexto de las diversidad expresiva.

Tal como lo sostuvimos en trabajos previos dentro de este mismo claustroiv el pasado y el futuro del arte no constituyen polos de oposición sino más bien campo agónico en donde las luchas estéticas entre la tradición y la renovación buscan sentidos expresivos. La creación *ex nihilo* en el campo de las artes se vuelve tan ilusa como la virginidad valorativa en el campo de las ciencias, entonces ahora bien le cabe a la musicología histórica dar cuenta de *qué pasado ha pasado*. Sin duda no ha sido un pasado sin mujeres ya que aceptar tal ocultamiento sería –a la vez- condena a las creaciones por venir.

Así, una musicología feminista de cuño crítico e ilustrado busca hacer justicia mediante una operación de praxis teórica. Pilar Ramos López concluye nuestras reflexiones al afirmar que

“acierta Rosen al afirmar que no podemos hacerle justicia a mujeres como Clara Schumann. La vida en efecto fue demasiado cruel con ellas. La justicia de la memoria no puede consolar a los muertos. Pero no escribimos historia para los muertos, sino para nosotros mismos, para nosotras mismas.” (Ramos López 2003: 146).

De esta forma la musicología histórica elude el campo mortuorio y se propone a sí misma un desafío al instalarse dentro del paradójal ámbito ético de la *historia como futuro*.

Notas

i Este abordaje explícitamente externalista y sociológico será descalificado por Dahlhaus en su clásico *Fundamentos de historia de la música* (Dalhaus 1997) ya que, según indica, lo propiamente musical, el estudio del lenguaje sonoro estaría ausente.

ii En la obra de Susan McClary *Feminine Endings* (McClary 1991) la musicología de género lleva a cabo un análisis de la historiografía tradicional al poner en cuestionamiento los múltiples intentos de la academia por intentar ocultar rasgos de homosexualidad en la figura de Franz Schubert.

iii Para adentrarse en la reflexión de la pedagogía musical con perspectiva de género remitimos a la lectura de *Música, género y educación* (Green 2001).

iv Ver (Vicari 2011).

Bibliografía

- Amorós, Celia. 1990. "El feminismo: la senda no transitada de la Ilustración". Isegoría 1: 139-150.
- Dalhaus, Carl. 1997. Fundamentos de la historia de la música. Barcelona: Gedisa.
- Duque, Felix. 2000. "Oscura la historia y clara la pena: informe sobre la posmodernidad". En La filosofía hoy, ed. J. Muguerza y P. Cerezo, 213-227. Barcelona: Crítica.
- Green, Lucy. 2001. Música, género y educación. Madrid: Morata.
- McClary, Susan. 1991. Feminine endings, music, gender and sexuality, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Montero, Rosa. 1995. Historias de mujeres. Madrid: Alfaguara.
- Puleo, Alicia. 1999. "Un pensamiento intempestivo: la razón emancipatoria ilustrada en la filosofía de Celia Amorós". Isegoría 21: 197-202.
- Vicari, P. y Paolini, A. 2011. "De arcontes, eunucos y momias. Reflexiones filosóficoepistemológicas en torno al rol de la historia de la música". 4'33" 3 <http://www.artesmusicales.org/zuik/433_3_articulo1.php> [Consulta: 8 de agosto de 2011].

Pablo Vicari

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

ARTÍCULO Nº 4

“DOS MUJERES, DOS CREADORAS, DOS ESTILOS: ELSA CALCAGNO – LIA CIMAGLIA ESPINOSA”: Abordaje comparativo desde la interpretación.

Lic. Flavia Carrascosa (Universidad Nacional de San Juan)

RESUMEN

En el presente trabajo se propone una síntesis del tema de Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX que abarca el estudio de la obra para piano de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa.

El objetivo general consiste en rescatar, valorar, analizar, interpretar y difundir la obra de estas mujeres habitualmente excluidas y olvidadas en los programas de concierto.

Se propone un acercamiento a la vida y obra de ambas en base a los siguientes aspectos: biográfico, compositivo, pianístico e interpretativo y un adelanto de conclusiones obtenidas del macro texto descriptivo – comparativo donde se vuelcan los datos de la investigación.

Resulta oportuno marcar la coincidencia de las compositoras en cuanto a su pertenencia a la misma “generación” como señala Arizaga (1971) quien las agrupa dentro de la llamada “Generación del 39”.

Se espera que este trabajo constituirá un aporte para los estudios acerca de nuestros compositores y compositoras contribuyendo a la producción de conocimientos sobre la obra para piano existente.

Se estima también que el establecimiento de criterios interpretativos proveerá al ejecutante de herramientas sólidas para acercarse con la mayor autenticidad posible al pensamiento compositivo de estas mujeres nacidas en los primeros años del Siglo XX.

PALABRAS CLAVE

MUJERES – CREADORAS – INTERPRETACIÓN

INTRODUCCIÓN

“Desde los comienzos del siglo XX, donde vivimos algunas de las transiciones más importantes de la historia; las mujeres supieron vivir el signo de los tiempos y adoptar nuevas costumbres que contribuyeron a su valiente desarrollo”. (Frega 2002:14)

Afirma Orestes Schiuma (1943: 129): *“Habrá o no, en otros países, tan numerosa cantidad de mujeres que cultivan la música; será debido o no, a la educación espiritual que culmina en este arte en síntesis suprema; o quizás, a la fuerza de la hora presente le exige idéntico esfuerzo que al hombre. La verdad, visible y tangible, es que la mujer argentina conquistó justificado renombre por sus actividades musicales, más que en país alguno”.*

Se considera necesario y oportuno reflexionar sobre algunos aspectos importantes respecto de la historia de las mujeres músicas en nuestro país.

A raíz del cursado de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (Universidad de Cuyo) y en virtud de seguir intereses personales para los Seminarios de Interpretación, se tomó contacto con la obra de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa.

Cabe destacar que ambas compositoras pertenecen a la misma “generación” como señala Arizaga (1971) quien las agrupa dentro de la llamada “Generación del 39”.

Al margen de las biografías de rigor, los trabajos realizados hasta el momento sobre Elsa Calcagno y su creación musical, presentan un enfoque predominantemente musicológico de su obra (Mansilla 2000, 2001, 2005). Sobre Lia Cimaglia Espinosa, no se ha logrado localizar material que responda a este tipo de abordaje (a excepción de reseñas periodísticas, críticas y homenajes).

Este trabajo constituye una síntesis del camino realizado como intérprete e investigadora hacia la realización del trabajo final de Tesis de la Maestría mencionada.

La interpretación y las obras

Para comprender con cierta profundidad una creación musical es necesario conocer no sólo los indicadores de lectura que ofrece la partitura, sino también todos los datos referidos al estilo del compositor: su pensamiento, los recursos técnico – compositivos utilizados en su obra, las dificultades instrumentales que ésta plantea, como también el análisis y comprensión de todos los aspectos que rodean a su producción, es decir el universo contextual de la misma.

Fruto del relevamiento de bibliografía sobre este tema de estudio, se detecta que hasta el momento no se ha realizado un trabajo integral complementario que vincule aspectos teóricos con los musicales – interpretativos sobre estas compositoras, siendo el desafío conectar esto con la problemática de la recreación de la obra a través de la ejecución e interpretación musical en el piano.

Actualmente se piensa al intérprete como investigador, buscador de material y analista y crítico del mismo; a fin de ser capaz de poner en un lenguaje verbal el proceso llevado a cabo en lenguaje musical, para obtener una interpretación válida y sólidamente fundamentada.

Como expresa Dora De Marinis (1999: 6):

“La interpretación musical llevada a cabo por el instrumentista profesional, conjuga el acabado dominio técnico del instrumento y la abstracción necesaria para comprender la búsqueda estética del compositor. Este último proceso...se logra acabadamente cuando el instrumentista es capaz de verbalizarlo, ya que en esta expresión se encuentra la cristalización más absoluta de un estado de abstracción ideal”.

En lo referente a la composición musical de estas dos mujeres: Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa, es notorio el vacío de difusión en cuanto a la interpretación de sus obras a pesar del reconocimiento del que gozaban en su época.

Como sostiene la autora de esta cita: *“Abordar la labor de la mujer como música en este siglo XX es tarea impresionante... Notables, las compositoras han hecho merecida historia, aunque la proyección y divulgación de la labor de la mujer creadora pasa habitualmente algo inadvertida”.* (Frega 2002: 18)

Este trabajo tiene como punto de partida el relevamiento y obtención de las partituras de las compositoras mencionadas, lo cual implicó la visita a instituciones que custodian este repertorio (Biblioteca de la Universidad Católica Argentina, del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega y de SADAIC), a las Bibliotecas de las Universidades Nacionales de San Juan y de Cuyo, consultas por correo electrónico y en forma personal a la Dra. Ana Lucía

Frega y Dra. Silvina Mansilla y a las musicólogas Graciela Rasini y Ana María Mondolo, Romina Dezillio, Silvia Lobato; quienes desarrollaron la mayor parte de los trabajos tomados como bibliografía de referencia. Además se consultó a la señora Rosalía Ponferrada, sobrina y descendiente de Lia Cimaglia quien proporcionó información y material.

La metodología aplicada en este estudio (Tesis de Maestría) es de carácter descriptivo – comparativo y puede ser organizada en las distintas etapas que a continuación se detallan:

Primera etapa:

I-Aplicación del método histórico y establecimiento de criterios descriptivos para el abordaje y análisis individual de cada compositora desde lo biográfico.

II-Análisis de la producción musical: Catálogo general – Catálogo pianístico.

Segunda etapa: Selección de las obras para ser presentadas en el Concierto – Tesis.

Tercera etapa:

I-Ficha Técnica y Análisis musical de las obras seleccionadas.

II-Análisis pianístico – interpretativo.

Cuarta etapa: Presentación de la herramienta comparativa. Obtención de conclusiones.

Desarrollo

Se plantea de manera sintética la presentación de los datos y un adelanto de conclusiones obtenidas durante la realización de este trabajo.

Compositora Nº 1: Elsa Calcagno (Bs. As. 1905- 1978)

Inició sus estudios de piano con Eduardo Melgar en el Instituto Musical Fontova de Bs. As. Se perfeccionó en composición en el Conservatorio Nacional con Ricardo Rodríguez y José André.

Continuó con posterioridad sus trabajos de orquestación con Roberto Kinsky y Ferruccio Calusio.

Fue becada en 1951 para realizar viajes de investigación por el norte de su país para estudiar el folklore y en 1960 para el desarrollo musical de Chile desde el aspecto pedagógico y tomar contacto con la actividad coral de ese país.

Su extensa producción abarca todos los géneros siendo frecuentemente premiada por entidades de distintas localidades argentinas y del extranjero. Varias de sus obras sinfónicas se estrenaron en el Teatro Colón de Bs. As. y las obras de cámara en conciertos y audiciones radiofónicas a través de la Asociación Argentina de Música de Cámara y la Asociación Argentina de Compositores.

Fue profesora de música del Consejo Nacional de Educación durante 25 años. Actuó en numerosas instituciones artísticas: Asociación Cultural “Al unísono”, Centro de Profesores egresados del Conservatorio Nacional de Música, Asociación Coral y Sinfónica Femenina de la cual fue Presidente, Asociación “Cajita de Música”, Asociación de Música de Cámara, Asociación “Armónicas” y Asociación Argentina de Autores y Compositores de la que fue socia fundadora y activa tesorera (Mansilla 2000: 908- 909).

Desde 1940, ejerció la Crítica Musical en la Revista “La Mujer” (Mayer Serra: 1947). Con esta actividad dio cuenta de casi toda la actividad musical relevante ocurrida en Buenos Aires por esa época, constituyendo también una decisión de avance en busca de un público más “general” (femenino) al cual debía formárselo sobretodo en materia de nociones y símbolos del nacionalismo musical, que aparentemente constituiría el ideario subyacente en la mayor parte de su obra.

En 1961 fundó la Organización Musical Premio Carlota M. P. de Calcagno en memoria de su madre con el fin de estimular a los instrumentistas jóvenes (Mansilla 2000: 909). Los premios se adjudicaban y entregaban el tercer domingo de octubre en el Día de la Madre a instrumentistas menores de 15 años cuyos méritos así lo merecieran (Frega 2002: 23).

Con respecto a su participación política, se detecta su filiación con el gobierno peronista de la época tanto desde su trabajo como crítica musical como también en cuanto a su labor como compositora. La divulgación de su obra instrumental estuvo canalizada a través de la Asociación Argentina de Compositores y la Asociación Argentina de Música de Cámara en función de este objetivo político, mediante la organización de conciertos gratuitos y audiciones radiales cuyo afán consistía en llegar al mayor número posible de población abandonando la habitual idea de elitismo con que se asociaba normalmente al público de música culta.

Es escasa la información que se posee respecto a su labor como intérprete, no obstante Senillosa (1953) y Sosa de Newton (1986) señalan que se desempeñó como activa y eximia pianista ofreciendo regularmente recitales como solista. Como dice Frega (2002: 22): *“Elsa Calcagno fue una gran trabajadora ya que la composición se unió a su labor como pianista en numerosísimos recitales”*.

La mayor parte de la bibliografía consultada coincide en señalar el interés pedagógico que toda su vida acompañó a Elsa Calcagno tanto en su rol de profesora de música o en el de compositora.

Mansilla (2005) señala que su producción parece haber tenido casi siempre una finalidad pedagógica cuyos alcances se cumplieron básicamente en dos ámbitos diferentes:

Uno sería el campo de la enseñanza formal, institucional. Contribuyó al mismo con una gran cantidad de repertorio vocal escolar.

El otro espacio de difusión, podría denominarse como el espacio de la enseñanza no formal o de la divulgación. Aquí encontramos una serie de piezas sinfónicas y sinfónico – corales, además de obras pianísticas y de cámara que estaría destinado al ámbito de concierto. (Mansilla, op. cit.)

Producción musical.

El siguiente cuadro brinda una visión global acerca de la producción general de Elsa Calcagno por década y por género.

Géneros/ Década	1930	1940	1950	1960	1970	Sin fecha
Música para escena	3	1	-	2	-	-
Orquesta	2	1	4	1	-	2
Orquesta con coro	-	-	1	1	1	-
Orquesta con solista	2	3	1	1	-	-
Conjuntos de cámara	3	-	3	4	6	4
Canto y Piano	9	9	6	11	5	14
Coros a capella	-	-	1	3	-	2
Instrumentos solistas:						
- Piano	1	3	4	3	1	-
- Guitarra	-	-	1	2	-	-
- Órgano	-	-	-	-	1	-
- Arpa	-	-	-	-	1	-
- Flauta dulce	-	-	-	-	1	-

- Violín	-	-	-	-	1	-
----------	---	---	---	---	---	---

En virtud del análisis por década de su producción total se podrían obtener los siguientes datos: su carrera compositiva comienza alrededor del año 1933 – 34 escribiendo dos conciertos para piano y orquesta cuyas partituras actualmente están perdidas de acuerdo a los relevamientos que se han realizado a los efectos de la investigación. Se suma a esto la producción de música para escena y el permanente predominio de música para canto y piano.

En la década del 50 es notorio un incremento en la producción de música para piano contándose entre las obras de este período, los Tres Intermezzi y los Doce Preludios inspirados sobre modalidades rítmicas y melódicas del cancionero criollo. En estas dos décadas, 1950 y 60 se evidencia la mayor productividad de la compositora, componiendo música para todos los géneros con mayor predominio de música de cámara, para canto y piano, música infantil para piano (los dos libros de Suites), obras para guitarra y las obras más importantes para piano solo. Durante la década de 1970 no hubo tanta producción en cuanto a cantidad pero sí se encuentran obras de cámara, piezas sinfónico – corales, la última obra para piano importante (Partita), y música para órgano, arpa, violín y flauta dulce como instrumentos solistas.

Su catálogo muestra amplia variedad de elección en cuanto a géneros e instrumentación mostrando siempre su preferencia por el piano como instrumento solista, la canción con piano y la música orquestal.

Catálogo pianístico.

De su catálogo pianístico se seleccionaron las siguientes obras para el Concierto – Tesis (que constituye una de las instancias de defensa de Tesis de Maestría):

- . **Doce Preludios.** (1950). Ed. Rla (1950). Inspirados en “modalidades rítmicas y melódicas del cancionero criollo”. Seis de estos preludios están escritos sólo para la mano izquierda.
- . **Tres Intermezzi.** (1959). Ed. Rla (1962). Dedicados: 1) A Susana Ridilenir, 2) a Carmen Masferrer y Hebe Noguera, 3) A Ana María Trenchi.
- . **Partita.** (1976). Partes: 1) Preludio coral, 2) Interludio, 3) Toccata. MS en SADAIC.

En las Conclusiones se observarán las particularidades compositivas y musicales estudiadas en estas obras.

Compositora Nº 2: Lia Cimaglia Espinosa (Bs. As. 1906-1998)

Nació en Buenos Aires en 1906. Alumna dilecta del maestro Alberto Williams, realizó sus estudios de piano y composición, graduándose con primer premio y medalla de oro; a la vez que realizó el curso de música de cámara con el director de Orquesta Celestino Piaggio, obteniendo el mismo premio.

Perfeccionó sus estudios con el profesor polaco Jorge de Lalewicz. Niña precoz, debutó en concierto en la Sala Pleyel de Buenos Aires a los 14 años con la Fantasía cromática y Fuga de Bach y obras de Chopin.

Consagrada ya en su país, la Comisión de Cultura de la Nación le otorgó el Premio a Europa en 1938, para asistir a cursos en Alemania, Italia y Francia.

Radicada en París, recibió consejos de tres grandes maestros: Isidoro Philipp, Ives Nat y Alfred Cortot. Éste último la presenta en la Sala Pleyel con los 24 Preludios de Debussy obteniendo un gran éxito de crítica.

Su presentación en Buenos Aires, la realizó en el Teatro Colón como solista con el maestro Juan José Castro y continuó luego actuando en todos los centros culturales y artísticos del país como solista con orquesta y recitalista.

Ha estrenado numerosas obras para piano y orquesta: el Primer Concierto de Brahms, el Segundo de Rachmaninoff, Concierto op. 32 de Britten, la Rapsodia Portuguesa de Ernesto Halfter, los Conciertos de Poulanc, el concierto dedicado a ella del compositor Rodolfo Arizaga entre otras.

Sus principales directores fueron: Eric Kleiber, Juan José Castro, Fritz Busch, Gregorio Fitelberg, Albert Wolf, Jean Fournet y otros.

Actuó como solista con las orquestas Nacional de México, Nacional de Perú, Nacional de Río de Janeiro, Nacional de Chile, Orquesta Filarmónica de Sao Paulo, S.O.D.R.E. de Montevideo, del Teatro Colón de Buenos Aires,, Filarmónica de Buenos Aires, Orquesta del Teatro Argentino de La Plata, etc.

Como pianista realizó obras integrales: 24 Romanzas de Mendelssohn, la obra de Debussy y Fauré, innumerables obras argentinas y de cámara.

Grabó para los sellos Odeón, RCA Victor, Philips Argentina, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario y para las colecciones que editaron la Municipalidad de Bs. As. y las Ediciones Interamericanas de la Organización de los Estados Americanos (OEA).

Realizó numerosas giras por América y Europa actuando en los principales centros musicales. Como compositora, su primera obra data de 1912 obteniendo en 1927 un primer premio por sus Tres Canciones Argentinas. Estrenó en París sus Preludios en homenaje a Debussy y una Suite Argentina para piano. A su regreso ofreció un recital de las obras trabajadas en la clase de composición del Conservatorio de París, siendo autora de música de diversos géneros de cámara, ballet y música para teatro.

Fue integrante de la Comisión de la Sociedad Argentina de Compositores. Se recuerda también su actividad como miembro de jurados de concurso, puestos en entidades culturales, reconocimientos como dama ilustre y otros.

Recibió entre otros premios: “Premio Municipal de Composición”, de “Intérprete”, de la misma entidad. “La Venus dorada” que otorgara la institución Círculo Femenino a mujeres trascendentes, “Premio internacional en el Año de la Mujer” por el Órgano Ejecutivo y Directivo del Congreso Universal, “Premio al Mejor Disco Argentino” de Buenos Aires otorgado por la crítica, “Premio Héctor Villa Lobos” por el museo que lleva su nombre y el Ministerio de Cultura y Educación del Brasil. En 1982, el “Gran Premio de Honor” de la O.E.A. en reconocimiento de su carrera otorgado por primera vez a un intérprete argentino.

Según Mayer Serra (1947: 218) desde el año 1925 fue Profesora Superior de Piano del Conservatorio de Música de Buenos Aires, ocupando también el mismo puesto en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Fue maestra de conocidos intérpretes y músicos de la actualidad.

Su carrera desde niña prodigio y durante toda su adultez, fue frecuentemente reseñada en los medios de prensa argentinos y extranjeros, encontrándose abundantes referencias por ejemplo en la Revista La Quena y en numerosas publicaciones de la época.

Su larga trayectoria como intérprete solista culminó en su concierto de despedida en 1994 en la sala del Circolo Italiano.

No se podría obviar el aspecto humano que Lia Cimaglia también dejó en sus seguidores y amigos por ejemplo en palabras como las de Waldemar Axel Roldán (1998: 158) quien le

rinde tributo en el Obituario que escribió a raíz del fallecimiento de la compositora en el año 1998:

“Entre las pianistas argentinas, Lia Cimaglia Espinosa, fallecida el 1 de noviembre, tuvo una distintiva particularidad... Lo que pudieron dejarle sus maestros lo convirtió y transformó tan admirablemente en algo suyo, de manera tal que nunca pareció adquirido. Esa cualidad fue su sonido pleno de encanto y poesía... Lia Cimaglia fue por sobre todas las cosas una artista de dotes excepcionales, de refinada elegancia y equilibrio a la que recordaremos como a una amiga entrañable siempre dispuesta a dejarnos su mensaje pleno de tocante emotividad”.

Producción musical.

Al igual que con la compositora anterior, observando el presente cuadro se obtiene una visión global acerca de la producción general de Lia Cimaglia por década y por género.

Géneros/ Década	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	Sin fecha
Música para escena	1	2	-	-	-	-	-	-
Orquesta	-	-	-	-	-	-	-	2
Orquesta con coro	-	-	-	-	-	-	-	-
Orquesta con solista	-	-	-	-	-	-	-	-
Conjuntos de cámara	-	4	-	2	-	-	-	-
Canto y Piano	-	10	13	7	-	-	-	-
Coros a capella	-	-	-	-	-	-	-	5
Coro y órgano	-	-	-	-	-	-	-	1
Instrumentos solistas: - Piano	2	-	4	2	-	-	2	1

De la lectura de este catálogo se desprenden las siguientes observaciones: Lia Cimaglia comenzó el camino de la composición a edad muy temprana con sus primeras obras que datan de la década del 10. No tuvo cantidad significativa de obras pero sí gozaron de aceptación entre su público como lo atestiguan las publicaciones bibliográficas al respecto. Su foco de inspiración fue la canción de cámara (con acompañamiento pianístico) sobre textos de Gabriela Mistral para la mayoría de sus ciclos de canciones, algunas obras para instrumento de cuerda y piano y fundamentalmente el piano concentrándose las obras más significativas en la década del 30. La pausa de 20 años desde allí hasta sus últimas obras es notoria hasta hallar sus obras de madurez como el Tango 70. Buena parte del material citado en la bibliografía se encuentra perdido y sin editar.

Catálogo pianístico.

De su catálogo pianístico se seleccionaron las siguientes obras:

- Recuerdos de mi tierra (Suite): I- Evocación Criolla, II- Danza, III- Milonga, IV- Zapateado (1939).

- Tango 70 (1975).

De la misma manera que con la compositora anterior, las observaciones sobre los aspectos musicales y pianísticos de estas obras serán abordados en el apartado siguiente.

CONCLUSIONES

Las conclusiones obtenidas como fruto de esta investigación se agrupan en tres aspectos fundamentales: biográfico, musical – compositivo e interpretativo.

Aspecto biográfico

Podría analizarse cómo jugaron diversos factores a la hora de observar la labor compositiva en relación a la época, contexto y situación personal y social del momento.

Elsa Calcagno supo manejar su carrera como compositora debido a su estrecha vinculación con el poder político (peronismo), lo cual fue una manera de asegurar el reconocimiento de su tarea. Sin embargo siendo reconocida y ejecutada en su época, luego ha caído en el olvido.

Por otra parte, Lia Cimaglia Espinosa subordinó su tarea compositiva a la interpretativa sufriendo una pausa en su producción de más de 25 años, a pesar de la aceptación de la cual gozaban sus obras. También fue relativamente olvidada en la actualidad sobretodo como compositora.

Aspecto musical e interpretativo

Se situó cada obra a estudiar dentro de la producción y se clasificó estilísticamente de manera tentativa. Se trabajó en la intervención del intérprete como “co – creador” sobretodo considerando que son obras no ejecutadas en la actualidad.

Desde la mirada del intérprete se puede señalar sintéticamente que el camino llevado a cabo en ambos casos, abarcó los siguientes momentos: Análisis de la obra, Estudio técnico, Formulación de una primera propuesta interpretativa, Trabajo durante los Seminarios de interpretación e Interpretación en público (Carrascosa 2009).

En el caso de Calcagno se podrían señalar los siguientes rasgos generales:

- Aspecto Morfológico:

- Alusión a especies folklóricas argentinas. Obra neoclásica – nacionalista. (Preludios)
- Predominio de las estructuras a 5 partes. Elementos motivicos estructurantes. (Intermezzi)

-Aspecto Melódico:

- Melodías de reminiscencia folklórica, amplitud de registro, variaciones y elaboración de los motivos principales. Recurrencia de temas en tonalidades diferentes. Preludios para la mano izquierda sola.

- Aspecto Armónico:

- Uso de armonía tradicional enriquecida con enlaces armónicos sorprendidos y relaciones poco frecuentes, empleo de enarmonías y uso de tonalidades lejanas enlazadas sorprendidamente, el inicio y el fin de cada número en tonalidades distintas, uso de notas agregadas, gran variedad motivica, agógica y dinámica.

Se pueden señalar en varias de sus obras manuscritas e incluso en las editadas, detalles de notas y ritmos para re – definir.

- Aspecto Pianístico:

Se podría afirmar que la obra de esta compositora se caracteriza (de acuerdo a lo estudiado) por rasgos como los siguientes: extrema variedad de temas y motivos, complejidades armónicas y texturales, planos sonoros muy poblados, melodías que hay que destacar en medio de tejidos armónicos densos como también pasajes con melodías puras, complicaciones en obras escritas sólo para la mano izquierda, amplios saltos en cuanto al registro utilizado, dificultades para una adecuada digitación y empleo del pedal, rango muy amplio y variantes extremas y sorprendentes en cuanto a dinámica y agógica, etc.

En general se podría concluir que el estilo predominante de la compositora se perfila en las siguientes palabras: *“Sus rasgos estilísticos son los del nacionalismo de su tiempo que revaloriza el folklore argentino con una continua evocación del paisaje, tradiciones, danzas y canciones”* (Mansilla 2000: 909)

Lo cual es completado por Arizaga (1971: 76) quien la define como compositora con breves y precisos trazos: *“Desarrolla una empeñosa labor a través de un moderado nacionalismo que alterna con una romántica apreciación del estilo neoclásico”*.

En el caso de Cimaglia fue fundamental conocer su carrera interpretativa, sus grabaciones y la influencia francesa en su carrera tanto como intérprete y como compositora.

Se podrían señalar los siguientes rasgos generales en el aspecto musical:

- **Morfológico:** en general, los números presentan estructura cíclica. Retoma al final el mismo tema de la introducción. Hay alusión a géneros folklóricos en los títulos y parentesco con ritmos como el estilo, el gato, milonga, etc. (en la Suite Recuerdos de mi tierra).

- **Melódico:** melodías superpuestas, intervalos de segundas, paralelismos de cuartas y quintas.

- **Armónico:** Armonía de influencia francesa. Paralelismos, escalas de tonos enteros, etc. Inicio y fin de cada obra en la misma tonalidad.

- **Aspecto pianístico:**

En líneas generales, la interpretación de la obra de esta compositora resulta más accesible que la anterior.

Esto podría deberse posiblemente a la plasmación más clara de las estructuras temáticas reexpositivas (o cíclicas). Son característicos los paralelismos en los planos sonoros (en los cuales también se debe despejar y hacer oír la melodía principal), las recurrentes estructuras homorrítmicas, su inspiración francesa además de los ritmos folklóricos estilizados que cita abundantemente. Todos estos signos son los orientadores para una interpretación cercana a la inspiración de Lia Cimaglia.

Acerca de su estilo compositivo señalan los estudiosos que: *“Su permanente inquietud la llevó a protagonizar numerosos estrenos de autores argentinos y de otros, que por su idiosincrasia se avienen a su temperamento. También se dedicó a la composición... una labor... en la que supo manifestarse con refinada elegancia dentro de los cánones expresivos de la escuela francesa”* (Arizaga 1971: 76) y además que:

“Vinculada por su formación con la escuela impresionista francesa a través de Williams y los prestigiosos maestros franceses, su temática se inspiró en la música rural tradicional de la zona pampeana argentina a través de una armonía estilizada y de formas libres (preludios y danzas)” (Rasini 2000: 710)

Se espera que este trabajo constituya un aporte para los estudios acerca de nuestros compositores y compositoras contribuyendo a la producción de conocimientos sobre la obra para piano existente y dando cumplimiento a su propósito principal, el cual es estudiar a ambas mujeres en sus vidas y obras para piano a fin de rescatar y difundir las figuras de Elsa Calcagno y de Lia Cimaglia Espinosa como representantes de una etapa importante de la historia musical argentina terminando con la cita de Ana Lucía Frega una vez más, quien reafirma que: *“El hecho de ser mujeres[...] ha agregado[...] otra dosis de complicación al difícil camino de la composición, de ganar respeto para las obras, de conseguir que sean interpretadas. Un capítulo más el de estas compositoras en la ardua tarea de lograr una ubicación profesional cimentada en la calidad, profesionalismo en equilibrio permanente con su condición de mujer”* (Frega. 2004: 36).

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZAGA, R. 1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Bs. As.:Fondo Nacional de las Artes.
- CARRASCOSA, F. 2009. “*Elsa Calcagno – Lia Cimaglia Espinosa: aproximación a un abordaje comparativo desde la interpretación*”. Ponencia presentada en el II Congreso de Investigación Artística en Música Latinoamericana. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Con publicación de resúmenes.
- CARRASCOSA, F. 2010. “*Influencias barrocas en dos obras para piano: Partita de Elsa Calcagno y Tango 70 de Lia Cimaglia Espinosa.*” Ponencia – Concierto presentada en el I Congreso Internacional de Piano. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- DE MARINIS, D. y otros. 1999. *La música para piano de los compositores argentinos: Alberto Ginastera, Carlos Guastavino y Juan José Castro*. Mendoza: Grupo de Estudios Pianísticos Ostinato.
- FREGA, A. 2002. *Mujeres de la Música*. Edición electrónica. www.musicaclassicaargentina.com.ar
- MANSILLA, S. 2001. “*A una mujer... de Elsa Calcagno; una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo (1946 – 1955)*”. Revista Argentina de Musicología (2). Bs. As.:Asociación Argentina de Musicología.
- MANSILLA, S. 2000. “*Calcagno, E.*”. Diccionario de la música española e hispanoamericana. Vol. 2. Dir. Emilio Casares. Madrid: SGAE.
- MANSILLA, S. 2005. “*Mujeres, Nacionalismo y Educación*”. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (19) Bs. As.: UCA.
- MAYER – SERRA, O. 1947. *Música y Músicos de Latinoamérica*. México: Atlante. S.A.
- ROLDÁN, WALDEMAR AXEL. “*Lía Cimaglia Espinosa (1906-1998)*”. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (II, 3) 1998.
- RASINI, G. 2000. “*Lia Cimaglia Espinosa*”. Diccionario de la música española e hispanoamericana. Vol. 3. Dir. Emilio Casares. Madrid: SGAE.
- SCHIUMA, O. 1948. “*Lia Cimaglia Espinosa*”. *Músicos Argentinos Contemporáneos*. Buenos Aires.
- SENILLOSA, M. 1953. *Compositores argentinos*. 2ª Edición Aumentada. Bs. As. Casa Lottermoser.
- SOSA DE NEWTON, L. 1986. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Bs. As. Editorial Plus Ultra.

