



**AÑO V - N° 1**  
**Julio 2013**

## ÍNDICE

<b>Editorial</b> .....	pág. 2
<b>Artículo nº 1:</b> <i>Constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en los Discursos Musicales diversos.</i> (Director: Lic. Eduardo Checchi).....	pág. 3
<b>Artículo nº 2:</b> <i>Flauta y flautistas: construcción del campo específico profesional (Francia 1660 – 1790).</i> (Gabriel Persico).....	pág.84
<b>Artículo nº 3:</b> <i>Aire norteño, de Maria Luisa Anido. Un análisis comparativo entre la partitura y la interpretación.</i> (Ricardo Jeckel).....	pág. 115
<b>Artículo nº 4:</b> <i>Una mirada hacia el vals oubliéè nº 1 de Franz Liszt.</i> (Elba Lanata) .....	pág. 126
<b>Tesina nº 1</b> <i>La música sacra en la Argentina del último siglo. Un recorrido por el género y sus circunstancias.</i> (Analía Miranda).....	pág. 137
<b>Tesina nº 2</b> <i>El arreglo guitarrístico como recurso compositivo en el tango contemporáneo.</i> (Alejandro Netri).....	pág. 172
<b>Recomendados</b> .....	pág. 219

## 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**

## ARTÍCULO Nº 1

### Constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en Discursos Musicales diversos.

**Director:** Lic. Eduardo Checchi

**Investigadores:** Lic. Analía Luce - Lic. Silvina Bianco - Lic. Silvia Parodi - Lic. Diego Gardiner - Lic. Gustavo García Novo - Lic. Pablo Freiberg

Palabras clave: Espacio Sonoro – Organización de Materiales – Ritmo – Análisis Musical – Discursos Musicales – Eventos Sonoros.

#### Resumen

La Organización Temporal compromete la percepción del agrupamiento y orden de los elementos, pero ¿cuál es la distribución más “natural” que subyace a la percepción de la secuencia? (Malbrán, 2008). ¿Cómo organiza y estructura el oyente la complejidad de un fenómeno sonoro? (Grisey, 1987). ¿Cómo se organizan los materiales sonoros en el discurso musical? Estas preocupaciones, compartidas con los autores mencionados, son las directrices de la presente investigación. Situándonos en la distinción objeto –suceso (Molinó 1998) para reintroducir la temporalidad en la realidad física de la música (Imberty, 2001), en la consideración de la experiencia rítmica como movimiento proveniente de la alternancia de un ciclo de fases opuestas y, definiendo a la relación rítmica fundamental “arsis”-tesis como una fuerza organizadora de los eventos sucedidos en el tiempo es que nos proponemos rastrear las constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en Discursos Musicales tonales y no tonales.

#### Abstract

The Temporal Organization involves the perception of the combination and order of the elements but, what is the most natural distribution that underlies to the perception of the sequence? (Malbrán, 2008). How does the listener organize and structure and the complexity of the sound phenomenon? (Grisey, 1987). How are sound materials in the musical speech? These concerns, shared by the mentioned authors, are the guidelines of this research. Based on the object-event distinction (Molinó 1998) in order to reintroduce the concept of temporality in the physical reality of the music (Imberty, 2001), considering the rhythmic experience as a movement produced by the alternance of the opposite phases of a cycle and, defining the fundamental rhythmic relationship “arsis”-“thesis” as an organizing force of the events in the time line, it is that we intend to trace the constants in the temporal organization of sound materials in tonal and no-tonal musical speeches.

## **Características generales del trabajo**

### **Estado actual del conocimiento sobre el tema.**

En la actualidad contamos con numerosas obras analizadas de variados géneros, estilos, épocas y estéticas. Los métodos de análisis utilizados son diversos, prevaleciendo en el contexto de la música académica los procedimientos de tipo empírico y sistemático (Nagore, 2004). En estos análisis se pone de manifiesto la observación de distintos aspectos del material musical contenido en la obra misma. Algunas veces el objeto de los mismos son los procesos armónicos, otras las constituciones formales ó los aspectos melódicos, rítmicos, tímbricos, texturales, procedimentales, etc. Pocas veces son el espacio temporal y la organización de los materiales a lo largo del discurso musical.

En los últimos 20 años la Investigación Musical se caracterizó por el cruce disciplinar con la psicología, neurociencia, lingüística, etc desplazando el foco de su interés por la música al desarrollo de modelos diversos. A su vez “el tiempo” ha sido objeto de estudio por estas áreas, estableciéndose el ritmo musical como un paradigma experimental de preferencia en el estudio de las construcciones mentales, generando importantes trabajos publicados en inglés y francés. De este modo el ritmo ha sido considerado desde distintas perspectivas: como movimiento (Bengston, 1987; Fraisse 1982; Willems, 1964), como ritmo poético (Cooper y Meyer, 1960), como segmentación y agrupamiento (Lerdhal y Jackendoff, 1981 y Macar, 1980), como acentuación, agrupamiento, periodicidad y memoria (Gabrielsson, 1993) o cómo reglas sintácticas y específicos culturales (Ziv, 2000, en Malbrán, 2008).

Hacia la década del 70 y con la “Psicología del Tiempo” (Fraisse, 1973) se relacionaron las capacidades perceptuales, la organización sensorio-motora, el desarrollo humano y los avances relacionados con la biología (Clarke 1999) estudiando los varios modos en los cuales el tiempo es percibido (Díaz y Giráldez, 2007). Se ha obtenido evidencia acerca de la posesión de ordenadores internos que permiten a los seres humanos administrar de manera precisa las acciones en el tiempo, (Shaffer, Clarke y Todd, 1985), habiéndose llegado a referir la existencia de “Ordenadores de Tiempo”: un reloj interno cuyo rol primario consiste en regular y coordinar series complejas. Aquí la particularidad de los ritmos biológicos fue fundamental para postular la existencia de este “reloj” entendido como un mecanismo regulador del intervalo de tiempo entre las fases y su orden de ocurrencia. Sobre la Temporalidad como factor determinante de la experiencia musical (componer, escuchar y ejecutar música) encontramos a Serafine (1989) quién sostiene que estas actividades están basadas en un conjunto compartido de procesos cognitivos básicos dónde se corporizan un conjunto de eventos finito y organizado temporalmente, descriptos en términos sonoros. Así la percepción de la obra musical no es la percepción de la suma de cada uno de sus componentes sino del sonido mismo considerado como emergente de los “procesos de pensamiento”. Otros trabajos coinciden en que los auditores organizan la información musical mediante una interpretación estructural, basada en la distribución de los sonidos en el tiempo, su representación y agrupamiento, pero no han llegado a dar respuestas determinantes acerca del proceso de organización en sí. Entre ellos, la muy popular “Teoría Generativa de la Música Tonal” enfrenta serias limitaciones, ya que el modelo es válido

únicamente en contextos tonales, perdiendo toda sustentabilidad, no sólo frente a las “músicas de mundos”, sino también frente a las corrientes musicales contemporáneas, dónde las reglas de la tonalidad pierden toda vigencia (Imberty, 2001).

En la actualidad, dado el creciente interés por el “contexto”, entendido como condición de la existencia de la obra (Nagore, 2004), y dónde la interpretación tiene función actualizante, remodernizadora y necesaria (Vinay, 2001), se han realizado estudios interculturales que concluyeron que dentro de la producción rítmica, si bien hay diferencias culturales específicas, existen aquellas de tipo “universal” (Ziv, 2000).

### **Sobre el ritmo y la organización del tiempo**

El ritmo se refiere a la continuidad y al flujo de gestos musicales (Lester, 2005). Este organiza, y es a su vez organizado por todos los elementos que crean y dan forma a los procesos musicales (Cooper y Meyer, 1960), según dirijamos nuestra observación a la macro o a la micro estructura del discurso musical. La experiencia del ritmo consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados. Este agrupamiento es el resultado de la interacción entre diversos aspectos de la materia musical: la altura, la intensidad, el timbre, la textura, la armonía, y la duración. (Cooper y Meyer, 1960). Así, la temporalidad ha de ser el factor determinante de la experiencia musical (Serafine, 1989, en Martínez, 2007), dónde todo fenómeno sonoro implica una duración. Los picos de las envolventes dinámicas, los cambios de timbre, de grano y de vibrato, o más ampliamente la forma misma de una secuencia o de un sonido, constituyen también un material que se puede expresar a través del ritmo (Grisey, 1987).

La relación existente entre el tiempo físico y el organismo humano, resulta esencial para comprender la organización temporal. Los ritmos biológicos conforman un sistema oscilante (Langer, 2000), a veces ligado al ciclo actividad-reposo, que tiene su correlato en la naturaleza: “los cambios periódicos del cosmos inducen en los organismos cambios a su vez periódicos” (Fraisie, 1973). Aquí, podemos notar que el par actividad-reposo, dinamismo-estabilidad, tensión-relajación, dominante-tónica, ársis-tesis pueden ser considerados distintas representaciones de una misma realidad: una relación rítmica fundamental manifiesta como una fuerza organizadora de distintos eventos sucedidos en el tiempo.

### **Aspectos cognitivos de la experiencia rítmica**

La experiencia rítmica se origina en la alternancia entre tensión y relajación, que es a su vez característica de los ritmos biológicos. Esta alternancia es registrada por la mente, y opera en la base de los procesos cognitivos más complejos, responsables de la comprensión de los eventos sonoros acaecidos en el discurso musical. Entre estos procesos podemos destacar la representación (Krumhansl, 1992), la memoria (Jones 1992) y el agrupamiento Lerdhal y Jackendoff, 1981-83 y Deutsch, 1982). Macar (1980) sostuvo que la percepción del ritmo es un caso particular de organización de eventos sucesivos en unidades perceptivas. Los elementos más débiles pertenecen a, y se subsumen en los elementos más fuertes, dando como resultado un sentido de agrupamiento de unidades. Aparece así el agrupamiento periódico perceptual como la base para definir el ritmo musical, denotando con este término aquellos aspectos de la música que tienen que ver

con el tiempo y su organización, refiriéndose en su uso más común a las duraciones. Pero también es “rítmica” la organización de las alturas, de las armonías, de todas las partes de la textura, de las longitudes de las frases, de los cambios de dinámica, de los cambios texturales, etc (Lester, 2005) con lo que regresamos a los “aspectos de la materia musical” y a los “sistemas jerárquicos” (Cooper y Meyer, 1960) con el riesgo de volver a caer en la trampa de tomar a la música como “objeto” y no como “suceso” o “proceso” (Reich, 1979 ; Grisey, 1987 ; Imberty, 2001). Los sonidos no son sustancia, son sucesos, y lo discreto en música, es solo el artificio del pensamiento humano, que separa y analiza sobre la base de realidades objetuales y no de realidades eventuales (Molinó, 1988).

### **Problemas actuales; entre lo continuo y lo discontinuo.**

Este es un punto crítico en el cual convergen el Análisis y la Investigación Musical.

Tanto en los métodos de análisis, que son aplicados con frecuencia en el estudio de distintos discursos musicales, como en las Teorías y Modelos actuales más prominentes subyace la prevalencia de la concepción de lo discontinuo sobre lo continuo.

Estructuralismo<sup>1</sup> y cognitivismo generativista, son modelo de lo discontinuo: el análisis estructuralista y la experimentación cognitivista se sustentan sobre el listado taxonómico de elementos estructurales simples, o de unidades mnemónicas, de esquemas o de contornos, que entran luego en combinación, conforme a las gramáticas más o menos complejas de las frases o piezas musicales, de las que la representación teórica abstracta o la representación mental son sólo la resultante. Desde esta perspectiva, “no hay cabida para un pensamiento de lo continuo, puesto que toda la realidad musical se reduce a esos únicos elementos iniciales discontinuos o se reconstruye exclusivamente a partir de ellos, puesto que están ausentes -obligados por la combinatoria abstracta - todos los aspectos dinámicos y temporales de este movimiento, de este impulso que anima toda estructura musical desde el interior y trasciende la descomposición de un análisis sintáctico formal o la reducción esquemática de una experimentación basada sobre su reconstrucción artificial” (Imberty, 2001).

Con respecto a esta misma problemática, pero refiriéndose al proceso de la audición, el autor considera que las audiciones sucesivas de una obra musical permiten establecer una relación jerárquica de los sucesos que impactaron sobre la percepción. En consecuencia, respecto a esta jerarquía de productos perceptivos, basados en los fenómenos temporales, también propone definir la macro estructura de una pieza musical como un esquema de estructuración del tiempo.

En la misma línea, Serafine hace una crítica de la teoría musical al considerar que sus unidades de análisis (escalas, intervalos, acordes) no son necesariamente las unidades de percepción, y que estas no proporcionan respuestas acerca de aspectos más complejos de la obra musical como pueden ser la variedad, la coherencia y la estructura (Martínez, 2007). Para la autora, las tres actividades musicales principales: componer, escuchar y ejecutar música, están basadas en un conjunto compartido de procesos cognitivos básicos donde la temporalidad se constituye como el factor determinante de la experiencia musical. Serafine, a través de lo que denomina Procesos Cognitivos Genéricos, intenta dar

1 Resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura (Bent, 1980)

cuenta del modo en que la mente construye la temporalidad musical. Distingue entre procesos TEMPORALES y NO TEMPORALES, concerniendo los primeros a las relaciones entre los eventos discretos [sucesión – simultaneidad]; y refiriéndose los segundos a propiedades más generales y fundamentales de fragmentos extensos de una pieza de música [cierre – transformación – abstracción – niveles jerárquicos] (Serafine, 1989).

## **Objetivos e hipótesis.**

### **Hipótesis**

En un discurso musical, los materiales se organizan según un flujo de fases sustentados en la relación rítmica fundamental arsis – thesis, estableciéndose ésta como la primera fuerza organizadora de la micro y macro estructura.

### **Objetivos**

- Conocer cómo es la Organización Temporal de los Materiales en Discursos Musicales de contextos variados.
- Conocer cómo el oyente piensa el sonido y organiza temporalmente los eventos sonoros en la composición y la escucha.
- Buscar constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros.
- Aproximar un modelo de análisis que permita observar el flujo de fases rítmicas en la organización del discurso.