Flavia Carrascosa

Profesora y Licenciada en Educación Musical - Univ. Nacional de San Juan – Profesora Universitaria en Piano del Departamento de Música - Univ. Nacional de San Juan. Docente e investigadora del Proyecto PICTO para la reconstrucción de la historia musical sanjuanina.

Actualmente desarrolla su Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX en la UNCUYO. Se desempeña como docente en la Univ. Nacional de San Juan – Departamento de Música - y en la Univ. Nacional de La Rioja. Integra equipos de investigación y es autora de diversos trabajos acerca de la enseñanza del piano.

TESINA Nº 1

Relación entre texto y música.

La poesía de Federico García Lorca en la música coral de fines del siglo XX.

Mariana Rosas (Licenciatura en Artes Musicales. Orientación: Dirección Coral)

Tutor: Maestro Antonio Russo, en el aspecto interpretativo musical.

Co-tutor: Profesor Miguel Pesce, en el aspecto teórico, formal y metodológico.

Noviembre de 2010.

Introducción

El presente trabajo gira en torno a la problemática de la relación entre música y texto. Para este estudio hemos elegido como ejemplo música escrita durante la segunda mitad del siglo XX. Las dos obras elegidas presentan características comunes entre sí a pesar de haber sido escritas por dos compositores de diferente nacionalidad y estilo compositivo. A ambos los mueve el amor por la poesía de Federico García Lorca, uno de los máximos representantes de la literatura de comienzos del siglo XX.

Siempre me interesé en el uso del texto en la música en general y especialmente en la música vocal. A lo largo de la historia las motivaciones de los compositores para producir obras han fluctuado, de acuerdo a mandatos sociales y culturales. Esta fluctuación es tan notoria que llega a puntos incluso contradictorios, por lo que creo que es un tema que merece al menos ser observado detenidamente. En algún momento el texto actuó como piedra inicial para la creación musical, condicionando al compositor, como ocurre por ejemplo en el Renacimiento. Durante el siglo XX en cambio, el texto ocupa para muchos compositores un lugar secundario en la música vocal, quitándole importancia al significado textual y poético de las palabras usadas. Vemos entonces que el rol del texto en la música ha ido cambiando. El presente trabajo no pretende exponer una hipótesis nueva sobre el tema, sino más bien hacer un recorrido sobre algunas de las teorías ya existentes a fin de encontrar una metodología de análisis que se adapte a nuestras inquietudes y necesidades como intérpretes: observar si es posible tratar a la música y al texto con igual jerarquía o si más bien hay un sistema que prevalece sobre el otro, transformándolo o manipulándolo.

Antecedentes

La problemática de la relación entre música y texto ha sido largamente tratada. Algunos ejemplos que usamos en este trabajo son ensayos de Schoenberg, “Bach, el músico poeta” de Albert Schweitzer, tratados de semiótica. Este tema está relacionado también con la mezcla de lenguajes artísticos en general, no sólo música y texto si no música y cine, música y danza, música y teatro. Cada uno de estos temas constituye una problemática particular, pero con puntos de convergencia con nuestro tema.

Capítulo I

Problemática del análisis de una obra musical con texto.

Al analizar una obra vocal a menudo nos encontramos con la problemática de la presencia del texto como otro lenguaje y sistema comunicacional a observar. Tanto la música como el

texto son sistemas independientes el uno del otro ya que cuentan con los elementos necesarios para significar por si mismos sin necesidad de apoyarse en el otro. Sin embargo, en una obra vocal ambos sistemas se suman para crear uno nuevo, con una única significación que surge de la combinación de los mismos. La comparación de la música con la literatura presenta problemas de orden semiológico¹, ya que aunque ambos son sistemas de signos, tienen distinta naturaleza y configuración.

La definición de semiótica de Jakobson⁽²⁾ fundamenta el deseo de considerar tanto a la literatura como a la música, objetos de estudio de la semiótica:

“Todo mensaje está formado por signos, por lo tanto, la ciencia de los signos denominada semiótica trata de aquellos principios generales que subyacen en la estructura de todos los signos, cualquiera que éstos o su utilización dentro de los mensajes sean, así como de lo específico de los diferentes sistemas de signos y de los diversos mensajes que usan estos signos de diferentes tipos”³

El estudio semiológico resulta entonces deseable desde el punto de vista metodológico por varias razones:

El nacimiento histórico de la semiología favorece la aproximación de los metalenguajes musicológico y teórico-literario. Esto tiene gran importancia al abordar el estudio de la música vocal desde un punto de vista analítico, ya que una visión integradora de música y texto verbal como partes de un único mensaje reclama un instrumento teórico lo más homogéneo posible. Sin embargo, ante esto se presentan dos problemas: por un lado la aún precaria semiología musical, que hace que esta se acerque cada vez más a la musicología en sí alejándose de los esquemas propios de la semiología, y por otro que existe el peligro de que al estar trabajando con el lenguaje como herramienta para el discurso crítico, se desvirtúe la especificidad del lenguaje musical y poético.

El punto de partida más importante en la convergencia de música y literatura es que ambos sistemas son parte de la actividad general de los procesos de comunicación humanos. Cuando nos adentramos en el problema del análisis de una obra musical con texto debemos delimitar claramente cómo vamos a encarar su estudio. Ruwet⁴ (*Langage, musique, poésie*. 1972) representa el punto de referencia más importante en lo que se refiere al estudio analítico de la obra musical y la obra poética desde un principio metodológico común. Él propone, más que una comparación, una yuxtaposición de trabajos de análisis musical y poético orientados por una misma premisa teórica. Esta premisa será considerar a los fenómenos de repetición y contraste como determinantes de la constitución de los textos literarios y musicales.

Repetición y variación serían entonces unidades estructurales tanto en la música como en la poesía. Su estudio se basa en la observación de los elementos “paramétricos”, y “no-paramétricos”. Por “no-paramétrico” se entiende que no puede ser reducido a una oposición binaria simple, es decir que no puede ser dividido en elementos más pequeños. Para Ruwet la repetición es el criterio fundamental de delimitación de unidades, aislando secciones contrastadas en virtud de su presencia o ausencia.

1 Semiología: ciencia que estudia sistemas de signos con un objetivo comunicacional que generan un significado.

2 Roman Jakobson. (Moscú 1896-Boston 1982). Lingüista, fonólogo y teórico de la literatura.

3 Alonso, Silvia. Op. Ct. pág 11

Es evidente que a la hora de hablar de estructura en música el método semántico no es capaz de abarcar todas las posibilidades. Es por eso que resulta oportuno mencionar a Schenker⁵, quien idea un sistema de análisis basado en un enfoque funcional de la armonía. Él propone la diferencia entre acorde gramatical, columna vertebral del análisis armónico y acorde significativo, que es el que revela el sentido de un acorde y su papel específico dentro de la frase o sección de una obra, o en la obra entera. Este análisis implica que la obra es un todo orgánico en el que existe una jerarquía tonal y un movimiento dirigido que establece la coherencia entre las distintas partes de la obra. Para Schenker una obra puede ser dividida en estructura y prolongación, tratándolas como dos niveles jerárquicos diferentes en relación de complementareidad. La estructura se justifica en sí misma y la prolongación admite variantes funcionales. El análisis schenkeriano funciona básicamente en contextos tonales, por el carácter estructurador que le otorga a la armonía funcional. Si bien las obras elegidas para esta tesina fueron compuestas al final del siglo XX, no son atonales, por lo que pueden ser analizadas desde este punto de vista.

Volviendo a nuestra problemática inicial de música y poesía y siguiendo las ideas de Ruwet, concluimos en que la forma o estructura y significación de cada una de ellas debe ser definida independientemente dentro de cada sistema. El texto forma su propio código, que será el punto clave del funcionamiento de la obra en su conjunto, ya que a pesar de ser dos sistemas, se trata de una obra única, percibida unitariamente. Nos encontramos también frente al problema de que en función de la música algunas partes del poema de vean modificadas, por ejemplo, con repeticiones. El énfasis de la música en uno u otro elemento verbal es siempre una cuestión en primer lugar formal, el papel de la música respecto al texto no se limita a una cuestión de duplicación de conceptos. Este desarrollo es comparable al concepto de prolongación schenkeriana en el análisis exclusivamente musical.

Establecimos entonces que nuestro método de análisis será observar independientemente la música y el texto y luego superponer estos análisis buscando puntos de convergencia. Cuando analizamos la música sola de una obra, hay dos corrientes semióticas acerca de las posibilidades de significación y evocación de las mismas. Estas son “referencialismo” y “absolutismo”.

Las teorías referencialistas conectan el significado musical necesariamente con un referente, de modo que la música significa a través de sus mecanismos imitativos o de la expresión emotiva. Por otra parte, los absolutistas rechazan la concepción del significado musical basada en la relación con lo extramusical (referencia). El significado musical no sería extrapolable más allá de la misma materia sonora y las relaciones que contraen entre sí sus elementos.

Si bien adhiero a que la música es un sistema en sí mismo capaz de autosignificación, creo que eventualmente y en especial cuando se trata de música vocal puede haber una combinación de ambas teorías. La referencia extramusical puede ser a un objeto imitado, preferentemente sonoro, o al contenido verbal del texto, ya sean palabras textuales o atmósferas creadas por la poesía, ilustrándolo. Para escuchar esto último, suele ser necesario tener conocimiento previo de lenguaje musical.

Resulta interesante a este punto citar a Imberty⁶:

“Ella no significa, ella sugiere, es decir que crea las fuerzas en forma de imágenes que provocan y orientan las asociaciones verbales; o, si se quiere, direcciones semánticas bajo la forma de impresiones vagas y fluctuantes, aparecen en la conciencia del sujeto que las cristaliza a través de las palabras en significados precisos”⁷

Conclusiones:

En lo personal creo que al trabajar con música vocal el elemento del texto es crucial. No porque le quite protagonismo a la música sino al contrario, enriquece al mensaje. En la música vocal el uso del texto como generador del sentido es una manera de aprovechar un recurso propio y exclusivo del instrumento utilizado, la voz y su capacidad de articular palabras con un significado determinado.

A lo largo de la historia las motivaciones han ido variando, cabe destacar la siguiente cita de “Bach, el Músico poeta”:⁸

“Nada nos obliga a postular el principio de que, procedimientos de cierto orden, deban expresar siempre una vida interior del mismo orden; que, por ejemplo, no se pueda transcribir por medio del sonido sino una emoción de naturaleza musical. No existe imposibilidad alguna en concebir el sueño de un poeta realizado a través del color o el de un músico a través de la palabra”⁹.

Un ejemplo más cercano a nuestros días y opuesto al anterior lo constituye el ensayo “La relación con el texto”¹⁰, donde Schoenberg dice que para comprender la música no es necesario que esta haga referencia a nada más que a sí misma. Opina que la música es el único arte al que se le exige esa “capacidad fuera del arte en sí”, y menosprecia a quienes no son capaces de comprender el sentido musical per se. Menciona también que no es indispensable prestar atención al texto de la música. Él mismo al componer música con texto a veces se basa sólo en las primeras palabras y su música se desprende sólo de ellas y no del sentido de todo el texto usado. Habla de una experiencia personal, en la que luego de escuchar música de Schubert con texto sin atender al mismo, decidió dirigir su atención a él. Al hacerlo descubrió que conocer el texto no cambiaba en nada su percepción de la música.

“Si se pincha en cualquier parte del cuerpo humano sucederá siempre lo mismo: saldrá sangre. Si uno escucha un verso de un poema, un compás de una pieza de música, le será posible comprender el todo”¹¹

⁵ Heinrich Schenker. (Polonia 1868-1935). Teórico de la música., conocido por su aproximación al análisis musical, hoy conocido como análisis “schenkeriano”.

⁶ Michel Imberty. “Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale”, en Musique en jeu, no. 17, 1975, pp. 87-109.

⁷ Alonso, Silvia. Op. Cit. Pág 35

Hoy en día hemos llegado al punto en el que es total decisión del compositor la jerarquía que se le asigna al texto en una obra musical. Dado que los dos compositores elegidos para esta tesina están vivos y en contacto conmigo, decidí preguntarles a ellos mismos qué es lo que los motiva a la hora de componer y de qué manera tratan al texto elegido. El cuestionario y las respectivas respuestas están en el capítulo siguiente.

Capítulo II

Hablando con los compositores.

Rautavaara:12

Enojuhani Rautavaara nació el 9 de Octubre de 1928 en Helsinki, Finlandia. Es a menudo considerado el mayor exponente de la música finlandesa de la segunda mitad del siglo XX. Su producción es vasta y diversa, incluyendo ocho operas, ocho sinfonías y diez conciertos, música de cámara, vocal e instrumental, obras para coro mixto, coro femenino y coro masculino, sacra y profana. La música de Rautavaara y la elección de sus textos puede ser contextualizada en contra de los antecedentes de la historia y literatura finlandesa.

Estilísticamente, Rautavaara se considera a sí mismo como un ecléctico, un “pluralista”. Sus trabajos más tempranos de fines de 1940 y principio de 1950 son clasificados como neo-clásicos, similares por momentos a Prokofiev y Shostakovich. En los 50’ toma el dodecafonismo e incluso total serialismo antes de volverse completamente atonal y neo-romántico en los 70’. Su estilo tardío combina modernismo con romanticismo místico. Sus trabajos orquestales son inspirados en temas metafísicos y religiosos. A pesar de estos cambios aparentemente abruptos, su idioma es siempre reconocible, y el estilo de su último período es la síntesis de todo lo que hizo antes.

“Es mi creencia que la música es genial si, en algún momento, el oyente capta un vistazo de eternidad a través de la ventana del tiempo. Esto, a mi entender, es la verdadera y única justificación del arte. Todo lo demás es de menor importancia”¹³

Las obras corales de Rautavaara están entre las más relevantes que han surgido de la corriente de los países escandinavos desde la segunda mitad del siglo XX. Mientras que algunos de los trabajos de Rautavaara son relativamente renombrados, muchos no lo son. El lenguaje coral de Rautavaara es muy evocativo. Logra transmitir atmósferas casi teatralmente, como narrandohistorias.

Rautavaara se considera a sí mismo un Romántico en el sentido que *“un romántico es imposible de sujetar. En términos de lugar, está por allá o por allí, pero nunca aquí. En términos de tiempo está mañana o ayer, nunca hoy.”¹⁴*

Para Rautavaara la composición es comparable con la jardinería ya que ambas consisten en observar y monitorear el crecimiento orgánico, y no tanto en construir o ensamblar partes y elementos pre-existentes.

8 Schweitzer, Albert. Op. Cit. Pág 265.

9 Ibid. Pág 265

10 Extraído de “El jinete Azul” de V. Kandinsky. Op. Cit.

11 Ibid. Pág 71

Antonio María Russo nació en el año 1934 en Messina, Sicilia, Italia.

Llegó a Argentina a fines de 1951 y en 1960 tomó la carta de ciudadanía argentina. Estudió con los maestros Erwin Leuchter, Roberto Kinski, Enrique Sivieri, Carlos Suffern y Julio Floriani. Es egresado del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" como Profesor Superior de Piano y del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón como maestro Preparador y Director de Orquesta.

Tiene una vasta tarea como director de coros y orquesta, compositor y pedagogo. Desde 1992 ha intensificado su tarea de compositor. Ha compuesto música para coro a capella, canto y piano, conjuntos de cámara, orquesta sinfónica, coro de niños y diversas formaciones vocales e instrumentales.

Las obras sinfónico corales de Russo están, exceptuando el *Magnificat*, siempre condicionadas al orgánico para el cual están pensadas. Por este motivo, los niveles de dificultad de ejecución y la instrumentación elegida son tan heterogéneos. Su obra vocal se caracteriza por una estrecha vinculación entre la música y el texto. Sus elecciones musicales (rítmicas, melódicas y armónicas) suelen estar basadas en el sentido del mismo. Éste genera la forma general de la obra, así como los motivos musicales, jugando un papel protagónico en la composición. Su música basada en textos dados busca evocar emociones extra musicales, emociones que él siente son inherentes a la condición humana.

Hablando de su técnica compositiva, oscila entre lo tonal y el libre atonalismo, con un abundante uso de tríadas mayores y menores, fruto quizás de su confesada admiración por Bártok. Tanto en su música basada en textos como en su música pura, Russo considera esencial observar a los grandes maestros, como Palestrina, Monteverdi, Bach y Brahms y, mediante el uso de un lenguaje contemporáneo, continuar el camino trazado, sin renegar del legado que dejaron. Son sus palabras *"me considero un humilde producto de lo que me dejó la civilización occidental"*.

Questionario realizado a los compositores:

Pregunta	Rautavaara	Russo
¿Cómo resuelve el problema de la unión Música/Texto?	Incluso en música instrumental, un texto o incluso algunas palabras (o mejor dicho, la atmósfera que ellos crean) pueden actuar como impulso creativo.	El texto es la piedra inicial al momento de componer. Generador de forma, fuente de inspiración para la idea general de la música y los motivos a utilizar.
¿Qué valor le otorga al texto a la hora de tomar decisiones compositivas?	Este impulso bien podría ser también un recuerdo visual y por supuesto un motivo musical o tema. Cualquier cosa que cree una fuerte atmósfera.	En la música que lleva texto, éste es la prioridad. Si tengo que elegir entre lo que dicta el intelecto o lo que provocan mis emociones, elijo esto último.
¿Utiliza al texto palabra por palabra o toma ideas generales?	Seguir las palabras de un texto continuamente con la música no es posible porque muy pronto la música creada toma el mando y comienza a	Fundamentalmente la idea general. Algunas palabras me resultan atractivas o resultan más significativas que otras y

	dictar. “Una obra de arte es impredecible y crea sus propias leyes”	les otorgo un tratamiento especial. Siempre oigo en mi interior la música antes de escribirla.
¿Le parece necesario que la música (vocal o instrumental) haga referencia a cuestiones extramusicales? (tanto el texto como otras)	En absoluto, pero es algo que parece hacer las cosas más fáciles para el oyente. Por el otro lado, no es posible hacer descripciones exactas con la música sin explicar cosas con palabras. Como dijo Samuel Beckett “ la música es perfectamente ininteligible, y la música es perfectamente inexplicable”	Es necesario que la música haga referencia a los afectos, ya que no hacerlo sería pasar por alto una característica de la condición humana. excepto en el caso de la música pura. Si la música tiene texto debe hacer referencia a él. Schoenberg partió de una premisa mental, sin tener en cuenta los afectos, y esa fue su falla.

Capítulo II

Vida de Lorca

Federico García Lorca nace el 5 de Junio de 1898 en Fuente Vaqueros, Granada, hijo de un agricultor y propietario, Federico García Rodríguez, y de Vicenta Lorca, maestra nacional. Lorca tuvo una infancia feliz, rodeado de familiares, primos y amigos, con el paisaje y las gentes de Granada. Sus posiciones antifascistas y su fama le convirtieron en una víctima fatal de la Guerra Civil española, en Granada, donde le fusilaron, en agosto de 1936.

Nadie hubiera pensado que iba a ser poeta, ya que, al igual que su padre, tenía una gran afición por la música. Tocaba el piano, cantaba, componía canciones y animaba todas las reuniones familiares con su música. Dijo Lorca *“mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón”*¹⁶. Sin embargo, Lorca no pudo completar sus estudios de música ya que sus padres no lo dejaban viajar a París, lugar al que se iba en la época para estudiar música. Esta inclinación por la música está presente en toda su obra. Desde la temática hasta la rítmica de cada verso de sus poemas.

Quizás sea esta una de las razones por las cuales tantos compositores hayan decidido musicalizar su poesía.

Tradición y Vanguardia

Si bien la vida de Lorca fue muy corta, su producción fue vasta y diversa.

En pocos años se puede ver la evolución personal del poeta y cómo la influencia de sus viajes y nuevas amistades repercutía en su vida y obra.

12 Kamm, Charles. Op. Cit.

13 "It is my belief that music is great if, at some moment, the listener catches 'a glimpse of eternity through the window of time'... This, to my mind, is the only true justification for art. All else is of secondary importance." — Einojuhani Rautavaara

14 Schola Cantorum of Oxford. CD de música de Rautavaara. Booklet.

15 Crespo, Alfredo José. Op. Cit.

Lorca perteneció a la llamada Generación del '27 (junto con Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, entre otros). Surgida a partir de la muerte de Luis de Góngora y Argote, representa un movimiento de artistas que indagan sobre los orígenes del sentimiento nacionalista español. Esta generación busca con su arte ir más allá de lo que se conocía como la “cultura española”, indagando en lo más profundo del ser español. Creían y afirmaban con su arte que había más sobre la identidad española que castañuelas y corridas de toros. La Generación del 27 se caracterizó también por estar formada por hombres que más allá de ser coetáneos unidos por afinidades, eran amigos, todos muy distintos entre sí.

Así comienza su recorrida. Su primer libro publicado *Libro de poemas* (1918-1920) describe escenas cotidianas de su Granada natal, pero con su simbolismo característico. Lorca parte de un dato real de su conciencia, que luego de un proceso de síntesis y condensación da lugar a un hecho completamente nuevo. Dijo Andre Breton¹⁷ para explicar el sistema poético:

“Una vez me preguntaron qué era poesía y me acordé de un amigo mío, y dije: ¿Poesía? Pues, vamos: es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio; cuanto más las pronuncias, más sugerencias acuerda, por ejemplo, acordándome de aquel amigo, poesía es “ciervo vulnerado”.¹⁸

Con el correr de los años y especialmente luego de su viaje a Nueva York en 1929 Lorca conoce a los mayores exponentes del movimiento surrealista y traba amistad con ellos. Este movimiento sumado a las impresiones recibidas al llegar a la ciudad estadounidense provocan un quiebre en su estilo y temática poética. Los temas y el modo en que los aborda cambian y se vuelven más fríos y grises. Deja de indagar en la problemática de la identidad española para adentrarse en los problemas existencialistas del ser humano.

Los grandes temas líricos

A lo largo de toda la producción de Lorca podemos encontrar grandes temas que han sido objeto de su observación y análisis, enfocados desde diferentes ópticas según el momento de su vida. De acuerdo con su gusto por los elementos tradicionales, Lorca utiliza frecuentemente símbolos en su poesía.

Se refieren muy frecuentemente a la muerte aunque dependiendo del contexto los matices varían bastante. Son símbolos centrales en Lorca:

La luna: es el símbolo más frecuente en Lorca. Su significación más frecuente es la de muerte, pero también puede simbolizar el erotismo, la fecundidad, la esterilidad o la belleza.

El agua: cuando corre, es símbolo de vitalidad. Cuando está estancada, representa la muerte.

La sangre: representa la vida, por ello, la sangre derramada es la muerte.

Simboliza también lo fecundo, lo sexual.

El caballo (y su jinete): está muy presente en toda su obra portando siempre valores de muerte, aunque también representa la vida y el erotismo masculinos.

¹⁶ Mínguez, Rafael. Op. Cit. pág. 5

Las hierbas: su valor dominante, aunque no único, es el de ser símbolos de la muerte.

Los metales: también su valor dominante es la muerte. Los metales aparecen bajo la forma de armas blancas, que conllevan siempre tragedia. ¹⁹

Colores: “Se revela en sus versos como excelente pintor, como lo pregona con claridad el constante nombrar de colores sin necesidad... su amor por el color lo hace escribirlo en el papel como precioso adjetivo cual si lo pintara”²⁰. Blanco: optimista visión y canta con él a la mujer y a los niños. Negro: muro infranqueable de tristeza y dolor. Verde: el poeta se enamora de él con fuerza que trae lo que ardientemente se desea. Fuerte connotación sexual. Rojo: más sugerido que nombrado.

Otra característica que atraviesa toda su obra es su interés en buscar las raíces de la lengua popular. Por su afinidad con la música, su lírica está totalmente unida al ritmo, que adquiere un sentido estructural en su obra.

Recorrido poético

En la obra de Lorca, desde el primer momento se amalgaman romanticismo y pinceladas vanguardistas, búsqueda de un popularismo sencillo y tonos reflexivos de escepticismo juvenil, germen de la posterior visión dramática del mundo. El tema andaluz, por el que entronca con el popularismo, y el lenguaje, virtualmente nuevo, tramado por unos inicios de cosmovisión propia, en parte acabada, a base de apuntes delicados y rápidos, versos impresionistas de metro corto, preferentemente octosilábicos, de una gran fuerza musical y poderosa síntesis de imagen.

Amor y muerte van de la mano. La naturaleza no es una fuerza estática, sino que, personificada, actúa como una amenaza ayudando a la tensión de la anécdota en que se sustenta el poema.

El *Primer romancero gitano* se caracteriza, entre otras cosas, por la fuerza musical de sus versos octosílabos, inspirado por el “Romancero Tradicional” recientemente recopilado por Ramón Menéndez Pidal²¹. Este romancero habría persistido en Perú y Ecuador desde la época de la colonización española.

La presencia de la noche es constante, y todo se materializa en una sensación de abandono, de añoranza y de frustración. Pero no hay popularismo en el tratamiento del *Romancero gitano*, sino cultismo.

Conexión con la música/razones por las que lo elijo

Evidentemente hay algo de musical en la poesía de Lorca que tienta a musicalizarla. El simbolismo en Lorca y su capacidad de crear climas que van más allá del concepto de cada una de las palabras utilizadas lo asemeja bastante con el lenguaje musical, hablando desde un punto de vista referencialista. A su vez, y como observaremos más adelante, su poesía contiene en sí misma elementos típicos de la música, tales como el ritmo, las sonoridades creadas por las palabras elegidas.

17 (Tinchebray 1896-París 1966). Poeta y crítico francés, líder del movimiento surrealista.

18 Armiño, Mauro. Op. Cit. pág 21

19 <http://www.scribd.com/doc/19691647/Simbologia-Recursos-y-Temas-de-Federico-Garcia-Lorca>. 27 de Julio de 2010.

20 Paz, Karen. Op. Cit.

En las obras que elegí para esta tesina podemos observar ejemplos de cómo ambos compositores han recreado mediante recursos musicales propios de cada uno que detallaré más adelante, los climas lorquianos, caracterizados por su teatralidad, sus colores y hasta sus sensaciones de temperatura. Todo esto constituye las sinestesias tan usadas por García Lorca, razón por la cual se lo llamó el “maestro de los cinco sentidos”. La poesía de Lorca es tangible, y la música completa con los elementos sensoriales necesarios para representar esas atmósferas.

Para analizar en profundidad el texto, la música y su respectiva yuxtaposición elegí la *Suite de Lorca* de Rautavaara y *Veleta* de Russo. Siendo que en *Eros, Selene, Eros* (obra que presento en el concierto que acompaña este trabajo) los poemas de Lorca están a cargo de la soprano solista, creí más pertinente para observar un ejemplo coral trabajar con la obra de Rautavaara y una obra de características similares de Russo (coro a capella, textos de García Lorca).

Capítulo IV

Suite de Lorca

La Suite de Lorca fue compuesta en 1973, como un resultado del amor del compositor por la poesía de Federico García Lorca. Si bien a Rautavaara el sentimiento nacionalista español le resultaba distante, la atmósfera Lorquiana, repleta de misticismo, naturaleza y fuertes metáforas se le hacía cercana. Esa idea constituye el punto inicial de la composición de esta obra. El texto de la edición de la Suite de Lorca dice que el único número que se podría decir tiene elementos característicos españoles es “Malagueña”, cuyo acorde central está formado por las notas de algunas cuerdas al aire de la guitarra. Los otros números reflejan ambientes sin evocar particulares elementos nacionalistas²².

Yo en cambio creo que, como detallaremos más adelante, hay más elementos que pueden ser característicos españoles, como la abundancia de 2das menores, típica del modo de mi (frigio), los saltos y acordes por 4tas, que recuerdan a las cuerdas de la guitarra y los ostinatos rítmicos que tienen características flamencas y fundamentalmente del Cante Jondo.

Con respecto al uso del texto y la música en función del mismo, cabe destacar las palabras del mismo Rautavaara: “*Experimentar el mensaje como un todo, no como una descripción narrativa sino como la creación del mundo en sí mismo*”²³ De esto podemos interpretar que el compositor finlandés busca transmitir sensaciones que van más allá del sentido literal del texto, paralelo a la motivación del poeta. Los elementos compositivos elegidos forman un todo que debe ser comprendido como tal al momento de interpretar su música. Este deseo de que su obra trascienda la música en sí se asemeja a la intención del mismo Lorca, cuyos poemas a menudo son una asociación libre de palabras no relacionadas entre sí que juntas cobran un nuevo sentido, suma de lo conceptual y lo sensible.

Esta pieza carga un impacto muy fuerte si consideramos su corta duración. Toda ella consiste esencialmente en un estudio en el uso de escalas simétricas, alternando tonos y semitonos. Esto podría estar relacionado con la confesada admiración de Rautavaara por Bartok, que es pionero en el uso de este tipo de escalas.

Como rasgos generales de cada número podemos establecer lo siguiente:

21(La Coruña 1869 – Madrid 1968) fue un filólogo, historiador, folclorista y medievalista español. Creador de la escuela filológica española y miembro erudito de la Generación del 98.

Canción del jinete: basada en un ritmo galopante monomaniaco (que puede también conectarse con las acentuaciones del ritmo característico flamenco)

El grito: basada en un grito estilizado que actúa como elemento estructurante tanto del poema como de la música.

La luna asoma: Ritornellos con pequeñas variaciones a modo de presagio. Relación con Katedralen y Canción de nuestro tiempo.

Malagueña: acordes paralelos mímica del rasgueo de la guitarra.

Temáticamente hay una relación entre los cuatro poemas: 1) Muerte. 2)

Grito. 3) Noche. 4) Muerte. Esto le otorga a toda la suite un sentido de unidad temática y formal, ya que abre y cierra con el tema de la muerte. Esta elección es exclusiva del compositor, que eligió trabajar con cuatro poemas que no fueron pensados como unidad por el poeta.

Toda la obra gira sobre la nota MI, que además de ser la finalis del modo frigio, característico de la música española es la cuerda más grave de la guitarra.

Los ostinatos mecánicos que aparecen tanto en el primero como en el último número representan la inexorabilidad del destino de la muerte y dan unidad a la obra.

La articulación del texto sugiere que Rautavaara no fue bien asesorado en el uso del español, aunque quizás tampoco le haya interesado. El sentido de su música, al igual que de la poesía de Lorca, no se basa en el sentido textual de las palabras sino más bien en los climas y atmósferas creadas. Rautavaara no necesariamente “dibuja” las palabras del poema sino que capta su esencia, su “metasignificado” y lo recrea. El carácter quasi teatral de toda la obra de Lorca, dado por su capacidad de proponer cambios de ambiente como si estuviera cambiando de escenografía es el punto de inicio para la composición de Rautavaara. (esto está también presente en la obra de Russo) Rautavaara cuenta “historias musicales”²⁴

22 Edición de la partitura. Editorial Fennica Gehrman .

23 Rautavaara, Einojuhani. Op. Cit. “Experience the message whole, not as a narrative description but as the creation of the world itself”

24 <http://musicoclasico.blogspot.com/2007/11/rautavaara.html> 27 de julio

Análisis Canción del Jinete

No	Poema	Pies	Música del poema	Significación poética	Caracterización musical	Rep. poética	Rep. musical
1	Córdoba.	3 (menos 1)	Consonantes explosivas. Forma un solo verso con el siguiente	Córdoba: capital de la Andalucía Romana (racionalidad).	Ostinato rítmico voces masculinas. Bajos: Nota Mi. Tenores: escala octavónica ascendente desde el unísono con los bajos.		
2	Lejana y sola.	5	o-a-e-e-o-a. Simetría vocálica. Genera tensión y relajación.	Soledad. Nadie llega a Córdoba porque la muerte te espera "antes de llegar".	Intervenciones solistas de tenor y bajo. Dinámica y rítmica contrastante con el ostinato.		
3	Jaca negra, luna grande.	8	Alternancia de sílaba acentuada y no acentuada. Ritmo primitivo, tribal.	Muerte y luna que observa. Contraste negro/blanco	Voces femeninas por 3ras paralelas. Dinámica y rítmica contrastante con el ostinato.		
4	Y aceitunas en mi alforja.	8	Sin verbos. Lenguaje + primitivo, como los chicos	Elemento característico andaluz.	Disminuye la intensidad. Unísono de mujeres a la 8va. Soprano 2 comienza una escala descendente alternando tonos y semitonos.		
5	Aunque sepa los caminos	8	Primer verbo del poema.		Continúa lo anterior. Crescendo al forte.		
6	yo nunca llegaré a Córdoba	9 (menos 1)	Tiempo verbal: futuro. Idea de lejanía.	Idea central del poema, el viaje que culmina sólo con la muerte.	Continúa subiendo en dinámica y registro. Culmina con el mismo texto que los hombres pero diferente rítmica.	Córdoba	
7	Por el llano, por el viento.	8		Descripción escenográfica de la situación.	Pasajes solistas de tenor y bajo.		
8	jaca negra, luna roja.	8	Hace un juego rítmico con el verso 3	Muerte y luna. Roló: alusión a la sangre.	Idem estrofa anterior.	Jaca negra	V. 3 y 4
9	La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba.	8 (menos 1)	Tiempo verbal: presente.	Presencia de la muerte/luna en todos lados, imposible escaparse de ella.		V.3	V.5
10				Arquitectura característica de Córdoba.		Córdoba	V.6
11	¡Ay que camino tan largo!	8	Reiteración "¡Ay!". Climax. Crescendo poético.	Exclamaciones enérgicas.	Pasaje solista del Bajo.	Ay	V.2
12	¡Ay mi jaca valerosa!	8			Pasaje solista del Tenor.	Ay	V.2
13	¡Ay que la muerte me espera.	8	Tiempo verbal: presente.	Imposibilidad de huir de la muerte.	Idem Verso 9	Ay	V.9
14	antes de llegar a Córdoba!	9 (menos 1)	Tiempo verbal: presente.		Dinámica y registro alcanzan su pico máximo. Homofonía entre las 4 voces sobre la palabra Córdoba.	Córdoba	
15	Córdoba.	3 (menos 1)			Idem V.1	V.1	
16	Lejana y sola	5	Cierre simétrico del poema		Idem V.2. Última intervención del Bajo solista comienza una 8va más grave y culmina con un pedal de Fa sobre el pedal de Mi del resto de la cuerda masculina.	V.2	

Análisis musical:

Nota central: Mi. Pedal y símbolo del destino.

Esta obra no presenta división estructural entre secciones, más bien representa una superposición de elementos diferentes e independientes unos de otros que sólo en un momento de la obra se juntan en rítmica, dinámica y texto.

Observamos un ostinato rítmico de las cuerdas masculinas. Las voces femeninas aparecen en un plano contrastante en carácter, rítmica y dinámica.

Mediante el movimiento rítmico paralelo, principalmente por terceras, son las que enuncian el poema. Sobre un pedal de Mi de los bajos, los tenores emergen desde un unísono con una escala octatónica (E-F#-G-A-Bb-C-Db).

La escala octatónica surge de una superposición de dos acordes de 7ma disminuída. Se caracteriza por su simetría, ya que al ser una sucesión de tonos y semitonos ambos tetracordios resultan simétricos. Esta escala es muy utilizada por Bártok como recurso para rearmonizar canciones folklóricas. En sus estudios de música pastoril, tanto Bártok como Kodály observaron que las escalas mayores y menores tradicionales estaban generalmente ausentes en las melodías folklóricas auténticas. En lugar de eso, encontraron una prevalencia de los modos griegos o medievales, así como algunos modos que eran totalmente desconocidos en la música modal. Estos últimos, a diferencia de los modos eclesiásticos, no son diatónicos. Un ejemplo de esto es la siguiente escala: G-ABb- C-Db-Eb-F. Para su análisis la dividiremos en dos fragmentos: (G-A-Bb-CDb- Eb) y (Bb-C-Db-Eb-F). Estos segmentos son a menudo usados por Bártok en sus propias composiciones para derivar de ellos sets de notas más grandes. El primer segmento es octatónico y el segundo diatónico. Si nos detenemos en el primero, es equivalente al que usa Rautavaara en el número que estamos analizando en el bajo y continuado por el tenor, pero traspuesto (E-F#-G-A-Bb- C). Continuando con Bártok, vemos que las secciones diatónicas aparecen como uno u otro de los modos eclesiásticos, mientras que las secciones octatónicas representan transformaciones abstractas de las fuentes folklóricas no diatónicas originales.

Por este motivo, no se encuentra entre las auténticas melodías pastoriles sino en su moderna rearmonización. Por su simetría y consecuente falta de tensión armónica hacia una nota en particular, la escala octatónica está “divorciada”²⁵ de las funciones tonales tradicionales. En la música de Bártok funciona como un set de notas que resultan fundamentales en la generación de material melódico y armónico.

La obra culmina con un pedal de Mi de los bajos y tenores superpuesto a un pedal de Fa una 7ma más abajo del bajo solista. Esto implica un final no conclusivo armónicamente, ya que no relaja sino que crea más tensión.

Análisis del poema:

Introducción:

Este poema se publica en el libro “Canciones”, escrito entre los años 1921 y 1924. Canción del Jinete es parte de las “Cuatro Andaluzas” pertenece a la etapa neopopularista del poeta. Este movimiento fue principalmente andaluz, surgido como un rechazo a la literatura elitista del Modernismo y a la frialdad de las Vanguardias, intentando volver a lo popular, inspirado en el ya nombrado “Romancero Tradicional”.

Este período temprano de Lorca se caracteriza por estar dedicado a reinterpretar la cultura española, haciendo énfasis en profundizar las cuestiones principalmente andaluzas y gitanas,

con todo su sufrimiento, diferente de la España “for export” que se representaba en ese momento.

Tomando elementos del folklore, los reelabora con motivos y formas que le dan un aire de modernidad. Es interesante la intensidad con que alude a las cosas y su gusto por lo incongruente e irracional. Aparentemente resulta un estilo sencillo. Es en este período en el que Lorca comienza a crear su lenguaje simbólico, que va cobrando identidad en sí mismo.

Tema:

El poema narra un interminable y probablemente frustrado viaje a caballo, describiendo la imposibilidad de escapar del destino final, la muerte.

Estructura:

Este poema está dividido en cinco estrofas. La primera y última exactamente iguales, de dos versos cortos cada una, que juntos forman a su vez uno de ocho. Esto le otorga al poema unidad. En estos versos se enuncian dos características de Córdoba (lejana y sola) y luego se explicará el porqué de estos dos adjetivos. Las otras tres forman cuartetos de versos octosilábicos. La segunda estrofa presenta el viaje, con su jaca negra (representando a la muerte), la presencia de la luna y el conocimiento desde este primer momento de que no se llegará a Córdoba. La tercera estrofa describe el paisaje y menciona directamente a la muerte. La cuarta es una serie de exclamaciones enfáticas, inspiradas en el Cante Jondo, que de nada ayudan al jinete que narra a evitar su destino.

Además de la división por estrofas, hay una división dada por el uso de verbos. En los primeros cuatro versos no vemos ningún verbo. En el quinto aparece uno en tiempo presente y en el sexto en futuro. Los versos siete y ocho son otra vez frases no verbales, mientras que en el nueve utiliza de nuevo un verbo en presente. Los versos diez, once y doce carecen de verbos y el trece y el catorce los tienen. Termina como empezó, cerrando simétricamente con una descripción sin verbos.

La elección de la ciudad de Córdoba para este poema es algo que merece nuestra atención. Córdoba, como capital de la Andalucía Romana, representa los ideales de razón, progreso y orden. El pueblo andaluz, por el contrario, se forjó bajo los mandatos de la superstición. De esta manera hay un antagonismo entre civilización y barbarie. La muerte que no deja que el jinete llegue a Córdoba pareciera estar frustrando los intentos de autosuperación del hombre, como si esto no fuera posible. Al nombrar a “las torres de Córdoba” el poeta podría estar haciendo alusión a las Torres de Calahorra, que fueron una fortaleza árabe. Estas torres junto con el Puente Romano que se encuentra hoy no muy lejos de las mismas representan las diferentes religiones que una vez vivieron en paz y armonía en Córdoba.

Observando el campo semántico del poema, vemos que ciertas palabras se repiten varias veces:

Córdoba: cinco veces.

Jaca: tres veces.

Camino, Luna y Muerte: dos veces cada una.

¡Ay!: tres veces. La repetición de esta palabra al comienzo de los versos once, doce y trece genera que el ritmo propio del poema se acelere, llegando a su punto de climax o mayor tensión.

Pertenciente a la etapa del Lorca joven interesado por representar una cultura española que tuviera que ver con la profundidad del sufrimiento del pueblo andaluz y gitano, lo que él mismo resumió como la “pena”, este poema nos sitúa mediante imágenes escenográficas, descripciones de paisajes y enumeración de ciertos elementos, en las tierras del poeta. Todo el poema gira entorno a la imposibilidad de escapar a la muerte, sin importar lo que el hombre haga.

La luna, elemento simbólico presente en toda la obra de García Lorca, está también aquí de manera omnipresente, representando a su vez a la muerte.

Yuxtaposición:

Al superponer ambos análisis, observamos que ciertos aspectos del poema coinciden con determinados elementos musicales que parecieran hacer referencia a significados similares. Para comenzar, vemos el ostinato de los tenores y bajos, cuya rítmica podría simbolizar el traqueteo del galope del jinete siendo las intervenciones solistas una especie de ráfagas al pasar.

El uso de la escala octatónica en este número en particular de la obra resulta interesante de analizar. Al observar que la escala octatónica no tiene sensibles que “necesiten” resolver en una tónica en particular, podemos decir que esta escala se caracteriza por ser estática, por no “ir a ningún lado”. Esto establece una relación directa con el sentido del texto, ya que “nunca llegaré a Córdoba”.

Otra elección del compositor para ilustrar musicalmente el sentimiento de falta de llegada o de relajación luego de una tensión es el acorde final, en el que el bajo solista se mueve a un fa mientras que los tenores mantienen el pedal de Mi. Esto, dicho por el mismo Rautavaara, es para enfatizar el sentido de “nunca llegaré a Córdoba”. Se podría decir que si bien este número tiene tensiones y relajaciones, como las que ocurren cuando la dinámica de las voces femeninas va subiendo, éstas son generadas más que nada por la dinámica, el efectivo polifónico utilizado y la direccionalidad de las voces. Armónicamente se mantiene en este estado de no tensión ni relajación. Es un número que no descansa, más bien abre la puerta a lo que será el resto de la Suite.

Por otro lado, observamos ciertas características del poema que no fueron representadas musicalmente. La poesía tiene una estructura simétrica en el sentido que empieza y termina con dos versos idénticos. Musicalmente esto no está representado de manera idéntica. Si bien repite la estructura de tenor y bajo solista sobre el ostinato del resto de la cuerda masculina, Rautavaara termina con una disonancia que no había planteado hasta ese momento.

Otro ejemplo de esto es el ostinato elegido por Rautavaara para acompañar todo el número. En poesía es posible realizar un ostinato, repitiendo un verso a lo largo de todo el poema por ejemplo. No es el caso de Canción del Jinete. En este caso, el ostinato es una decisión pura del compositor, que no tuvo que ver con el material temático del poema sino más bien con la idea general que de él se desprende.

El climax del poema está en la cuarta estrofa, luego de la sucesión de los tres “¡Ay!”. Musicalmente vemos que hay una coincidencia. El único momento en el que las cuatro voces se mueven homófonamente es al finalizar esta misma estrofa. Además la soprano primera

canta lo que es la nota más aguda de todo el número (e incluso de toda la suite), por lo que entendemos que es el punto de sonoridad máxima de esta obra.

Problemas de la dirección:

Al trabajar esta obra me encontré con ciertas dificultades técnicas al querer llevar a cabo algunas de las indicaciones del compositor. Una de estas fue el cambio brusco de dinámicas de las voces femeninas. Estando todas ellas en un registro medio y siendo las intervenciones por 3ras tan cortas, se hacía difícil lograr el cambio deseado.

Otro problema fue mantener la tensión del ostinato masculino, sobre todo del de los bajos, que en toda la obra mantienen la misma nota.

Ciertas sutilezas de dinámicas son importantes de tener en cuenta, ya que fácilmente pueden desdibujarse. Un ejemplo de esto ocurre al principio de esta obra, con el cambio de matiz de los bajos de *ppp* a *pp* y luego a *p*. Estas variaciones son aún más complicadas de hacer al estar trabajando con un grupo de cantantes reducido (octeto en este caso).

Interpretación:

Toda esta Suite se caracteriza por tener indicaciones de interpretación referidas a las dinámicas y articulaciones muy precisas por momentos y muy vagas por otros. Esto me dio la pauta para agregar ciertas dinámicas y articulaciones cuando el compositor no especificaba algo en particular. Esto ocurre por ejemplo en las intervenciones femeninas por 3ras. Allí y para solucionar el problema que enuncié anteriormente, agregué acentos en cada una de las sílabas. De esta manera se logra mejor el contraste entre el ostinato masculino y las intervenciones femeninas.

El ostinato rítmico tiene un acento en la última sílaba. Para priorizar el acento prosódico de la palabra Córdoba agregué un acento en la primera sílaba, un *decrescendo* sobre el puntillo y la última sílaba es algo más corta que una negra, por el acento puesto por Rautavaara. Así, cada compás está separado del siguiente por una pequeña cesura. Este ostinato debe mantenerse durante toda la obra con la misma intención ya que representa la constante presencia de la muerte durante este viaje, por lo que es importante que no se diluya la articulación con la que se comienza ni que se acople a las otras voces en al dinámica. Para esto periódicamente y en especial en los momentos en los que las voces femeninas tienen silencios, considero importante volver a enfatizar la intención con la que comienza la obra.

Las intervenciones solistas del tenor y el bajo no tienen matiz ni articulación específicas, salvo la última frase del tenor. Ese regulador (*cresc-dim*) lo pido entonces en cada una de las intervenciones. En cuanto a articulación, pido algo legato y sin articular demasiado las consonantes. Esto contrasta con el ostinato del resto de los hombres y resalta la idea de que son cosas que se escuchan como una ráfaga al pasar, como si fueran los pensamientos del jinete.

La última intervención del bajo solista, indicada con un *pp* la pido algo más sonora por el registro en el que se encuentra. También considero importante hacer un buen acento prosódico sobre la palabra “sola”, resaltando su significado y poniendo en relieve la disonancia entre las cuerdas masculinas.

Análisis de El Grito

No	Poema	Pies	Música del poema	Significación poética	Caracterización musical	Rep. poética	Rep. musical
1	La elipse de un grito,	8	Silabas acentuadas sobre la "i". Sonoridad clara y punzante	Presentación del grito.	Unisono femenino sobre Mi. Glissando ascendente que se abre en superposición de 2as menores.	Grito	
2	va de monte	4	Los versos se van acortando. Idea de lejanía.	Imagen que atraviesa todo el ambiente.	Canon entre voces femeninas y masculinas. Voces agudas ascienden en sucesión de tonos y semitonos sobre pedal de Mi. Cambio de matiz, tempo, registro y efectivo polifónico.		
3	a monte.	3	Eco.				
4	Desde los olivos,	6	Acento de la frase en la "i". Seseo con las "s". Murmullo.	Imagen característica de Andalucía. Contraste entre la imagen del arco iris y el color negro	Melodía a cargo de la soprano sobre homofonía del resto de las voces graves, que comienzan en un acorde de mi que luego va abriéndose voz por voz.		
5	será un arco iris negro	9	Repetición de la "i". Contraste claro/oscuro	Color azul: iluminación del ambiente. Acotación escenográfica.	Homofonía de las 4 voces. Pedal de Mi en la contralto. Culminación en acorde de Mi con 6ta agregada.		
6	sobre la noche azul.	6 (más 1)	Vocales oscuras.				
7	¡Ay!	1		Exclamación. Lamento. Sufrimiento del pueblo andaluz.	Unisono femenino sobre Mi. Glissando ascendente que se abre en superposición de 2as menores. Continúa en glissando descendente sobre la frase siguiente.		Idem V.1
8	Como un arco de viola,	8	En toda la estrofa rep. Silaba "vi". Genera ritmo.	Mejora del grito. Presente en todo momento.	Melodía a cargo del Tenor sobre divisi de bajos que acompañan.		Idem. V.6, 7 y 8 en sopr.
9	el grito ha hecho vibrar	7 (más 1)					
10	largas cuerdas del viento	7			Homofonía de las voces masculinas. Movimiento paralelo del bajo.	Grito	
11	¡Ay!	1		Exclamación.	Glissando de voces femeninas y tenores.	Idem V.1 y 7	
12	(Las gentes de las cuevas	7	Silabas acentuadas sobre la "e". Sonoridad abierta	Paréntesis: indicación teatral, similar a una didascalia.	Sólo voces masculinas. Comienzo en unisono en el registro grave. Los tenores ascienden por semitonos hasta llegar al Fa que forma la disonancia con el pedal de mi de la sección siguiente.		
13	asoman sus velones)	7	Silabas acentuadas sobre la "o". Oscurece la sonoridad.	Velas: iluminan la noche.			
14	¡Ay!	1		Exclamación.	Glissando de las voces femeninas sobre pedal mi-si de los bajos y fa de los tenores. Se repite el "¡Ay!" al unisono pero abriendo en una 2da menor y con glissando descendente.	Idem V.7 y 11	

Análisis Musical:

Nota central: Mi

Esta obra está dividida en secciones separadas por el unísono, glissando y cluster de las mujeres (excepto por una vez en la que se suman los tenores también). Este elemento se repite cuatro veces a lo largo de toda la obra, todas con alguna pequeña diferencia entre sí. Culmina con una coda que toma elementos del juego melódico antes mencionado. De esta forma tenemos cuatro “estribillos” y tres “estrofas”.

En la primera estrofa los compases 2, 3 y 4 forman una suerte de canon sobre una escala octatónica incompleta (la misma usada en el número anterior).

Los siguientes 3 compases se construyen sobre una escala Mayor con el 6to grado descendido (mayor artificial). Luego aparece nuevamente el glissando y otra vez cantan las voces, aunque ahora la melodía a modo de letanía que antes llevaba la soprano está a cargo del tenor. El grito aparece una vez más y luego sobre un pedal de Si de los bajos los tenores comienzan a abrirse cromáticamente. Nuevamente el grito y por última vez a modo de coda. Es una obra rapsódica, ya que divididas por el glissando seguido del cluster aparecen secciones diferentes que pueden o no tener relación temática entre ellas.

La dinámica se mantiene más bien estable, salvo por los clusters para los que el compositor pide un contrastante *forte*. El resto de las diferencias de dinámica están dadas por el movimiento de las voces y el efectivo polifónico utilizado.

Análisis de texto:

Introducción

Este poema pertenece al “Poema de la siguiyriya gitana”, perteneciente al “Poema del cante jondo” (1921). Este libro, también perteneciente a la etapa joven de García Lorca representa el interés del escritor por rescatar cuestiones culturales andaluzas ancestrales, en este caso el “cante jondo”. El cante jondo es un canto tradicional andaluz que nace de la fusión cultural de esa zona.

Algunas de sus influencias son el tradicional sentido del ritmo y la danza de Cádiz, las canciones campesinas de agricultores moriscos de Sevilla y Jerez, los resabios judaizantes, y todo el folklore orientalizado andaluz. Los gitanos aportaron su apasionamiento, su sentido trágico de la vida, su tradición cantora, llena de reminiscencias hindúes, su nativo don del ritmo. Este canto tan representativo del pueblo es el que toma Lorca como punto de partida para su obra, por lo que todo el “Poema del cante jondo” gira en torno a los aspectos más profundos de la cultura de este pueblo.

Tema

“El Grito” narra la profundidad del llanto y el lamento andaluz. Este poema tiene como impronta la simbología de la muerte, ya que el grito la evoca.

En Lorca el grito nunca es desesperado, sino metafórico.

Estructura

Este poema está formado por cuatro estrofas de métrica y cantidad de versos irregulares, intercalados por el grito “¡Ay!”.

Las primeras tres estrofas describen cómo este grito, representando el sufrimiento del pueblo gitano atraviesa todo el ambiente (de monte a monte, sobre la noche, en el viento). En el primer verso hay una unión de conceptos contrastantes. Por un lado el concepto de

elipse, que como elemento geométrico denota la idea de frialdad; y por otro el grito, que es algo pasional.

Como elemento característico de Andalucía observamos la mención que hace de los olivos. Otro elemento simbólico de Lorca es el uso del color, que aparece aquí en la segunda estrofa (“noche azul”). Esto representa también un comentario descriptivo del ambiente, un ejemplo más de cómo Lorca pinta con su música describiendo las escenas como si se tratara de una pintura. En la tercera estrofa hace referencia a la música, “como un arco de viola”, “largas cuerdas del viento”.

La última estrofa contiene varios elementos que llaman nuestra atención.

En primer lugar, el uso de los paréntesis. Es también la única estrofa que tiene sólo dos versos, pero ambos de 7 pies. Por otro lado, por primera vez en el poema menciona a “las gentes”. Esto da a entender que hasta este momento la gente, asustada por la omnipresencia del grito, permanecía escondida.

Cargando velas se asoman, como si quisieran saber qué está pasando en el exterior. El uso de los paréntesis recuerda las didascalias en las obras de teatro, como si quisiera indicar las acciones que deben llevar a cabo los personajes de este poema. El hecho de “asoman sus velones” da una idea de la iluminación del ambiente, como todo el poema describiera una escena teatral.

En cuanto a los tiempos verbales utilizados, vemos una simetría. La primera estrofa está en presente, la segunda en futuro, la tercera en pasado y la cuarta nuevamente en presente. Esto ubica la acción en diferentes planos, y comenzar y terminar de la misma manera da sensación de unidad.

En cuanto a los colores sugeridos por Lorca, vemos que hay un contraste entre lo claro y lo oscuro dado por las vocales utilizadas en cada verso. Un ejemplo de este procedimiento está en el verso cinco, donde prevalecen las vocales claras, contrastante con el verso seis donde el color es más oscuro ya que las vocales acentuadas son la “o” y la “u”.

Yuxtaposición:

Lo primero que observamos al superponer ambos análisis es el elemento estructural. En este número la repetición del grito (“La elipse de un grito” y “Ay”) actúa como elemento estructural. Este elemento es utilizado por Rautavaara, otorgando el mismo material temático al coro cada vez que el concepto es repetido en el poema. Las secciones delimitadas por él no comparten la duración, tanto el poema y la música sin irregulares en este aspecto. Vemos también que el contraste de conceptos del primer verso mencionado en el análisis del poema no está reflejado en la música.

En la primera estrofa el poema describe el movimiento del grito (“de monte a monte”), mientras que musicalmente aparece un canon entre las voces femeninas y masculinas, dando la idea de movimiento. La música para la segunda y tercera estrofa es la misma, cambiando únicamente la cuerda que lleva la melodía de soprano a tenor. En estas dos estrofas el poema está realizando la misma acción, que es describir los efectos que causa la presencia del grito.

La última estrofa es diferente en su significación poética, y Rautavaara la diferencia musicalmente también. Hablamos ya de la idea del pueblo escondido que se asoma de las cuevas. La música es contrastante ya que comienza con unísono de los hombres en un registro más bien grave, que puede representar a las cuevas. La escala ascendente de los tenores dibuja a la gente que se asoma, mientras que el pedal de los bajos indica que no llegan a abandonar las cuevas.

La estructura dada por Lorca utilizando los diferentes tiempos verbales a lo largo del poema no es tomada por Rautavaara. Nada en la música indica una estructuración similar a la de Lorca en este sentido. Otro aspecto no tomado en cuenta por Rautavaara es la sonoridad propia del poema. Es este el caso del verso seis, que como ya indicamos es oscuro por las vocales acentuadas.

Musicalmente, Rautavaara lo armoniza con un acorde Mayor con 6ta agregada, dando una sonoridad clara y brillante.

Vemos a lo largo de esta obra que “el grito” que para Lorca es metafórico, para Rautavaara es desesperado. Las elecciones musicales que hizo para representarlo general esa sensación de desasosiego. El glissando representa la

“eclipse” que nombra el poema y el cluster la desesperación del grito.

Problemas de la dirección:

Lo primero que llama mi atención en este número es el metrónomo sugerido por Rautavaara, negra=c.108. Siguiendo esta indicación, algunos de los pasajes con valores rítmicos cortos quedan tan rápidos que es difícil comprender el texto.

Otro problema que encontré al trabajar esta pieza con el coro fueron las dinámicas. Rautavaara indica los matices generales de cada sección, pero no especifica (como sí lo hace en otros números) las dinámicas de fraseo internas de cada voz. De la misma manera, durante el glissando descendente femenino pone un *mf* a las cuerdas masculinas, sin diferenciar a quien lleva la melodía de quien acompaña.

Por último, cabe mencionar el uso de la palabra “Ay” en los glissandos. La manera en la que está escrito sugiere que se acentúe la letra “y”, que en español daría como resultante la palabra “ahí” en lugar de “ay”. Observando el tratamiento del español en general en esta obra y notando la falta de precisión o incluso la mala acentuación de muchas palabras, creo que en este caso en particular la indicación de Rautavaara es imprecisa, y puede ser interpretada de diferentes modos.

Interpretación:

Con respecto a la problemática del metrónomo indicado por Rautavaara decidí usar lo rapsódico de la música claramente seccionada para fluctuar el tempo. En las descripciones del grito tomé el metrónomo sugerido, mientras que en las otras secciones, por el movimiento de las voces y lo sutil de los movimientos melódicos, decidí tomar un tempo más lento, cuidando que el fraseo de la música fuera “hacia delante” y no pesando nota por nota. Además de la división estructural dada por el glissando y el cluster, hay una clara diferencia de sub-secciones dada por diferencias de dinámicas, a lo que yo interpretativamente le sumé una mínima fluctuación del tempo.

El carácter metafórico de esta pieza así como la atmósfera que genera me sugieren que hay que dar tiempo entre secciones para que la música respire.

El dibujo melódico llevado por las sopranos en el compás 5 y luego por los tenores merece microdinámicas que enfatizan la prosodia. Agregué un *crescendo* hacia “olivos” y “negro” en la soprano y “viola” y “largas” en el tenor, y un inmediato *decrescendo*. De esta manera, la dinámica (como en otros números es pedido por Rautavaara) acompaña el movimiento de las voces.

Cuando ascienden sube la dinámica y cuando descienden baja.

Al momento de trabajar el glissando descendiente de las cuerdas femeninas prioricé que se entendiera el movimiento de las voces masculinas y que el efecto del cluster descendiente fuera en segundo plano, sin embargo por la tesitura con la que comienzan los tenores el efecto final logrado es que esta cuerda aparece entre la neblina que representan las mujeres. En esta misma sección, pedí a los bajos que cambiaran el *mf* escrito por un *mp*, ya que por las características tímbricas y de volumen del octeto con el que presento estas obras de otra manera quedaba totalmente tapada la melodía llevada por los tenores.

Al momento de interpretar el verso que dice “noche azul” decidí valorizar la sonoridad clara que propone Rautavaara por sobre la oscura del poema.

Aclarar esa “u” da una sensación de misterio que creo es relevante en este número. De esta manera contrasta con el color oscuro que pido en el “¡Ay!” siguiente, significando el dolor y sufrimiento. Otra razón por la que decido priorizar la música sobre la poesía en cuanto a la sonoridad es porque Rautavaara pensó esta suite de forma bilingüe. Él mismo la compuso de manera tal que pueda ser cantada tanto en finlandés como en español. Esto indica que en cuanto a sonoridad él no especula con las vocales de la poesía, sino con la armonía o otros elementos puramente musicales.

Con respecto a la palabra “ay”, pedí que la “y” se pronunciara sólo al final, a modo de consonante que cierra el sonido. El motivo de esta decisión fue puramente prosódico, para evitar que al cambiar la acentuación se cambiara el sentido del texto.

Análisis de La Luna Asoma.