### **Metodología**

- Rastrear en bibliografía específica información acerca del modo en que son pensados, organizados y percibidos los materiales sonoros en el devenir del discurso musical.
- Comparar los análisis y extraer datos sobre los modos en que los materiales fueron organizados en el tiempo
- Analizar y cuantificar los datos en busca de constantes en la organización temporal de los materiales.
- Observar el flujo de fases rítmicas en los discursos analizados para aproximar un modelo de análisis que permita su identificación y representación.

### **Desarrollo**

A partir de lo anteriormente expuesto, y en función de recolectar una cantidad suficiente de información, que permita exponer explícitamente conclusiones provenientes de diferentes disciplinas, en favor de obtener las citadas constantes de la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en diversos Discursos Musicales, se procederá a abordar los siguientes temas:

1. Sonido
2. Tiempo
3. Forma
4. Tensión y Relajación

5. Propuesta de Análisis Musical Universal, a partir de los conceptos “arsis” y “thesis”
6. Conclusión

### 1. Sonido

Numerosas publicaciones científicas y/o críticas, de distintos órdenes y niveles, incluso aquellas que toman como material de estudio alguno de los dos términos que encabezan el presente capítulo, los confunden.

Es cierto que para que exista música es necesario el sonido, pero los sonidos por sí solos no se configuran en música. Es necesaria la presencia de algo que permita el surgimiento de lo que definimos como tal.

Existe una vasta literatura en relación con la naturaleza y las propiedades del sonido. He aquí algunas consideraciones sobre el mismo.

El presente trabajo se enfoca con profundidad en torno al límite que separa estos dos conceptos, que es aquello que permite que un conjunto de sonidos se convierta en música. Para ello será necesario comprender que el sonido carente de una organización coherente psicológico – temporal, entendiendo a ésta desde el punto de vista del oyente, no posee valor musical, a diferencia de lo que involucra el punto de vista procedimental propuesto por el compositor. Junto con esta afirmación, deberá tenerse en cuenta el valor de la educación musical recibida por el oyente, dado que la ausencia de conocimientos previos en torno a un determinado lenguaje, puede promover el rechazo a tal expresión.<sup>2</sup> Por otra parte, cabe destacar que para realizar un análisis serio al respecto, deberá respetarse la condición temporal de la música por lo cual, no corresponde incurrir en explicaciones provenientes de las artes visuales, ni de justificaciones semióticas, que han de resultar muy interesantes desde un punto de vista filosófico, pero inadecuadas desde el punto de vista musical.<sup>3</sup> Por tales motivos, se deja en claro la relevancia de la organización temporal que convierte al sonido en música, y consecuentemente, la importancia de entender a los sonidos musicales en tanto **relaciones rítmicas**.

Desde los primeros textos acuñados en occidente, se observan referencias acerca de qué es la música y cómo el oyente es capaz de percibirla. La armonía de las esferas, el número de oro, Dionisos, Apolo, son sólo algunos de los términos que nos remiten a tales cuestiones.

El esoterismo musical de aquel entonces planteaba la existencia de una música comprendida, tanto desde la escucha, como desde un tipo de percepción que se encontraría más allá de la experiencia auditiva.

La secta pitagórica, por ejemplo, consideraba que el movimiento de los astros producía ciertos sonidos que, en conjunto, conformaban una determinada armonía. Este concepto también se difundió a lo largo de la Edad Media, y fue conocido con el nombre de "música mundana". Vale decir también que Johannes Kepler (1571-1630), aportó una interpretación diferente de la armonía de las esferas. (Apel, 1974).

Heráclito, por su parte, manifestaba en su fragmento 54 que "La armonía no manifiesta es superior a la manifiesta", aludiendo a la existencia de una percepción más allá de lo audible. (Parménides & Heráclito, 2007).

Esto resulta interesante dado que los pitagóricos, en concordancia con Heráclito, en cuanto a lo que se refiere a una escucha más allá de lo auditivo, también creían en una percepción más allá de lo manifiesto, aludiendo que la armonía de las esferas podía ser escuchada sólo por aquellos que hayan conseguido purificar su alma.

Por otro lado, ciertos autores consideraron la música como una parte importante de la educación.

En el libro tres de La República, Platón afirmaba, por ejemplo, que la música es capaz de llegar al alma, impresionarla y embellecerla. Por ese motivo, sostenía también allí que la manera correcta de cultivar a los guerreros, debía estar relacionada con la práctica gimnástica y la enseñanza musical, considerando a esta última desde un punto de vista Apolíneo. (Platón, República, 1998).

Si bien hasta aquí hemos citado ejemplos provenientes de la especulación y la mitología, también es importante destacar que autores como Platón han pensado a la música y al sonido desde un punto de vista cercano a lo que comprendemos hoy como ciencia. Por ejemplo, en el libro 12 (67a7-68d7) de su libro Timeo, Platón expone conceptos relacionados con la audición y la acústica. Allí afirma que el sonido es "el choque transmitido a través de los oídos por el aire, el cerebro y la sangre hasta el alma, y que el movimiento producido por este choque, que comienza la cabeza y termina en la región del hígado, es la audición. Cuanto más rápido es [su movimiento], [el sonido] es más agudo; cuanto más lento, más grave". (Platón, Timeo, 1999). Con el correr de los siglos, la visión de qué es la música ha ido cambiando en algunos aspectos, y perdurando en otros. Aunque el carácter místico de la misma continúa existiendo en diversos ámbitos, también se ha desarrollado conocimiento científico de diversa índole. El estudio de la música se ha convertido en un desafío multidisciplinario, en donde confluyen, entre otros, neurocientíficos, psicólogos, músico terapeutas, pedagogos, musicólogos, y músicos de diferentes subdisciplinas.

Para comprender cómo el oyente piensa la música, entonces, resultará imprescindible abordar, algunos hallazgos correspondientes a los estudiosos anteriormente citados, a fin de conseguir determinar conceptos mínimos vinculados con el modo en que los seres humanos procesan el sonido y el tiempo, dado que la música ha de ser, como es harto conocido, la organización de los primeros en función del segundo.

### **1.1. El sonido físico**

El sonido, ante todo, ha de ser simplemente una representación humana de las variaciones de presión producidas en el medio elástico que éste habita, dentro de ciertos límites.

Comprender esto resulta de vital importancia ya que el sonido no es más que la percepción de un estímulo externo, desarrollada filogenéticamente por la especie; o dicho en otras palabras, percibimos el sonido debido a que poseemos receptores a tal fin, a diferencia de, por ejemplo, las ondas de radio, vedadas a nuestra percepción.

2 Así como quien frecuenta un idioma desconocido, aquel que desee comprender un determinado lenguaje musical deberá recibir determinada instrucción previa; ya sea mediante la tradición oral (entendiéndola, dentro del ámbito musical, como a la frecuentación de obras de dicho tipo en los medios de comunicación; condición, por el momento, inexistente en la práctica), como una instrucción académica.

3 Debido a que la visión se procesa mediante mecanismos en el cerebro diferentes que aquellos vinculados al sonido y la música; y que la semiótica racionaliza de un modo más cercano a la deducción y la lógica, y al lenguaje, que al de la música per se.

El sonido, entonces, es un evento que se inicia a partir de la vibración de un cuerpo, y se propaga a través de un medio elástico<sup>4</sup>, hasta arribar a un receptor determinado. La velocidad del sonido en un medio elástico dependerá de su estructura molecular, y será menor en el caso de los gases, y mayor en el caso de los sólidos. Como valores de referencia, podemos comparar la velocidad del sonido del aire (340m/s a 15°C), con la del agua (de 1480 m/s, a 20°C), y la del acero (de aproximadamente 5200m/s). Los sonidos se preparan de manera ovoide a partir de una determinada fuente, y son susceptibles a fenómenos tales como la refracción, difracción, y reflexión.

### 1.1.1. Unidades físicas y psicoacústica

Con respecto a la mensura del sonido, la física posee determinadas unidades que se corresponden con la percepción auditiva.

Para comprender ciertas cuestiones relacionadas con ésta, consideraremos al sonido a partir de un modelo ideal, dado por un determinado movimiento pendular, realizado por una hipotética molécula de un medio elástico cualquiera, propagando una onda sonora.

Teniendo en mente dicho movimiento pendular, en primer lugar aludiremos al concepto de sonoridad, vulgarmente denominado volumen.

### 1.1.2. Sonoridad

La sonoridad, es la sensación del sonido relacionada con la amplitud a la que se mueve la citada molécula oscilatoria (o, por ejemplo, la amplitud a la que se mueve una cuerda en un punto, al estar oscilando). Para que dicha amplitud se incremente, es necesario aportar mayor cantidad de energía al sistema; por lo tanto, también podríamos sostener que la sonoridad depende de la energía. Sin embargo, para que esta afirmación sea real, dicha energía deberá ser medida en un determinado tiempo y espacio. A esto se lo denomina **intensidad**, que ha de relacionarse directamente con la cantidad de energía que pasa por un área de 1 m<sup>2</sup> en un segundo. En síntesis, la sonoridad descrita por la psicoacústica, responde al concepto de amplitud e intensidad provenientes de la física.

Para la sonoridad, encontramos básicamente dos unidades: el “Fon” (sonoridad) y el “Son” (sonoridad subjetiva [mide dobles y mitades, a partir de los 40 Fones, considerados como 1 Son]).

Pese a esto, resulta práctico y, dentro de las posibilidades perceptuales humanas, acertado, el uso de la nomenclatura musical (piano, mezzoforte, forte,...).

### 1.1.3. Altura

Por otro lado, denominamos **altura** a aquello a lo que se relaciona con lo que suena más agudo o más grave.

En el terreno de la física, la **altura** corresponde directamente a la cantidad de veces por segundo que nuestro péndulo imaginario, modelo de una molécula vibrando, hace un determinado recorrido. A dicha cantidad de veces por segundo se la denomina **frecuencia**, y se la mide en Hertz (Hz).

4 Un medio elástico, en contraposición a otro plástico, es aquel capaz de volver a su posición original, mediante la denominada fuerza de restitución, a partir de una deformación dada dentro de ciertos límites.

Respecto a la unidad específica para la altura, encontramos la unidad "mel", propuesta por primera vez por Stevens, Volkman, y Newman (Stevens, Volkman, & Newman, 1937). Sin embargo, es más frecuente y práctico el uso de la nomenclatura musical (do, re, mi,...).

#### 1.1.4. Timbre

Finalmente, encontramos la sensación denominada **timbre**.

Esta sensación, difícilmente descriptible desde el punto de vista psicoacústico, se relaciona con el modo en que se manifiesta la trayectoria de un hipotético péndulo oscilante.

Para los casos anteriores, consideramos siempre que este hipotético péndulo oscilaba realizando un movimiento simple; es decir, realizaba una trayectoria de ida y vuelta entre dos extremos sin desvíos de ningún tipo.

Sin embargo, el movimiento real de las moléculas en la naturaleza, derivado de las ondas sonoras producidas por, por ejemplo, instrumentos musicales acústicos, suelen presentar trayectorias complejas.

Tanto en la teoría como en la práctica, una trayectoria compleja (tono complejo) puede ser descompuesta en un conjunto de trayectorias simples (tonos simples), que sumadas nuevamente entre sí, darán como resultado la forma de onda original.

La diferencia entre tales trayectorias complejas, es aquello a lo que denominamos diferencia tímbrica.

Por otro lado, es interesante destacar que habitualmente solemos "medir" las diferencias tímbricas haciendo alusión al objeto físico productor del sonido, o a alguna imagen visual culturalmente asociada al mismo.

En el terreno de la física, el timbre es denominado **espectro**, y es producto de la descomposición<sup>5</sup> en movimientos simples, del movimiento complejo antes señalado.

Diversos autores, entre ellos compositores, han intentado esbozar principios básicos de clasificación tímbrica. Entre ellos, destacamos el trabajo de Pierre Schaeffer, expuesto extensamente en su libro "Tratado de los objetos musicales" (Schaeffer, 1996). Pese a sus esfuerzos, el problema de la clasificación tímbrica aún no ha sido resuelto, y mantenemos nuestras dudas en cuanto a que pueda conseguirse alguna vez alguna nomenclatura general que describa los eventos tímbricos per sé de manera bien definidas.

El timbre, ha de ser un fenómeno multidimensional, en donde se percibe como unidad un conjunto de tonos puros de diferente amplitud, variables en el tiempo. Dada la cantidad de variables implicadas en el proceso, es probable que nuestra atención sólo pueda comprenderlo de modo holístico (escucha sintética), o atendiendo a alguno de sus componentes en perjuicio de la atención de los demás (escucha analítica).

Esta hipótesis no parece descabellada dado que, por un lado, se considera que el timbre es producto del procesamiento del hemisferio cerebral derecho, caracterizado por procesar la información de manera holística (Masao Buentello García, Martínez Rosas, & Alonso Vanegas, 2010); y, por otro, que en el acto de escuchar una obra musical en donde se exponen elementos independientemente importantes simultáneamente, como por ejemplo una fuga, utilizamos la denominada "atención selectiva", desplazando a los

<sup>5</sup> Realizada mediante diferentes estrategias provenientes del terreno de la matemática, tales como las transformadas de Fourier y las wavelet.

demás elementos a la condición de distractores (Broadbent, 1957, 1958; Treisman, 1960, 1964, en Malbrán, 2008).

Concluimos entonces destacando que los humanos gozan de gran precisión mental para definir alturas (notas musicales: el oído relativo y absoluto son una prueba de ello), precisión media para definir sonoridades (matices: todos estamos de acuerdo, pero sólo de manera aproximada, de qué es un sonido sonando mezzoforte), y una precisión baja para definir características tímbrica (Para señalar el sonido del ladrido de un perro, es necesario mencionar al ente que lo produce [es decir, "ladrido" y "perro"]. Además, deberemos aportar mayor cantidad de información, como por ejemplo, cuál es el tamaño de su cabeza, la distancia a la que se encuentra, y el ámbito en donde está alojado).

## **1.2. Límites de la percepción humana**

### **1.2.1. Límites en Frecuencia**

Habitualmente, suele observarse estimativamente que el límite en frecuencias se encuentra aproximadamente entre los 16 Hz y los 22.000 Hz (dependiendo de la edad y condición de los sujetos). Sin embargo, es importante aclarar que los límites habitualmente utilizados para la audición cotidiana se hayan entre los 50 Hz y los 16.000 Hz, siendo el rango implicado en el habla humana de 100 Hz a 8.000 Hz. (Haines, 2002).