No	Poema	Pies	Música del poema	Significación poética	Caracterización musical	Rep. poética	Rep. musical
1	Cuando sale la luna	7	(V. 1 y 2) Repetición de la letra "s" Seseo representando los ruidos de la noche. Aliteración.	Presentación del momento en el que ocurre el poema	Contraltos. Parten de unísono sobre Mi y se abren en 2as menores por mov. Contrario. Movimiento en espejo.		
2	se pierden las campanas	7		Lo conocido de va, dando lugar a lo nuevo y desconocido.	Sopranos. Parten de un unísono, se abren y ascienden por 3as paralelas.		
3	y aparecen las sendas	7			Movimiento en corcheas interrumpido irregularmente por silencios. Intercala mov. Paralelo y contrario.		
4	impenetrables	5	Verso corto: pausa en el ritmo del poema.	Único verso de 5 sílabas.	Idem anterior pero en semicorcheas.		
5	Cuando sale la luna,	7		Reiteración.	Idem verso 1 pero en sopranos. Mantienen pedal de Mi.	V.1	V.1
6	el mar cubre la tierra	7		Sucesos sobrenaturales.	Contraltos. Toman el pedal de Mi y descienden una 4ta descendente por glissando. Dinámica crece. Quedan en pedal de Si. Tenores repiten acción desde el Si.		
7	y el corazón se siente	7	Repetición de "y", como en V. 3		Movimiento paralelo de las tres voces interiores.		
8	isla en el infinito.	7	Repetición de letra "ff". Sonoridad clara.	Soledad.	Acordes por 4tas. Sensación armónica de inestabilidad.		
9	Nadie come naranjas	7		Elemento característico de Andalucía.	Solo de soprano. Asciende por 4tas sobre acorde de Fa		Diferencia
10	bajo la luna llena.	7			Soprano descendente intercalando 2as m y 3as M.		
11	Es preciso comer	6 (+1)		Aconseja qué hacer ante la presencia de la luna.	Idem V.9 y 10 pero movimiento en negras.		V.9 y 10 V.10 y 11
12	fruta verde y helada.	7	"y"	Verde: erotismo.	Idem V.10 y 11.		
13	Cuando sale la luna	7	Ua-o-a-e-a-u-a. Simetría vocálica	Reiteración.	Idem primera estrofa.	V.1 y 5	V.1 y 5
14	de cien rostros iguales	7	Ua (cierra simetría)				V.2
15	la moneda de plata	7		Luna			V.3
16	sollozo en el bolsillo.	7		Llanto, sufrimiento escondido.			V.4

Análisis musical:

Este número utiliza a modo de eje simétrico y sobre el cual gira toda la música la nota mi. Está principalmente en modo Frigio aunque con algunas notas alteradas y un pasaje por movimiento cromático de las tres voces inferiores. Sus intervalos más recurrentes son la 2da menor (característica del modo mencionado) y la 4ta justa, recurrente tanto melódica como armónicamente en toda la música de Rautavaara.

Estructuralmente está dividida 3 secciones delimitadas por el pasaje de la contralto con divisi, que la segunda vez que aparece está a cargo de las sopranos.

En los compases 6 y 7 hay un descenso por 4tas de la contralto y luego del tenor. En el compás 9 comienza una sucesión de acordes por 4tas que ordenados de otra manera también podrían pertenecer a la escala por tonos (otro ejemplo de escala sin direccionalidad tonal. Estos acordes desembocan en un acorde de Fa con 7ma mayor donde comienza un solo de soprano. La soprano asciende por 4tas y desciende alternando 2das menores y 3ras mayores, generando diferentes colores sobre cada nota. Luego de nuevo los acordes cromáticos que caen en Fa con 7ma Mayor y otra vez el mismo esquema para el solo de soprano. La tercera y última sección es igual a la primera.

Análisis del texto:**Introducción:**

Este poema se publica en el libro “Canciones” (1921-1924), dentro del grupo de “Canciones de Luna”. Al igual que el primer poema de la Suite, pertenece a un período temprano de Lorca, caracterizado por el deseo de representar la “españolidad” y sobre todo al pueblo gitano desde un lugar diferente al que se venía presentando. Quería demostrar la profundidad del sufrimiento del pueblo andaluz.

Estructura:

Nos encontramos frente a un poema de cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Excepto por el verso número cuatro, que tiene sólo 5 sílabas, todos los versos son heptasilábicos. Esto da una sensación de ritmo y unidad que los poemas de métrica libre no transmiten. Todas las estrofas comienzan con el mismo verso, “Cuando sale la luna”, salvo la tercera.

El tema general del poema es la descripción de la noche y la fatalidad de la aparición de la Luna como presencia que todo lo ve y todo lo toca. Cada estrofa describe una sensación producida por este hecho, el poder de la Luna, la soledad, el llanto y la tristeza. El caso de la 3ra estrofa, como ya dijimos, es diferente. Además de describir algo que sucede cuando sale la Luna (“nadie come naranjas”) hace un comentario a modo de consejo (“es preciso comer fruta verde y helada”)

Observamos la presencia entonces de los grandes temas líricos de García Lorca enumerados en el capítulo anterior de este trabajo. Vemos el uso de elementos característicos de Andalucía (“naranjas”) y el uso de los colores (“verde”), que en este caso hace alusión al elemento erótico.

Yuxtaposición:

Superponiendo los análisis musical y de texto encontramos una serie de lugares comunes, eventos del texto que coinciden con momentos musicales determinados, como si en algunos aspectos la música por sí sola pudiera ser leída de la misma manera que el poema, sin necesidad de tener el texto.

Comenzaremos por la estructura. Rautavaara otorga el mismo material temático a las voces femeninas las tres veces que el poema repite el texto “Cuando sale la luna”. Los semitonos en espejo sobre la nota mi, dan una idea de vibración luminosa, que representa a la Luna. Para la 1ra estrofa vemos algo que podemos interpretar como un madrigalismo sobre la palabra “aparecen”, donde el compositor decide fragmentarla por sílabas intercaladas de silencios, haciendo el efecto de aparecer y desaparecer. En la 2da estrofa, para el verso “el mar cubre la tierra” hace un glissando descendente que comienza con la contralto y es continuado por el tenor, dando la idea de algo que fluye, como las olas del mar cubriendo la tierra. En el verso “(y) el corazón se siente isla en el infinito”, utiliza acordes paralelos en las tres cuerdas inferiores por movimiento cromático. El uso del cromatismo y la armonía elegida para este pasaje hacen que no se tenga sensación de estabilidad, haciendo alusión a la soledad que narra ese verso. En cuanto a la 3ra estrofa, donde Lorca suma al carácter descriptivo del poema el consejo al lector, Rautavaara hace aparecer el solo de soprano, que se intercala luego por otro pasaje de coro para terminar con el resto de la estrofa a cargo de la solista nuevamente. Esto hace que esta 3ra estrofa, diferente a las otras en el poema, se diferencie también musicalmente.

Para la última estrofa vuelve al mismo material temático de la primera, dándole unidad a la música.

Otra característica del poema que es reflejada por la música de Rautavaara es la simetría vocálica del primer verso: ua-o-a-e-a-u-a.

Musicalmente hay un movimiento simétrico de las voces que vuelve al unísono cada vez que aparece la vocal “a” en el poema.

Problemas de dirección:

En cuanto a problemáticas de la dirección cabe mencionar el esquema de dirección. La obra está en 10/8, que por la velocidad sugerida por Rautavaara pueden ser llevados cómodamente en negras. Para los primeros dos compases no hay inconvenientes en marcar un esquema clásico de 4 agregando un pulso en el primer punto de impacto. Sin embargo, para los compases 3 y 4 se hace más musical y útil para el cantante marcar sólo los levares de negra o de corchea para las entradas de las sopranos. En el compás 10 hay un tresillo de negra que creo necesario marcar, para insinuar un rallentando. En el compás 15 siguiendo la prosodia, se marca 2 + 3.

Interpretación:

Interpretativamente es una obra que transmite una sensación de estaticidad. El movimiento contrario y vuelta al unísono de las cuerdas femeninas pide que las consonantes sean muy poco articuladas y el color de emisión más bien oscuro, de modo que se escuche una sola cosa que se desdobra y vuelve a juntarse. Sin embargo, el seseo que aparece en el poema, no tomado en cuenta por Rautavaara, puede ser revalorizado al momento de la interpretación. Los silencios de los compases 3 y 4 deben ser muy precisos y las semicorcheas “sendas impenetrables” muy articuladas desde la mandíbula.

Antes de la segunda negra del compás 9 hay una cesura natural de todo el coro, donde incluso el tiempo cede un poco. El fragmento de los compases 9, 10 y 11 debe ser delimitado por las articulaciones que surgen de las mismas palabras. La palabra más importante es “infinito”, pero a esta se llega con un decrescendo y está enfatizada a su vez por repetir en todas sus sílabas el mismo acorde. La palabra más sonora de este pasaje es “corazón”, y a partir de ella comienza el diminuendo. De esta manera, tanto en “siente” como en “isla” se

hace un disminuyendo prosódico sobre la sílaba no acentuada. Entre “isla” y “en” pido una pequeña cesura para que se entienda mejor el texto.

De “infinito” a “Luna” comencé pidiendo que no respiraran, ya que daba la idea del infinito que continúa. Por las características del instrumento con el que presento esta tesina, esto no era posible, así que me ví obligada a pedir una respiración cómoda pero musical, sintiendo que la música continúa en el silencio.

Los pasajes de la soprano solista van obviamente en relieve y la dinámica acompaña el movimiento melódico. Cuando sube hay un crescendo y cuando baja un decrescendo.

En el compás 19 pido que las sopranos empiecen en un *mp* para que puedan hacer más evidente el decrescendo pedido por el compositor.

Análisis de Malagueña

No	Poema	Pies	Música del poema	Significación poética	Caracterización musical	Rep. poética	Rep. Musical
1	La muerte	3	Simetría vocálica: a-e	Imagen popular. La muerte está allí donde está el pueblo andaluz	Entrada sucesiva de las voces. Partiendo de Mi por saltos de 4ta.		
2	entra y sale	5	e-a-a-e	Muerte personificada.			
3	de la taberna	5	e-a-a-e-a				
4	Pasan caballos negros	7		Significación de la muerte. Descripciones.	Ostinato rítmico de bajos sobre pedal de Mi. Mov. Paralelo de voces superiores. Acordes en 1ra inversión. Relajamientos y		
5	y gente siniestra	6	"y"		tensiones dados por contraste de dinámicas.		
6	por los hondos caminos	7	"o". Sonoridad oscura	La acción transcurre mientras suena la guitarra. Caminos reales/metáforicos.	Énfasis en cada nota dado por acento sobre el forte.		
7	de la guitarra.	5	Vocales claras.				
8	Y hay un olor a sal	7	"y"	Agua de mar.			
9	y a sangre de hembra,	7	"y" "r": sangre, hembra		Énfasis en cada nota dado por acento sobre el forte.		
10	en los nidos febriles	7	"r": febriles	Ansiedad. Imagen erótica.	Crescendo. Sube dinámica y tessitura.		
11	de la marina.	5		Cuadro que refiere a imagen marítima.			
12	La muerte	3		Reiteración.	Tenores se unen al ostinato de los bajos a distancia de 9na.	V.1	
13	entra y sale	5	"y"	Inexorabilidad del destino.		V.2	
14	y sale y entra	6	Repetición de "y". Produce un ritmo a lo largo del poema que va acelerándose.	Inversión de conceptos.		V.2	
15	la muerte	3			Climax de tensión.	V.1 y 12	
16	de la taberna.	5			Todo el poema se repite con la misma textura pero llevada por las cuerdas femeninas (SCC) sobre ostinato masculino. La tensión y los puntos enfáticos se mantienen pero con más carga emotiva. La última estrofa está a cargo de Sop y Ten sobre ostinato de las otras cuerdas	V.3	

Análisis Musical:

Esta obra no presenta grandes divisiones estructurales ya que luego de la entrada de las voces a modo de introducción, los elementos utilizados por Rautavaara se mantienen a lo largo de toda la obra. En el compás 17 se podría decir que comienza una nueva sección, con leves modificaciones respecto de la anterior.

Con respecto a la introducción, partiendo de un pedal de Mi de los bajos las cuerdas entran de manera sucesiva de la más grave a la más aguda a distancia de 4tas justas manteniendo cada una su nota a modo de pedal. Esto forma un acorde por 4tas que resuelve en un acorde de mi menor en homofonía de las cuatro voces. Este acorde contrasta con lo sucedido previamente por el contrapunto utilizado y en sí mismo por la relajación que se genera por la armonía sobre la tensión dinámica generada por los acentos pedidos por Rautavaara.

Todo el resto de la obra transcurre sobre un pedal rítmico de los bajos principalmente sobre la nota mi, ostinato que luego es llevado por los tenores también y en última instancia por las contraltos. Este ostinato no es simétrico y tiene síncopas y valores rítmicos irregulares. Sobre este pedal las voces se mueven en acordes en 1ra inversión de forma paralela. Las tensiones son generadas por las articulaciones, las dinámicas y los cambios de tesituras más que por la armonía, ya que esta no genera tensiones y relajaciones en sí misma sino al combinarse con el pedal.

Es una obra llena de contrastes de articulación y dinámica, en superposición con un ostinato que aparece desde el principio hasta el final, donde termina con un la frigio.

Análisis de texto:

Introducción

Malagueña pertenece al Poema del Cante Jondo (1921), del poema “Tres Ciudades” (Málaga, Córdoba y Sevilla), al igual que El Grito. La selección de estas tres ciudades probablemente tenga que ver con lo que cada una de ellas representa. Córdoba, como ya mencionamos, el ideal de razón; Sevilla, capital de Andalucía, la nostalgia; Málaga, la muerte, ya que a lo largo de su historia fue testigo de graves matanzas por diversas razones políticas.

Tema

El tema de este poema es la muerte, que aquí se presenta personificada (“entra y sale de la taberna”) y su presencia genera una fuerte ansiedad (“entra y sale y sale y entra”)

Estructura

Este poema está dividido estructuralmente en cuatro estrofas. En cuanto a los versos, la primera y la última son diferentes del resto y entre sí, mientras que las dos del medio tienen cuatro versos de igual métrica (7-6-7-5 pies). La última estrofa se desprende de la primera, con una variación que detallaremos más adelante. Esta repetición, aunque no idéntica, genera la sensación de unidad estructural en todo el poema.

La primera estrofa muestra a la muerte con una imagen personificada, ya que realiza acciones propias de los humanos. La muerte aquí convive con la cotidianidad del pueblo, como una presencia familiar en Andalucía, en la taberna. Sugiere también una idea de movimiento constante (“entra y sale”).

La segunda estrofa menciona a la muerte, pero simbolizada. Los “caballos negros” en Lorca representan la idea de muerte. El hecho de que “pasen” mantiene la idea presentada anteriormente de movimiento. La “gente siniestra” genera una sensación de intranquilidad,

una falta de reposo. Usa la imagen de la guitarra como si fuera el paisaje en donde transcurre toda la acción. El sonido de la guitarra, instrumento musical de origen español, musicaliza la acción del poema. Se mezcla el plano real de los caminos con la guitarra.

La tercera estrofa parece describir un cuadro que ilustra una imagen marítima, típica de la ciudad de Málaga. Este cuadro podría estar en la taberna en la que ocurre toda la acción. Lo describe utilizando imágenes sensoriales, como por ejemplo olfativas (“olor a sal”) y visuales (“sangre”, color rojo). Los “nardos febriles” mantienen la sensación de ansiedad que atraviesa todo el poema, y ellos mismos representan imágenes olfativas y de color.

Musicalmente esta estrofa repite la palabra “y” al comienzo de sus dos primeros versos acelerando el ritmo general del poema. A su vez, aparece tres veces la letra “r” combinada con otra consonante (“sangre”, “hembra”, “febriles”) y tres más sola (“olor”, “nardos”, “marina”). Esta sonoridad atraviesa todo el poema (“muerte”, “entra”, “taberna”, “siniestra”, “guitarra”) dándole un carácter rudo, duro y rústico.

La última estrofa, que se desprende de la primera, tiene un juego de repeticiones en sí misma, que, al igual que la repetición de la letra “y” aceleran el ritmo de la poesía. Estas repeticiones aparecen de forma literal entre el primer y cuarto verso y de forma cruzada o invertida entre el segundo y el tercero. Todo esto enfatiza la idea de movimiento y de final del poema.

El texto es usado de forma exacta dos veces, con la emisión de la palabra “caminos” del verso seis.

Yuxtaposición:

Al superponer los análisis anteriores encontramos varios puntos en común. Para comenzar, la elección de Rautavaara del arpeggio con el que comienza el número coincide con las primeras cuatro cuerdas al aire de la guitarra. Otra vez, Rautavaara pone en música características típicas españolas acompañando el sentido de la poesía de Lorca.

Estructuralmente, lo que consideramos el comienzo de la nueva sección musical (podría considerarse A') coincide con la segunda vez que comienza el poema, que lo hace desde la segunda estrofa. El poema está usado de manera literal dos veces, con una única omisión, la palabra “caminos” del verso 6. La primera estrofa, que es usada a modo de introducción musical, no se repite. En este lugar la música también “vuelve a comenzar”, con el ostinato reforzado por los tenores y las tres voces mantenidas por las cuerdas femeninas, dando otro color tímbrico a la música.

La idea de movimiento que mencionamos en el análisis del poema podría estar representada por la rítmica del ostinato, diferente del primer número, donde el ostinato es simétrico y coincide siempre con el compás. El ostinato en sí tiene síncopas y valores irregulares (tresillo) que hacen que el ritmo sea expansivo hacia delante. Por otro lado, el constante cambio de compás hace que el comienzo del ostinato vaya corriéndose respecto del primer tiempo de cada compás. De esta manera todo el tiempo se siente movimiento hacia adelante, falta total de reposo. La presencia constante del ostinato podría interpretarse también como la presencia de la muerte, que causa ansiedad y miedo.

Los acentos puestos por Rautavaara no siempre coinciden con los acentos prosódicos, sin embargo en algunos casos enfatizan el sentido de algunas palabras relevantes, tales como “caballos”, “de la guitarra”, “y a sangre” (caso en el cual de rompe la sinalefa entre “y” y “a”). Otra manera de enfatizar la utiliza con “la muerte”, subiendo abruptamente la tesitura de las cuerdas femeninas. Esto también genera un clima in crescendo hasta el final de la obra.

En el verso 7 (“de la guitarra”) Rautavaara realza la claridad del poema acentuando cada una de las sílabas.

Problemas de la dirección:

En Malagueña Rautavaara fue mucho más preciso que en otros números en cuanto a colocación de articulaciones. Claramente el efecto que quiere lograr se basa en el contraste entre el *piano* general y los acentos. Sin embargo, salvo en algunos lugares, el matiz del ostinato es independiente de aquel del resto de las voces. El problema ocurre cuando no especifica este matiz. Esto ocurre en el compás 14 cuando pone *forte* y luego no pone nada hasta el compás 28 en el que pide un crescendo al *forte*. Esto implica que en algún momento el intérprete debe decidir agregar una dinámica no escrita por el compositor.

Otro problema se presenta en el compás 12 y los compases 26 y 27. Aquí la música se repite, pero Rautavaara pone dos compases de 4/4 donde antes había puesto uno de 8/4. Si bien para la música sola podría no haber diferencia, en este caso se modifica el fraseo, impidiendo la correcta acentuación de las palabras.

Por último y al igual que en el primer número, se presenta la dificultad de mantener la tensión emotiva del ostinato a lo largo de toda la obra. Esto se hace más fácil con el correr de la obra ya que el mismo va tomando un rol más importante, pero sobre todo al principio cuando está en un plano de importancia menor que el del resto de las voces es importante tenerlo en cuenta.

Interpretación:

Por la precisión del compositor, en este número la tarea del director se aboca bastante a “controlar” las vueltas al *piano* luego de los acentos, a diferenciar mucho las frases marcadas de las ligadas y a guiar al coro “geográficamente”, ya que hay muchos cambios de compás sobre giros melódicos que se repiten.

En cuanto a cosas que me pareció pertinente agregar cabe mencionar que en el compás 19 pido un *piano* en el ostinato de bajos y tenores, por lo mencionado anteriormente. Con respecto a la otra problemática que surge del cambio de compás sobre la misma frase, opté por priorizar el acento prosódico y marcar las dos veces lo mismo: compás de 8/4 agrupado 2+3+3. Este criterio de valorizar el texto a la hora de agrupar compases irregulares es el que uso a lo largo de toda la obra.

Capítulo V
Análisis de Veleta

Nº	Poema	Pies	Música del poema	Significación poética	Caracterización musical	Rep. poética	Rep. Musical
1	Viento del Sur.	4+1	Consonantes duras		Unisono masculino. Célula rítmica ¿? Quedan en pedal de Mi b		
2	moreno, ardiente,	5	contraste oscuro(s)claro(e+e)		Sop y Alto. Homofonía. Alternancia valores cortos y largos e intervalos asc y desc		
3	llegas sobre mi carne,	7	"I" sonoridad similar.	Cuando llega el viento a él, trae cosas de connotación positiva	Homofonía de las 6 voces. Valores rítmicos más cortos aceleran el ritmo de la música. Hacia el final de la frase hay una frenada ¿? escrita al pasar de corcheas a negras		
4	trayéndome semilla,	7	"Y" "I" sonoridad similar.		Continúa homofonía con célula rítmica característica.		
5	de brillantes	4	"II", repetición de consonantes, unifica.		Sop y Alto. Baja la velocidad hacia el final de la frase.		
6	miradas, empapado	7	Encabalgamiento, produce versos de 7 pies. Ausencia verbal		quedan en pedal. Sib M con 2da Ag. Retoman mov. Homofónico, todas las voces.		
7	de azahares.	4	Sonoridad clara		Frase repetida por los tenores sobre pedal del coro.		
8	Pones roja la luna	7	Simetría de pies V. 4, 5, 6 y 7	El efecto del viento sobre la luna es negativo. Robo: muerte			
9	y sollozantes	5		Llanto, sufrimiento	Entrada por elisión sobre el pedal del coro. Altos.		
10	los álamos cauticos, pero vienes	11		Soledad. Álamos, cerca del agua	Sobre pedal de altos y tenores con Sz y pp sobre blancas sopranos hacen canon rítmico. Semicorchea y corchea con puntillo		
11	¡demasiado tarde!	6	Verso corto	Exclamación enfática.	Bajo solo, pleno. Pedal del coro. Fa M en 1ra inversión con la 4ta aumentada. Entrada del resto de las voces en homofonía		
12	¡Ya he enloquecido la noche de mi	11	Verso largo	cuanto: alusión a algo inocente, bueno, que es guardado.	Sopranos unisono y marcado en corcheas sobre blancas del resto del coro. Culminación en negras marcadas de las 5 voces. Acorde de LabM en 1ra inv. Superpuesto a un re disminuido		
13	en el estante!	5	Simetría de pies V. 9-13, 10-12		Entradas sucesivas de las voces femeninas quedando en pedal. LaM con 4ta y 6ta Ag. Voces maso. solas que van a mi m. Triadas M y m con apoyaturas sobre pedal de re y fa.		
14	Sin ningún viento,	5	Ritornello.		Culmina en un acorde por 4tas que queda como pedal		
15	¡hazme caso!	4	Exclamación enfática corta, dirigida al corazón		Elisión con el tema anterior. Célula rítmica característica variada por acentuación. Comienzan voces femeninas en homofonía y se suman las maso. Terminan todas juntas		
16	ojra, corazón;	5+1	frase corta		PP súbito, 5 voces en homofonía. Valores rítmicos cortos. Pausa general.		
17	ojra, corazón.	5+1	Ralentando poético		Gira: Voces femeninas comienzan agudas y gliss. Desc. Corzo: superpuesto al otro motivo, dos corcheas por grado conj. Y salto ascendente.		Música: repite el texto más veces que el poema
18	Aire del Norte,	5		Contraste con el comienzo.	Regula "corzon". Últimas 3 veces en forma de canon.	v.16	
19	oso blanco del viento!	7	"o"	Colores claros	Sobre pedal de 4ta aum. Entrada a modo de introducción fugada. Reexposición del comienzo de la obra.	v. 1	Reexposición
20	Llegas sobre mi carne	7		repetición de la situación de la 1ra estrofa	Reexposición musical textual.	V. 3	
21	temboroso de auroras	7	"temboroso" uso	Efecto contrastivo. Temblor: miedo	Variación del comienzo. Homofonía. Valores cortos articulados. Aparición de la célula rítmica característica.		
22	boreales,	3	verso corto, pausa poética	Friedad			
23	con tu capa de espectros	7	"e" frialdad	Espectros/capitanes. Unificadas por la "c". Simetría vocalica:	Altos, Tenores y Bajos. Melodía desc. Valores cortos. Luego asciende son staccato y entran en canon las sop. Superposición de conceptos.		Música: repite forma sucesiva y yuxtapuesta.
24	capitanes,	4	verso corto, pausa poética		Staccato y pp		
25	y riéndote a gritos	7	"r": grito	Entran voces fem, luego se suman las maso. Valores cortos acentuados. Melodía asc. Que llega a extremo en sop.			
26	del Dante,	3	continúa intercalando versos cortos.	Silabas acentuadas. Melodía desc. Superposición de valores cortos y largos			

Análisis musical:

Al observar *Veleta* vemos que estructuralmente no es posible dividirla en secciones. Sin embargo hay ciertos motivos melódicos que se repiten, aunque nunca de manera textual. Esto ocurre en los siguientes momentos:

Compases 1 al 6 / 43 al 52

Compases 30 al 32 / 79 al 82 / 160 al 165

Compases 33 al 42 / 83 al 96

Para hablar de la armonía es necesario mencionar que Russo trabaja de manera horizontal, pensando en las melodías de cada voz y en el color que resulta de la superposición de las mismas. Establecer centros tonales o hablar de armonía a lo largo de la obra sería ir en contra de la concepción de la obra que tiene el compositor. Todo lo que vemos en la partitura es lo que el compositor oyó primero en su interior. Observamos que hay una especial búsqueda de colores, dada tanto por la armonía resultante como por el efectivo polifónico utilizado. Vemos también que hay un abundante uso de la homofonía, así como de la melodía en una voz o en un grupo de voces sobre un pedal.

En la obra de Russo hay, sin embargo, una cierta armonía recurrente: el uso de tríadas mayores con 4ta aumentada agregada. En *Veleta* esto aparece, por citar algunos ejemplos, en los compases 6, 10, 13 y 17. En el compás 21 hay un acorde de Lab Mayor en 1ra inversión, pero con el si becuadro en las sopranos, minorizando el acorde. El acorde que se forma entonces tiene “doble 3ra” (do y si becuadro). Todos estos procedimientos lo asemejan a Bártok, ya que ambos trabajan con tonalidad móvil o enriquecida. Si bien en Russo no hay una tonalidad específica, el uso de las tríadas Mayores lo aleja de la idea de atonalidad propiamente dicha.

Los diferentes motivos utilizados aparecen mayormente elisionados con el motivo inmediato anterior, dando un sentido de unidad formal a toda la obra, que se refuerza con la repetición motivica ya mencionada. Ejemplos de estas elisiones aparecen en los compases 2, 14, 18, 30, 43, 48, 65, 67, 123, 136 y 143.

Como mencionamos en el capítulo II del presente trabajo, la obra vocal de Russo está siempre condicionada por el texto, que es el disparador de toda su composición. Por este motivo, el análisis musical de su obra, sin observar el texto, es muy limitado. Para completar este análisis entonces es necesaria la yuxtaposición del análisis del poema con el musical.

Análisis del texto:

Introducción:

El presente poema fue escrito en Julio de 1920 y publicado en “Libro de Poemas” en 1921. Si bien pertenece al período del Lorca joven del que hablamos en los análisis anteriores, hay una gran diferencia entre *Veleta* y los poemas analizados hasta ahora. Por su estructura y temática vemos que denota las características surrealistas de García Lorca más que la tendencia a referirse a situaciones relacionadas con el pueblo andaluz. Este surrealismo llegará a su máximo esplendor con su libro “Poeta en Nueva York”.

Tema:

Veleta es una descripción del efecto de los diferentes vientos en el poeta.

El viento está personificado. Los diferentes vientos podrían representar personas de las que el poeta se enamora, pero llegan demasiado tarde. “Mi armario está musgoso/y he perdido la llave” implica que quizás por un desamorío, el poeta no quiere volver a enamorarse.

Estructura:

Este poema está dividido en ocho estrofas. La tercera, la quinta y la octava se repiten textualmente, a modo de ritornello. La primera y la segunda tienen 7 y 6 versos respectivamente, pero juntas se asemejan en estructura a la cuarta y a la sexta, que tienen 14 y 13 versos. La séptima no tiene correspondencia simétrica con ninguna otra, y temáticamente constituye un momento diferente al resto del poema. La alternancia de versos cortos y largos, en algunos casos simétrica (como es mencionado en el cuadro de análisis) y en otros irregular da un sentido de ritmo a lo largo de todo el poema y lo unifica estructuralmente. Los encabalgamientos dan la sensación de movimiento continuo y dinamismo.

Las dos primeras estrofas describen al viento del Sur. Las palabras “moreno” y “ardiente”, tanto por su sonoridad como por el concepto que representan dan la idea de algo cálido. Esto se refuerza con el “rojo” de la luna.

Los álamos son árboles que se instalan cerca del agua, y “sollozantes” implica una pena, congoja. Esto puede deberse a que el viento del Sur trae sequedad.

El hecho de que venga “demasiado tarde” implica que las cosas el poeta ya cerró su corazón. El ritornello que sigue menciona nuevamente esta idea de que el viento no llega. El “¡hazme caso!” enfático da la idea de que quien narra este poema (todo en primera persona) conoce la situación, la ha vivido muchas veces. La palabra “gira” hace alusión a la veleta, que aunque no es mencionada en el poema es su título. Podría interpretarse entonces que la veleta, que recibe los diferentes vientos con sus características particulares es el corazón, simbolizando el lugar donde se guardan las emociones. El corazón recibe entonces los efectos de los “vientos”, pero al llegar estos “demasiado tarde” prefiere estar solo.

La cuarta estrofa hace referencia al aire (en este caso sinónimo de viento) del Norte. El reemplazo de la palabra viento por aire implica un deseo del poeta de cambiar la sonoridad y así el color del poema. Esta estrofa contrasta con la primera ya que tiene una sonoridad más clara y conceptualmente da la sensación de frialdad. Esto se representa por el color blanco, las auroras boreales (que aparecen en las zonas polares y sólo cuando las temperaturas son lo suficientemente bajas), los espectros. Al mencionar al Dante está hablando del poeta italiano Dante Alighieri. El viento burlándose de él denota su desprecio al concepto de cielo, infierno y pecado. “Pulidor de estrellas” hace mención a la noche, y es una connotación positiva. Además del clima frío esta estrofa da la idea de algo brillante. El armario representa el interior, y haber perdido la llave la imposibilidad de volver a enamorarse. El hecho de que esté musgoso implica el descuido, la dejadez.

La sexta estrofa habla de los vientos de ninguna parte, ya no hace referencia a ninguna dirección definida. Los alisios son vientos que soplan de manera constante. Esta omnipresencia del viento abrumba al narrador, que exclama “dejadme”. El recuerdo con recias cadenas es la imposibilidad de olvidar a un viejo amor, de seguir adelante, es atarse al pasado. El ave simboliza la libertad, pero está cautiva, prisionera.

La séptima estrofa habla de la inexorabilidad del destino. Las cosas que se lleva el viento no vuelven, y es en vano quejarse.

Yuxtaposición:

Como ya mencionamos, en la obra de Russo la relación música/texto es sumamente estrecha. Por este motivo, los puntos de convergencia entre el análisis musical y poético son muchos. Sin embargo, hay aspectos de la poesía que no fueron tomados en cuenta por el compositor. Uno de estos es la estructura del poema. Si bien en Russo la forma musical está

dada por el texto, lo que toma no es la estructura del poema en estrofas si no las ideas y conceptos que se representan. Como este poema gira entorno a una idea principal, la música de Russo está estructurada como una unidad, sin divisiones formales. A su vez, los cambios de color entre la primera y cuarta estrofa no son representados musicalmente, ya que el material temático es el mismo, consecuencia de que el sentido poético expresado es similar. Russo no toma las sonoridades de las vocales al momento de poner música a un poema, observa en cambio el concepto que representa cada palabra. La asimetría de compases que utiliza tiene como única razón respetar la prosodia y los acentos de cada frase y palabra.

La abundancia de homofonía refleja la intención del compositor de valorizar la comprensión de texto. Llama la atención el uso de la técnica de fragmentación de texto en los compases 151, 152 y 159. Esta técnica existe desde la época medieval de la mano de Guillaume Machaut (1300-1377) con su *Hoquetus David* y fue revalorizada sobre todo en la segunda mitad del siglo XX con Igor Stravinsky (1882-1971) en *Un Sermón, una Narración y una Plegaria* y Krzysztof Penderecki (1933) en el segundo movimiento de su *Dies Irae*, por nombrar algunos. La fragmentación consiste en repartir las sílabas del texto entre las diferentes voces, lo cual dificulta el entendimiento del texto por parte del oyente. Esto podría atribuirse a un deseo deliberado por parte del compositor de que no se entienda el texto, o al menos demuestra que no estaba particularmente interesado en esto. En el caso de Russo, la fragmentación es motivada por el mismo texto, a modo de madrigalismo. Por esto elige hacerla sobre las palabras “viento” y “brisa” (iguales en significado para Russo), ya que la idea de movimiento generada al partir el texto se asemeja al movimiento del viento. En Veleta, como en toda la obra de Russo, abundan los madrigalistas.

Cabe mencionar el dibujo melódico del compás 16 sobre la palabra “sollozantes”, en el 32 sobre “gira” y en el 138 sobre “trinos”. Las palabras elegidas son las que al compositor le sugieren música o mayor importancia dentro del poema. De la misma manera elige ciertas palabras y las repite más veces de lo que aparecen en el poema, como “¡dejadme!” en los compases 123 al 129.

De manera opuesta a lo que mencionamos acerca de tratar diferentes climas con los mismos motivos, el compositor en ocasiones utiliza un material temático diferente sobre el mismo texto. Esto sucede por ejemplo con el ritornello, que la última vez que aparece es tratado de una manera totalmente diferente a las anteriores, sin los glissandos sobre la palabra “gira”. Esto también ocurre en el compás 97, donde continúa repitiendo el texto “gira, corazón” pero con otro material temático y superpuesto a su vez al texto de la estrofa siguiente.

Esta elisión temática da continuidad, recreando las atmósferas del poema. Otro ejemplo de superposición de temas ocurre en los compases 67 al 78. Las voces femeninas continúan repitiendo “de estrellas” de manera intermitente, creando un clima sobre el cual las voces masculinas primero y luego sólo los bajos enuncian el texto de la estrofa siguiente.

Otro elemento musical utilizado como recurso para ilustrar el texto es el uso de diferentes efectivos polifónicos. El uso de determinadas voces refleja el sentido del texto, por ejemplo en el compás 147, donde el texto “todo el mundo lo sabe”, a modo de comentario sobre lo que dicho anteriormente, está a cargo de sólo dos voces (soprano II y tenor). Otro ejemplo aparece en el compás 26, donde las voces masculinas toman la melodía el mencionar a la noche, dando un color más oscuro que lo inmediatamente anterior, un cluster de las voces femeninas formando un acorde de La M con 4ta y 6ta agregada, de sonoridad brillante. El uso del efectivo polifónico para generar un color determinado aparece también en el

compás 65, donde todo el texto “pulidor de estrellas” está a cargo de las voces femeninas, generando un color claro.

A partir del compás 101 hay un parlato en las cuerdas masculinas, que declaman el texto del poema. Se podría decir que este recurso permite que tanto la música como el poema actúen como sistemas independientes el uno del otro, ya que la musicalidad del poema no está sujeta a las decisiones del compositor.

Sin embargo el pedido del compositor con respecto a esta sección: “este recitado, rítmicamente riguroso, debe ser expresivo y sugerente. Los matices son aproximados. Las alturas de la voz hablada, también.”²⁶ Estas indicaciones sugieren un cierto control por parte del compositor sobre la poesía. Los momentos de narración son muy precisos y tienen que ver con la sonoridad y efecto que busca. Aquí también, la música completa la idea del poema, siendo los dos lenguajes dependientes del otro.

Conclusiones

Luego de hacer un recorrido por algunas de las teorías existentes respecto de la relación entre la música vocal y el texto y teniendo en cuenta las opiniones de los compositores trabajados en esta tesina observamos lo siguiente:

Tanto música como texto son sistemas independientes que significan en sí mismos mediante recursos propios de cada lenguaje. Sin embargo, algunos de estos recursos (como por ejemplo la repetición como elemento generador de estructura) son comunes a ambos. Esto hace que al combinarse, ambos sistemas generan uno nuevo, con un nivel de significación propio de esta combinación y diferente a cada uno individualmente. De todas maneras, al momento de poner música a un texto dado el compositor tiene la última palabra, por ser quien toma un material y le agrega un lenguaje. Además, siendo la música el lenguaje que llega más directamente al momento de escuchar una obra, suele desdibujar el poema en el cual se basa. Depende de las decisiones que tome el compositor si resalta las características propias del texto o las ignora totalmente. Por lo general busca potenciar el sentido del poema, agregando características sensoriales, además del ya mencionado recurso de “pintar” conceptos. En algunos casos está en el poder del intérprete sacar a flote ciertas cosas del poema que no fueron del todo respetadas por el compositor, pero como hemos visto en este trabajo, no siempre es posible.

Vemos entonces que al combinar dos sistemas, como en el caso de poner música a un texto dado, la independencia que los caracteriza se pierde en pos del producto común. Dos sistemas en principio independientes y autosuficientes, se juntan y forman algo nuevo, que no existía hasta ese momento, pasando a condicionarse mutuamente.

Bibliografía

- Alldahl, Per-Gunnar. *Choral Intonation*. Estocolmo, Suecia: Gehrman's Musikförlag AB, 2008.
- Alonso, Silvia. *Música, Literatura y Semiosis*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva, 2001.
- Antokoletz, Elliott. *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Estados Unidos: University of California Press, 1984.
- Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid, España: Espiral Hispano Americana, 1995.

- Armiño, Mauro. *García Lorca, Antología poética*. España: Editorial Edaf, noviembre de 2007.
- Crespo, Alfredo José. *Aportes analíticos para la interpretación del Clarinete en una selección de obras, de cámara y solista con orquesta, de Antonio María Russo*. Tesis de Maestría en Interpretación de la Música Latinoamericana del siglo XX. 2008.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 1977.
- García Posada, Miguel. *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid, España: Akal Universitaria, 1981.
- Kamm, Charles. *The Unaccompanied Mixed-Voice Choral Music of Einojuhani Rautavaara*. Research Memorandum Series 192. 2007.
- Minguez, Rafael. *Lorca*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2000.
- Paz, Karen. *La lírica de Federico García Lorca en la canción de cámara argentina*. Tesina de Graduación de Licenciatura en Artes Musicales, Orientación: Canto. 2009.
- Rautavaara, Einojuhani. *Chorus, Myths and Finnishness*. 1997.
- Schoenberg, Arnold. *La relación con el texto*. De *El jinete azul* de Vasily Kandinsky. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.
- Schoenberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid, España: Real Musical Editores, 1974.
- Schweitzer, Albert. *J. S. Bach. El músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Tarchini, Graciela. *Análisis Musical. Sintaxis, Semántica y Percepción*. Buenos Aires: el autor, 2004.
- Tiikkaja, Samuli. *Fortune's Fantasy*. Finnish Music Quarterly magazine 3/2008.
- Vaccaro, Jean-Michel. *Propuesta de análisis para una polifonía vocal del siglo XVI*. Revista Coralia, de la Fundación Coral Argentina. Julio de 1995.
- Williamson, John. *Words and Music*. Liverpool, Reino Unido: Liverpool University Press, 2005.

<http://musicoclasico.blogspot.com/2007/11/rautavaara.html>

27 de julio de 2010

<http://www.scribd.com/doc/19691647/Simbologia-Recursos-y-Temas-de-Federico-Garcia-Lorca>

27 de Julio de 2010

<http://www.slideshare.net>

27 de Julio de 2010

<http://www.scribd.com/doc/6630281/Federico-Garcia-Lorca-Obras-Completas>

03 de Agosto de 2010

<http://www.boosey.com/composer/Einojuhani+Rautavaara>

17 de Septiembre de 2010

<http://maritim3.wordpress.com/2008/02/19/cancion-del-jinete-federico-garcailorca/>

29 de Septiembre de 2010

<http://www.antoniomariarusso.com.ar/>

1 de Octubre de 2010

TESINA Nº 2

La Composición en la Improvisación.

Mercedes Catoni (Licenciatura en Artes Musicales. Orientación: Dirección Coral)

La generación de un discurso musical en el momento de la interpretación, pese a ser una práctica consustancial a la propia música desde sus orígenes, no ha sido tratada como materia troncal en el ámbito de la *música clásica* de nuestros tiempos.

Si ello resulta cierto con relación a la improvisación en general y su historia, la situación se agrava aún más cuando nos referimos al asunto concreto de la improvisación en el jazz.

Pensamos por ello que un trabajo como éste que abarcara los aspectos técnicos, teóricos y hasta psicológicos de la composición en la improvisación, aparte de cumplir con su misión lógica y natural de divulgación, pueda servir además de material de consulta y sobre todo quizás ayude a soslayar la brecha existente entre el *músico clásico* y el improvisador.

Introducción

En la historia de la música Occidental, desde la Edad Media hasta el Romanticismo, la improvisación se consideraba una destreza común a todos los compositores e intérpretes de teclado. Muchos de los mas grandes compositores eran celebrados por sus capacidades improvisatorias tan geniales (o más) que su obra escrita. Sin embargo, mientras que la música compuesta sobrevivió gracias a la publicación de partituras, no solo no quedó ningún registro de esas fenomenales improvisaciones sino que con el tiempo los músicos fuera del ámbito del jazz dejaron de improvisar perdiendo esta habilidad.

Así, la concepción moderna de la historia de la música carece de una pieza crucial.

Como consecuencia de esto, tanto en la educación musical de nuestros días como en las salas de conciertos vemos una clara diferenciación entre el improvisador, el compositor, y el intérprete, siendo muy pocos los músicos con formación clásica que puedan dominar estos tres aspectos.

Con este trabajo nos proponemos por un lado estudiar las herramientas que se utilizan a la hora de improvisar y por el otro considerar los beneficios que su estudio puede aparejar para los músicos de cualquier estilo.

Demostraremos también similitudes entre esta técnica de improvisación con la forma de aproximación al análisis de una obra, y hasta con la composición misma.

El objetivo subyacente que nos proponemos es el de demostrar que el “mundo de la música académica” y el de la improvisación en jazz, no se encuentran tan alejados como parece, y que los músicos de formación clásica que no han recibido herramientas para improvisar durante su educación y se sienten incapacitados para ello, en realidad ya están manejando el mismo lenguaje, aunque con una orientación y un enfoque diferentes.

Para adentrarnos en la improvisación, vamos a exponer el marco histórico dentro del cual se fue desarrollando el jazz, para luego plantear cada vez con mas detalle las principales convenciones que regulan la improvisación en el jazz y el papel del improvisador en el tratamiento de esas convenciones.

Abarcaremos también el marco teórico, psicológico y filosófico de la composición en la improvisación utilizando un lenguaje didáctico y de fácil comprensión.

Dado que se trata de una exposición general, proponemos limitarnos a un período temporal que podemos denominar “central” en la historia del jazz, es decir, entre los años treinta,

época en que comienzan a desarrollarse los “solos” improvisados, abandonándose la técnica de improvisación colectiva del *Dixieland*, y los años sesenta, cuando comienzan a surgir el llamado *jazz modal*, los estilos de *fusión* y el *free jazz*. Nos detendremos en este período ya que los estilos antes mencionados se basan en la experimentación con estructuras armónicas y formales y comienzan de a poco a alejarse de las convenciones que expondremos, aunque por supuesto; mucho del material que trataremos forma parte de alguna manera de las *reglas del juego* de prácticamente todos los estilos de jazz. También creemos oportuno aclarar que nos limitaremos al jazz en este trabajo dado que constituye el único estilo musical que tiene a la improvisación como su punto focal.

1. Historia del Jazz

1.1. Raíces del jazz

El jazz es el fruto del encuentro de la tradición musical africana y la europea que tiene lugar en Estados Unidos, a raíz de la llegada de los esclavos africanos desde principios del siglo XVII a ese país.

En el siglo XIX, la religión cristiana (sobre todo las iglesias baptista y metodista) fue impuesta a muchos de los esclavos, que encontraron en los textos del Antiguo Testamento numerosas analogías aplicables a su propia situación y en las corales una forma de expresión musical.

Con el paso del tiempo los salmos influenciados por la tradición africana darían lugar a lo que se conoce como **GOSPEL**; canto religioso que adopta formas diversas: la prédica del pastor, los grupos vocales y gran número de solistas (especialmente femeninas).

La música religiosa convivía con la profana: canciones de plantación, baladas, y otras formas de expresión popular, tanto africanas como europeas, que alimentarían uno de los grandes pilares de la música afroamericana, el **BLUES**.

El blues es una estructura de doce compases, que utiliza las llamadas “*bluenotes*”, alteraciones de la tercera y séptima notas de la escala lo que le brinda un carácter triste o melancólico a la estructura.

Por otro lado surge en Saint Louis hacia 1870 un estilo pianístico, que sin llegar a ser jazz se acerca al mismo por su carácter dinámico y saltarín; el **RAGTIME**.

Su característica principal es la superposición de un ritmo regular tocado por la mano izquierda y un ritmo sincopado en la mano derecha. Este estilo pareciera tener su origen en las danzas que bailaban los esclavos parodiando a sus amos. Las partituras de ragtime se grababan en “rollos de cartón” para piano mecánico o pianola y su músico más representativo fue *Scott Joplin*.

1.2. El nacimiento del jazz

La fecha exacta se pierde a finales del siglo XIX bajo la confluencia de formas y estilos musicales de la cultura afroamericana: el gospel, el blues, el ragtime, las marchas militares y la música de baile europea.

Sin embargo, el cornetista *Buddy Bolden* fue el primer músico famoso en ser considerado jazzista formando su banda en 1895, razón por la cual se suele usar ese año como una fecha simbólica del nacimiento del jazz.

Aunque algunos músicos de Nueva Orleans viajaron al norte, el jazz se mantuvo estrictamente como una expresión musical típica de Nueva Orleans hasta la primera guerra mundial.

El 30 de enero de 1917, un grupo de músicos blancos llamado *The Original Dixieland Jazz Band* (ODJB) grabó "Darktown Strutter's Ball" e "Indiana" para el sello Columbia. (Paradójicamente la primer grabación oficial de jazz no estuvo a cargo de músicos afroamericanos).

Otros grupos también comenzaron a grabar y el jazz se convirtió en moda. Estaba claro que esta música representaba una gran oportunidad comercial.

1.3. Evolución y estilos

1.3.1. Estilo Nueva Orleans

La música era una parte importante de la vida cotidiana de Nueva Orleans desde por lo menos la década de 1890, con bandas de bronce que se contrataban para tocar en desfiles, funerales, fiestas y bailes. Los músicos, que frecuentemente no leían partituras, tocaban agregando variaciones musicales para mantener las actuaciones interesantes.

En esta ciudad nació *Jerry Roll Morton*, uno de los primeros músicos que tuvo conciencia de que esa música en la que se entremezclaban tantas influencias y que partía de una tradición un tanto difuminada, era un nuevo estilo de música en si misma. En este primer jazz todavía se aprecian claramente los lazos con la música de pasacalle y con el ragtime.

Pronto los grupos de jazz comenzaron a emigrar a otras ciudades de Estados Unidos, como Nueva York o Chicago. La movilización de los afroamericanos del sur de los Estados Unidos buscando mejores condiciones económicas también contribuyó a que los músicos de jazz salieran de Nueva Orleans hacia otras ciudades del norte y oeste y, a principios de los años veinte, Chicago se convirtió en el centro del jazz.

1.3.2. Los años veinte: Nueva York y Chicago

En los años veinte el jazz se desarrollaba principalmente en los locales de los traficantes de alcohol. En 1923 las orquestas de *King Oliver* y de *Jerry Roll Morton* comenzaron a grabar discos que anunciaban el jazz (luego llamado "tradicional"). *Louis Armstrong* fue su más popular representante y fue gracias a él que se impuso la expresión personal del solista frente a la improvisación colectiva que caracteriza al estilo de Nueva Orleans.

Otra gran figura fue la de *Bix Beiderbecke*, un trompetista blanco cuyo original fraseo y prematura muerte incitó a que se lo considerara como un mito del jazz de esa época.

Junto al florecimiento de los solistas, en los años veinte tendría lugar el inicio del esplendor de las grandes orquestas, como la *de Paul Witheman*, que se consagró entre el gran público con su versión de "Rhapsody in Blue" de George Gerswhin, la *de Fletcher Henderson*, con solistas como el trompetista *Rex Stewart* o *Coleman Hawkins* al saxo tenor y sobre todo la orquesta de *Duke Ellington*.

1.3.3. Los años de la Depresión

El panorama económico de 1929 afectó gravemente a numerosos músicos que se vieron alejados de los estudios de grabación y de los escenarios. Sin embargo el público seguía reclamando espectáculos para contrarrestar con la situación económica y las orquestas ya

establecidas siguieron en auge a las que se sumaría, entre otras, la orquesta de *Count Basie*, considerada por muchos la mejor orquesta de jazz de todos los tiempos.

De estas orquestas surgirán numerosos solistas, por ejemplo el pianista *Art Tatum* y el pianista y cantante *Fats Waller*.

Una importante consecuencia de la depresión económica americana fue el desplazamiento de muchos artistas hacia Europa en busca de trabajo. Aquí el panorama que encontraron fue muy diferente al que conocían, pues si en un primer momento sus actuaciones se limitaban a los salones de grandes hoteles, que veían en el jazz un signo de modernidad, pronto pasarían a las salas de concierto.

Fue el momento de furor de los “hot clubs”, lugares de reunión clandestinos de los aficionados al jazz, a la vez que, gracias a la influencia de músicos como *Coleman Hawkins* o *Sidney Bechet*, comenzaron a despertarse numerosas vocaciones musicales. Surgió así la formación del Quinteto del Hot Club de Francia liderado por el guitarrista *Django Reinhardt* y el violinista *Stéphane Grappelli*.

1.3.4. La era del swing

En 1923 se levantó la prohibición de alcohol en Estados Unidos y junto a la popularidad de formaciones de músicos blancos como *Benny Goodman* o *Glenn Miller* contribuyó a que el jazz perdiera parcialmente el calificativo de música marginal.

En la segunda mitad de los años treinta el jazz alcanzó uno de sus grandes momentos de florecimiento bajo el estilo de lo que se conoce como “mainstream” (corriente principal).

Las orquestas seguían siendo el marco ideal para el lucimiento de los solistas y a la vez favorecieron al surgimiento de nuevos talentos como el saxofonista *Lester Young* y del contrabajista *John Kirby*.

Fue el momento también de la aparición de dos grandes cantantes, *Billie Holiday* y *Ella Fitzgerald*, quienes, junto a *Sarah Vaughan*, representan hasta nuestros días íconos femeninos entre las voces del jazz.

1.3.5. Los años cuarenta

En 1941, los Estados Unidos entraron oficialmente en guerra y muchos músicos de jazz se vieron obligados a alistarse en el ejército militar colaborando con las bandas del ejército o grabando discos destinados al esparcimiento de la tropa. En Europa, sin embargo, los socialistas rechazaban esa música por lo que no fue bien recibida.

La influencia que la guerra tuvo en la vida de los músicos y la necesidad de innovación que reinaba contribuyó a una profunda renovación del jazz. El club *Minton's Playhouse* sería la cuna de un nuevo estilo, el **bebop**, que tiene en *Charlie Parker* y *Dizzy Gillespie* a sus mas claros exponentes.

Los entusiastas del bebop representaron una toma de conciencia donde se trata de volver a los orígenes, de reinterpretar y reescribir la tradición mediante la exploración de nuevas armonías, la ampliación de los registros sonoros y explotar todas las posibilidades de los ritmos y los tempos a la vez.

Thelonius Monk sería uno de los primeros en adaptar el piano al bebop, igual que *Charles Mingus* con el contrabajo y *Miles Davis* con la trompeta.

Ante el nacimiento del bebop, los representantes de la tradición trataron de revitalizar el estilo de Nueva Orleans, a la vez que la música afrocubana, instalada en Nueva York, se adueñó de las salas de baile.

Fue también la época del gran triunfo de la cantante *Ella Fitzgerald*, con unos recursos técnicos incomparables como el "scat", forma vocal basada en sílabas onomatopéyicas (ya utilizada por *Louis Armstrong*) que le permite competir con la improvisación instrumental. También se destacaron *Billie Holiday* como una de las grandes figuras del jazz vocal, con un estilo intimista y *Sarah Vaughan*, la cantante más emblemática del bebop.

Además de los clásicos como *Armstrong*, *Basie* o *Ellington* y de los modernos *Parker* y *Gillespie*, el **rhythm and blues** vivía un momento de esplendor con la aparición de figuras como *Ray Charles*, *Etta James* o *Chuck Berry*.

Surgieron las primeras emisoras radiofónicas destinadas al público afroamericano dejando de lado adjetivos descalificantes como la de "race records" que se habían destinado a esta música y de a poco la política estadounidense empezó a flexibilizarse con ella.

1.3.6. Los años cincuenta

En la relativamente breve historia del jazz, de apenas un siglo, los cambios se han producido siempre sobre movimientos existentes que no han desaparecido. Lo que en principio parecían "modas" son en realidad estilos, que se han afirmado con el paso del tiempo y están obligados a convivir en el amplio marco de la música afroamericana. Esta situación se hace patente en los años cincuenta.

Por un lado algunos músicos blancos, como *Chet Baker*, rehuyeron el lado más explosivo del bebop sin renunciar a los progresos que éste suponía y adoptaron una estética más apaciguada con un toque de lirismo y emoción a la que se aplica el nombre de **cool jazz**.

El cool jazz, sin embargo es un movimiento amplio que abarca desde el llamado "jazz de cámara", por ser demasiado elegante según algunos, del *Modern Jazz Quartet*, hasta colaboraciones como la *Miles Davis* y *Gil Evans*, pianista y compositor cuyos sabios arreglos, entre los mejores de la historia del jazz, crearon la atmósfera ideal para que el estilo intimista de *Davis* alcanzara puntos culminantes.

Por otra parte con *Max Roach*, los *Jazz Messengers* y las formaciones del saxofonista *Sonny Rollins* o del contrabajista *Charles Mingus*, el bebop continuaba con su evolución, enriqueciéndose día a día con nuevos hallazgos que sentarían las bases del jazz moderno.

Mientras tanto el rhythm and blues, la forma más popular de la música afroamericana, había alcanzado un gran desarrollo gracias a figuras como *Ray Charles*, *Louis Jordan*, *Fats Domino*, o *Chuck Berry*.

En el terreno estrictamente del jazz, algunos músicos surgidos del bebop comenzaron a cultivar el **funk**, impregnado de resonancias del blues y del gospel, en el que destacarían organistas como *Lou Bennett*, guitarristas, *Grant Green* o trompetistas como *Donald Byrd*. Su música era densa e influenciada por el mismo espíritu místico del gospel y que el soul haría suyo.

1.3.7 El Jazz modal

Más que de un estilo propiamente dicho, se trata de una estructura musical a la hora de interpretar.

Antes de su aparición en los años 1950, las improvisaciones de los solistas de jazz se basaban en la clave específica del tema. Las improvisaciones modales se basaron, por el contrario, en modos o escalas, aunque no siempre en las típicas y familiares escalas mayor y menor.

Los resultados tienen un toque frecuentemente meditativo, cerebral, aunque nunca tan suaves como los del cool jazz.

El jazz modal, generalmente gira sobre un solo acorde, un pedal de bajo y una melodía. La improvisación es muy difícil de realizar debido al acorde estático de fondo, y es realmente donde el que improvisa debe mostrar sus recursos, se suelen tocar modos improprios del acorde, así como escalas alternativas como la melódica, la armónica, la semitono/tono, los arpeggios disminuidos, y crear estructuras armónicas que concuerden con el acorde base.

Miles Davis fue el primer jazzista en improvisar y componer de acuerdo con la estructura modal; su *Kind of Blue* es el disco de jazz modal típico, y definitivo para muchos, y dos de sus acompañantes en la grabación, *John Coltrane* y *Bill Evans*, se convertirían después en innovadores modales.

Las libertades de la música modal ayudaron a allanar el camino para la radical experimentación estructural del jazz de vanguardia, que empezaría a tomar forma a partir de los sesenta.

1.3.8. Los años sesenta

En Estados Unidos los movimientos políticos y sociales afroamericanos adquirían cada vez mayor dimensión con líderes como *Martin Luther King* o *Malcolm X*, y lograban el objetivo de la consecución de los derechos civiles de los que no se gozaba hasta entonces debido el racismo.

En este marco apareció la primera casa discográfica dirigida por un hombre de color, *Tamla Motown*, responsable del lanzamiento de numerosas estrellas del rhythm and blues y el soul con una gran capacidad comercial, es el caso de *Marvin Gaye*, *Aretha Franklin*, *Sam Cooke* y sobre todo *James Brown*, apodado “el padrino del soul”, que supo transformar como nadie la esencia del gospel en experiencia mística laica, convirtiendo sus conciertos en actos de fervor casi religiosos.

Mientras tanto el pop británico de los *Rolling Stone* o *Erik Clapton* descubría y divulgaba el blues entre el público europeo a través de sus propias versiones que aunque eran bastante alejadas del original servían para dar a conocer a algunos de los grandes maestros del blues. Así mientras una parte de la música afroamericana alcanzaba gran reconocimiento, empezó también a tener lugar la “New Thing” (cosa nueva) o **free jazz**, que constituía una radical alteración de los principios musicales usados hasta entonces en la improvisación. Músicos como *Ornette Coleman* o *Cecil Taylor* lideraron este movimiento revolucionario que resultó ampliamente incomprendido. Promovían una música ajena al servilismo hacia el público blanco, que paradójicamente era el único que les prestaba atención, mientras el público afroamericano se inclinaba hacia otros estilos.

Aún hoy el free jazz tiene mayor auge en Europa que en Estados Unidos.

Buena parte de los músicos del free jazz fueron abandonando poco a poco este estilo que los dejaba varados en una incompreensión musical.

En resumen, el final de los años sesenta fue una época de gran proliferación de estilos y de géneros y donde se disponía de un amplísimo abanico de ofertas.

1.3.9. Los años setenta

En el mundo de la música todo había cambiado: la difusión discográfica, el tipo de conciertos, la radio, y la televisión. El arte pasaba a ser un bien comercializable. *Jimi Hendrix* y otros se habían aventurado en el mundo del rock con una música eléctrica de marcado acento afroamericano y habían conseguido un éxito notable. El rock, la música progresiva, el pop y otros estilos semejantes eran furor y el jazz tuvo que evolucionar hacia lo que recibió el concepto de “fusión”, en el que cabía un poco de todo.

Como en los años del bebop, surgirán de nuevo las polémicas y muchos consideraban a *Miles Davis* y a su **jazz-rock o fusión** fuera del jazz.

En los años setenta desaparecieron varias figuras emblemáticas del jazz como *Armstrong* o *Ellington* y parecía que con ello los jóvenes se dedicarían al rock pero la realidad resultó diferente. No sólo el jazz, el blues o el rhythm and blues seguían vigentes, sino que no cesaban de surgir nuevas formas y nuevos músicos, como la "salsa" neoyorquina, heredera de la tradición afrocubana de los primeros músicos latinos llegados a Nueva York e impregnada de influencias del jazz y del soul, o el funk de músicos como *George Clinton*.

El enorme afán interpretativo de los músicos dio lugar a una espectacular evolución de los sonidos,. Se añadieron nuevos instrumentos y las técnicas progresaron con gran rapidez, cabe citar a *Jaco Pastorius* que transformó el bajo eléctrico, o *Joe Zawinul* el uso de los teclados.

Los años setenta significaron una nueva etapa de transición del jazz.

1.3.10. Los años ochenta

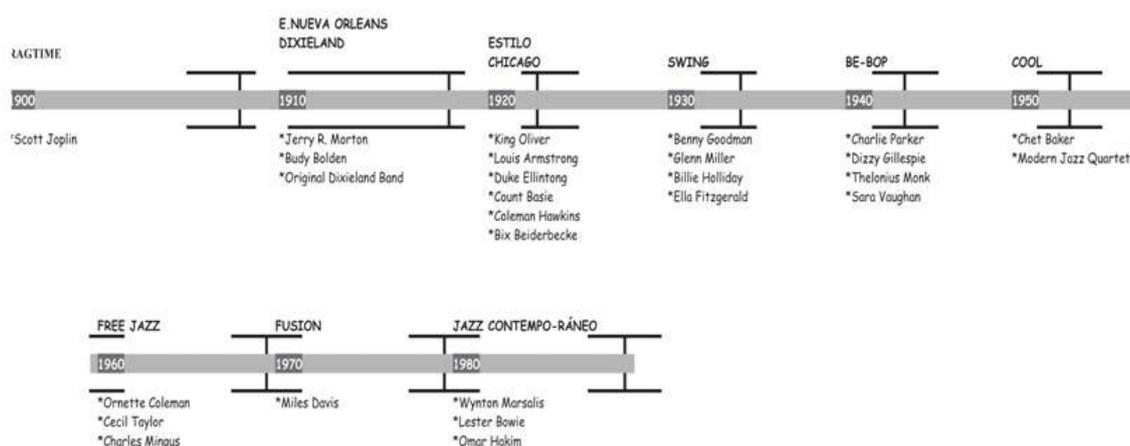
En los años ochenta tuvo lugar, cierta manera, un proceso de "clarificación". *Miles Davis* regresó a los escenarios tras una larga ausencia rodeado de músicos jóvenes. El jazz recibía apoyo institucional: incluso en España el gobierno subvencionaba giras y conciertos, en Francia se condecoraba a los músicos y en Estados Unidos, antes de tener un presidente saxofonista, *Ronald Reagan* invitaba a *Miles Davis* a la Casa Blanca.

El jazz seguía siendo minoritario pero tenía un público consolidado. Coexistía una nueva generación de músicos vanguardistas con otra generación que regresaba a los orígenes. Entre los primeros se encuentran los *Weather Report* con *Omar Hakim*, *John McLaughlin* o *Lester Bowie*. Entre los que volvían a los orígenes el principal fue *Wynton Marsalis*.

En los años noventa se fueron confirmando esas numerosas corrientes. El auge del rap, la recuperación del bebop, el "revival" del soul, los éxitos comerciales del funk y sus derivados, la aparición de nuevas bandas del estilo Nueva Orleans, la actualidad del blues o incluso el éxito en las discotecas del "acid jazz" son síntomas de la vigencia de toda esta música que encontramos bajo el nombre de "jazz".

A continuación ubicaremos los estilos más importantes del jazz en una línea de tiempo, con los músicos más representativos de cada época.

1.4. Cuadro cronológico del Jazz



2. Características del jazz

Como característica principal podemos decir que el jazz se basa en la improvisación y no en la interpretación fiel de una obra escrita. Junto con la improvisación su característica técnica definitoria sería el ritmo. El jazz es una música sincopada que produce una estimulante sensación rítmica, llamada *swing*. A continuación ampliaremos ambos aspectos.