Para mayor precisión, señalaremos que los seres humanos estamos capacitados para percibir tonos fundamentales sólo hasta aproximadamente los 5000 Hz. A partir de allí, el resto de las frecuencias superiores del rango audible percibidas, corresponderán a la sensación psicoacústica denominada brillo. A modo de ejemplo, observamos que la nota más aguda de un piano ideal (sin "stretching"), afinado de manera temperada, partiendo del "La" a 440 Hz, será de 4168 Hz.

### **1.2.2. Límites en Intensidad**

La sensibilidad del oído, en cuanto a intensidad se refiere, denota un rango considerable. Debido a que la cantidad de valores expresados físicamente ( $\text{watts/m}^2$ ) en intensidad superan de manera importante a la cantidad de valores percibidos, y a que nuestra percepción en general es exponencial, es habitual utilizar una escala expresada en decibeles, derivada de aplicar la función logarítmica decimal del cociente dado entre la intensidad a medir y la intensidad umbral (valor mínimo de intensidad perceptible). A su vez, el resultado de tal operación es multiplicado por 10, para incrementar el valor de la escala, evitando el uso excesivo de decimales. A partir de lo anterior se obtiene que el rango  $10\text{-}12 \text{ w/m}^2 - 1 \text{ w/m}^2$ , proveniente de los límites dados por el umbral de audición y el límite del dolor, para un tono puro de 1000 Hz, corresponden al rango comprendido entre el los 0 dB y 120 dB (Roderer, 2008).

Dichos decibeles pueden relacionarse, como se expuso anteriormente, con la intensidad; denominándose entonces "nivel de intensidad" (IL). Sin embargo, debido a la imposibilidad de trabajar con dicha variable ante ondas estacionarias, suele realizarse una conversión en donde en lugar de medirse la misma, se mide variación de presión. De este modo, se obtiene un valor en decibeles numéricamente similar al anterior, pero correspondiente al denominado "nivel de presión sonora" (SPL).

Dado que la percepción humana de la sonoridad varía en función de la frecuencia, es habitual utilizar la escala de los fones, cuya unidad es el "Fon". Dicha escala surge de las curvas isófonas propuestas inicialmente por Harvey Fletcher y Wilden A. Munson, en donde es posible observar cuál es la intensidad necesaria para percibir la misma sonoridad a diferentes frecuencias (Fletcher & Munson, 1933).

La unidad Fon, adopta valores provenientes del cálculo de los decibeles a 1000 Hz. Dado que el rango de nivel de presión sonora a esta frecuencia coincide con el rango en Fones, podemos afirmar que el SPL a 1000 Hz va de 0 a 120 dB, mientras que el rango en Fones a la misma frecuencia, va de 0 a 120 Fones.

Para comprender claramente este concepto, basta con pensar que los fones son un acercamiento hacia la nomenclatura utilizada por los músicos para la dinámica. De esta manera, al referirnos a un sonido "mezzoforte", sabemos que estamos en presencia de 60 Fones (para todas las frecuencias), dado que tal sonoridad corresponde a un sonido de 60 dB SPL a 1000 Hz.

### **Sintetizando**

A partir de lo anteriormente expuesto, queda claro que el sonido es una sensación humana con características perceptivas específicas, que difieren de los valores aportados desde la física.

Desde el punto de vista de la física, las características básicas del sonido son: amplitud/intensidad, frecuencia y espectro. Para la psicoacústica, responsable entre otras cosas de relacionar magnitudes físicas con perceptuales, son: sonoridad, altura y timbre.

Esta distinción resulta importante a la hora de interpretar los estudios expuestos a continuación, así como las unidades expresadas anteriormente ( $w/m^2$  – Hz – Fon – Son – Mel - y la nomenclatura musical correspondiente).

Además, es importante señalar la dificultad a la hora de estudiar al timbre.

## **2. Tiempo**

*"Otras dificultades propone el tiempo. Una, acaso la mayor, la de sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas, ha sido harto voceada por la reciente alarma relativista, y todos la recuerdan -o recuerdan haberla recordado hasta hace muy poco. (Yo la recobré así, deformándola: si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres, o aún dos hombres distintos?)". (Borges, 1998).*

El estudio del tiempo, como parte de la regulación del arte, es de larga data, y puede encontrarse incluso en Aristóteles, quien en su poética expresa: "... el límite fijado conforme a la naturaleza del drama es este: cuanto mayor sea la extensión de un argumento más bella resultará la obra en razón de su extensión y siempre que éste resulte comprensible como un todo. Y de acuerdo a una regla general podemos decir que la extensión comprendida en estos límites es lo que permite a una secuencia de eventos, que ocurren conforme a la ley de probabilidad o necesidad, cambiar de la desdicha a la felicidad o de la felicidad a la desdicha" (Aristóteles, 2002).

El estudio del tiempo en el presente trabajo es de suma importancia, debido a que todo inductor de tensión y relajación en un discurso musical se encontrará articulado, de una u otra manera, a partir de éste.

A modo de ejemplo, podemos observar que un acorde disonante, ejecutado de manera repetida a tempo lento, con una intensidad moderada, es capaz de otorgar cierta sensación de relajación; mientras que un intervalo de octavas o quintas, ejecutado a altos niveles de intensidad y de manera irregular, generará tensión.

Los escritos en torno al tiempo presentados a continuación recorrerán diferentes ámbitos tales como la percepción temporal en seres humanos “per se”, el agrupamiento de sonidos desde un enfoque cognitivo experimental, la percepción rítmica y el agrupamiento, entre otros.

## **2.1. Algunas particularidades provenientes de la psicoacústica**

Los hallazgos en el ámbito de la psicoacústica son más bien de carácter experimental; sin embargo, colaborará con nuestro instinto de prudencia para con los trabajos expuestos a continuación. Observando los diferentes niveles de análisis aquí expuestos, será posible comprender el nivel de complejidad con el que se está trabajando.

### **2.1.1. Duración Física y Perceptual de Sonidos**

#### **2.1.1.1. Percepción de la duración entre Sonidos**

La duración física de un sonido sinusoidal de 1 KHz, con un SPL de 60dB, suele coincidir con la duración perceptual entre los 100 ms y los 3 segundos. Al reducir el tiempo desde los 100ms, la duración subjetiva decrece más lentamente que la física.

Aparentemente, este efecto es independiente del timbre, como se puede observar en diversos estudios realizados (Zwicker & Fastl, 1999).

#### **2.1.1.2. Percepción de la duración entre Sonidos y Pausas**

Se han realizado múltiples estudios para comparar la percepción de la duración existente entre sonidos y pausas. En estos casos, la duración perceptual sí ha diferido de manera representativa con respecto a la duración física.

Por ejemplo, se ha observado que un tono de 3200 KHz de 100 ms, produce la misma sensación, en cuanto a duración se refiere, que una pausa de 400 ms. Esto indica que a esa altura la relación entre la percepción de un sonido y un silencio difiere en una proporción de cuatro a uno.

El mismo experimento fue repetido con un tono de 200 Hz y ruido blanco, encontrándose entonces una diferencia menor, pero aún significativa con respecto a la pausa, en el orden de dos a uno.

Las implicancias al respecto son por demás interesantes, dado que estudios realizados con seres humanos han demostrado que, al ser interpretados pasajes en donde se ejecutan de manera iterada sonidos y silencios (corchea, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea, etc.), el intérprete ejecuta el sonido con una duración inferior a la del silencio. Esto significa que para que sean percibidas las relaciones técnicas tal y como están escritas, será necesario acortar la duración del sonido y alargar la del silencio. (Zwicker & Fastl, 1999).

También Terhardt expone diversos experimentos en donde lo que se varía es la envolvente dinámica de los sonidos intervinientes, que a su vez se encuentran

distanciados entre sí mediante pausas o silencios. Aquí, los resultados van en la misma dirección que los anteriores.

Además, expone que dichos resultados son aparentemente independientes del espectro y el nivel de presión sonora de los sonidos intervinientes.

A propósito de tales cuestiones temporales, Terhardt observa que tales diferencias entre la duración percibida y la duración física, resultan significativas en música, dado que las mismas se daban por debajo de los 800 ms, rango utilizado por la mayoría de los tonos musicales. Pese a esto, alerta acerca de la problemática que acarrea el hecho de que los estudios precedentes hayan sido realizados con tonos puros. En el mundo acústico real, los tonos son complejos, y pueden darse casos en los cuales, en un tono complejo con un alto grado de componentes armónicos, quien defina la duración perceptual sea algún armónico superior, y no la fundamental. Por ejemplo, si relacionamos esta afirmación con el caso analizado anteriormente (en donde se estudió un tono de 3200 Hz y otro de 200 Hz) podríamos encontrarnos con la situación en la cual quien defina la duración del tono complejo sea el armónico 16, de 3200 Hz, el lugar de su tono fundamental, de 200 Hz. Las diferencias numéricas han sido observadas anteriormente, y con ellas, puede deducirse la problemática de experimentar con tonos puros, al momento de generalizar los resultados obtenidos (Terhardt, 1978)<sup>6</sup>.

### **2.1.2. Dispersiones y Diferencias Temporales**

En su libro "Psicología del ritmo", Paul Fraisse menciona la existencia de cierta dispersión en la ejecución de intervalos temporales. Allí, se observa que al intentar reproducir intervalos cortos, los sujetos en cuestión suelen ejecutarlos un poco más largos de lo que deberían ser, mientras que al intentar interpretar intervalos largos, suelen ejecutarlos un poco más cortos.

Al parecer, los sujetos presentaron mayor precisión en el rango que va desde los 500 ms (bpm<sup>7</sup>=120) hasta los 600 ms (bpm=100). A partir de allí, la dispersión crece paulatinamente.

Otro hallazgo interesante consiste en encontrar un valor de pulsación que delimite la percepción de un sonido como continuo (granulado o cercano a este efecto), o como discreto. Dicho en otras palabras, este valor haría referencia a la velocidad a la cual se presentan los sonidos, y sus consecuencias porcentuales.

Aunque al parecer no existen valores absolutos que puedan guiarnos en esta búsqueda, 50 ms parece ser un período temporal bastante adecuado para describir dicho límite. A partir de esto, y aunque de manera relativa, podríamos sostener que la distancia entre dos sonidos, para que puedan percibirse de manera independiente, es decir en el ámbito del ritmo, debería ser de al menos 50 ms (Fraisse, 1982).

A este lapso podríamos pensarlo como umbral de discriminación rítmica, y parece bastante lógico, dado que dicho período de tiempo corresponde a una frecuencia 20 Hz., habitualmente expresada como valor umbral para la discriminación de altura.

<sup>6</sup> En el artículo "Ilusiones Auditivas: El error de desatender las diferencias psicoacústicas entre los tonos puros y complejos", puede encontrarse una breve reseña acerca del asunto en cuestión. (Freiberg, 2009)

<sup>7</sup> Beats per minute (Pulsaciones por minuto). Unidad utilizada para la medición del tempo.

### **2.1.2.1. Diferencia apenas perceptible (DAP o JND)<sup>8</sup> para las duraciones**

Determinar la diferencia apenas perceptible (DAP) entre dos estímulos, es uno de los objetivos concernientes a la psicofísica.

Vale destacar que al hablar de DAP, estamos haciendo alusión a la diferencia que debe haber entre dos eventos sucesivos en el tiempo, para poder ser discriminados entre sí.

Existen valores de DAP para múltiples circunstancias; entre ellas la frecuencia y el nivel de presión sonora (SPL).

En el presente caso, hacemos referencia a la mínima diferencia de tiempo físico que debe existir entre dos sonidos, para ser percibidos diferentes en cuanto a su duración.

Si bien este diferencial es aparentemente bastante ambiguo en el presente ámbito, se ha estipulado, para la audición, de 10% para duraciones que se encuentren entre 0.2 y 2 segundos, de al menos 8% para duraciones que se encuentren entre 0.6 y 0.8 segundos, y del 16% para duraciones que se hallan entre 4 y 30 segundos (Woodrow, 1930/1951, en Malbrán 2008).

Finalmente, otro asunto interesante al respecto se relaciona con la diferencia apenas perceptible ante un cambio de tiempo.

Kim Thomas (2007) sugiere que la DAP para el cambio de tiempo estaría regida, como para tantas otras cuestiones vinculadas con la percepción, por la ley de Weber<sup>9</sup> (Thomas, 2007). Existen múltiples estudios en el ámbito de la psicoacústica relacionados con lo anteriormente expuesto (es decir, trabajos relacionados con la percepción temporal a corto y muy corto plazo), sin embargo, a la hora de exponer conclusiones relacionadas con la percepción rítmica y formal de la música, los investigadores suelen hacer mención de diversos estudios provenientes de diferentes escuelas psicológicas.

El ámbito de exposición de tales teorías será el apartado siguiente del presente trabajo.

### **2.1.2.2. El procesamiento temporal en música, desde una perspectiva psicológica**

El procesamiento temporal auditivo en la música, presenta diferentes aristas que deben ser abordadas paulatinamente.

Una de las cuestiones más interesantes al respecto consiste en determinar si los procesos temporales dados en música son de carácter universal o cultural. Al respecto, estudios elaborados por diferentes investigadores sugieren que, si bien el factor cultural, entre los que se encuentra el contexto y la formación musical, es importante, existiría una capacidad universal, que incluso ha de poderse encontrar en niños pequeños y lactantes.

A continuación, se expondrán diferentes resultados, considerados por los investigadores hasta el momento como universales, acerca de la percepción temporal auditiva en humanos.

Con la percepción rítmica y formal de la música, los investigadores suelen hacer mención de diversos estudios provenientes de diferentes escuelas psicológicas.

El ámbito de exposición de tales teorías será el apartado siguiente del presente trabajo.

<sup>8</sup> just-noticeable difference (jnd): Denominación utilizada en psicofísica, para referirse a la menor diferencia detectable entre dos estímulos sensoriales sucesivos.

<sup>9</sup> La ley de Weber sostiene que existe una proporción constante (K) entre la DAP ( $\Delta E$ ) y el valor de la magnitud del estímulo (E). La fórmula que sintetiza la ley de Weber es  $K = \Delta E/E$ , y se relaciona con que ante valores mayores de la magnitud en cuestión, mayor es el valor de la DAP.