2.1. El Swing

El swing es el aspecto más notable y definitorio dentro del jazz ya que corresponde al elemento de comunicación inicial. Se encuentra dentro del dominio del sentido rítmico del pulso. El mismo debe ser relajado, estable y fluido.

Concepto. El swing se da por una combinación de la interpretación del ritmo y la unidad rítmica. También habría que tener en cuenta el *tempo* firme, aunque se puede dar la situación en que se siga tocando con swing aún cambiando el *tempo* de manera no intencional.

El swing posee tres elementos básicos:

- a) Ubicación de la corchea “al aire” (en inglés *upbeat*) lo cual da la sensación de tresillo.
*Nota: este es el concepto inicial. Para el swing es vital la ubicación de **todas las figuras**. Y varía según el tempo.*
- b) Acentos y dinámicas de concepción polirrítmica.
- c) Sensación de impulso hacia adelante mediante la utilización de síncopas y anticipaciones rítmicas (contratiempos).

La intensidad del swing puede variar considerablemente en los diferentes estilos de jazz. Esta quedará determinada por los siguientes factores, o la combinación de los mismos; el nivel dinámico o volumen; el carácter o sentido del tempo y la unidad, en el sentido de que todos los integrantes de un grupo toquen con el mismo concepto de pulso.

Hay que tener en cuenta también que en el jazz, lo que está escrito en corcheas se interpreta como tresillo de corcheas con las primeras dos ligadas, y además esta articulación cambia constantemente. Ese tipo de ritmo es denominado “ritmo de shuffle”.

Si bien la mayor parte de la música de jazz se toca *legato* existe entre los improvisadores la tendencia a atacar levemente una nota de cada dos, ligando la otra, utilizando el ataque en los tiempos débiles, contrario a la música clásica, para así ligar los tiempos fuertes.

2.2. La improvisación

2.2.1. Antecedentes

“Componer es una improvisación lentificada; a veces no se puede escribir lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del flujo de ideas” – Arnold Schoenberg

La improvisación es la forma más natural de hacer música. Es la intuición en acción y se presenta como forma de juego donde del juego surge la técnica.

Dicha técnica se adquiere por la práctica; experimentando disciplinadamente se prueban las resistencias del juego. Vale aclarar que no se trata de un juego como pasatiempo sino como el espíritu de exploración en libertad, hacer y ser por puro placer.

Hasta el siglo pasado, la improvisación era parte integrante de nuestra tradición musical culta en Occidente. En Italia por ejemplo, *Leonardo da Vinci* fue uno de los más grandes improvisadores en viola *da braccio* y luego con diferentes personas influyentes del ambiente llegó a poner en escena operas cuya música y letra se improvisaban en el momento.

No podemos dejar de mencionar al *bajo continuo*. Consiste en una técnica de composición y ejecución propia y esencial del período barroco donde el compositor crea la voz de *bajo* pero no especifica el contrapunto o los acordes del *ripieno* (“relleno” en italiano, o *tutti*), que deja a cargo del o los intérpretes. El bajo continuo puede contener “cifras” para guiar al ejecutante, origen del término *bajo cifrado* o *cifrado americano* que veremos mas adelante.

El siguiente es un ejemplo tomado de una obra de Buxtehude. El compositor escribió solamente la parte solista y la voz de bajo:

170

Bass

lu-ia, al - - - - - le - lu - ia,

Basso Continuo

El bajo continuo es ejecutado por uno o varios instrumentos, típicamente un instrumento *armónico* (es decir, capaz de producir acordes en polifonía) como los instrumentos de teclado (clavecín, órgano) u otros como el arpa y el laúd, con la voz de bajo simultáneamente a cargo de un instrumento de tesitura grave como el violonchelo, la viola da gamba u otros.

En el seno de la práctica del bajo continuo también se desarrollo otra estructura contrapuntística de gran importancia: *el basso ostinato*.

La transformación radical de la concepción musical, en el contexto del creciente interés por lo armónico en el siglo XVII, le dio al bajo la función de voz fundamental. Mediante el bajo se determinaba la estructura armónica y también el discurso melódico de las voces restantes. La solidez del bajo permitía la improvisación libre en el ámbito de la música para danza y escénica, hecho que se manifestó primeramente en la música para laúd española del siglo XVI. *Monteverdi* también utilizaría esta técnica posteriormente. Los virginalistas ingleses desarrollaron a principios del siglo

XVII su propio estilo para teclado, también basado en el bajo ostinato (ground), haciendo sonar ininterrumpidamente por encima del modelo de ostinato variaciones contrapuntísticas nuevas, además de ornamentaciones y figuraciones.

En el jazz de nuestros días, lo que ocurre es similar al bajo continuo, se toca sobre temas, motifs dados y se improvisa sobre eso, siendo el bajo, o más bien la armonía, la base sobre la cual se improvisa.

Muchos grandes músicos se han destacado por su creatividad a la hora de improvisar, y si bien en estos tiempos los conocemos por su obra escrita, en su época eran reconocidos por su ingenio al improvisar, organizando inclusive, concursos de improvisación y verdaderos retos artísticos. También era común hacer uso de esta práctica como un modo de darse a conocer y ganar cierto renombre entre el público o personajes de poder.

J. S. Bach improvisaba magistralmente no solo durante los servicios de misa sino incluso las difíciles fugas. Muchos de los pasajes virtuosísticos de sus obras se basan en la improvisación, pero se someten a su particular voluntad organizativa para crear variadas formas, fruto del estudio y la investigación sobre el repertorio de *Bruhns*, *Frescobaldi* y *Buxtehude* principalmente.

La extraordinaria fantasía cromática y fuga de *Bach*, sorprende por su extraordinaria complejidad técnica y la ingeniosa distribución de sus secciones y discurso musical. La fantasía cromática es única, además, porque se cree que surgió de una improvisación de *Bach* y que es fruto de la transcripción íntegra de aquella improvisación al teclado.

Su hijo, *Carl Philipp*, junto con *Joachin Quantz*, escribieron a mediados del siglo XVIII dos tratados en los que se ocupaban ampliamente de la forma de improvisar que fueron estudiados por músicos como *Mozart* o *Beethoven*.

Czerny y *Kalkbrenner* escribieron algunos de los primeros tratados exclusivamente dedicados a la improvisación aunque ya desde el barroco temprano hasta el clasicismo podemos encontrar una extensa bibliografía destinada a desarrollar habilidades de improvisación y composición en tiempo real. Desde las Recercadas del *Tratado de Glossas* de *Diego Ortiz* (1553) en España, los diversos *Tratados de bajo continuo* en Italia, *Aggazzari* (1607), *Gasparini* (1708), y la prolífica edición de los métodos franceses: *Dandrieu* (1719), *Delair* (1723) y *Gervais* (1733).

En la época clásica, las cadencias de los conciertos para violín y piano se improvisaban dando oportunidad al ejecutante de poner su propio caudal creativo al servicio de la obra de arte en conjunto (aunque luego *Beethoven* resultó ser el primero en empezar a escribir las cadencias de sus conciertos cansado de escuchar las “pobres” ideas ajenas).

Tanto *Bach* como *Mozart* tenían gran renombre como grandes improvisadores, y son muchas las historias entre divertidas y ocurrentes documentadas sobre sus hazañas en estos campos.

Mozart, además, fue el más grande improvisador con papel y pluma. Solía escribir sus partituras directamente en limpio, inventando la música lo rápido que le permitía la pluma casi sin correcciones, contrario a las partituras que se observan de *Beethoven* donde borraba, corregía y rescribía una y otra vez sus ideas musicales, inclusive a lo largo de los años. Sin embargo a la hora de componer espontáneamente, *Beethoven* era brillantemente ilimitado.

No podemos dejar de relatar la anécdota sobre el encuentro entre *Mozart* y *Beethoven* publicada por el biógrafo del siglo XIX *Otto Jahn*:

Beethoven hizo su aparición en Viena como un prometedor joven músico en la primavera de 1787, pero sólo pudo permanecer allí un breve período de tiempo. Le presentaron a Mozart le interpretó para él a petición suya. Mozart considerando que la pieza interpretada había sido estudiada previamente, se mostró algo frío en sus expresiones de admiración. Observando esto, Beethoven pidió interpretar un tema improvisado e, inspirado por la presencia del maestro que tanto reverenciaba, interpretó de manera que poco a poco fue captando la total atención de Mozart y acallando a los presentes, dijo enfáticamente, "¡Recuerden su nombre, este joven hará hablar al mundo"

O sea que *Mozart* recién tuvo en cuenta el talento del joven *Beethoven* cuando este "aprobó" la prueba máxima; el arte de improvisar.

No era poco común que los compositores improvisaran música que debía estar escrita o que ya estaba escrita como fue el caso del estreno de la Fantasía Coral Op.80 de *Beethoven* en el año 1808. Por estar sobrepasado con los preparativos del concierto no tuvo tiempo de componer la introducción a la fantasía por lo cual simplemente la improvisó en el concierto.

Desde la Edad media hasta el Romanticismo entonces, la improvisación fue una destreza esencial en los compositores e interpretes. Yendo desde *Bach* y *Haendel* hasta *Schubert*, *Chopin* y *Liszt* en el teclado.

Liszt en sus conciertos ponía una urna donde el público proponía temas conocidos de óperas u otras composiciones del momento para que él improvisara sobre ellas. Es bien sabido que la única vez que el tocaba la obra tal cual estaba escrita era en la primera vez que la leía.

Viendo las partituras de *Chopin* podemos observar la cantidad de anotaciones al pie de pagina dándonos a conocer las diferentes "versiones" que circulaban de los pasajes de sus obras, y la conclusión básica que podemos obtener de esto es que *Chopin* tocaba sus obras improvisando las notas, es decir, no siguiendo la partitura tal cual estaba escrita.

Uno de los aspectos más fascinantes de las capacidades musicales y del talento natural de *Isaac Albéniz* es acerca de su faceta de improvisador, de autor de "exquisiteces perdidas", como decía *Delacroix* acerca de *Chopin*.

Han llegado hasta nosotros registros realizados en 1903, en cilindros de cera Edison, de tres improvisaciones de *Albéniz* donde podemos comprobarlo así como también *Saint Saéns* ha dejado documentadas sus improvisaciones en aquellos viejos rollos.

El compositor ruso *Alexander Scriabin* consideraba el sonido como una esencia espiritual donde una sonoridad constituía un canal de acceso a una energía ultramundana y de liberación metafísica y llegó a ser un improvisador monumental estimulado por la relación música-color.

Los famosos *Microcosmos* de *Bartok* originalmente también fueron improvisados.

Como observamos, los ejemplos del dominio del arte de improvisar por parte de los músicos a lo largo de la historia son infinitos, sin embargo, la improvisación fue terminando gradualmente debido a la sala de conciertos que se impuso en el siglo XIX. Ya los

Impromptus de *Schubert*, contrarios a lo que su nombre indica, no fueron improvisados si no que fueron escritos metódicamente.

La era industrial trajo un excesivo énfasis en la especialización y profesionalismo en todos los campos de la vida. En primera instancia se construyó la sala para conciertos que constituyó la cuna de la especialización y también la posibilidad de grabar los conciertos trajo consigo aparejado que los músicos se abocaran a ser lo más fieles posibles a la partitura y a estudiar nota por nota.

Las cadencias de los conciertos dejaron de improvisarse paulatinamente debido a la imposibilidad de los músicos a improvisarlas y en parte también debido a que los detalles que los compositores colocaban en sus partituras fueron incrementándose cada vez más.

Así, la composición y la ejecución se separaron en detrimento de ambas.

Luego a principios del siglo XX reaparece la improvisación de la mano del jazz. La música de la India y otras tradiciones improvisatorias también llevaron nuevamente a los músicos a los placeres de la creación espontánea.

La improvisación comenzó a utilizarse también en la danza y en el teatro donde mediante la técnica se llegaba a un nuevo material y donde esa improvisación también se presentaba ante el público como una ejecución espontánea y terminada a la vez.

Aunque la improvisación y la música clásica no volvieron a unirse como en el pasado, este resurgimiento de la improvisación de la mano del jazz dió como resultado que músicos en terrenos propios de la música clásica sigan practicando magistralmente e interesándose cada vez más por este arte. Por nombrar algunos; *Robert Levin, Emanuel Ax, Andras Schiff y Friedrich Gulda* de quien son conocidas principalmente sus interpretaciones de *Beethoven* pero que a lo largo de la década de 1950, se interesó por el jazz tocando con músicos vieneses. Incluso, compuso canciones originales y fragmentos instrumentales combinando jazz con música clásica en sus conciertos.

Cabe mencionar que la improvisación en Argentina estuvo siempre ligada a la música folclórica de las provincias y con los primeros músicos de tango donde la música se improvisaba. Luego, cuando el tango comenzó a ser mas aceptado por la sociedad, los músicos se guiaban por arreglos escritos dejando de lado la frescura de la improvisación. En 1953, *Astor Piazzolla* tuvo la oportunidad de escuchar al octeto del saxofonista *Gerry Mulligan* en París, y quedó impresionado por la técnica improvisatoria y naturalidad con que tocaban los músicos y cinco años mas tarde graba dos discos de lo que él llamó el *Jazz-Tango* en Estados Unidos (aunque sin buenas repercusiones).

A lo largo de su carrera trabajo con numerosos músicos de jazz y para reclutar nuevos músicos en sus diferentes formaciones exigía dos aspectos fundamentales; que supieran leer fenomenalmente a primera vista y sobre todo, que fueran capaces de improvisar. Lamentablemente la improvisación en el tango prácticamente volvió a desaparecer luego de *Piazzolla*, cerrando una puerta de la improvisación en la música argentina.

3. Improvisando en Jazz

3.1. Consideraciones generales

El jazz ha producido un renacimiento de la improvisación siendo un estilo que conduce básicamente a la creación espontánea.

Durante la mayor parte del siglo veinte, el jazz ha sido virtualmente el único estilo que utiliza prácticas improvisatorias como su **punto focal**.

Si bien el jazz utiliza el mismo *alfabeto* musical que la *música clásica*, de alguna manera, sus nomenclaturas resultan diferentes, propiciando el alejamiento de estos dos estilos.

La improvisación en el jazz no consiste en romper las formas y limitaciones solo para ser libre, sino en usarlas como la forma precisa de trascender. Es decir, aplicando las formas de este estilo de manera correcta, llegamos al vehículo mismo de la libertad. Como propone *Vinko Globokar* (1934), compositor y trombonista francés con gran experiencia en la improvisación;

“Un buen improvisador sabe que las restricciones le permiten dar libre curso a su invención y navegar libremente al interior de fronteras fijas. Es un juego que se da entre su intuición, su saber racional y el reservorio de informaciones alojadas en su inconsciente; almacenamientos que le permiten usar algunas ideas y descartar otras.”

La improvisación entonces es vista como la herramienta hacia la originalidad, en el sentido no de lo que es totalmente nuevo sino de lo que es total y originalmente nosotros mismos.

Se han hecho estudios con músicos de jazz improvisando donde mediante resonancias magnéticas se demuestra científicamente como funciona el cerebro del improvisador en acción.

Se pudieron observar áreas asociados a la inhibición y a la auto-censura “apagarse” mientras que la actividad se centraba iluminada en la corteza media prefrontal, detrás de los ojos, área asociada a la auto-expresión. Esta área se enciende cuando, por ejemplo, se cuenta una historia donde uno mismo es el personaje principal.

Los científicos argumentaron que esta parte del cerebro es necesaria para improvisación porque el improvisador esta desafiando su identidad artística, buscando las notas que mejor resumen su propio e irreplicable estilo. Es decir que improvisando uno cuenta su propia historia musical, inhibiendo impulsos cerebrales que pudieran impedir el flujo de ideas.

Según *Jeff Pressing* (1947-2002), gran compositor australiano dedicado a la publicación de investigaciones musicales, un asunto central tanto en la elaboración como en la improvisación es la noción de "referente". Un referente puede conceptualizarse como un esquema formal subyacente o una imagen-guía de referencia para una pieza dada, usada por el músico para facilitar la generación de acciones de improvisación sobre una escala de tiempo real. El referente funciona como una fuente de recursos para el material que podrá ser repetido, transformado, variado o desarrollado. En la creación musical podemos entender a estos referentes como “andamios”, esquemas o marcos que se encuentran previamente definidos por las estructuras precisas de cada estilo en particular.

Un solo de jazz basado en una secuencia de blues de 12 compases, o en una secuencia estándar A-A-B-A de 32 compases por ejemplo, tiene parámetros bien definidos que todos

los interpretes de jazz conocen y esto conforma el lenguaje común que les permite a los músicos juntarse a tocar con otros músicos desconocidos con un mínimo de preparación. En el caso de composiciones “más formales” la estructura puede ser creada y delineada por el mismo compositor; es decir que el marco no se encuentra delineado con anterioridad.

El referente también, en gran medida, impone el uso de determinados recursos melódicos y armónicos fundados en el estilo que emerge por lo propuesto en su propio discurso.

3.2. La teoría de la improvisación

Las características del estilo son las que le permiten al ejecutante tomar decisiones rápidas, permitiendo así el fluir de la música. Esto constituye para el ejecutante una oportunidad de utilizar su capacidad técnica al máximo, haciendo uso al mismo tiempo de la capacidad creadora que proporciona la composición espontánea.

Por ello, el improvisador, para su propia tranquilidad y el fluir de la improvisación, debe conocer el marco general alrededor del cual trabaja debiendo analizar previamente los siguientes aspectos:

-longitud de la melodía

-construcción armónica y temática en la macro forma (A-B-A, A-A-B-A, etc.)

-longitud de cada una de esas secciones

-tonalidad de la pieza y modulaciones si hubiese

-cada uno de los acordes que se dan en sucesión y la manera en que se encuentran relacionados entre sí

-las escalas que se adecuan a los diversos acordes y secciones de la pieza (*ver punto 7.5., pág. 43*).

-carácter de la pieza o modalidad emocional de la misma.

3.3. El estilo

Dentro del estilo del jazz se suelen utilizar elementos comunes o preestablecidos tales como el compás de 4/4, canciones de extensión y forma uniforme de por lo general 32 compases y con estructura A-A-B-A, instrumentación estándar, tiempos regulares, armonías consistentes y lógicas, melodías y ritmos estilizados, un orden establecido de introducciones, exposición de temas y sucesión de solistas, codas y finales.

Todos estos elementos conforman un marco establecido que para el ejecutante de jazz tiene tanta utilidad como lo tiene por ejemplo el sistema dodecafónico para el compositor atonal. Este marco teórico, que corresponde al que se puede encontrar con más asiduidad, no implica afirmar sin embargo que la música de jazz siempre permanecerá dentro de estos límites mencionados, dado que por el contrario, el jazz ha ampliado desde los orígenes sus recursos por medio de la absorción de la multiplicidad de técnicas musicales existentes en la música de otros estilos.

A continuación estudiaremos la estructura de la improvisación.

3.4. Estructura formal

Desde la época del Bebop la mayoría del jazz se halla en un formato que es muy parecido a la forma *sonata allegro* de la teoría clásica; una introducción opcional, la exposición o tema (posiblemente repetido), la sección de desarrollo y la reexposición, seguida opcionalmente por una coda. De haber introducción, fijará la tonalidad de la obra; la exposición constituye la melodía principal, la sección del desarrollo es donde el compositor va ampliando las ideas de la exposición, la reexposición es un nuevo planteamiento del tema y la coda es un final.

En la terminología del jazz, esas mismas secciones se llamarían intro, el encabezamiento (o *head*), la sección del solo, el encabezamiento de salida y una posible coda. La intro establece el clima; el encabezamiento es la melodía principal; la sección del solo es el lugar en el que el solista improvisa sobre la melodía y/o progresión de acordes de la canción; el encabezamiento de salida es un replanteamiento del tema; y la coda es un final.

La gran mayoría del jazz tradicional se ajusta a esta forma aunque no todas las canciones la siguen. También en esto puede establecerse una analogía válida con la forma temavariaciones de la música clásica ya que cada solista toca una variación improvisada del tema (*ver punto 4.1., pág. 29*).

El aspecto más importante del jazz, después del swing, es la improvisación, del mismo modo que el desarrollo es la parte más llamativa técnicamente de la sonata clásica.

3.4.1. Standards de Jazz

Son composiciones musicales ampliamente conocidas, usadas como base de arreglos e improvisaciones de jazz. Se trata del elemento pre-compuesto que sirve de marco estructural para las improvisaciones.

Por lo general son canciones de aproximadamente 32 compases de forma A-A-B-A o A-B-A.

La mayoría de los "jazz standards" no fueron originalmente composiciones de jazz sino que luego se fueron convirtiendo en parte del repertorio de estos músicos por lo que no existe una lista definitiva de los estándares de jazz, sino que ésta va variando con el tiempo y las diferentes publicaciones.

Algunas canciones inclusive provenían de espectáculos de Broadway y de los musicales de Hollywood. Por esto, el repertorio de jazz muchas veces coincide con la música pop, o con el blues.

3.4.2. Uso de los standards

Encontramos en el uso de los temas standards convenciones interpretativas y de desarrollo que proporcionan estructura formal; la norma es presentar al principio y al final de cada standard, el encabezamiento o melodía de la canción. La armonización del *head* recibe el nombre de *changes* (cambios), lo que adquiere mayor importancia como elemento estructural y organizador, pues estos *cambios* armónicos no sólo servirán para proporcionar color armónico a la melodía en el *head*, sino que se repiten cíclicamente una y otra vez a lo largo de toda la pieza. Cada vuelta completa de los *changes* hasta su lugar de origen recibe el nombre de *chorus* (coro) y son repetidos para que los solistas tengan espacio para improvisar libremente de forma sucesiva, siempre midiendo la longitud de sus solos por

unidades de *chorus*. Así un solo medio (dependiendo por supuesto del *tempo* de la pieza) puede durar entre dos y cuatro *chorus* de cada solista.

O sea que no solo el *standard* esta escrito con forma A-A-B-A, o A-B-A, sino que la forma de trabajar el material en la macro-forma de todo el producto resultante de la improvisación es A-B-A también, siendo A la exposición del estándar completo tanto al principio como al final y B el desarrollo o coros.

3.4.3. Referente escrito de los standards

Los músicos no tienen escrito ni previsto lo que están tocando para acompañar al solista. La única partitura que se tiene (y lo ideal sería no emplearla en la interpretación) es la partitura del *head*. Lo que allí se verá es una línea melódica simplificada rítmicamente y, sobre ella, una serie de letras y números: el llamado *cifrado americano*, tal como se aprecia en la siguiente figura:

36.

AUTUMN LEAVES - JIMMY MCGHUGH

Chord symbols: A-7, D7, Gm7, Cm7, F#-7 b5, Bb7, E-, Bb7, E-, A-7, D7, Gm7, F#-7 b5, Bb7, E- Eb, D-7 Db, Cm7, Bb7, E-, F#E

BING GUNNS - "PERFECT 10 JAZZ"

El *cifrado americano* es un sistema de notación simplificada de los acordes, específica del jazz, en el que una letra mayúscula representa la tónica del acorde, y junto a ella se especifica en abreviatura el tipo de acorde (mayor, menor séptima, séptima de dominante, etcétera) pero dejando libre al intérprete la realización del cifrado, tanto en la inversión y disposición concreta de las voces, como en el añadido de notas de color armónico (tensiones y alteraciones) o la omisión de otras; la tónica y la quinta suelen omitirla frecuentemente los pianistas (ver punto 7.1., pág. 40).

A continuación veremos la lista de cifrado y algunas consideraciones con respecto a esta forma de notación:

C=Do D=Re E=Mi F=Fa G=Sol A=La B=Si

-Se le agrega al acorde una **m** cuando es menor. Ej: Cm = Do menor

-**M** si es mayor (o si se omite, se deduce que es mayor). Ej: CM= Do mayor

-**7m** corresponde a séptima menor. Ej: C7m=Do mayor con séptima menor

-**maj7** si es séptima mayor. Ej: Cmaj7= Do mayor con séptima mayor

-**sus** quiere decir “acorde suspendido” o sea con agregado de la 4ta, también puede agregarse extensiones a los acordes. Ej: b9

Como estamos viendo, el elemento improvisatorio está presente en el jazz en todos los niveles, no sólo en lo que tocan los solistas cuando llega su turno. A decir verdad podríamos afirmar que los únicos elementos que son prefijados, ensayados y concretados antes de la interpretación, son la melodía del tema y si hay algún “arreglo” (es decir, algún patrón de acentuación o pedal de la sección rítmica, por ejemplo), el orden de los solos, y la forma de finalización de los temas; bruscamente, con una coda o con un **tag*.

** tag* es un grupo de dos o cuatro acordes, generalmente ocupando dos o cuatro compases, que se repite una y otra vez sobre una improvisación libre del solista principal, que puede ir cediendo volumen en un *diminuendo* hasta terminar (lo que se llama “fade out”).

3.5. La Melodía

La melodía conjuntamente con la armonía, el ritmo, y según la consideración de muchos teóricos el timbre también; conforman los elementos esenciales de la música. Es aquella parte de la música que se escucha con mayor prominencia.

Podemos decir que la melodía es un grupo de fragmentos tales como incisos, frases o motivos hilvanados formando esquemas simétricos.

El *motivo* es la entidad melódica mas pequeña y de el surge gran parte del resto de la música que se escribe o ejecuta. Por lo tanto la mayor parte de la música, ya sea compuesta espontáneamente o no, puede ser analizada en términos de motivos y variaciones de motivos.

Como la percepción auditiva opera de lo global a lo puntual es necesario comprender también la delimitación de la macro a la micro forma.

O sea que desde la unidad mayor se podrán ir desglosando las unidades inmediatamente inferiores hasta encontrar elementos mínimos, indivisibles y jerárquicos con los que se ha producido y gestado una obra.

3.5.1. Importancia del uso de la melodía en el Jazz

En la improvisación es muy importante tener en cuenta cuales son los elementos que le darán identidad a la improvisación y a diferenciarlas de otras. Es en el tratamiento de esos elementos, estudiados mediante un análisis del referente que se está usando, sobre los que se improvisa.

El solista, cuando improvisa debería, ya que no siempre sucede lo “ideal”, hacer hincapié en la melodía principal. Debe establecer para el oyente qué es lo importante, el motivo principal, y luego mostrarle diferentes variaciones de ese motivo; ampliando en lo posible las relaciones entre la improvisación y el material básico, sin dar la impresión en ningún momento de haberse alejado tanto del mismo que ya no se perciban puntos en común. Los grandes compositores han trabajado de esta manera; exponiendo, desarrollando y reexponiendo en todas las épocas.

En otras palabras, el principio básico sería la repetición antes que la variedad, pero tampoco en exceso. Una melodía identificable teje una trama de anticipación y así el oyente constantemente realiza predicciones sobre si lo que viene será una repetición de algo o bien algo nuevo y el ejecutante constantemente confirma o niega esas predicciones. Si el oyente tiene demasiado éxito en las predicciones se aburrirá; y si tiene poco éxito calificará a la música de desorganizada por lo que debe haber un balance adecuado en los aciertos del oyente. Esa inevitabilidad demorada que impacta en el aspecto emocional del oyente provoca sentimientos de suspenso entre las tensiones y reposo, sentimientos que podemos experimentar también en las formas más tradicionales de sonatas clásicas y románticas.

La mayor parte de los improvisadores y compositores tienen una inclinación natural a usar la forma melódica, pero a menudo en un grado que no resulta suficiente, sobre todo en los improvisadores que tienden a ejecutar escalas una tras otra sin reminiscencias a la melodía original. Error común entre los nuevos aficionados al jazz donde no se tiene en cuenta que demasiada información podría tornarse poco interesante y, sobretodo, difícil de absorber por el oyente.

4. Variación

4.1. Consideraciones generales

Para no caer en el error de usar demasiada información en una improvisación es necesario hacer uso de la variación melódica lo cuál en la macro-forma, dará como resultado diferentes desarrollos de un tema determinado, es decir una resultante similar a la de la estructura formal de *tema con variaciones*.

Anteriormente hemos relacionado la forma estructural de improvisación con la forma sonata. Sin embargo en el tratamiento del material a improvisar podemos hablar también de un cierto paralelismo con el *tema con variaciones*.

En el jazz, ya hemos aclarado, que a diferencia de la forma tradicional de variación, el tema mismo tendrá elementos improvisados debido a las condiciones de su propio referente escrito, aunque de hecho su “andamio” se respetará para luego empezar a improvisar sobre ello y a medida que se vayan sucediendo los chorus el resultado formal será el de “variaciones” inspirados sobre aquel primer tema.

El principio de la variación musical es muy antiguo. En la época de *Palestrina*, y aún antes, cuando el único foco era el de la música vocal, el principio de la variación melódica estaba firmemente establecido en la práctica musical.

La misa de los maestros del siglo XVI solía estar basada enteramente en una determinada melodía, la cual se utilizaba con variantes de cada una de las diversas partes de la obra.

Aún cuando el principio de la variación se aplicó primero melódicamente, pronto los virginalistas ingleses lo adaptaron al estilo instrumental, variando la armazón melódica de una manera muy semejante a la que hoy en día encontramos, también en el jazz.

Desde esa época hasta nuestros días son muy pocos los compositores que no hayan utilizado la forma variación.

Como molde básico la usaron reiteradamente, por nombrar algunos, *Haydn* y *Mozart* entre los clásicos, *Beethoven* y *Schubert* como los primeros románticos y posteriormente *Schumann* y *Brahms*. Luego tenemos los ejemplos de *Strauss* con *Don Quijote*, las *Variaciones Enigmáticas* de *Elgar*, el *Octeto* de *Stravinsky*, y la lista podría continuar eternamente. Esto nos da a entender que la forma variación es fundamental en la historia de la música y vale agregar; importantísima dentro del jazz.

Podemos concluir que la variación como recurso o artificio es el principio básico para la improvisación, en el sentido de que se improvisa desglosando y desarrollando la melodía, parte de ella, la armonía o el ritmo de un standard de jazz. Pero la variación como forma estructural también es inseparable de este modo de improvisación ya que cada vuelta de choros dará como resultado una nueva variación sobre el tema, utilizando las variaciones melódicas que el improvisador así lo considere.

4.2. Variación melódica

La variación melódica presenta un contraste con la versión original de la melodía pero a la vez mantiene el contacto con el motivo lo cual dará como resultado una incrementación en el nivel de comunicación entre el ejecutante y el oyente. Al ofrecer un contraste, la variación amplía la improvisación sin correr el riesgo del aburrimiento y proporciona unidad estructural a la improvisación.

Un motivo determinado puede ser considerado un esquema para reconstruir un motivo ligeramente diferente, pero que siga siendo parecido a la idea original. De esta manera los dos motivos son unidos por una relación que proviene de la memoria y la lógica del oyente. El improvisador deberá manejar los diferentes aspectos de dicho motivo según su interés. Si desea por ejemplo que el primer motivo se parezca al segundo, para construirlo hará uso de su elemento más esencial o notorio. Si en cambio quisiera que el segundo motivo se diferencie de aquel del cual proviene, entonces utilizará alguna de sus características menos fundamentales.

Para no quebrar el balance estructural es aconsejable realizar la exposición variada sobre el consecuente y las frases o temas subsidiarios (como los de las secciones llamadas “puente”) ya que en cierto modo poseen una jerarquía secundaria.