### **2.1.2.2. El procesamiento temporal en música, desde una perspectiva psicológica**

El procesamiento temporal auditivo en la música, presenta diferentes aristas que deben ser abordadas paulatinamente.

Una de las cuestiones más interesantes al respecto consiste en determinar si los procesos temporales dados en música son de carácter universal o cultural. Al respecto, estudios elaborados por diferentes investigadores sugieren que, si bien el factor cultural, entre los que se encuentra el contexto y la formación musical, es importante, existiría una capacidad universal, que incluso ha de poderse encontrar en niños pequeños y lactantes.

A continuación, se expondrán diferentes resultados, considerados por los investigadores hasta el momento como universales, acerca de la percepción temporal auditiva en humanos.

### **2.1.2.3. Acerca del estudio de la mente en el siglo XX y XXI**

El estudio de la mente, como se ha sostenido a lo largo del presente trabajo, es de larga data, y es posible encontrarlo incluso en la antigua Grecia.

Una de las cuestiones importantes en la búsqueda de universales, está relacionada con el innatismo, apoyado por Platón y denostado por Aristóteles. Para el primero, así como para Sócrates, los individuos nacían sabiéndolo todo, sólo que no habían tomado conciencia de ello; mientras que para el segundo, la mente nacía con una cantidad de capacidades que le permitirían adquirir conocimiento, mas no con conocimientos en sí, o dicho de otro modo, al nacer, los seres humanos serían como una especie de “tabula rasa”<sup>10</sup>.

A principios del siglo XX, existió un movimiento o escuela denominada “Conductismo”. Este movimiento no fue del todo original en sus ideas, sino que se basó en el asociacionismo aristotélico, que contenía un conjunto de ideas que habían seguido siendo elaboradas durante el transcurso de los siglos. Pozo observa al respecto que los principios del conductismo habían sido postulados previamente por los empiristas ingleses, quienes a su vez sostuvieron ideas que encuentran su origen en Aristóteles (Pozo, 1992).

El conductismo, encabezado por John B. Watson, sostenía que el estudio de la mente tenía como base la conducta, en lugar de ajustarse a los métodos de introspección psicológica de moda de la época.

Watson tomó como base para su teoría los trabajos del fisiólogo ruso Iván Pavlov, quien había trabajado de manera consecuente sobre los reflejos condicionados, es decir sobre la relación estímulo – respuesta. Quienes llevaron a cabo de manera sistemática los principios del conductismo fueron Guthrie, Tolman, Hull y Skinner.

Entre las críticas al conductismo, que le hicieron perder su hegemonía, podemos destacar que ante experimentos similares, se desarrollaban diferentes e incluso contrastantes teorías (por ejemplo, las teorías molecular, molar, positiva, radical, mediacional y lógica).

10 Expresión latina que significa "tabla rasa", y hace referencia a una tabla sin inscripción. En este contexto, su significado se relaciona con pensar al ser humano recién nacido prácticamente vacío de contenidos. Estos pensadores, suponían que los conocimientos se adquirirían por experiencia después de nacer. Hoy día, se cree y ha demostrado que los seres humanos nacen con módulos intuitivos; de modo tal que un niño recién nacido gozaría de conocimientos de física, biología, matemáticas, psicología, etcétera. A estas capacidades suele denominárselas “conocimiento intuitivo”.

Además, los conductistas no consiguieron pasar sus experiencias a organismos complejos. Skinner, por su parte, intentó explicar mediante el conductismo, el desarrollo del lenguaje para los niños de cinco años. Sus afirmaciones fueron refutadas por Noam Chomsky, quien demostró que los niños normales de todo el mundo, a la edad de cinco años, conseguían aprender y dominar el lenguaje circundante, sea éste de la complejidad que fuere. De algún modo, esto dio a entender que el cerebro humano posee esquemas lingüísticos adquiridos antes de nacer, tirando por la borda el concepto de “tabula rasa”.

En la actualidad, aunque con poco de su estado original, el conductismo sigue evolucionando a partir de investigadores tales como Bardura, Kendler, Osgood, Rosenthal, Zimmerman y Gagne.

Pese a lo anterior, el conductismo ha resultado ser una escuela psicológica muy importante, dado que ha propulsado la aparición de una de las corrientes más importantes en psicología hasta la actualidad: la psicología cognitiva.

Dentro de la psicología cognitiva, personalidades tales como la de Jerry Fodor<sup>11</sup> sostienen que el modo adecuado de comprender los procesos mentales es a partir de algún tipo de modelo computacional.

Fodor, por ejemplo, propuso, en su libro “The Modularity of Mind”<sup>12</sup>, dividir la mente en dos partes: la percepción o los sistemas de Input<sup>13</sup> (sistemas modulares: tacto, vista, oído, etc.), y la cognición o los sistemas centrales (no modulares: tienen como tarea formar y fijar creencias. Gestionan la información proveniente de los módulos, en función a la construcción de hipótesis, teorías, etc.).

La semejanza entre el funcionamiento de la mente humana y las computadoras, puede observarse en diferentes tipos de acciones como han de ser el procesamiento de la información (recibiendo “inputs”, transformando y produciendo “outputs”<sup>14</sup>), la combinación de elementos, la realización de diferentes operaciones partiendo de una misma configuración, el almacenamiento de información, y su respuesta a planes de acción (programas). Partiendo de esto, se observa entonces que la mente humana transforma información entrante en representaciones mentales, almacena en diferentes sistemas de memoria, y compara con información ya almacenada (Malbrán, 2008).

Estas cuestiones, se encuentran íntimamente relacionadas con la teoría de la información aplicada a la música, y han de poder analizarse también bajo esa perspectiva.

La información expuesta a continuación, se relacionara en mayor o menor medida con diferentes tipos de modelos computacionales.

#### **2.1.2.4. Tratamiento de la información: procesamiento temporal y memoria**

Lo que diferencia, y a su vez vincula, el funcionamiento de las computadoras con el de la mente de los seres humanos, en cuanto a lo referente al procesamiento de información, es sin duda aquello que circunda sus capacidades relacionadas con el tiempo de ejecución de información, y el espacio de almacenamiento.

Además, como se ha observado anteriormente en el presente trabajo, la percepción del tiempo frecuentemente varía con la duración física del mismo. Existen cuestiones de ámbitos extra temporales que son capaces de incidir en la percepción del mismo.

#### **2.1.2.5. Ventana temporal para el procesamiento de la información sonora**

El modelo expuesto por Drake & Bertrand (2006), consiste en asumir la existencia de una ventana temporal mental, correspondiente al presente psicológico, o memoria de corto plazo, estimado por Paul Fraisse en 5 segundos (Fraisse, 1978, citado en Moelants, 2002), y por Dowling (1986) entre 2 y 5 segundos, con una posible extensión de hasta 12 segundos, según la naturaleza de los eventos evaluados (Dowling, 1986, citado en Malbrán, 2008), con una cantidad de espacio de almacenamiento limitada. A ella, arribarían los eventos nuevos, a medida que se dispararían los viejos.

El concepto de presente psicológico ha sido aludido anteriormente por William James en 1950, exponiendo que consistía en una extensión temporal (o ventana) de la atención; lugar en el cual la variación del tiempo físico es percibida como unidad (Malbrán, 2008). El presente psicológico, es quien permite la agrupación de elementos entre sí.

La memoria, en el presente contexto, pasa a ser un agente indispensable, por ser quien permite indirectamente la comparación entre la información ingresada.

Si la secuencia de información poseyera demasiados eventos (por ejemplo más de 9, siguiendo la regla que propone que la retención de elementos se encontraría en una relación  $7 \pm 2$  [Miller, 1991, citado en Malbrán, 2008]), o se volviera demasiado larga (de modo que, por ejemplo, el pulso, exceda las fronteras antes sugeridas), se sobrecargaría la memoria, comprometiendo la concatenación de elementos.

#### **2.1.2.6. Intervalo temporal preferido para la pulsación, y favorable para la identificación**

Las investigaciones han aportado información acerca de la velocidad óptima para el procesamiento de información, y observado que existe una zona temporal de procesamiento que cumple con esa cualidad.

Para algunos autores, este tiempo se sitúa en los 600 ms, con una ventana temporal que va desde los 300 ms hasta los 800 ms en adultos, decreciendo paulatinamente con la edad, hasta ser casi exclusivamente de 600 ms para los lactantes. Dentro de esta ventana temporal, la sensibilidad al cambio es más alta, y por ende también lo será la detección de irregularidades en secuencias complejas (Drake & Bertrand, 2006).

La capacidad máxima para juzgar intervalos temporales, había sido señalada varios años antes, entre los 500 y 600 ms (Fraisse, Psicología del ritmo, 1976).

Según Malbrán (2008), un valor representativo para el tiempo espontáneo y/o preferido para la pulsación, podría situarse, a partir de diversas investigaciones, en los 600 ms. Además, expone que, según Grieshaber (1987, 1996) y Duke (1989)<sup>15</sup>, y Fraisse (1982a), el rango óptimo para percibir y ejecutar un pulso de manera precisa se encuentra entre los 60 y los 120 bpm, con una media cercana a los 80 bpm (750 ms.) (Malbrán, 2008).

#### **2.1.2.7. Tratamiento de la Información: serial y paralelo**

El tratamiento de la información puede ser serial o paralelo. La raíz de esta afirmación podemos encontrarla en el funcionamiento de los hemisferios cerebrales.

El hemisferio izquierdo, se comporta de manera temporo-secuencial, serial, proposicional, y analítico-lineal.

<sup>11</sup> Jerry Fodor (nacido en 1935), es uno de los investigadores más importantes en torno a la teoría de la modularidad de la mente.

<sup>12</sup> La modularidad de la mente.

<sup>13</sup> Datos de entrada. <sup>14</sup> Información de salida.

Por otro lado, el hemisferio derecho realiza tareas audio y video espaciales, aposicionales, y simultáneas.

Por este motivo, los acordes y el timbre son evaluados con el hemisferio derecho, mientras que el ritmo, sobre todo ante tiempos complejos, es tratado por el hemisferio izquierdo.

Se piensa que el ritmo es comandado por el hemisferio izquierdo por estar comprometido con el lenguaje (Despins, 1994).

Es común encontrar en diversa literatura la distinción entre canal serial y paralelo.

El canal paralelo, procesaría los eventos en cuestión de manera holística, mientras que el canal serial manejaría la información de manera secuencial.

Partiendo de esta información, es importante destacar que todos los indicios demuestran que la atención sólo puede concentrarse en un elemento por vez, desplazando a los demás a la categoría de "distractores".

Esto resulta de vital importancia dado que de ser así, no cabrían dudas acerca de que la atención en un contexto contrapuntístico se focalizaría en una única línea melódica, considerando al resto como secundario; y que la percepción realizaría saltos entre las diferentes líneas melódicas acorde transcurre la pieza.

En otras palabras, podría pensarse este mecanismo como un mecanismo de filtrado.

## **2.2. La percepción rítmica**

### **2.2.1. Ritmo y duración**

Para Grisey, el ritmo acontece siempre y cuando exista una pulsación expresada. De manera que si la pulsación no se encuentra expresada, no estamos en presencia de ritmos, sino de meras duraciones.

Además, en concordancia con lo anteriormente expuesto, explicita que sólo las células rítmicas breves y simples son susceptibles a clasificación, y que el proceso de agrupar las duraciones es una tendencia que también se halla en el contexto de las frecuencias, en donde el aparato auditivo tiende a agrupar los tonos simples en unidades (Grisey, 1987).

#### **2.2.1.1. Concepto de cuantificación o cuantización mental y la obtención del metro**

Desain (1992) propuso que los eventos percibidos son ajustados internamente a una grilla (mediante un proceso de cuantificación o cuantización) permitiendo así la organización y la comprensión de los mismos.

### **Sintetizando**

La percepción del tiempo ha de ser de carácter subjetivo, por lo que resulta imprecisa y poco realista su evaluación de manera absoluta en un contexto musical. Sin embargo, queda claro que las unidades físicas han de servir como punto de referencia a partir del cual puede comenzarse a construir una teoría de la percepción temporal.

Dicha percepción se encuentra relacionada al contexto de los eventos y ha de ser estudiada, de manera puntual, por cada disciplina.

Por otra parte, hemos observado que, en términos generales, la percepción temporal ha de ser una capacidad de carácter universal, aun cuando eventualmente pueda producirse algún tipo de desviación dada por la cultura circundante al individuo en cuestión.

A partir de lo previamente expuesto, queda evidenciado que el tiempo subjetivo es uno de los reguladores más importantes en la percepción musical.

Los avances de la psicoacústica han dejado al descubierto, de manera cuantitativa, cuestiones tales como que la percepción de la duración dista de la duración física. Por ese motivo, resultaría infructuoso abordar el análisis de una obra electroacústica desde, por ejemplo, su representación espectral. Por otro lado, se deducen cuestiones tales como por ejemplo el que la duración subjetiva de un sonido armónico, ha de variar acorde a su "brillo".

De manera general, los eventos sonoros han de ser procesados contextualmente, dentro de una ventana temporal de aproximadamente 5 segundos.

Por otro lado, existen diferentes circunstancias mediante las cuales es posible favorecer dicha contextualización de eventos: Agrupación y Segmentación, proveniente de la teoría de la Gestalt; regularidad temporal acontecida entre los eventos (tanto a nivel microscópico como macroscópico); velocidad a la que acontecen los eventos (fijando como punto medio el valor de 600 ms); el tipo de división o subdivisión utilizada en el discurso.

Este contexto define al ritmo como la sucesión de valores de duración.

### **3. Forma**

#### **3.1. Segmentación y agrupación desde la psicología cognitiva**

Se considera que la mente es capaz de agrupar y segmentar, acorde al grado de similitud en las características físicas de los elementos, y a la distancia temporal que los distancia entre sí.

Las características físicas implicadas, suelen ser las de superficie: timbre, tono, sonoridad, duración de los eventos, duración de las pausas, etc.

Esta capacidad, que permite la organización de los sonidos en varios aspectos, y ha sido ampliamente estudiada por diversos teóricos de la música, será expuesta ampliamente en el capítulo siguiente a partir de las leyes que aparentemente regularían la organización de la percepción en varios ámbitos, pertenecientes a la denominada teoría de la Gestalt.