Dicha variación es conveniente en la segunda exposición de la sección A, una vez que se han presentado el antecedente y consecuente. De esta manera, la variación del consecuente

tiene una función doble: por un lado crea mayor interés melódico-armónico, y por otro lado confirma la importancia del antecedente ya que éste se reexpone en forma original.

4.2.1. Técnicas de variación

La variación del consecuente responde a ciertas técnicas utilizadas por los grandes compositores de todos los períodos de la música clásica. Estas técnicas están basadas en el principio de “repetición con modificación”, y tienen como elemento en común la idea del “cordón umbilical”, o sea, la presencia de al menos un elemento unificador que justifica la variación y facilita su apreciación, evitando el potencial desequilibrio o pérdida de dirección. Las técnicas más eficientes son:

- 1) Respetar la melodía cambiando la armonía.
- 2) Respetar la armonía cambiando la melodía.
- 3) Melodía trocada.

En el caso 1) la progresión armónica distinta debe resolver fluidamente en la siguiente sección, como por ejemplo el primer acorde de la sección B en un tema de forma A-A-B-A. En otras palabras, se debe tener claro el punto de llegada.

La variación armónica abre un campo de posibilidades infinito: rearmonización, conducción de voces, armonía generada por movimiento del bajo (o sea usar otras inversiones en los acordes que darán como resultado diferentes líneas en el bajo), imitación de conjunto vocal, cambio de la progresión original e incluso un recurso no muy explotado, como son los “paralelismos” de disposiciones armónicas, en las cuales la melodía original es la voz superior de los acordes y se puede constituir en fundamental, tercera o quinta de acordes mayores o menores. La melodía puede duplicarse para reforzar su presencia. Obviamente, los paralelismos pueden incluir también todo tipo de acordes que se presten a su uso en el contexto del tema (como los acordes por cuartas o las superposiciones), y también se aconseja construir los paralelismos sobre un pedal de dominante o tónica como elemento de anclaje. Además se debe tener presente la constante pulsación de tensión/reposo cuidando que los acordes no acumulen tensión sin que haya reposo o, al menos, una menor tensión.

Dentro de la rearmonización el uso del ciclo de quintas es clave. Se puede preparar un acorde con su propio quinto grado para enriquecer la armonía original. Podemos incluir también secuencias de dos o mas acordes que se jerarquicen entre sí. La sustitución de tritono es un recurso importante también al que los compositores y teóricos han prestado atención a lo largo de la historia; acordes de 7ª que se hallen a distancia de tritono pueden ser intercambiados entre sí.

Por ejemplo la sucesión RE7m-Sol7-Do7M (II7m-V7-I7M) podría convertirse en Re7m-Remol7-Do7M (II7m-IIb7m-I7M).

El intercambio modal también puede resultar interesante a los efectos de la rearmonización. Consiste no en modular sino en intercambiar acordes del modo paralelo. Schoenberg utilizó un argumento parecido defendiendo que *“las tonalidades paralelas pueden prestarse acordes entre sí”*.

Es decir que si tenemos una secuencia de acordes Do (C)-Lam7(Am7)- Sol7(G7) mediante el intercambio de modos obtendremos C-Abmaj7(La bemol 7mayor)-G7 “tomando prestado” el La bemol del modo paralelo.

También se suele usar el acorde apoyatura. Este acorde posee al menos una voz en común con el otro, y las otras voces resuelven por conducción con el menor salto posible, se utilizan a modo de retardos o anticipaciones.

En el caso 2) pueden usarse ciertos recursos de “reconstrucción” melódica que producen un efecto más estructural y por lo tanto no se confunden con una improvisación:

- a) Inversión interválica: se invierte la direccionalidad de los intervalos de la célula original.
- b) Sentido retrógrado: movimiento de “cangrejo”, o sea, efecto de espejo.
- c) Retrógrado invertido: combinación de a) y b).

5. Posibilidades alternativas de improvisación en jazz:

5.1. Desarrollo de células temáticas en forma libre

Tras la exposición inicial del *head*, el improvisador comienza su solo teniendo en la mente el tema pero desglosándolo, comentándolo y adornándolo de forma más o menos profusa.

En su forma más libre, tomando una célula representativa del tema, se puede construir en forma libre un desarrollo de tipo Beethoveniano llevando dicha célula a cualquier región. Este recurso se completaría tratando la célula como un antecedente, oponiéndole un consecuente libre durante el desarrollo que ayudaría además a impulsar nuevos caminos armónicos. El consecuente puede también tomarse de algún elemento subsidiario y luego transformarlo en nuevo antecedente en un siguiente período del desarrollo una vez agotada la primera célula.

También es muy efectivo el recurso de la creación de una melodía paralela que, aunque no guarda en absoluto la relación interválica ni la curva melódica del tema, se construye como complemento al mismo y que, eventualmente incluso, podría funcionar como segunda voz (aunque esto último no necesariamente tiene que cumplirse ni es en lo que el solista está pensando al realizarlo).

**Desde ya, este tipo de desarrollo constituye una forma de variación como así lo explicamos en el punto 4., pero ahora nos referimos a un tratamiento mucho más libre desde el punto de vista estructural y ya no hablando de “chorus”.*

Los procedimientos que explicaremos en el próximo punto se aplican a todo tipo de variación que se le ejerza a un motivo.

6. Herramientas de desarrollo

6.1. Parámetros sonoros

Hay diferentes parámetros que podemos diferenciar, que limitan y definen un hecho sonoro. En jazz, y en cualquier otro estilo musical, es importante tener estos conocimientos asimilados ya que se improvisa al variar dichos parámetros. Ellos son:

- altura
- intensidad
- duración
- timbre
- modos de ataque y articulación
- textura
- evolución temporal

Entendiendo la obra de lo macro a lo micro, el parámetro duración, la velocidad, es el primer aspecto que capta y discrimina el oyente. En las partituras se aclara la velocidad en forma metronómica o bien el carácter de la obra. Siguiendo la ley de Gestalt sabemos que: *la percepción se estabiliza con la permanencia y se inestabiliza con los cambios.*

Aplicando este principio deduciríamos que la velocidad constante estabiliza y la variable inestabiliza. Creemos oportuno aclarar mejor este tema.

En la vida cotidiana no siempre existe coincidencia entre el tiempo objetivo y el psicológico. Frente a la vivencia de un mismo suceso, nos parece brevísimo en un momento dado e interminable en el otro. Es posible analizar, pasada la experiencia, las razones que condujeron a la dilatación o contracción del tiempo sentido y vivido del que marcó el reloj. Frente a una obra musical, puede ocurrir que por la organización de la información se produzca igualdad, semejanza o diferencia entre el tiempo objetivo y el perceptivo. Para los compositores e improvisadores es interesante estudiar las causas que ocasionan estos fenómenos de coincidencia o divergencia con el fin de utilizar conscientemente estos mecanismos que corresponden a los más profundos de la infraestructura.

Cabe destacar como ejemplo que las alteraciones en la densidad de ataque inciden en la percepción. Una densidad digamos media tiende a la estabilidad mientras que una densidad alta y baja tienden a desestabilizar. La densidad también puede modificar perceptivamente la velocidad, por ejemplo: una densidad muy baja a muy alta velocidad o viceversa. En ambos casos la percepción definirá la velocidad en relación a la densidad de ataque.

Así pues, tanto el compositor como el improvisador pueden “jugar” a inestabilizar la obra acelerando o reteniendo el pulso o bien con tempos rubatos.

También es importante establecer la importancia de la articulación de la melodía. En la música, como en el lenguaje, las diversas unidades formales se articulan de determinada manera para hacerla comprensible. En la interpretación de una obra es absolutamente necesario tener bien en claro este aspecto ya que es la primera condición para que la música transcurra y se perciba en los términos en que fue concebida por el compositor. En el caso de la improvisación hay que analizar la melodía que se ha elegido para trabajar en este aspecto; saber que motivos seleccionar para desarrollar, desde dónde hasta dónde y con que intención variarlos. La modificación de los signos de puntuación puede utilizarse entonces como método improvisatorio para transformar en otra una sucesión de ideas musicales.

Es decir que es necesario analizar el aspecto de las articulaciones porque se pueden usar de modo preciso o ambiguo según el efecto que se este buscando.

6.1.1. Procedimientos elaborativos

Mencionaremos a continuación los recursos o procedimientos elaborativos que se utilizan para modificar los diferentes parámetros sonoros. Se pueden usar de a uno por vez, o varios al mismo tiempo:

-Aumentación: agregar duración. Se puede aumentar manteniendo la misma proporción en los valores o aumentar con diferente proporción, de manera total o parcial. También se puede conectar elementos por ligaduras de prolongación; es decir que en lugar de reemplazar los ataques se los prolonga entre sí provocando numerosas síncoas.

-Disminución: quitar duración, es lo inverso a la aumentación.

-sustitución de ataques por silencios: ocasiona disminución de la cantidad de ataques, al intercalarse silencios, el discurso musical se torna menos continuo. La sustitución puede hacerse sobre tiempo o fracción de tiempo fuerte o débil. Si sustituimos un tiempo fuerte esto provoca mayor tensión por la ambigüedad métrica que ocasiona la omisión de las aceptaciones más jerárquicas; se percibe como un gran levare que tarda en resolverse sobre una acentuación fuerte.

-transformación de agrupamientos regulares en irregulares y viceversa

-modulaciones, cambio de modo o tonalidad

-cambio de registro: dado una unidad, se cambia de registro una o varias alturas (parcial), o la totalidad de las mismas (total), sin modificar los sonidos.

-cambio de intervalo: dado un motivo, uno o más de sus intervalos pueden cambiarse por otros o utilizarse sus inversiones.

-movimiento contrario: cambiar nota por nota la direccionalidad original por su inversa.

-movimiento retrógrado: reexponer una idea desde la última nota hasta la primera (en espejo). Si se conserva la direccionalidad de los intervalos, el retrógrado es llamado directo, si se cambia la direccionalidad se lo denomina contrario.

-agregado de alturas: habiéndose expuesto un motivo se lo reexpone con agregado de un mayor número de alturas. Pueden provenir de remitir sonidos ya expuestos.

-agregado de ornamentación en tiempos débiles: notas de paso, bordaduras, anticipaciones, escapatorias.

-agregado de ornamentación en tiempos fuertes: retardos, apoyaturas, pedales.

-omisión de alturas: procedimiento inverso al anterior.

-transposiciones: se reexpone un motivo de manera textual o semejante pero a partir de otra altura. Las transposiciones no siempre ocasionan cambios de tonalidad.

Aparte de los recursos antes mencionados, en jazz además se suelen usar ciertos recursos característicos propios del estilo. A saber:

-Afinación de jazz: distorsión deliberada o reorganización del temperamento utilizado en occidente, evidente en las notas “blue”.

-“Comping”: ritmos ejecutados por instrumentos capaces de acordes, como el piano, la guitarra o el órgano. Para lograr una densidad más atenuada se utiliza en pausas o silencios del fraseo en la exposición temática. Durante los solos pueden usarse de esa manera pero con un apoyo rítmico selectivo. Y para lograr un efecto de máxima densidad, se puede utilizar en el clímax ejecutando un apoyo rítmico total.

-“change-running”: arpegiado de cada acorde en una sucesión (*change* en el habla vulgar es sinónimo de acorde).

-Final *trunco*: acortamiento de una frase musical por medio de la eliminación de notas al final de la misma. Por lo general se repite la frase varias veces, cada vez eliminando mas notas.

-“Getting Outside” (tocar *afuera*): expresión coloquial aplicada a evitar intencionalmente el orden, la consonancia y la sencillez.

-Notas “blue”: las tres notas comúnmente relacionadas con el estilo del blues, las que se hallan a distancia de tercera, quinta y séptima descendidas con respecto a la fundamental.

-Poliacordes: incidencia simultánea de dos o más acordes.

-Tensión sostenida: disonancia en general sin resolución.

*El caso de las *citas* es un tema aparte ya que no sirve estrictamente como elemento estructurador, sino más bien como factor de color puntual, de cualquier manera en que se organice.

Citar un fragmento reconocible de un famoso tema en medio de una improvisación es una práctica frecuente y apreciada entre los músicos de jazz, no exenta de considerable dificultad (precisa poner en relación mediante la imaginación y de forma instantánea el contexto armónico original del tema citado con el momento presente en que se dé la cita, y ello sin perder el hilo del discurso, que se retoma enseguida.

Además lo más probable es que sea necesario transportar la tonalidad original del tema citado). Generalmente se trata de un guiño a los conocedores, que suele ser recibido con una sonrisa por parte de los que lo detectan.

7. Armonía funcional

La estructura funcional de una pieza constituye su identidad. A menudo en el jazz moderno, luego de elaborar una pieza lo que queda reconocible es su estructura general funcional. Es decir, puede ocurrir que ya no exista la sucesión exacta de fundamentales; que la melodía ya no se presente claramente, pero la cantidad de compases de la pieza se mantiene siempre

invariable, y se suele llegar a la tónica, dominante o subdominante en los mismos compases que en la versión original de la misma. Ninguna sustitución, cadencia falsa u otros artificios pueden oscurecer el carácter reconocible de esa estructura. Por lo tanto un estudiante de jazz debe tener en cuenta esto.

7.1. Disposición de acordes en jazz

La mayoría de los pianistas desde los comienzos del jazz utilizaban disposiciones de acordes que incluían la fundamental del acorde en el bajo, ya sea que fueran ejecutados con ambas manos o con la izquierda solamente. Hacia 1955, *Red Garland* se unió al quinteto de *Miles Davis* e implantó un nuevo enfoque de la disposición sobre el teclado. Omitió la fundamental del bajo, ubicando a la séptima o la tercera, tocando estas disposiciones hacia el centro del teclado (mas agudo que las disposiciones anteriores). Esta nueva manera de tocar los acordes fue asimilada por todos los pianistas de la época, salvo en baladas o puntos cadenciales importantes de piezas sobretodo rápidas.

Hay dos disposiciones que se suelen usar, tocando en conjunción con un bajo a quien le correspondería tocar la fundamental del acorde;

a) 9
 7/6

3

b) 5/13

3

7

En las progresiones de quintas generalmente se alteran estas dos disposiciones para lograr una adecuada conducción de las voces.

7.2. Extensiones de los acordes

A los acordes en jazz se le suelen agregar extensiones para enriquecer la sonoridad general, manteniendo la función del acorde. Estas extensiones son la novena, oncena o trecena.

La novena puede ser justa, aumentada o disminuida. Si es justa puede aplicarse a cualquier acorde pero solo puede aplicarse alterada en acordes de 7ª.

La oncena puede ser justa o aumentada (b5 o #4) y puede aplicarse dependiendo de la 3ª. Si la tercera es mayor la oncena es aumentada y si es menor la oncena será justa.

La trecena puede ser justa o disminuida (5#). Si es justa puede aplicarse a cualquier acorde pero disminuida solo se aplica en acordes de 7ª.

7.3. Funciones y acordes más frecuentes

A continuación indicamos los acordes mas frecuentes que encontramos en el jazz ordenados según la frecuencia con que se dan. Obviamente estos no son los únicos acordes ni las únicas variantes.

V7 Dominante de I

II7m funciona como subdominante de I, antecede a la dominante y sustituye al IV

I7m Tónica (mayor o menor)

VI7m antecede al II

III7m reemplaza al I. Puede seguir a I o se da entre III y II.

I7 dominante de IV

IV7m proporciona variedad con respecto a la tónica. Puede funcionar como tónica pasajera

V7m II7m de IV. Suele anteceder a I7 (dominante de IV)

IV7m acorde de transición entre IV7m y I7m, o entre II7m y I

II7 a veces reemplaza a II7m. Por lo general se da entre VI7 (o VI7m) y V7

bIII7m reemplaza a VI7. Se suele dar entre III7m y II7m

bVII7 por lo general se da entre IV7m y I7m

7.4. Intercambio por funciones

Como ya sabemos las funciones I-IV-V son las básicas del sistema tonal.

Constituyen una especie de columna vertebral alrededor de la cual se nuclean las otras, con sus niveles propios de tensión o reposo. En el jazz se suelen reemplazar esos acordes por otros dentro de su mismo grupo rearmonizando la obra para darle un color nuevo. El siguiente cuadro muestra al grupo de tónica, subdominante y dominante con sus respectivos posibles reemplazos.

I: III (b o □)	IV: VIb (relativo del Ivm)	V: IVm7 (b5)
VI (m)	VIIb (IV del IV)	VIbm6
VIb (maj)	IIb (napolitano)	VIIIm7 (b5)
	IIIm	IIIb+(7/9)
		IIb7
		Vsus7

Los acordes a su vez pueden generar diferentes efectos mediante las variaciones posibles para cada uno: X6, X7, Xmaj7, Xm, Xm6, Xm7, XmMaj7.

7.5. Relación acorde/escala

En la corriente principal del jazz la mayor parte de la improvisación se basa en las progresiones de acordes. La progresión de acordes es la secuencia de acordes que armoniza la melodía. Lo habitual es que cada acorde dure un compás, a veces dos y a veces solo medio. Sin embargo, las escalas implícitas en estos acordes son muy importantes.

7.5.1. Modos de la escala mayor

Tomaremos como ejemplo la escala de Do Mayor para saber cuales modos se aplican en los diferentes grados de la escala.

I: Cmaj7 (acorde de Do mayor con 7ma mayor):

Modo Jónico.

Se puede usar tanto en acordes de tónica mayor como en acordes precedidos por una cadencia.

II: Dm7 (acorde de Re menor con 7ma menor):

Modo Dórico.

Puede aplicarse en acordes menores con 7ma menor en región subdominante.

La secuencia armónica que se tiende a usar es la siguiente:

VI o I -II (dorico) – V

III: Em7 (acorde de Mi menor con 7ma menor): Modo Frigio.

Puede aplicarse en acordes menores con 7ma menor en región de tónica.

O sea cuando el III reemplaza al I.

La secuencia armónica mas usada es: V – III (frigio) – VI

IV: Fmaj7 (acorde de Fa Mayor con 7ma mayor): Modo Lidio.

Puede aplicarse a acordes mayores que no funcionan como tónicas.

V: G7 (acorde de Sol Mayor con 7ma menor): Modo Mixolidio.

Puede aplicarse en acordes de 7ma en función dominante.

Tiende a resolver con acordes de 3ª mayor (resolución diatónica) y también en la cadencia rota del modo mayor (Ej: G7-Am)

VI: Am7 (La menor con 7ª Menor): Modo eólico.

Puede aplicarse en acordes menores con 7ª menor en región tónica. La secuencia armónica que se tiende a usar es: I o III – VI (m. eólico) – II o en Cadencia Rota (V – VI)

VII: Bm7 (b5) (acorde de Si menor 7ª menor con 5ª disminuida): Modo Locrio.

Puede aplicarse en acordes menores con 7ª menor y 5ª disminuida.

Este modo se suele aplicar en el II grado de tónica menor. Ejemplo: Bm7(b5) - E7 - Am

II - V - I (relativo menor de DoM) Dm7(b5) - G7 - Cm

7.5.2. Modos de la escala menor Bachiana:

I: Cm maj7 (acorde de Do menor con 7ª mayor).

Escala Menor Melódica.

Se aplica en acordes de tónica menor compatibles con la escala.

II: correspondería el Dorico b2 pero esta escala no se utiliza porque el intervalo de segunda menor entre los grados I y II del modo le dan una sonoridad extraña, alejada del color del acorde con el que se usaría (IIm7 con la quinta sin alterar). Usamos entonces el Dórico.

III: Eb+ maj7 (acorde de Mi bemol aumentado con 7ª mayor). Lidio Aumentado.

Se aplica en acordes de 7ª mayor con retardo de #5 ó b6. Ejemplo típico: V7b9 – I + (lidio aumentado) - I

IV: F7 (acorde de Fa Mayor con 7ª menor). Lidio b7.

Se aplica en acordes de 7ª (dominantes):

a) con #11/b5

b) con resolución cromática, no diatónica. (Ej: sustitución tritonal)

V: G7 (acorde de Sol con 7ª mayor). Mixolidio b6.

Se aplica en acordes dominantes con resolución diatónica en acorde con 3ª menor.

También se puede aplicar en acordes de 7ª con b13/#5.

VI: Am7b5 (acorde de La menor con menor y 5ª disminuida).

Locrio 2^o/#2. Esta escala es también llamada Aeólica b5.

Se aplica en acordes menores con 7ª menor y 5ª disminuida:

a) VI de Im

b) II de I mayor

c) efecto de `engaño` con Imenor. Tocando el IIm7(b5) la 5ª disminuida sería el VIº grado de la escala de Do menor antiguo. Si la secuencia armónica es IIm7(b5) – Im; lab resolvería en sol descendiendo por grado conjunto y este movimiento descendente define el color del segundo acorde produciendo el efecto de contexto menor. El efecto engaño consiste en tocar el mayor “engañando” las expectativas del oyente que esperaba un acorde menor. A esta escala entonces la usamos en este caso porque pre-anuncia el acorde mayor ya que posee Mi becuadro (y no bemol como sería en el caso del modo antiguo). También se puede dar este caso a la inversa; esperando un acorde mayor; tocar uno menor.

Un antecedente importante de dicho efecto engaño jugó un papel muy importante en el Barroco, con la llamada “3ª de picardía” tan utilizada por *Haendel* y *Bach*. La tercera de picardía se refiere al uso de un acorde mayor de tónica al final de una sección musical que está en una tonalidad menor o modal. También puede encontrarse en cualquier cadencia perfecta o plagal donde la tonalidad que predomina es menor. La tercera de picardía inversa, en la cual el acorde mayor esperado se convierte en menor, rara vez se usa al final de una obra. Un efecto similar, a menudo usado, se crea con una cadencia rota en el relativo menor (por ejemplo, en do mayor, se reemplaza el esperado acorde de tónica con la menor); este efecto emplea una tercera disminuida pero sin reafirmar la tonalidad de la tónica.

Ejemplo de tercera de picardía



VII: B7b5 (acorde de Si bemol con 5ª disminuida)

Superlocrio o Escala Alterada.

Se aplica en acordes de 7^a alterados.

De acuerdo a los sonidos que incluye esta escala las posibles

Extensiones alteradas serian: b9/#9/b5/#5/#11/b13

7.6 Modos aplicados a un standard

A continuación veremos la aplicación de los modos ejemplificada sobre el standard “*Alice in Wonderland*”.

En el pentagrama superior veremos la melodía y los acordes tal como figuran en la publicación original y en el pentagrama inferior agregaremos los modos que corresponden según cada caso.

Alice In Wonderland

Fain / Hilliard

Musical notation for measures 1-5. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb

2

21

Em7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7

Frigio Eólico Dórico Mixolidio Jónico

26

Fmaj7 F#m7 B7b9 Em7

Lidio Dórico Mixolidio b6 Menor natural

30

A7 Dm7 A+7 Ab7

Mixolidio b6 Dórico Mixolidio b6 Lidio b7

34

G7 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7

Mixolidio Dórico Mixolidio Jónico Lidio

39
Bm7b5 E7 Am7 Eb7 Dm7
Locrio Mixolidio b6 Menor natural Lidio b7 Dórico

44
G7 Em7 Am7 Dm7
Mixolidio Frigio Eólico Dórico

48
G7 C#1
Mixolidio Jónico

7.7. Uso de escalas alternativas

7.7.1. Escala de Blues

La Escala Pentatónica de Blues o Escala de Blues es básicamente la Escala Pentatónica Menor con una nota extra. Tiene un patrón de tono y medio, un tono, dos semitonos, tono y medio y un tono.

Escala Pentatónica de Blues en el tono de Do:



Uso de la escala de blues:

a) La forma “tradicional” de uso sería utilizar la escala de blues correspondiente al acorde de tónica. Se aplica la escala entonces durante toda la progresión armónica dentro de esa región.

b) La forma mas “moderna” de uso sería utilizar la escala de blues del acorde “actual”. De esta manera, en cada acorde usaríamos una escala diferente. Hay que tener en cuenta que si el acorde actual es mayor, siempre y cuando no sea el I, hay que frasear hacia la 3ª mayor. Es decir que se le agrega la 3ª del acorde a la escala de blues. Por ejemplo en un acorde G7 la escala que usaríamos tendría los sonidos: G-Bb-B-C#-D-F-G.

c) se puede usar la escala de blues del relativo menor del acorde actual en acordes mayores que sean incompatibles con la escala de blues (Ej: acordes de maj7 ya que la escala de blues del propio acorde no contiene la 7ª mayor, por estar la 7ª menor y entonces usando la escala

del relativo menor del acorde actual deja de haber conflicto con la 7ª mayor del acorde) también puede aplicarse cuando se busca un efecto de blues más atenuado.

d) usar la escala de blues del relativo de I. Por ejemplo; estando en Do mayor, usar la escala de blues de La.

7.7.2. Vº modo de la escala menor armónica

Esta escala jerarquiza la 9ª disminuida por ausencia de 9ª aumentada y tiende a resolver por quinta a un acorde de 3ª menor. Se aplica en acordes del Vº grado que pueden poseer 9ª disminuida y/o 13ª disminuida.

V modo: menor armónico

Menor armónica C → v

7.7.3. Escalas disminuidas

La escala disminuida u octatónica tiene ocho sonidos. Las distancias entre las notas alterna entre un tono y un semitono y debido a la simetría que esto ocasiona hay solamente tres escalas disminuidas (omitiendo las variantes enarmónicas) y pueden tocarse de dos formas: tono/semitono y semitono/tono. Empezando en tono/semitono obtendremos las escalas de Do, Reb y Re. Comenzando con el 2º grado de esas escalas obtendremos las variantes de semitono/tono.

La escala tono/semitono se usa en acordes disminuidos (acordes de 7ª sin la fundamental) y la semitono/tono se usa para acordes de 7ª (disfrazados de disminuidos).

En definitiva, el uso más eficaz de la escala disminuida en conjunción con acordes comúnmente utilizados en el jazz, radica en su aplicación en el acorde de 7ª de dominante. En el jazz, éste acorde a menudo contiene notas alteradas que no cambian su función; puede tener la 5ª ascendida o descendida, agregado de novenas, oncenas y treceñas y sus alteraciones. La escala disminuida produce todas esas notas agregadas menos la quinta aumentada (o trecena menor). Solo la escala disminuida semitono/tono admite la novena alterada no así la tono/semitono, que se utiliza en los acordes disminuidos o de séptima disminuida. En el caso del acorde de séptima de dominante con la quinta aumentada (o trecena menor) se tocaría una escala por tonos y se utilizaría el modo súperlocrio para un acorde de 7ª con novena aumentada, independientemente de si la 5ª es aumentada o disminuida.

El nombre de disminuida viene del hecho de que los grados I, III, V y VII, forman un acorde de séptima disminuida mientras que el resto de los grados forman otro acorde disminuido intercalado un semitono mas arriba que el primero.

Ejemplo de escala disminuida T/ST

Por su atípica estructura, esta escala posee una sonoridad sin tonalidad donde el oyente no puede anticipar fácilmente el siguiente acorde. El acorde de 7ª disminuida puede resolver casi en cualquier acorde, inclusive en otro acorde de 7ª disminuida. Gracias a su ambigüedad, esta escala resulta muy flexible, colorida y eficaz.

Si bien en la Edad Media no se utilizaba el acorde disminuido por poseer el tritono catalogado de “diabólico”, en el Barroco, su uso se empezó a permitir aunque siempre sujeto a una estricta normativa. Recién en el Romanticismo este acorde y la escala disminuida comenzaron a ganar cierto protagonismo, donde múltiples compositores (*Vivaldi*, *Beethoven* o *Debussy*) lo rescataron para poder recrear ciertas atmósferas.

Con la música programática el tritono resultó muy eficaz a la hora de representar diferentes estados de ánimo.

Liszt estaba fascinado con el acorde disminuido, basta escuchar su *Sonata a Dante* en Si menor para piano. Otro excelente ejemplo de su uso es en

Gotterdammerung (“*El ocaso de los dioses*”) de *Richard Wagner*. Sin embargo, aunque las prohibiciones ya no existían generalmente se lo trataba bajo la temática demoníaca.

Bela Bartok usaba un sistema muy similar al de las escalas disminuidas por su efecto sonoro: se trata del sistema de tres ejes o sistema axial.

El mismo fue publicado por *Ernö Lendvai*, uno de sus discípulos, dado que *Bartok* nunca documentó sus técnicas compositivas.

Esta técnica divide el círculo de quintas en tres ejes dobles, uno de tónica, otro de dominante y otro de subdominante. Están definidos por la escala disminuida creando estructuras armónicas que solo usan acordes disminuidos.

Con el blues el tritono ha sido un gran refugio como género ajeno a las prohibiciones y cercano a la oscuridad y al sufrimiento. Y con el jazz el tritono empezó a tener real protagonismo y es donde menos se advierte su oscuro pasado.

7.7.4. Escala tonal

La escala tonal se compone de seis notas (la única escala con 6 notas) y es completamente simétrica. Como su propio nombre indica, cada nota en esta escala está separada por un tono. En términos de contenido, solo contamos con 2 escalas de tonos completos, todo transporte o modo simplemente duplican el contenido de las notas.



Este tipo de escala tiene sus limitaciones armónicas ya que no es posible construir tríadas mayores ni menores y el único acorde de séptima posible sería el de 7ma dominante (V7) pero con la quinta disminuida, o sea, con la sonoridad de la sexta aumentada francesa o con la quinta aumentada. Por otro lado, esta ambivalencia tonal permite que el compositor o improvisador piensen en bloques de notas que puedan ser utilizados como acordes debido a la falta de acordes mayores y menores. Esta característica fue aprovechada por compositores del Impresionismo como *Claude Debussy* y es muy asociada al jazz en general.

7.7.5. Escalas pentatónicas (menores)

Pentatónicas menores sobre $\begin{matrix} \rightarrow & \text{II} \\ & \text{V} \end{matrix}$



Esta escala se usa en acordes suspendidos con séptima (sus7), es decir con la 4ª sobre acordes de II o V grado. Dicha aplicación se debe al pianista *McCoy Tyner* quien ha influido a otros pianistas como *Kenny Kirkland*, *Joey Calderazo* y *Chick Corea* a utilizar frecuentemente sus recursos armónicos.

Las secuencias pentatónicas pueden generar clímax y tensión si se alternan cambiando de tonalidad, nos da la sensación de estar tocando “fuera” de la armonía. Esta técnica es muy utilizada en los solos de *McCoy*. Aquí exponemos un ejemplo extraído del solo en “*Passion Dance*” (compás 85):

The image displays a complex musical score for a jazz solo. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various scales and chords, labeled as follows: F MINO-LYDIAN, E PENTA., E♭ PENTA., G♭ PENTA., B PENTA., G♭ PENTA., B PENTA., D PENTA., A PENTA., A♭ PENTA., G PENTA., G♭ PENTA., F MINO., and F MINO. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Otro aspecto importante para tener en cuenta es la mano izquierda donde se aprecian claramente acordes por cuartas desplazados rítmicamente. Estos acordes son usados para generar tensión y dan un soporte armónico a todas las alteraciones creadas con las escalas pentatónicas de la mano derecha.

8. El factor mental en la improvisación

Anteriormente hemos analizado lo que consideramos las principales estrategias elaborativas, formales y organizativas de que dispone el improvisador de jazz. A continuación vamos a revisar el papel de la concentración y las diversas formas de pensamiento que implican diferentes enfoques involucrados al improvisar, a saber: auditivo, teórico, motriz, locativo/visual, rítmico y emocional.