##### **3.1.1. Regularidad e irregularidad en la organización mental de eventos sonoros**

Al parecer, existe una predisposición a la regularidad a partir de la cual tendemos a percibir, dentro de ciertos límites, secuencias levemente irregulares, como si fueran regulares. Esto ocurre gracias a que la mente trabaja con una ventana de tolerancia temporal, dentro de la cual los eventos son clasificados como de la misma naturaleza. Por este motivo, las pequeñas desviaciones temporales realizadas por un intérprete, no son juzgadas como tales.

Complementariamente, se considera la existencia de una codificación adicional, vinculada a tiempos de mayor duración.

Se observa que existe una búsqueda activa de regularidad espontánea para la organización de eventos, implementada por el aparato auditivo, en pos al ahorro de recursos. Esto se demuestra a partir de diversos experimentos realizados con sincronización de secuencias musicales.

Según Malbrán (2008), diversas acciones motrices regulares son fácilmente detectables en el comportamiento humano de diferentes culturas. Actos como el de martillar, acunar, caminar y danzar, por citar algunos ejemplos, dan cuenta de ello.

También puede advertirse que la regularidad favorece a las actividades que requieren de un esfuerzo conjunto como la de remar, o jalar de algo con algún fin.

Estas razones han llevado a pensar a los investigadores que la preferencia a la regularidad se encontraría relacionada con el desarrollo de la especie, y que incluso los valores irregulares, tenderían a ser agrupados mediante algún tipo de regularidad por la mente.

Anteriormente, ya nos hemos referido extensamente a los tiempos de pulsación preferidos, las desviaciones aceptables y diversas características referentes al tiempo psicológico, por lo que resultaría innecesario abordar nuevamente tales cuestiones.

### **3.2. Preferencias en torno a la subdivisión de pulsos**

Finalmente, existe una predisposición natural en favor de las relaciones de duración simples (por ejemplo, la más simple de todas: "1:2"). Se ha observado en diversos estudios que las desviaciones cometidas involuntariamente por diferentes sujetos, suscitadas en relaciones más complejas, como por ejemplo 1:3, tienden a la relación inmediatamente más simple, es decir, 1:2. (Drake & Bertrand, 2006).

Esto, también es observado en los estudios de Fraisse (Clarke, 1999), en donde mediante la técnica de golpeteo espontáneo, se observa la preferencia por el movimiento isócrono (1:1). Además, si se invita a los sujetos a golpeteaba "rítmicamente", las relaciones predominantes han sido 1:1 y 1:2. Fraisse, relacionaría esto con cuestiones de carácter anatómico y motriz, vinculados a la simetría bilateral de cuerpo humano.

#### **3.2.1. Análisis musical y percepción, según las leyes de la Gestalt**

Durante muchos años se ha mencionado la importancia del análisis musical, sin embargo, son pocos los tratados que hablan acerca del porqué de esa importancia.

Para comprender y justificar los conceptos precedentes, resulta inevitable realizar un breve balance acerca de los motivos históricos que llevan a considerar al análisis musical como un valor imprescindible para la composición, interpretación y comprensión de la música en general.

A tal fin comenzaremos describiendo algunos de los conceptos básicos provenientes de la psicología, que han regido al pensamiento y a las estrategias de enseñanza durante los últimos siglos, y permitirán comprender la perspectiva e importancia del análisis musical en el presente.

#### **3.2.2. Proyección histórica**

Para comenzar, nos situaremos en la antigua Grecia. Tanto Platón como Aristóteles han planteado, desde diferentes ángulos, diversas opiniones acerca de qué es la conciencia humana, y como se desarrolla la mente. Esto resulta de vital interés dado que dicha

interpretación de la conciencia y la mente, nos permite abordar caminos adecuados a la hora de enseñar y comprender profundamente sucesos y productos mentales tales como la música. Para Platón, la mente al nacer no se encuentra vacía, sino que por el contrario, comienza su existencia en el mundo con un cúmulo de ideas innatas. Es decir que concibe en sus escritos la idea de que los seres humanos nacemos con determinada información en el cerebro, y no que ésta proviene íntegramente del aprendizaje de vida.

Existen numerosos ejemplos al respecto, de los cuales citaremos sólo uno, perteneciente al Fedón, a modo de ejemplo:

Luego antes que nosotros empezáramos a ver, a oír y a tener las demás percepciones, fue preciso que hubiéramos adquirido ya de algún modo el conocimiento de lo que es lo igual en sí, si es que estoy y vamos a referir las igualdades que nos muestran las percepciones de las cosas, y pensar, al referirlas, que todas ellas se esfuerzan por ser de la misma índole que aquello, pero son, sin embargo, inferiores.

Necesario es, Sócrates, según lo dicho anteriormente.

Y al instante de nacer, ¿no veíamos ya y oíamos y teníamos las restantes percepciones?

Efectivamente.

¿No fue preciso, decimos, tener ya adquirido con anterioridad a estas percepciones el conocimiento de lo igual?

Sí.

En ese caso, según parece, por necesidad lo tenemos adquirido antes de nacer.

Eso parece.

Pues bien: si lo adquirimos antes de nacer y nacimos con él, ¿no sabíamos ya antes de nacer e inmediatamente después de nacer, no sólo lo que es igual en sí, sino también lo mayor, lo menor y todas las demás cosas de este tipo? Pues nuestro razonamiento no versa más sobre lo igual en sí, lo bueno en sí, lo justo, los santos, o sobre todas aquellas cosas que, como digo, se llamó con el rótulo de <<lo que es en sí>>, tanto las preguntas que planteamos como en las respuestas que damos. De suerte que es necesario que hayamos adquirido antes de nacer los conocimientos de todas estas cosas.

(Platón, El banquete o del amor - Fedón o del alma, 2001)

En este breve pasaje queda demostrada la idea de Platón, puesta en boca de Sócrates, acerca del innatismo de las ideas.

Por otro lado, Aristóteles se asentaba en la creencia de que la mente al nacer es una "tabula rasa", o dicho de otra manera, se encontraba vacía al momento de nacer. A partir de aquí, suponía que los conceptos complejos que manejamos los individuos eran producto de aquellos simples asociados entre sí, obtenidos en la experiencia de vida.

Esta creencia Aristotélica ha sido reforzada por pensadores tales como John Locke<sup>16</sup>, y se ha mantenido vigente hasta fines del siglo XIX, sobreponiéndose de manera contundente al pensamiento de Platón.

### **3.2.3. Cambio de paradigma**

Para comprender la importancia del análisis musical, tal y como aquí será expuesta, deberemos abordar cuestiones relacionadas directamente con la revolución psicológica y educativa suscitada a principio de siglo XX. Al parecer, ésta ha conseguido comprender

con mayor precisión los procesos mentales que circundan al pensamiento humano y, dado que la música no escapa de los márgenes del mismo, se torna importante el estudio de diversas áreas del saber que compete al desarrollo de la mente.

Para entender en qué estadio se encontraba nuestro conocimiento acerca de la mente antes de la revolución dada durante el transcurso del siglo XX, destacaremos la existencia y el rol de las escuelas psicológicas asociacionistas de mediados y fines de siglo XIX, encabezadas por Wilhelm Wundt<sup>17</sup> y Hermann Ebbinghaus<sup>18</sup> en Alemania, y Edward Bradford Titchener<sup>19</sup> en Estados Unidos.

Estos pensadores, como se sugirió anteriormente, tomaron como punto de partida la ideología aristotélica, suponiendo que la mente humana se encontraba vacía de contenidos al nacer. A su vez, afirmaban que con el transcurso del tiempo, dicha mente se llenaba de conceptos simples aportados por la experiencia, que se asociaban entre sí para conseguir conformar conocimientos más complejos.

A partir de este pensamiento, estos pensadores se encontraban sumamente interesados en la investigación de dichos componentes primarios, sosteniendo que en estos estaban las claves del conocimiento y la mente humana. De ese modo, pensaban que al estudiar fervientemente los fenómenos elementales, simples, y posteriormente asociándolos, se conseguiría descifrar los procesos mentales complejos. De este modo la “asociación” subordinada a otros procesos del pensar humano como han de ser la “sensación” y la “memoria”.

En tanto al estudio musical, podemos decir que este de pensamiento ha sido ampliamente difundido. Como ejemplo podemos citar la enseñanza de la armonía tradicional, tonal, mediante corales. Éste procedimiento, coincidente con estas escuelas de fines del siglo XIX antes mencionadas, proponía estudiar la armonía de manera profunda a partir de corales, especulando que conseguiría satisfacer todas las necesidades y conocimientos de dicha disciplina para su posterior aplicación en obra complejas. Sin embargo, la realidad ha indicado que solamente muy pocos alumnos sometidos a dicha instrucción, conseguían realizar la transposición correspondiente al momento de componer e interpretar una pieza musical. Es decir que, si bien se estudiaba con máximo detalle la armonía desprovista de consideraciones motívic, formales, contrapuntísticas, etc.; no era posible abordar dicha problemática en conceptos complejos como lo eran las obras musicales.

Volviendo a nuestro recorrido histórico de la psicología y la educación, encontramos a principios del siglo XX diversas escuelas pensadores que comienzan a sospechar que, por un lado, el innatismo debe volver a ser considerado, y por otro, que no es posible comprender un fenómeno complejo a partir del estudio aislados de fenómenos simples posteriormente asociados entre sí<sup>20</sup>.

Con respecto al innatismo, resulta importante explicitar que en la actualidad existe un concepto denominado “conocimiento intuitivo” que, a partir de múltiples investigaciones desarrolladas tanto en el plano de la psicología como de neurología, demuestra la existencia de conceptos en la mente de los recién nacidos en al menos el ámbito del

16 John Locke (1632-1704) fue un pensador inglés considerado el padre del empirismo (teoría de la filosofía que sostiene que la experiencia es el valor primordial para la formación del conocimiento).

17 Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920) fue fisiólogo, psicólogo y filósofo estructuralista de origen alemán.

18 Hermann Ebbinghaus (1850-1909), fue filósofo y psicólogo alemán.

19 Edward Bradford Titchener (1867-1927), fue un psicólogo británico, alumno de W. Wundt, que adoptó la nacionalidad norteamericana y desarrolló allí los principios de la escuela estructuralista.

lenguaje, la biología, la física y la psicología. Tales descubrimientos son un derivado de diferentes teorías acuñadas por pensadores tales como Jerry Fodor<sup>21</sup> y Howard Gardner<sup>22</sup>, entre otros.

Volviendo a la revolución suscitada a principio de siglo XX, expondremos a continuación una de las escuelas que ha criticado más enfáticamente al asociacionismo elementalista. Esta escuela, fundada por Max Wertheimer<sup>23</sup> a partir de su primera publicación denominada “Fenómeno del movimiento aparente”, se denominó en un primer momento “Teoría de la Gestalt”, para cambiar posteriormente su denominación al de “Psicología de Gestalt”.

En la mencionada publicación de Wertheimer se abordaba un fenómeno al que denominó “movimiento aparente” o “movimiento psi”, a partir de un experimento realizado mediante el fenómeno denominado “movimiento estroboscópico”, realizado con dos barras que se iluminaban intermitentemente entre 40 y 200 milisegundos. En pocas palabras, dicho movimiento aparente es aquel que provocan las bombillas de luz de los marcos de los antiguos carteles luminosos que, mediante su encendido y apagado sucesivo, a intervalos de aproximadamente 60ms., brindan sensación de movimiento. Wertheimer expuso aquí que el estudio independiente de las bombillas contiguas, y su posterior asociación, se encontraba muy lejos de poder explicar y comprender la sensación de movimiento que éstas brindaban.

La idea más fuerte de la escuela de Wertheimer sería entonces que “el todo es más que la suma de sus partes constitutivas”.

Esto no descarta el estudio de las partes simples, sino que propone descartarlas como punto de partida. De este modo, se afirmaba que el punto de partida debe ser el evento en su totalidad, y que el estudio de sus partes constitutivas debe realizarse sin perder de vista al fenómeno principal.

Los Principios y las Leyes de la Gestalt han de ser de suma importancia para entender y valorar características estructurales de la música. Permiten unificar criterios al momento de realizar un análisis musical, debido a que éste, tal y como en el presente trabajo será expuesto, debería contemplar la totalidad de las obras musicales, para recién después abordar el estudio minucioso de los elementos más simples, sin descuidar en ningún momento al fenómeno completo.

Finalmente, cabe destacar que los Principios y las Leyes de la Gestalt suelen variar en cantidad y tipo dependiendo de la literatura consultada. Esto se debe a que, por un lado, Wertheimer, Köhler y Koffka enfatizaron en diferentes momentos más algunos principios que otro y, por otro, a las necesidades específicas de la bibliografía en cuestión.

Nosotros, expondremos primero los principios tal y como los cita Freiría, J (2001). A continuación, complementaremos tal información con la exposición de Moore, B. (1997) y de Oviedo, G. (2004).

20 Vale decir que el innatismo en la actualidad está ampliamente aceptado a partir de los avances realizados por diversos pensadores. Para una reseña ver: Mithen, 1998

21 Jerry Fodor (1935- ), es un filósofo y psicolingüista norteamericano que realizó valiosos aportes acerca de la modularidad de la mente. Es innatista.

22 Howard Earl Gardner (1943- ), es un psicólogo estadounidense que desarrolló la teoría de las inteligencias múltiples.

23 Max Wertheimer (1880-1943), psicólogo alemán fundador, junto a Wolfgang Köhler (1887-1967) y Kurt Koffka (1886-1941), de la psicología de la Gestalt.

### 3.3. Principios y leyes de la Gestalt

El concepto “Gestalt” (en plural, “Gestalten”) no encuentra en el idioma español una traducción directa. Habitualmente, se utiliza la palabra “forma” como traducción, aunque deberíamos pensar la teoría de la Gestalt como una teoría de “estructuras” o “sistemas”.

Para poder comprender en profundidad dicha teoría, debemos destacar en primer lugar el **Concepto de Campo**. Proveniente de la física (campo de fuerza, campo electromagnético), el Concepto de Campo atiende a todos los elementos constitutivos en un determinado momento; considerando que en su interdependencia e interacción se encuentra el misterio de la configuración final. Basándose en dicho concepto, se ha sustentado la teoría y la psicología de la Gestalt.

Una vez más, desplazando conceptos al ámbito de la música, podemos sostener que una obra musical también cumple con el concepto de campo, y debe ser abordada íntegramente para su comprensión. Del mismo modo, el cambio o la ausencia de alguno de sus elementos constitutivos transformarán la configuración final de la misma.