8.1. La concentración

La improvisación es una actividad muy exigente, tanto mental como físicamente, especialmente en lo que respecta a la mente. Como vimos anteriormente, ésta debe poder concentrarse en muchos factores simultáneamente, tales como estructuras de acordes y escalas, desarrollo de motivos, forma, nivel de intensidad, absorción y utilización de ideas musicales escuchadas en el acompañamiento, niveles y sensaciones rítmicas, etc.

Para poder construir en el tiempo presente hay que ejercitar diferentes formas de pensamiento y utilizar procesos de retro-alimentación sobre la interpretación, es decir, *evaluando al momento*. Este constante “vivir el momento” facilita la estimación en tiempo real del fluir de propuestas que a su vez, hará más acertada la toma de decisiones para repetir, descartar o desarrollar elementos previamente presentados o la presentación de nuevos motivos discursivos.

El improvisador experimentado por lo general ha desarrollado en un grado muy alto su poder de concentración para así darle mayor continuidad a su interpretación y lograr una ejecución mas interesante desde el punto de vista técnico, evitando el esfuerzo físico de un ejecutante menos experto.

La concentración es la que eventualmente permite al artista desplegar su verdadera personalidad musical y gracias a su desarrollo será capaz de enfocar una situación musical (siempre dentro de la manipulación de ideas en tiempo real y sobre un fondo armónico cambiante) desde varias perspectivas, seleccionando consciente o inconscientemente la estrategia de solución más conveniente, siendo también capaz de cambiar de una forma de pensamiento a otra, según se aplique en cada momento, aunque de manera no intencional. A continuación profundizaremos sobre este tema.

8.2. Formas de pensamiento

8.2.1. Pensamiento auditivo

A diferencia del intérprete clásico, el músico de jazz tiene que crear su propio discurso en el momento de la interpretación. Para ello es fundamental que confíe en su capacidad de organizar ideas en términos puramente sonoros empleando su oído interno y traduciendo inmediatamente las ideas al instrumento.

Cuando un estudiante de teoría musical identifica y escribe un dictado musical, esta utilizando el mismo proceso que necesita el improvisador para desarrollar su pensamiento auditivo; traduce el sonido abstracto a símbolos tangibles. El estudiante escucha un sonido y lo traduce al papel en forma de símbolos mientras que el improvisador imagina un sonido determinado que luego ejecuta en su instrumento. Por eso, podemos decir que el proceso mecánico de la traducción es prácticamente el mismo y puede ser desarrollado por medio de la práctica intensiva.

En el caso de un compositor, el escribe una pieza escribiendo símbolos musicales que ha imaginado en un papel y luego el ejecutante la interpreta.

El improvisador en cambio, solo puede manejar esos aspectos en el tiempo presente, interpretando en el acto lo que imagina.

Este proceso de aprendizaje se trata fundamentalmente de un largo proceso de formación de asociaciones entre determinadas armonías y ciertas sucesiones de notas o esquemas específicos (de dictado), el que debe continuar hasta que el improvisador llega a convertirse en un transcriptor casi perfecto de sus propias ideas musicales, y a veces también de aquellas pertenecientes a otros dado que si el estudiante de jazz puede transcribir lo que escucha de una fuente externa también podrá transcribir lo que imagina de su propia fuente interior mediante el pensamiento auditivo desarrollado por la práctica con dictados.

Por lo tanto, si un músico practica la transcripción de música, cualquiera sea el estilo de la misma, se incrementará su capacidad para la improvisación.

La práctica improvisatoria es en potencia un medio excelentemente fecundo para la investigación empírica y las transcripciones ya que, en cierto sentido, permite un acceso directo e instantáneo al mismo proceso creativo. Mediante la transcripción se irán interiorizando una serie de patrones digitales y locativos y de representación de configuraciones de acordes en el instrumento que luego improvisando pueden intercalarse con las frases melódicas sirviendo no sólo de acompañamiento a éstas, sino también de orientación, constituyendo puntos de apoyo y fuente de sugerencias para el desarrollo de las frases sucesivas.

Por eso se “exige” al músico de jazz un desarrollo avanzado del oído lo cual no quiere decir bajo ningún concepto que no estén formados musicalmente.

En un principio era muy común que los músicos no tuvieran formación teórica y solo tocaran “de oído”, pero hacia los años cuarenta la lectura musical comprendió un elemento esencial en la formación del músico de jazz, permitiéndole acceso al material escrito (colecciones de temas, transcripciones de solos y métodos), además de ser una herramienta imprescindible para preparar los *arreglos* (especialmente en las *Big Bands*).

Como ocurre con los músicos de formación clásica, actualmente resulta impensable pretender profundizar en el jazz sin sólidos conocimientos teóricos y armónicos y sin una fluidez de lectura. Sin embargo, en el jazz es absolutamente más necesario el desarrollo del pensamiento auditivo que en la música clásica donde las notas ya se encuentran escritas.

8.2.2. Pensamiento teórico

Ya hemos mencionado diferentes aspectos sobre el tratamiento teórico de la improvisación. Ahora precisaremos la manera en que se maneja ese conocimiento teórico.

Nos referimos a la importancia que tiene el componente práctico de los conocimientos en la improvisación. Uno puede conocer muy bien las reglas de la correcta conducción de voces en la armonía clásica, realizar un bajo o armonizar una melodía con papel y lápiz en la tranquilidad de una mesa de trabajo, pero el improvisador de jazz tiene que poseer los conocimientos teóricos y armónicos en una *modalidad cognitiva*, que le permita hacer uso de ellos en su aplicación instantánea a una situación de interpretación dada.

Durante la improvisación el pensamiento teórico debe ser capaz de funcionar en un tiempo: el tiempo presente. El tiempo de la inspiración, el tiempo de estructurar técnicamente y

realizar la música, el tiempo de ejecutarla, y el tiempo de comunicarse con el público, así como el tiempo del reloj, es uno solo. La aplicación del pensamiento teórico en el tiempo presente reviste dos modalidades de uso, según nuestra propia experiencia, de ese conocimiento;

La teoría empleada como factor *generador de discurso*, es decir, como auténtico motor del *solo*, asumiendo el papel de la imaginación cuando ésta, por las causas que sean (fatiga, distracción, agotamiento de ideas) baja la intensidad creativa. Hay que tener en cuenta que la necesidad imperiosa de dar continuidad al discurso es inevitable en una situación de improvisación en público, entonces se puede recurrir a la teoría cuando ninguna nueva idea inspirada pueda generarse.

La teoría empleada en su función *hermenéutica*, que de forma instantánea interpreta las ideas surgidas de la imaginación puramente auditiva y sonora, y que son inmediatamente traducidas a configuraciones en sonidos en el instrumento. El inconsciente las interpreta en base a un marco conceptual que ha ido formándose paulatinamente a partir de los conocimientos derivados de la teoría.

Esta segunda función va madurando y creciendo en el músico de forma paralela a su educación auditiva, lo que le permite con la práctica, interpretar tanto sus propias ideas internas como las ajenas.

8.2.3. Pensamiento motriz

Nos parece fuera de toda duda que, en general, los aspectos técnicos de la interpretación instrumental han sido mucho más desarrollados en el ámbito de la interpretación clásica que en el del jazz. Si bien el jazz posee un repertorio de sonoridades propias, en general su abanico es más limitado y menos versátil que el del músico clásico, para el que los aspectos técnico y sonoro constituyen su principal centro de interés. Esto resulta lógico dado que la principal vía de canalización de la expresividad y del flujo creativo en el músico clásico se constituye precisamente de esa amplia gama de matices sonoros sobre los que se adquiere control sólo tras un prolongado y minucioso estudio, mientras que el músico de jazz, como estamos viendo, atiende simultáneamente a varias y dispares áreas y, sobre todo, tiene que generar el propio discurso a la vez que lo traduce a sonidos. A esto hay que añadir que desde su mismo origen, los cánones de belleza sonora de la música clásica y del jazz son bastante diferentes (aunque cada vez menos alejados en nuestros días).

Un pianista clásico por ejemplo que quisiera iniciarse en el jazz, ya tiene un amplio camino cubierto, en lo que al aspecto técnico refiere, ya que mediante la práctica habrá fijado lo máximo posible la disciplina instrumental y así no deberá distraerse constantemente tratando de solucionar inconvenientes técnicos de esta índole.

El entrenamiento es lo que procura facilidad física a partir de la cual se abre el canal que da paso a la inventiva y al flujo creador ya que la destreza, al llegar a cierto nivel, se oculta en el inconsciente revelándolo, y aquí es donde reposa la originalidad de toda improvisación. Mediante la técnica entonces pasa a la superficie un material inconsciente y esto resulta crucial si tenemos en cuenta que la dificultad de la improvisación reside en lograr la frescura

del momento pasajero pero con la tensión y simetría estructurales de un organismo equilibrado.

Otro aspecto del pensamiento motriz que cobra gran importancia y al que dedican mucho estudio los músicos de jazz es la realización de los llamados “patrones” (*patterns*). Se trata de breves motivos que se aprenden y practican en todos los tonos hasta que pueden interpretarse sin dificultad y de una forma automática, es decir, cuyo control se confía casi por entero al pensamiento motriz. La utilidad de estos patrones se basa en la poca carga atencional que requieren, cumpliendo una función de relleno, lo que permite que la continuidad del discurso sonoro no se vea interrumpida en los momentos en los que no abunda la generación de nuevas ideas.

Los patrones no sólo cumplen su función auxiliar sino que por el uso reiterado llegan a interiorizarse y a integrarse de tal modo que en las rutinas de pensamiento y creación, acuden a la mente “mezcladas” con las ideas, llegando a formar una unidad donde es difícil ya distinguir qué es realmente nuevo y que parte proviene de la práctica reiterada de determinado tipo de patrones.

8.2.4. Pensamiento visual y locativo-visual

Con el término “visualización” nos referimos a la representación mental de imágenes que ayudan a orientar la improvisación, tanto si esas imágenes representan aspectos más o menos abstractos (lo que llamaremos *pensamiento visual*), que puede referirse al pentagrama o incluso a la representación mental de imágenes más o menos alejadas de la música (como colores, situaciones, etc...), como si reproducen configuraciones en el instrumento que representan los puntos del mismo donde habría que colocar los dedos para producir determinado sonido (*pensamiento locativo-visual*).

Este segundo caso es más común y frecuentemente empleado de forma bastante explícita por todos los improvisadores.

8.2.5. Pensamiento rítmico

El dominio de los aspectos rítmicos en el tratamiento de ideas es una de las habilidades que más efecto tiene sobre la interpretación y la capacidad comunicativa del solista. Dentro del *swing* el solista puede organizar su solo fraseando no sólo de forma coincidente con los tiempos del compás, sino controlando el momento de inicio y final de las frases de forma que, o bien se anticipen, o bien se retrasen en relación con los acordes correspondientes de los *changes*. Esta sensación de anticipación y retraso también puede controlarse incluso dentro de las frases, en relación con los tiempos del compás, de forma que lo que el oyente percibe es como si el ritmo del solista fuera sutilmente retrasado (o adelantado) con respecto al del grupo.

8.2.6. Pensamiento emocional

Por último nos ocuparemos del aspecto emocional, un importantísimo ingrediente de la improvisación. En general una condición esencial que ha de cumplir una improvisación de calidad es que tenga sustancia. Esa sustancia es básicamente de tipo emocional. Cada pieza tiene su emoción dominante (o “mood”, estado de ánimo). Con cada *standard* el grupo crea una atmósfera adecuada, lo que se llama un “groove”, o fondo sonoro. El *groove* no se refiere sólo a los aspectos rítmicos. Se trata de un concepto más amplio, que abarca las

disposiciones armónicas y tímbricas, y que en suma, afecta a todos los parámetros musicales.

En relación con el *groove*, el solista es a la vez, receptor, dado que las ideas que acuden a su mente en cada pieza tienen que ver sin duda con la interpretación colectiva del estado de ánimo; y conductor porque debe guiar la “energía” de la pieza hacia puntos culminantes. La capacidad comunicativa de las emociones del solista constituye un elemento claramente reconocible. Es debido a la existencia de una forma de pensamiento generador de ideas para la improvisación que se cede el control del discurso improvisatorio a factores emocionales lo cual es reconocido por cualquiera que se haya acercado a esta actividad.

Esta forma de pensamiento se presenta característicamente con una cierta falta de control e impredecibilidad. A medida que el músico es más experimentado, las formas de pensamiento más alejadas del mundo sonoro (los pensamientos teórico, técnico, visual) van requiriendo menor atención, y se va confiando cada vez más en los tipos de pensamiento que poseen un componente mayormente sonoro (pensamientos melódico, rítmico y emocional). El pensamiento emocional contribuye también a la improvisación no exclusivamente en la modalidad extrema de “arrebato”, por llamarlo de alguna forma, recién descrita. También contribuye utilizando diferentes grados de intensidad y aplicando momentos de mayor o menor tensión a lo largo del solo. El control sobre la intensidad expresiva es una de las habilidades más apreciadas, lo que se logra no sólo mediante una adecuada selección de las notas y el ritmo, sino también mediante el manejo y aplicación de matices expresivos cuyo repertorio, como bien conocen los músicos clásicos, es inmenso.

9. Variations sérieuses Op.54 y los modos

Creemos que el punto más llamativo a tener en cuenta en el jazz es el explicado en el punto 7. En relación a los acordes y los modos, ya que constituye el tema central en el método de organización del material sonoro.

Hemos estudiado que el improvisador utiliza referencias a escalas (incluidas muchas escalas de disonancia graduada en calidad de alternativas) para la improvisación, y los acordes son un medio para determinar las posibilidades en materia de escalas.

Anteriormente mencionamos el jazz modal, creemos oportuno hacer una aclaración al respecto. En todos los estilos de jazz se utilizan los modos, la diferencia es que en el jazz modal se utiliza uno, dos o tres modos en toda la obra, mientras que en el jazz en general hay una secuencia armónica, donde cada acorde puede llevar su propia escala.

Encontramos en esto último, una simetría con respecto a la utilización de los modos por los compositores más importantes a lo largo de la historia (siempre en el contexto de la música tonal).

Los modos no dejaron de usarse nunca por ningún compositor y en ninguna época. Cualquier pasaje melódico de cualquier compositor serviría como ejemplo dado que la materia, por decirlo de alguna forma, de la música tonal, es justamente los modos. Lo que en todo caso pudo haber variado con el tiempo es la manera de usar esos los modos. Cuando en un principio se escribía música pensando en un modo determinado, con la evolución a lo largo del tiempo, estos conocimientos quedaron asimilados, y fueron siempre utilizados por los

compositores de manera natural, como materia misma del lenguaje de lo que es un discurso armónico.

A continuación tomaremos como ejemplo las *Variaciones serias* Opus 54 de *Mendelssohn*. Analizaremos el tema y las variaciones I y II de acuerdo a lo explicado en el punto 7. Hemos optado por analizar estas partes por su fuerte carácter polifónico y su predominio del contenido sobre la forma que por sí mismas, ejemplifican a la perfección los conocimientos aquí expuestos.

33

Gm/Bb Eb Ebm Bb C9(sin I) F+7(Bb) A7b9(sin I) Bb D7 Gm Bb Dm/A A7b9(sin I) Gm Dm Emb5/G A7 Dm

el Rem como está invertido y en tiempo débil es apenas perceptible pero anticipa el próximo compás

El fa# jerarquiza el Gm pero cuando tiene que volver lo sustituye por Eb

en esta sección deja de "jugar" con las escalas para aclarar cual es la armonía

Var. 2

37

Dm Esus Gm7 A7 Dm A7 Bb Em7(b5)

V cadencia rota VI

El sol# es un cromatismo que pertenecía a la

I escala menor natural o antigua. Es interesante el do marcado becuadro haciendo hincapié en la escala menor cuando no hacia falta marcarlo como tal.

Mixolidio b6 Aunque no pasa por el do que lo identificaría del mixolidio, por el contexto menor entendemos que se trata de un mixolidio b6 de Mi (como V de La menor Bachiana)

Dórico (pasa por el fa natural lo cual hace clarísimamente presente el modo dórico) Actúa como IV de Rem. Sabemos que corresponde al modo dórico porque aparte no hay ninguna escala de Sol menor que utilice mi nat. y fa nat.

Mixolidio b6 No está pasando por el fa natural que sería justamente el 8to grado descendido del mixolidio de La, pero igualmente sabemos que se trata de esta escala por el si natural, ya que ninguna escala de Re menor (salvo la bachiana) usa el si natural y por lo tanto se trata de un mixolidio b6.

Mixolidio b6 (sigue usando el indicador del si natural)

Locrio funciona como II grado de tónica menor (Rem)

41

A7 Dm Esus Cm D7 D7/A

Mixolidio b6 Por el fa natural entendemos que usa esta escala (el mixolidio usaría el fa#). Resolución diatónica a un acorde de 3a menor. Aparte utiliza el si becuadro con lo que no quedan dudas acerca de la presentación del mix b6.

escala menor natural. Está escala le aporta al acorde un efecto dramático mayor por su propia sonoridad.

Mixolidio b6

Dórico. Sabemos que no se trata de la escala menor natural por contigüidad al la en el próximo compás que en vez de aparecer bemol como correspondería a la escala menor natural, aparece natural. Por lo tanto la escala es dórica actuando el acorde como subdominante de Sol menor

Mixolidio b6 El si bemol que aparece en el segundo tiempo es la sexta descendida (b6 del mixolidio)

Este acorde es un Sol 7 sin fundamental con bajo en Si y con 9na menor que por su condición queda "disfrazado" de disminuido.

Actúa como I (tónica pasajera) Al tener tan poco tiempo para sugerir escala lo que hace es usar cromatismo y arpeggiar el acorde, siguiente.

Mixolidio b6 Porque usa el la natural.

I Jónico. El si natural actúa como nota de paso cromática para llegar al próximo compás con un fa en el primer tiempo.

Mixolidio de Fa El mi bemol ayuda a jerarquizar el descenso hacia el re, en el próximo compás

pasaje cromático el La# jerarquiza al si del Sol

escala disminuida sl/t la escala sl/t se utiliza en acordes actuando como dominantes, en este caso G7. Si bien no usa la escala completa el la bemol que aparece y la función propia del acorde nos hacen pensar en esta escala.

Jónico

Mixolidio

III Actúa como reemplazo del I.

V modo de la menor armónica de Re Si bien este compás corresponde al esquema utilizado en el cc 46 y cc 47, aquí varía la escala porque el acorde A7 se va a mover en sentido diferente con lo cual corresponde que la escala sea diferente. El cc47 resolvía en Do mayor y por eso el Sol7 usa la escala sl/t actuando como dominante que resuelve en acorde de 3a mayor (Cmaj7). Sin embargo, en este compás, al pasar por el fa natural se está sugiriendo la llegada del re menor y por eso usa el v modo de la menor armónica de Re

V cadencia rota

VI

Lidio b7 o mixolidio

VI cc50 y 51 cadencia rota V-VI escala menor natural

El si# actúa como movimiento cromático hacia el do# que pareciera empezar a sonar como sensible de Re y en conjunción con el Mi b forma el acorde de F+7.

Mixolidio b6

Locrio (porque usa fa natural)

El sol# jerarquiza el La

I

Mixolidio b6 de La nuevamente está pensando en La7 porque en la próxima variación llega a un fa como tercera del Rem

10. Conclusiones

En este trabajo hemos tratado de desglosar el lenguaje y el marco teórico de la composición en la improvisación.

Sin embargo, el fin ulterior de ello, era demostrar y derribar ciertos prejuicios culturales que aun hoy en día se mantienen al respecto de la improvisación tratando de acercar a músicos no familiarizados con el estilo a esta forma de creación.

Como hemos visto, esta modalidad de improvisación requiere un estudio minucioso tanto del material teórico como del dominio del instrumento, y concluimos que una vez dominada esta técnica puede resultar altamente beneficiosa para cualquier tipo de músico.

Generalmente la improvisación no es tomada en cuenta a la hora de formar músicos en nuestros días y aquí hemos tratado de demostrar el valor de incorporar la improvisación en nuestra formación, no solo en cuanto a la improvisación misma sino en cuanto a la comprensión de lo que la obra comunica al oyente perceptivamente hablando y en cualquier estilo musical.

En el primer párrafo que encontramos en el libro de *Graciela Tarquini* titulado *“Análisis Musical: Sintaxis, Semántica y Percepción”* encontramos lo siguiente:

“La comprensión del lenguaje musical requiere un minucioso y secuenciado trabajo donde estén presentes tres aspectos fundamentales que hacen a la formación integral de un músico: desarrollo auditivo, analítico y de transferencia a actividades de interpretación; improvisación y composición”

Como intérpretes, estamos obligados a analizar las obras que pretendemos interpretar, conocer el estilo, los recursos compositivos utilizados y sobre todo saber que función cumplen las notas que estamos tocando. Al interpretar una obra (idealmente) debemos comprender la intención del compositor, de alguna forma poniéndonos en su lugar. Por ello, todo intérprete debe manejar las armas de un compositor, y con este trabajo hemos llegado a la conclusión de que es justamente ese conocimiento el que va a servir de puente al intérprete para comenzar la práctica improvisatoria.

No olvidemos que dentro de todo improvisador, en un principio hizo falta una suerte de compositor que se tomase el trabajo de aprender a componer en tiempo real ya que el fin último de la improvisación es que al escuchar el material improvisado no pueda diferenciarse de algo compuesto de antemano, combinando así las cualidades de un compositor con la destreza del intérprete.

Citaremos a continuación a *Arcadi Volodos*, pianista clásico poseedor de una técnica brillante y una creatividad arrolladora que suele improvisar en sus conciertos:

“La improvisación es necesaria, porque supone entender el idioma del compositor, hablarlo. Al improvisar como Bach, Liszt o Schubert entiendo su lenguaje. Es lo mismo que ocurre con los idiomas. Yo puedo aprender una poesía en japonés y recitarla sin conocer el idioma, pero se convierte en algo mecánico. Para mí improvisar es hablar el idioma del compositor.”

Por eso podemos concluir que la capacidad improvisatoria propia del jazz no puede ser más que sumamente beneficiosa para músicos académicos.

Basta para ello escuchar o ver grabaciones de obras clásicas por jazzistas de la talla de *Chick Corea* o *Keith Jarrett* donde la actitud y la percepción es otra a la que estamos acostumbrados dentro de la música académica porque la comprensión musical con la cual se aproximan a la música es otra.

Ello se debe a que estos músicos se han entrenado en el arte de improvisar donde una vez que se llega al nivel que hace posible hacerlo con las herramientas expuestas en este trabajo cambia la manera interpretativa del músico, y no sólo en cuanto a la improvisación si no que cambia su modo de intelectualizar la música, aún tocando una partitura nota por nota.

Resulta innegable que una vez logrado un buen manejo de la improvisación, la capacidad de percibir un discurso musical ya escrito se incrementa enormemente y la soltura interpretativa de que se goza resulta inmensamente ampliada.

Stravinsky mantenía que la composición es una improvisación selectiva.

La improvisación está al comienzo de toda creación y resulta elemental para el compositor donde en una primera instancia va eligiendo sus ideas que luego va a pulir en papel. Si ese compositor o intérprete se entrenara para tener la intuición y la experiencia de que es lo que va a quedar bien hasta poder hacerlo en tiempo real, tendríamos un gran improvisador.

Un gran improvisador no sabe del todo hacia donde va, pero su viveza consiste en darse cuenta de ese momento, el momento del clímax para incentivar esas características antes del momento climatorio, como encontramos en algunas sonatas de *Beethoven* donde antes del clímax aplica una aceleración de los elementos conjugándolos de manera más precipitada.

Se trata de buscar que la velocidad generativa del ejecutante vaya de la mano con la percepción del testigo transitando un desarrollo bien fundamentado (siguiendo el concepto principal de *Schoenberg* sobre la idea de seguir un “cordón umbilical”) donde idealmente va de forma gradual desplegando su discurso.

Mediante la práctica y el estudio de los elementos aquí expuestos, el ejecutante va a ser cada vez mas libre para “desapegarse” y de alguna forma convertirse en oyente de lo que toca basado en filosofías orientales de hace siglos inclinadas a la meditación pero volcado en este caso al arte, lo cual le va a permitir manejar la curva de diferentes grados de tensiones y reposos con la precisión de quien ha tenido tiempo de componerlo previamente.

Quedará la pregunta abierta de hasta que punto las partituras no pueden ser tratadas como “guías” si se quiere, ya que hasta los propios compositores no tocaban sus obras publicadas de la misma manera dos veces, sino que variaban ornamentos, escalas y hasta pasajes enteros, y esto sin tener en cuenta a *Beethoven* que solía improvisar movimientos enteros de sonatas y hasta llegó a intercambiarlos por los de otras sonatas en concierto.

En los últimos tiempos pianistas como *Friedrich Gulda*, *András Schiff* y *Glenn Gould* han seguido esta “corriente” y se han caracterizado, entre otras cosas, por cambiar adornos y escalas a *piacere*. A esto le suma importancia el hecho de que *Gulda* ha sido

referente como uno de los mejores y más originales intérpretes de *Mozart* y *Beethoven* por años y *Gould* fue reconocido como referente indiscutido sobre todo por sus virtuosas grabaciones de las obras para teclado de *J.S.Bach*.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que las figuraciones rítmicas mas complejas (y hasta nos atreveríamos a considerar mas interesantes) son imposibles de escribir y hasta el mismísimo *Mozart* dejo documentado en sus correspondencias que sobre todo en los adagios la mano izquierda es la que sigue el ritmo y la derecha debe moverse con libertad, cosa que resultaría intransferible en la partitura.

Hemos llegado a la conclusión con este trabajo que la música académica puede verse ampliamente beneficiada por algunas prácticas o costumbres inherentes a la improvisación y por lo tanto la misma, debería considerarse como una herramienta troncal en la formación de músicos de todos los estilos.

Afortunadamente existen hoy en día muchas pruebas, aparte de la visión aquí expuesta, que respaldarían esta idea y sobre todo, a medida que aparecen músicos de jazz que se van perfeccionando con la experiencia, el estudio y la práctica, el mecanismo del lenguaje resultante ayuda a mejorar el prejuicio de la sociedad ante la improvisación obteniendo resultados tan importantes como contundentes que, de no tenerlos en cuenta, se estaría negando la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- American Psychological Association. (2002). *Manual de estilo de publicaciones de la American Psychological Association*. México D. F, México: El Manual Moderno.
- Berliner, Paul. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Cocker, Jerry. (1977). *El Lenguaje del jazz*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Lerú.
- Cocker, Jerry. (1978). *Improvisando en Jazz*, (segunda edición). Buenos Aires, Argentina: Ed. Lerú.
- Copland, Aaron. (1955). *Cómo escuchar la Música*, (primera edición). México: Fondo de Cultura Económica.
- Chapman. (2000). *Advances in Psychology*. Amsterdam, Holanda: Elsevier Science Publishing.
- Dandrieu, J.F. (1719). *Principes de l'accompagnement du clavecin exposez dans des tables*. Ginebra, Suiza: Ed. Minkoff.
- Delair, D. (1723). *Nouveau traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin*. Francia: Edición Facsímil.
- De la Motte, Diether. (1994). *Armonía*, (segunda edición). España: Ed. Labor.
- D'Urbano, Jorge. (1953). *Como escuchar un concierto*, (quinta edición). Buenos Aires, Argentina: Ed. Atlantida.
- Eco, Umberto. (1984). *Obra Abierta*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Planeta- De Agostini.
- Eco, Umberto. (1994). *Como se Hace una Tesis: Técnicas y Procedimientos de investigación, estudio y escritura*. España: Ed. Gedisa.
- Fischerman, Diego. (2004). *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición Popular*, primera edición. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós Diagonales.
- Fischerman, Diego. (2005). *Escrito sobre Música*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós Diagonales.
- Forner, Johannes y Jurgen, Wilbrandt. (1993). *Contrapunto Creativo*, (primera edición). España: Ed. Labor.
- Gasparini, F. (1708). *L'armonico pratico al cimbalo*. Italia: Ed. Facsímil.
- Gervais, L. (1733). *Méthode pour l'accompagnement du clavecin*. Ginebra, Suiza: Ed. Minkoff.
- Globokar, V. (1989). *Réflexions sur l'improvisation: le point de vue d'un praticien*. Francia: Ed. Analyse Musicale.
- Guillaume, P. (1964). *Psicología de la forma*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Psique.
- Hadden, Cuthbert J. (1950). *Chopin*, (versión de E.Ingster). Buenos Aires, Argentina: Ed. Anaconda.
- Hardie, Daniel. (2002). *Exploring Early Jazz: Los orígenes y la evolución del estilo de Nueva Orleans*. Estados Unidos: Ed. iUniverse.
- Harvey, Jonathan. (1999). *Music and Inspiration*. Estados Unidos: Ed. Faber and Faber Limited.
- Hindemith, Paul. (s.f). *Curso Condensado de Armonía Tradicional*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Ricordi Americana.
- Katz, D. (1950). *Gestalt psychology*. Nueva York, Estados Unidos.
- Nachmanovitch, Stephen. (2008). *Free play: La Improvisación en la Vida y en el Arte*, (segunda edición). Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.
- Palisca, C. y Grout, D. (1996). *Historia de la Música Occidental 2*. Madrid, España: Ed Alianza.
- Pressing, Jeff. (1984). *Cognitive Processes in Improvisation*, Estados Unidos: Ed. W. Crozier y A. Roederer, Juan G. (1997). *Acústica y Psicoacústica de la Música*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Ricordi Americana.

- Sabatella, Marc. *Manual de improvisación en jazz*. Edición digital. <http://www.pdfqueen.com>
- Scoenberg, Arnold. (1984). *Theory of Harmony*, quinta edición. Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.
- Scholes, P.A. (1964). *Diccionario Oxford de la Música*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Sudamericana.
- Schuller, Gunther. (1978). *El Jazz, sus raíces y su desarrollo*, (segunda edición). Argentina: Ed. Lerú.
- Sloboda, J.A. (1988). *Generative Processes in Music*. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- Stanislavsky, C. (s.f.). *El arte escénico*. México: Ed. Siglo XXI.
- Stanislavsky, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Quetzal.
- Stratton, Stephen S. (1951). *Mendelssohn; su vida y su obra*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Anaconda.
- Strawinsky, Igor. (s.f.). *Poética Musical*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Emecé.
- Tarquini, Graciela. (2004). *Análisis musical: Sintaxis, Semántica y Percepción*, (primera edición). Buenos Aires, Argentina: Impreso por Chilavert.
- Van Loon, Hendrik Willem. (1942). *The life and Times of Johann Sebastian Bach*. Londres: Ed. George G. Harrap.
- Wennerstrom, M. (1969). *Anthology of twentieth-century Music*. Nueva Jersey, Estados Unidos: publicado por Prentice Hall.
- Zamacois, Joaquín. (1994). *Tratado de Armonía, Libro I*. España: Ed. Labor.

Otras referencias bibliográficas:

Fraga, Manuel. (2008-2010) Entrevistas personales.



AÑO III - N° 2
Septiembre 2011

Lic. Diana Zuik
Directora General