Por otra parte, los Gestálticos han propuesto un concepto que ha inundado sus exposiciones, denominado **Principio de Isomorfismo** (proveniente del griego: [iso: igual / morfos: forma] significa igual forma).

Principalmente, tal principio propone la integración de lo físico-biológico y lo psicológico. Si bien excede los elementos que necesitamos recoger de la presente teoría psicológica en nuestro trabajo, resulta bastante interesante en tanto a los usos que de él pueden hacerse en áreas vinculadas a la psicoacústica. Además, dicho principio reaparecerá, aunque de manera pasajera, en el estudio de los próximos temas.

Otro concepto importante surgido de los pensadores de la Gestalt ha sido el **Concepto de Figura-Fondo**.

El mismo, destaca el hecho perceptual por el cual la mente destaca un objeto sobre otro u otros.

Visualmente, ha sido ejemplificado en numerosas ocasiones con figuras como la que se puede observar aquí. Prestando atención, puede verse la cara de una anciana, o el perfil de una joven mujer; nunca de manera simultánea<sup>24</sup>. Nuestro cerebro convierte a una de las imágenes en figura, colocando a la otra inevitablemente en el lugar de fondo.

En el ámbito de la música esto sucede continuamente ante la aplicación de ciertos procedimientos. Uno de ellos es la fuga (y el contrapunto en general), como se expone a continuación:



## Fuga 16 - BWV 861

Johann Sebastian Bach

SUJETO

CONTRASUJETO

RESPUESTA

Observamos en el comienzo de la fuga al sujeto. Luego, si lo deseáramos, podríamos continuar escuchando la misma línea, es decir el contrasujeto (pensando en la altura, esta escucha correspondería a la Ley de Proximidad, estudiada más adelante). Sin embargo, Bach se asegura, haciéndola comenzar antes, de que nuestra atención se desplace hacia la “Respuesta” (quien no causa mayores sobresaltos debido a que cumple con la Ley de Semejanza, respecto al sujeto; ley que será expuesta también a continuación). De este modo, nuestra atención se dirige hacia la “Respuesta”, que ha tomado su rol de figura, colocando al “Contrasujeto” a nivel de fondo.

Pese a esto, modificando el modo de atender, nos es posible continuar percibiendo la línea del “Sujeto”, induciendo a nuestra mente a percibir la respuesta como fondo.

Nótese que, por otro lado, perderíamos la esencia de la pieza si cambiara el “Contrasujeto”, o estuviese ausente. Esto da cuenta del concepto de campo, dado que la configuración, sobre todo en este tipo de música, resulta ser muy sólida y, sus elementos, interdependientes en extremo.

A continuación presentaremos las denominadas **Leyes de la Organización** de los Procesos Psicológicos. Las mismas, pertenecen al cúmulo de conceptos más difundidos de la teoría de la Gestalt, y se dividen básicamente en: **Ley de Pregnancia (o de buena forma)**, y **Ley de carácter de miembro**.

A su vez, la **Ley de Pregnancia** suele subdividirse en: **Ley de Semejanza**, **Ley de Proximidad**, **Ley de Cierre**, **Ley de buena continuidad** y **Ley de destino común**.

Vale destacar que por lo general una sola ley no es suficiente para describir un fenómeno, por ese motivo, suelen utilizarse varias leyes juntas.

### 3.3.1. Ley de Pregnancia

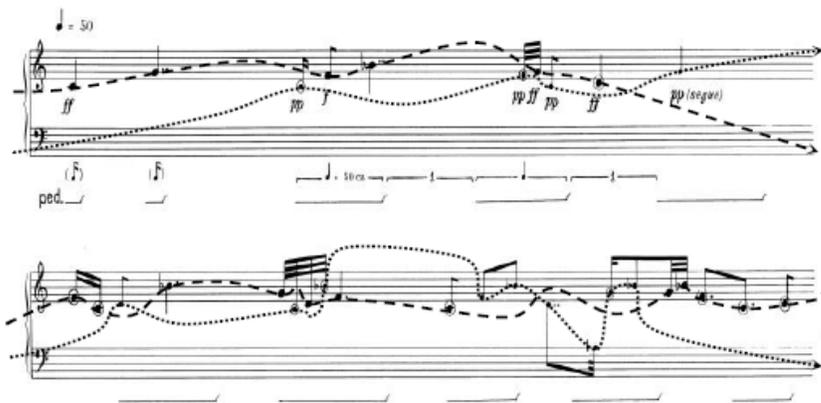
La presente ley sostiene que la tendencia natural de la mente es hacia la buena forma. El término “bueno”, ha sido caracterizado por Koffka en su escrito *Principios de psicología de la forma* (1954), en este contexto, como aquello que tiende a lo simple, simétrico, cerrado, unido y regular. Dicho de otra manera, el grado de pregnancia dependerá de cuánto cumpla un objeto con lo anteriormente citado.

### Ley de Semejanza

Ley fundamental para la conformación de conjuntos. La mente tiende a agrupar e interpretar según la semejanza de los objetos que constituyen al todo:

A	O	M	X	F
A	O	M	X	F
A	O	M	X	F
A	O	M	X	F
A	O	M	X	F

En el presente ejemplo, notamos la evidente agrupación que hace nuestra mente en cinco columnas, en lugar de cinco filas. Esto se debe a que los objetos semejantes se agrupan.



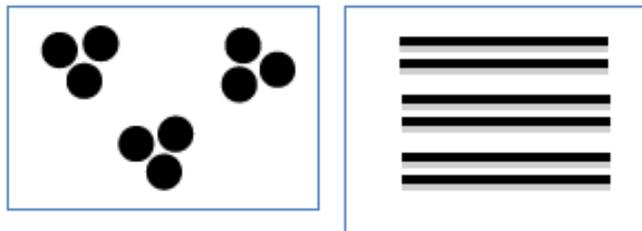
En el comienzo de Erdenklavier (1969), breve pieza para piano de Luciano Berio, puede escucharse cómo la mente prefiere segregar los objetos

por semejanza dinámica, pese a compartir la altura.

La ley de semejanza, en música, compete por lo general al timbre, la altura, la sonoridad y la locación espacial. Sin embargo, como en el ejemplo anterior, la mente tenderá a agrupar aquello que tenga mayor peso en el contexto complejo.

### Ley de Proximidad

La agrupación de los elementos constitutivos se da a partir de su proximidad. Notamos aquí, de manera simple, la tendencia a agrupar de a tres círculos en el dibujo izquierdo, y de a dos líneas el derecho.



Del segundo movimiento de las “10 piezas para quinteto de viento” (1968) de György Ligeti, podemos obtener un claro ejemplo de segregación dada por la ley de proximidad.

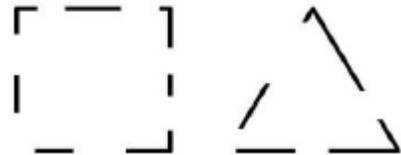
En Sirinx, de Claude Debussy, deberemos segregar por proximidad a diferentes niveles.

La ley de proximidad se manifiesta claramente sobre eventos temporales, sin embargo, también es observable en otros ámbitos. Por ejemplo, en cuanto a los sonidos simultáneos, sabemos que tienden a percibirse como una misma cosa al estar próximos entre sí. El caso del cluster es un buen ejemplo, así como también el de los tonos puros que se manifiestan en una misma banda crítica.

### Ley de Cierre

Esta ley evidencia la habilidad mental por la cual tendemos a cerrar o completar, para simplificar el problema presentado, los puntos ausentes o interrumpidos de determinado objeto.

Podemos observar en el ejemplo de la derecha la figura de un cuadrado y un triángulo, pese a encontrarse los segmentos interrumpidos.



Continuando con el segundo movimiento de las “10 piezas para quinteto de viento” de G. Ligeti, observamos que el descenso melódico que comienza en el compás 9, sigue percibiéndose como tal, pese a sufrir una

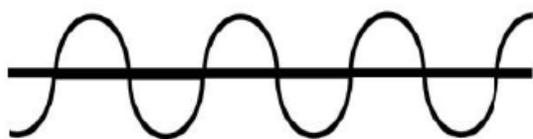
interrupción al comienzo del compás 11. Es decir que no percibimos por un lado el descenso del compás 9 y 10, y por el otro el del compás 11; sino que apreciamos todo como parte de un mismo proceso.

Esta ley, observada aquí desde el punto de vista melódico, puede encontrarse también en otros contextos vinculados con el sonido y la música. Por ejemplo, desde un punto de vista rítmico podemos observar que, pese a que un sonido de una secuencia isócrona puede estar ausente, se sigue percibiendo la sensación de pulso. En un contexto armónico tonal, puede estar ausente un determinado acorde, o haber sido reducido tan solo a una nota del mismo, sin que se deje de percibir la armonía subyacente.

Finalmente, podemos mencionar un caso relacionado con el enmascaramiento. Por ejemplo, si estamos escuchando música, y en un determinado momento un ruido externo (por ejemplo el paso de un auto), al volver a percibirla la consideramos como parte de lo inmediatamente anterior escuchado antes del ruido.

### Ley de buena continuidad

La presente ley denota el fenómeno por el cual tendemos a agrupar aquello que se presenta dentro de un patrón continuo. Dicho de otro modo, nuestra mente mantiene la forma de aquello que establece cierta dirección de manera continua.



La imagen muestra que la mente prefiere agrupar una línea recta y horizontal, junto a otra sinusoidal, en vez de percibir una sucesión de semicírculos.

Un ejemplo musical puede encontrarse en la Sonata en Si



menor de Franz Liszt. Allí observamos cómo se segregan las notas, explicitando dos direcciones (una ascendente y otra descendente) que se entrecruzan.

Esta ley se relaciona con cuestiones vinculadas a la dirección de un evento. Si una de las cualidades del sonido (frecuencia, intensidad, locación o espectro) varía suavemente en una determinada dirección, tenderá a agruparse.

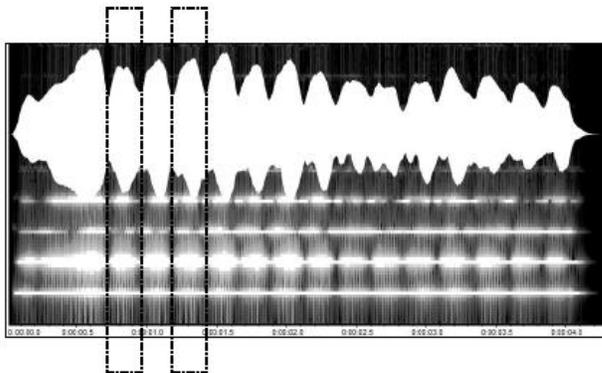
### Ley de destino común

Dicha ley, se define a partir de que los objetos que comienzan, terminan y se desplazan en conjunto, tienden a agruparse perceptualmente. Por ejemplo, una jauría o una bandada son percibidas como conjunto (de ahí que se hayan definido con aquello a lo que denominamos sustantivos colectivos).

En relación al sonido, observamos que el vibrato, naturalmente disímil entre diferentes instrumentos tocando en conjunto, consigue segregar el sonido proveniente de las

diferentes fuentes. Del mismo modo, si se desea escribir un pasaje en donde se fusionen los timbres de un ensamble instrumentos, se pedirá a los intérpretes que ejecuten el pasaje “senza vibrato”<sup>25</sup>, para conseguir dicho efecto.

Por otro lado, los armónicos de un instrumento tónico se fusionan debido a que se manifiestan conjuntamente. Si por medios electrónicos se aplicara un vibrato o un batido a uno solo de sus componentes, se percibiría a éste como ajeno al grupo. También este fenómeno ocurre si a un componente (parcial) del sonido se lo hace comenzar o finalizar abruptamente antes o después del resto, o se le inserta un silencio en algún punto de su trayectoria<sup>26</sup>.

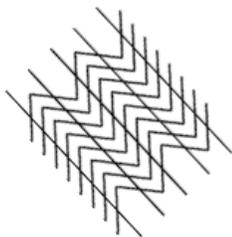


La forma de onda y el espectro expuesto a la izquierda denota cómo las amplitudes de los armónicos del sonido de la flauta graficado, coinciden con la de la forma de onda. Lo difuso del gráfico de los armónicos corresponde a un error inherente al análisis espectral cuya causa excede al presente trabajo

La misma ley, en música, es aplicable a acompañamientos armónicos plaqué, que no han de ser confundidos con, por ejemplo, una cierta línea melódica, aunque ésta lo invada en registro.

### Ley del carácter de miembro

Dicha ley afirma que los atributos de las partes que componen un todo, quedan definidas a partir de las relaciones que ellas guarden dentro de éste. Es decir que, los aspectos de los objetos simples correspondientes a un todo, desde el punto de vista de la percepción, dependen del rol que tengan dentro del objeto complejo.



Las líneas verticales no parecen paralelas, aunque lo son, debido a que al contextualizarse con las horizontales, son percibidas de modo diferente. (Ilusión de Zöllner)

Los círculos centrales parecen ser de diferente tamaño, a pesar de ser iguales, también debido al contexto.



Esta ley, dentro de un contexto musical, es bastante importante debido a que de manera implícita denota que las especulaciones teóricas, en mucho de los casos, no son pertinentes desde el punto de vista de la percepción. Además, por ejemplo, explica

<sup>25</sup> Sin vibrato

<sup>26</sup> Estas últimas apreciaciones han sido ampliamente estudiadas, y se dan en determinadas condiciones no explicitadas en el presente trabajo. Para mayor información, ver Moore, B. (1997), y Zwicker & Fastl (1999).

cuestiones acerca del porqué un mismo acorde o intervalo puede jugar roles muy diferentes al momento del análisis en diferentes contextos.

En síntesis, desarmar elementos de una obra y someterlo a un análisis interválico, rítmico y demás; no implica comprender su funcionamiento dentro de la misma pues, como se observa en los ejemplos visuales anteriormente expuestos, el contexto es tan importante como el elemento en sí.

### 3.4. Ejemplo de análisis musical aplicando los aportes de la teoría de la Gestalt

La pieza utilizada para ejemplificar lo anteriormente expuesto es “Rythmique”, número cuatro de la obra 12 notations for piano, de Pierre Boulez. El análisis ha de ser realizado a modo de ejemplo, por lo que será de carácter general, descartando ciertos niveles de profundidad ajenos a lo que se desea exponer en el presente trabajo.

Revisión general: La pieza, de movimiento rápido, consiste en la repetición sucesiva de un grupo de notas, en el ámbito de la octava central del piano, como soporte del desarrollo de una evolución dada por otras notas que, mayoritariamente, se presentan por encima de éstas.

El **campo de alturas** en el que se desenvuelve la pieza parte del Mib427 y llega hasta el Do#6 (en rigor, el campo principal se desarrolla desde el Mi4, hasta Si5).

El **campo del ritmo** comprende dos estadios. El primero, compuesto por corcheas iteradas, separadas por valores que siguen cierto patrón vinculado con la forma de la pieza. El segundo, comprende valores variables.

**Ámbito Rítmico**

- Patrón inicial (Compases 1-4)
- Retrogradación del patrón (Compases 5-8)
- Vuelta al Patrón inicial (Compases 9-12)

**Sucesos compositivos**

La nota polar, hasta aquí, fue Re5. Concluye el pasaje con Re5 apoyada por Do5. Desde aquí, la nota polar pasa a ser Sib5, apoyada por Si5.

Baja una octava Sib, junto a su apoyatura; suena la nota más grave de la obra (Mib4), y regresa el Re5 con larga duración y acento (características que, en suma, le dan un peso considerable). Luego, comienza un proceso codal.

El **campo melódico** se desarrolla mayoritariamente en el ámbito del grado conjunto.

El **campo armónico**, tomando en cuenta las notas de mayor duración y los intervalos sin inversión de manera absoluta, obtenemos de manera general: del compás 1 a 4, 4ª aumentada (Re-Lab); del compás 5 a 8, 4ª justa (Lab-Do# / Lab-Mib); y del compás 9 a 12, una mezcla de los anteriores. A partir del concepto **figura – fondo**, notamos que en el pentagrama superior se desarrolla la figura, mientras que en el inferior lo hace el fondo. Sin embargo, esta relación tiende a comportarse de manera ambigua en los primeros

compases, por ser ejecutados ambos planos al mismo nivel de intensidad, y en términos generales de manera sucesiva. A medida que transcurre la pieza, de manera deliberada, dicha relación se vuelve cada vez más fuerte.

Observar que las últimas notas de la obra, dadas en el ámbito del Do5, son una inversión interválica del comienzo de la obra, dado en el ámbito del Do4.

La altura es la correspondiente a la inversión, más no la dirección. Presumiblemente, para no cambiar la octava de la nota polar, ni terminar la obra en un campo de alturas nuevo.

1. Ley de semejanza  
Rythmique

2. Ley de proximidad

3. Ley de cierre

ten.  
ten.  
ten (simile)

Etc.

brusque

1. **Ley de semejanza:** Por su semejanza, los grupos se perciben como parte de una misma cosa a lo largo de los compases.

2. **Ley de proximidad:** Tanto por proximidad en altura como temporal, se percibe al conjunto como una misma cosa.

3. **Ley de cierre:** Aquí se manifiesta en el hecho de que aunque el Re5 aparece interrumpido por otras notas, se percibe como nota polar; es decir que, cuando se

encuentra ausente, se mantiene en nuestra mente como recuerdo que espera su reaparición. Perceptualmente, es como si el Re5 se mantuviera sonando. Se observa que a continuación tal función es cumplida por el Sib5 (nótese que, debajo del Sib5, también se percibe con gran peso el Mib5). Luego, desde el compás 9, comienza un proceso a modo de coda, en donde el centro polar se da primero con el Re5, luego con el Sib5 junto a su antigua apoyatura, el Si natural. En el anteúltimo compás, se destaca la ruptura dada por el Do6 + Do#6, que al segregarse, llama la atención del oyente y lo dirige hacia el final de la pieza.

Otras cuestiones vinculadas al uso de las octavas melódicas como anticipación, el Mib5, y los adornos son de gran interés, pero no serán desarrollados por exceder nuestras pretensiones.

### **Sintetizando**

La segmentación y agrupación de elementos parecen invocar entonces a capacidades mentales innatas, que operarían a partir del grado de similitud y las distancias temporales existentes entre diferentes características físicas de los elementos en cuestión.

Partiendo de tal premisa, se observa la preferencia mental por la regularidad y las subdivisiones simples.

Finalmente, es adecuado observar que las leyes de la psicología de la Gestalt siguen estando vigentes en cuanto a las capacidades de agrupación mental de los humanos, aportando leyes que han de poder explicar por qué una persona agrupa cierto material sonoro de determinada manera, y especular acerca de cómo lo haría en diferentes condiciones.

## **4. Tensión y la Relajación**

### **4.1. Introducción**

Afirmaba Heráclito en su fragmento 51: "Los hombres ignoran que lo divergente está de acuerdo consigo mismo. Es una armonía de tensiones opuestas, como la del arco y la lira". (Parménides & Heráclito, 2007)

La tensión y la relajación han de ser puntos claves en lo que concierne a la estructura musical.

Resultaría impropio afirmar que toda la música se estructura explícitamente a partir de la tensión y la relajación, dado que diversas culturas extra occidentales y compositores minimalistas, entre otros, no estarían de acuerdo con esta afirmación. Sin embargo, podríamos coincidir en que es mucho más importante la cantidad de producción musical occidental de los últimos siglos que se ha basado en estos principios, y que incluso, en los casos en donde se propone un juego musical carente de relaciones de este tipo, aplicar súbitamente un cambio (dado por una interrupción, o irrupción de algún elemento fuera de contexto, por ejemplo) inducirá a un estado de tensión, denotando procesos internos de tensión y relajación que al ser graduales son menos notorios, pero existentes.

Expuesta la circunstancia anterior, podríamos afirmar que es en la organización de factores de tensión y relajación, que se esconde el secreto del discurso musical como tal,

involucrando diversas características segmentadas posteriormente por la teoría musical, tales como la armonía y el contrapunto.

Al pensar en relajación, es inevitable imaginar una situación de reposo, o al menos de movimientos lentos. Por el contrario, al pensar en tensión, viene a la mente la sensación de movimiento.

En el presente capítulo, expondremos el modo en que tales cuestiones han de ser procesadas por la mente, desde diferentes perspectivas.

#### **4.2. Procesos Biológicos y Psicoacústicos**

La Relación tensión-relajación en el organismo es fácilmente observable. Diferentes niveles de marcha, la frecuencia cardíaca y la respiración, son claros ejemplos de esto.

Desde que nacemos, estamos en contacto con circunstancias que dan cuenta de ello, y sea filogenético o aprendido, lo cierto es que todos tenemos una idea más o menos similar de qué genera tensión y relajación.

Es importante entonces precisar algunas características acerca de la vivencia de los estados citados.

En primer lugar, las relaciones de tensión y relajación han de percibirse a lo largo del tiempo. En otras palabras, siempre que nos encontramos ante una situación de tensión, si nuestro estado mental se encuentra dentro de los parámetros corrientes y generales, sabemos (o al menos intuimos) que en algún momento podremos relejarnos. Los dichos populares que refuerzan la paciencia de aquel que se encuentra en una circunstancia que podríamos denominar “tensa” son numerosos, y es innecesario citarlos aquí.

Del mismo modo, cuando nos encontramos tranquilos, imagen que se vincula directamente con el reposo, solemos pensar que debemos atender especialmente esta oportunidad, dado que sospechamos, mediante nuestra experiencia, que en algún momento nuestra situación cambiará.

Reflexiones vinculadas directa o indirectamente con estados de relajación y reposo, son fácilmente detectables en textos religiosos, novelas, cuentos; así como también en sucesos deportivos, en la caracterización psicológica de los días de la semana, la estructura de un periódico, e innumerables ejemplos de la vida cotidiana.

Lo que queda claro es que la relación tensión / reposo, se da en función del tiempo transcurrido; y que este, a su vez, de una u otra manera, cumple un rol primordial en su percepción y discriminación.

Partiendo de tales reflexiones, puede observarse que la música, en donde todo lo que ocurre sucede sujeto al tiempo de modo excluyente, dado que lo que oímos es efímero, y puede emparentarse con el contexto mediante la memoria, que es un agente que colabora en dar cierto grado de permanencia a aquello que ya no existe, opera en el tiempo, permitiéndonos vivenciarlo de un modo particular.

Por ese motivo, la música, que siempre denota movimiento, ha de hacerlo conjugando gestos emparentados con la tensión y la relajación. Como ha sido señalado con anterioridad, algunos estilos musicales han de utilizar dichos gestos de manera más enfática que otros; sin embargo, para dar sensación de movimiento en el tiempo, que sería lo contrario de escuchar un sonido continuo totalmente invariable, toda música deberá operar, en alguna medida, acorde a estas características.

Como se ha observado oportunamente, la psicoacústica emparenta de manera directa eventos acústicos con aquello que sucede en el organismo. Tales efectos pueden generar diversos grados de tensión en el organismo, ya sea de manera directa, fisiológica, como indirecta, psicológica.

Por ese motivo, presentamos a continuación, a modo de ejemplo, algunas características provenientes de la psicoacústica, relacionadas con la generación de tensión y relajación<sup>28</sup>.

**Intensidad:** El incremento de la intensidad sonora, manifiesto humanamente a partir de aquello que conocemos como sonoridad, sobre todo si se prolonga en el tiempo, es un claro inductor de tensión. La percepción de éste parámetro posee un techo o límite en la audición, a partir del cual se siente dolor, e incluso puede provocarse algún tipo de daño sobre uno o varios componentes del oído. Por el contrario, el decremento de la sonoridad, provoca el efecto contrario, dado que se aleja la posibilidad de daño auditivo.

Por otro lado, la sonoridad puede incrementarse a partir de la distribución de los sonidos en cuestión. Por ejemplo, en el caso de trabajar con tonos puros, si un conjunto de ellos se encuentran dentro de una misma banda crítica, aproximadamente, y de manera muy general, dentro de un intervalo de tercera mayor (Zwicker & Fastl, 1999), la sonoridad será menor que si se encuentran alejados entre sí, sin compartir tales zonas, pero dentro de aproximadamente unas cuatro octavas. Esto demuestra que la distribución en altura de diferentes notas afecta directamente a la percepción de la intensidad, de modo que si un mismo acorde cambia de posición, se percibe con diferente sonoridad. De ese modo, puede observarse que los cambios de posición de los acordes y la cantidad de notas escritas han de estar relacionados con la variación de la sonoridad, y que a su vez, ha de provocar una modificación en la tensión o relajación del discurso<sup>29</sup>.

**Batidos:** Respecto a las relaciones armónicas, o verticales desde el punto de vista de la escritura musical, podemos observar aquello percibido a partir de los batidos producidos por la interacción de tonos con frecuencias cercanas entre sí, y manifestado en la membrana basilar.

Tales batidos poseen una frecuencia de modulación dada por la diferencia obtenida entre los tonos en cuestión.

Los denominados Intervalos Disonantes, han de generar tensión debido a que poseen movimiento interno (Batidos). Sin embargo, si estos intervalos se mantienen invariables en el tiempo, tal movimiento deviene constante, por lo tanto previsible, y carente de tensión.

En síntesis, observamos que, como es sabido, es posible generar tensión y relajación en un oyente exponiéndolo a la variación temporal de diferentes intervalos.

Además, sabemos que diferentes intervalos poseen distinto grado de movimiento interno, producto de los batidos. A raíz de ello, podemos afirmar que dentro de la nomenclatura

<sup>28</sup> Debido a que la psicoacústica se relaciona íntimamente con la psicología, en algunos casos resulta difícil identificar y colocar algunos eventos dentro de alguna de estas disciplinas de manera excluyente. Por ese motivo, es probable que algunos planteos realizados aquí dentro del ámbito de la psicoacústica, puedan ser transferidos al de la psicología, y viceversa.

<sup>29</sup> A propósito, Juan Roederer (2008) expone que Johann Sebastian Bach consideraba desde el número de notas escritas, la sonoridad deseada para determinados acordes, invalidando a aquellos organistas que incrementan la intensidad del final de algunas piezas añadiendo registros.

musical, los intervalos en altura y la clasificación de acordes son etiquetas que indirectamente aluden al movimiento interno del conjunto sonoro, dado por las modulaciones en amplitud, surgida a su vez de los batidos antes señalados<sup>30</sup>.

Vale aclarar que el movimiento interno en un intervalo ha de enfatizarse en presencia de tonos complejos, dado que éstos poseen componentes adicionales y complementarios, que también han de batir, entre sí, y con otros sonidos.

**Enmascaramiento:** Otro fenómeno importante proveniente desde el ámbito de la psicoacústica es el denominado efecto de enmascaramiento.

En pocas palabras, el efecto de enmascaramiento consiste en el incremento del umbral de audición sufrido por un sonido, ante la existencia de otro que se encuentra dentro de determinado margen de frecuencia con respecto al primero.

En la práctica, el enmascaramiento puede observarse en múltiples ocasiones. Por ejemplo, se pone de manifiesto al momento de necesitar escuchar la voz de un individuo, en presencia a la de otro u otros. Lo que sucede es que el individuo en cuestión debe subir la intensidad de su voz, dado que el umbral se ha desplazado encima de aquel dado en el silencio.

El ejemplo expuesto, además de ejemplificar brevemente el concepto de enmascaramiento, nos brinda a modo de información adicional una muestra de las consecuencias suscitadas en torno a la tensión y la relajación. Sin duda, un elemento musical que desea ser escuchado claramente, por brindar información importante acerca del discurso, si es parcial, o por momentos totalmente, enmascarado, generará mayor tensión que si se escucha desprovisto de todo tipo de elemento perturbador.

Como el enmascaramiento se da en determinada región de frecuencia circundante al sonido en cuestión, una melodía principal interpretada por una flauta, no se vería afectada, en principio, por un acompañamiento realizado por los violoncelos en la parte grave de su registro, más sí por uno de violines compartiendo el mismo registro.

Es por eso que la tensión también puede ser regulada por el enmascaramiento. En términos generales, los siguientes ejemplos denotan lo anteriormente mencionado.

Vale aclarar que el enmascaramiento generará mayor o menor tensión dependiendo de cada caso. Esto sucede debido a que un aparente estado de tensión dado por enmascaramiento, puede ser suplido, al menos en torno a los sonidos tónicos, por la presencia del efecto de la detección de la altura virtual.

Por ejemplo, un cantante lírico se impondrá aún en presencia de la orquesta completa tocando plenamente, gracias a la presencia del mordiente<sup>31</sup>, que colabora con la reconstrucción de la fundamental. Sin duda, aunque la tensión en tal caso será menor a lo supuesto, no será anulada por completo, y será considerable respecto a la escucha del cantante solo.

<sup>30</sup> Nótese que en este contexto, tanto por lo aquí expresado, como por lo expuesto en el ítem anterior, etiquetar intervalos intervinientes en un conjunto de notas como lo propone Allen Forte en su "pitch-class set theory", resulta inadecuado; dado que la posición relativa de las alturas no es un factor despreciable a la hora de comparar relevancia, tensión y relajación entre elementos.

<sup>31</sup> Brillo dado por la resonancia de frecuencias altas del espectro de la voz del cantante, que aparece al practicar éste la técnica lírica, y que se manifiesta por encima de espectro general de la orquesta

### 4.3. Procesos Psicológicos

La tensión y la relajación claramente pueden ser invocadas mediante procesos mentales. Por ejemplo, al mirar una película, hablar de alguna cuestión particular, o presenciar un determinado suceso, podemos inducir estados emocionales que se correlacionan directamente con sensaciones de tal tipo.

En este sentido, existen patrones musicales culturales que han de ser asociados a sentimientos. Esta característica, cultural, y dada a partir de la sucesiva exposición de individuos a eventos musicales en simultáneo a escenas determinadas (por ejemplo en contextos fílmicos y teatrales), funciona a modo de reflejo condicionado<sup>32</sup>.

Por otra parte, algunos de los fenómenos descritos en el punto anterior, del ámbito de la psicoacústica, pueden no tensar al oyente, sobre todo si el fenómeno se mantiene invariable en el tiempo. Por ejemplo el escuchar alta densidad de batidos, convierte al fenómeno, para la percepción, en un continuo.

Una teoría interesante que puede explicar algunas de las características relacionadas con la tensión y la relajación vinculadas con la mente, proviene de la denominada **Cognición Enactiva y mente corporeizada** (Martínez, 2008).

Dicha teoría, sostiene que la realidad es comprendida a partir de la experiencia corporal que tienen los individuos con el entorno. En este sentido, el cuerpo se comporta como constructor de significado, siendo a partir de él que se erigen ideas mentales trasladadas posteriormente a otros dominios. Por ejemplo, las relaciones Tensión/Reposo y Movimiento/Dirección, en música, aluden a comportamientos físicos. Además, es común sentir de diferentes maneras que la música se mueve, por concebir al tiempo también desde la experiencia física.

La teoría de la Cognición Enactiva, supone la existencia de estructuras cognitivas primarias y proyecciones metafóricas.

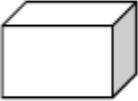
Las estructuras cognitivas primarias, pueden ser representadas a través de los denominados Esquemas – Imagen, que son el resultado de la experiencia temporo – espacial. Los Esquemas-Imagen, estructuras de significado de experiencias concretas, como por ejemplo arriba – abajo, dentro – fuera cerca – lejos etc.

Los Esquemas – Imagen a su vez, son mapeados en dominios cerebrales más abstractos, a fin de conseguir estructurar la información, para otorgar diversos sentidos a nuestra experiencia.

De este modo surgen las denominadas "proyecciones metafóricas", que son las responsables de que habitualmente se denominen características del ámbito de la música, a partir del por ejemplo eventos visuales.

Pensar que alguien toque más alto o más bajo, por ejemplo, no tiene sentido en un contexto exclusivamente musical, dado que dichos términos corresponden a un esquema de verticalidad del ámbito de lo visual. Sin embargo, la idea de ascenso se relaciona con la de incremento, y por lo tanto es utilizada en ámbitos ajenos a su origen.

Dentro de los esquemas – imagen más comunes, podemos señalar a modo de ejemplo los siguientes:

	Esquema/Imagen
	Centro/Periferia
	Delante/Detrás
	Origen/Camino/Meta
	Balance

La relación entre los esquemas/imagen y el sonido es directa.

Por ejemplo, en música electroacústica, resulta fácil relacionar “Centro/Periferia”, con eventos relacionados con la localización espacial.

Por otra parte, la relación “Detrás/Delante”, es habitualmente relacionada con cambios de sonoridad. Es común interpretar música contrapuntística sugiriendo “qué voz va delante, y cual/es detrás”.

El esquema/imagen “Origen/Camino/Meta”, claramente puede identificarse con una frase musical.

La idea de balance, puede identificarse con procesos ascendentes, que luego resuelven descendiendo, por ejemplo.

Muchos de estos esquemas, y otros no citados aquí, implican un equilibrio o trayectoria a cumplir. Es claro que evadir parte de esa actividad, generará un grado de tensión acorde a los elementos en cuestión

### **Sintetizando**

Puede observarse a partir de lo antes expuesto que existen factores psicoacústicos, biológicos y psicológicos capaces de generar tensión.

También queda claro que la música es el manejo del sonido en el tiempo, y que la herramienta por excelencia de organización es el juego de tensiones y reposos.

Hasta aquí, hemos recorrido diversas corrientes científicas que expresan la importancia del manejo de la tensión y el reposo en música.

## **5. Propuesta de Análisis Musical Universal, a partir de los conceptos “arsis” y “thesis”**

### **5.1. “arsis” – “thesis” y la comprensión del Ritmo**

Ritmo, es un término que se encuentra en la literatura que se aboca a fenómenos musicales, y en la mayoría de los casos, remite a las problemáticas vinculadas con los

valores de duración de los sonidos, los ataques, las maneras de agrupar los mismos, etc. Sin embargo, otra interpretación, menos empleada (en el sentido del origen del término), es la que hace referencia al modo en que el ser humano es capaz de relacionar los sonidos entre sí, vinculando incluso al silencio. En este tipo de estudios, es natural recurrir a estrategias de mayor alcance, que permitan comprender el fenómeno musical con una mayor profundidad; en ese sentido, nos referiremos al modo en que se articulan los sonidos en momentos de tensión y reposo, a lo largo del discurso musical.

Una denominación adecuada al respecto, es aquella vinculada a los términos griegos “**arsis**” – “**thesis**”. En una primera aproximación estos equivalen a tensión – reposo, pero el término reposo no refleja el verdadero sentido de “thesis”; *llegada* se aproxima mejor al verdadero significado.

Por otro lado, hemos de presentar un tercer exponente: el “**ictus**”.

El “ictus”, señala el punto desde el cual comienza la “thesis”. A su vez, si ésta se prolonga más allá del “ictus”, esos momentos se definen como “**desinencia**”.

El **ritmo** siempre comienza con “arsis”, y concluye con “thesis”, que puede o no contener desinencia. Así, “arsis” separará estos dos estadios.

Aunque equívocamente puede intuirse que estas definiciones provienen del texto hablado y leído, en realidad tienen su origen en la música griega.

## 5.2. Ritmo expresado y ritmo pautado

En una primera instancia, las relaciones “arsis” – “thesis” fueron momentos expresados sin ninguna pauta temporal medida. Es a partir de los pitagóricos que comenzó a ubicarse estos términos en medidas temporales. Incluso los pies rítmicos comenzaron a manifestarse sin pautas temporales. Definían la cantidad de momentos que tenían estos conceptos.

A partir de que la música occidental comienza a pautar temporalmente los momentos rítmicos, éstos pueden remitirse a una mínima ubicación que, en el contexto de la denominada Práctica Común, han sido claramente definidos en “Sintaxis Musical De La Practica Común” (Checchi, Sintaxis Musical De La Practica Comun, 2008)<sup>33</sup>.

Los pies rítmicos, también denominados modos rítmicos, son conjuntos de valores de duración definidos con términos griegos. Estudios realizados en torno a la problemática del discurso musical a través del agrupamiento de los valores de duración, extienden el significado de los términos griegos para denotar nuevas agrupaciones y variantes de estos valores, aunque desafortunadamente, sólo se remiten a definir cómo se manifiestan éstos sin relacionarlos con las nociones de “arsis” – “thesis”.

<sup>32</sup> Los reflejos condicionados son respuestas a estímulos, producto del aprendizaje, a diferencia de los reflejos incondicionados, que son de carácter innato. Los reflejos condicionados han sido descubiertos por el investigador ruso Ivan Pavlov.

<sup>33</sup> La mínima relación temporal es el *tiempo* que la música pauta con el signo de redonda para la música antigua, y el que la música moderna relativiza.

<sup>34</sup> Se entiende como tal obras con una antigüedad superior a veinte años.

### **5.3. Relación “arsis” – “thesis”, como constante musical universal**

Sin duda, un modelo analítico que pretenda ser solvente, necesitaría incluir dentro de su “corpus” teórico herramientas competentes para el análisis de obras de diferentes períodos de la Historia de la Música<sup>34</sup>, como así también para el de obras contemporáneas. Además, sería imprescindible desarrollar explicaciones teóricas coherentes provenientes de dicho modelo, que permitan comprender eventos temporales comunes a la percepción humana, independientemente del estilo musical en cuestión, teniendo en cuenta las improntas que poseen tales períodos históricos, los cambios de sintaxis, y los elementos aplicados al discurso musical.

Dicho esto, vale afirmar que lo único que permite abarcar estilos tan diversos bajo la noción música, es precisamente la posibilidad que tiene el ser humano en conjugar una serie de sonidos en las posiciones “arsis” – “thesis”.

La evolución rítmica, así entendida, es la que agrupa desde la mínima expresión que se puede demarcar musicalmente, hasta aquellas posiciones donde cada instante musical se relaciona con el siguiente formando conjuntos rítmicos, los que a su vez integrarán con otros, relaciones de esta naturaleza.

La música parte de conjuntos de sonidos que se relacionan de esta manera. Incluso el silencio integra esta relación. La música es relación rítmica. Particionar el contenido de un discurso musical cualquiera en elementos que reducen estas relaciones a su mínima expresión, es eliminar su propiedad básica. Lo que queda no pertenece al dominio musical.

Cuando se trate de estudiar fenómenos musicales desde cualquier tipo de enfoque, éste será válido en tanto se considere la noción rítmica y sus agrupamientos. Separar sonidos que integran la relación elimina el sentido musical, porque la música se conforma en ella.

#### **Sintetizando**

Los sonidos se convierten en música cuando las personas pueden sentirlos con un movimiento que los relacione en estos estadios rítmicos. Si tales relaciones no son percibidas, el discurso sonoro carece de musicalidad. Dicha percepción se encuentra sujeta a la educación del individuo; sin embargo, casos como la aleatoriedad y los patrones rítmicos manifestados a muy largo plazo, dependerán de las capacidades de la memoria humana para que se perciban como música.

La música posee una característica que la define como tal, y es aquella que promueve el llamado de atención de oyente, que se traduce como estado de “diversión”. Si los sonidos no se organizan de algún modo, la mente no percibe una lógica, y por lo tanto, después de un determinado tiempo, el oyente quita su atención. Dicha situación es la que ahuyenta a los neófitos de las expresiones musicales académicas actuales; sin embargo, existen manifestaciones sonoras que no pueden ser percibidas satisfactoriamente como música ni aún por oídos bien entrenados. Muchas veces, esta situación se contrarresta mediante estímulos visuales que, como es sabido apelan, de manera complementaria, al sentido de mayor importancia en los seres humanos. Sin embargo, en cuanto a música se refiere, no llegan a poseer un valor real per se.

Podemos referirnos a tales expresiones artísticas como "ambientes sonoros", adecuados para la sonorización de algún producto cinematográfico o teatral, por ejemplo. Utilizar el

nombre "música" para estos, quitando explicaciones extra musicales, resulta tan poco natural como nombrar de ese modo al fluir del tránsito automotor, al sonido de una cascada, o al paso del agua de un río.

#### **5.4. Hacia un modelo analítico rítmico**

##### **5.4.1. Propuesta metodológica**

En el presente apartado, y a partir de los datos anteriormente expuestos, que denotan ciertos factores universales para la percepción musical, se presentará un modelo para el análisis musical general, en un contexto occidental.

Para ello, será necesario denotar que un marco capaz de abordar una problemática tan extensa ha de ser sin duda la forma musical, porque ella se sustenta en relaciones rítmicas, es relación rítmica entendida como distribuciones temporales de elementos sonoros.

Los grupos integrados por estas relaciones temporales básicas, se agruparán entre sí para integrar a su vez relaciones mayores *formando* al discurso musical, pudiendo satisfacer las necesidades preceptuales.

El principio rector del presente trabajo, consiste en comprender que cualquier discurso musical occidental, de cualquier época, estilo y género, es susceptible de ser analizado en base a sus relaciones rítmicas. El concepto **forma** (musical) se encuentra en cualquiera de estas manifestaciones, que permiten así entenderlas.

En la Práctica Común, el análisis formal se sustenta sobre las reiteraciones del motivo, sus complementos y contrastes. Así, la nomenclatura formal se basa en ese motivo con sus evoluciones, contemplando también sus complementos y contrastes.

Este criterio analítico: el motivico, no funciona cuando el discurso se sustenta en principios diferentes a trabajar sobre un elemento que, por sus reiteraciones y complementos, se convierte en un objeto susceptible (como tal) de ser percibido con sus modificaciones a lo largo de la idea musical.

##### **5.4.2. Nomenclatura**

Los signos que denotarán cada uno de los momentos rítmicos básicos, sobre los cuales los sonidos se constituirán en la primera relación musical, son los siguientes:

“**arsis**” se denota con la letra griega  $\alpha$  (a).

“**thesis**” con la letra griega  $\theta$  (t).

“**ictus**” con las letras **ic**.

“**Desinencia**” con las letras **dn**.

Como las relaciones rítmicas básicas, a su vez, se relacionan rítmicamente, se denotarán con letras mayúsculas las siguientes relaciones:

“**arsis**” se señala con **A** (A).

“**thesis**” con **Θ** (T).

“**ictus**” que agrupa a las relaciones básicas con **Ic**.

“**Desinencia**” con **Dn**.

Por último, los conjuntos rítmicos así formados se agruparán entre sí (rítmicamente). A este estadio se lo definirá como sigue:

“arsis” como “arsis”

“thesis” como “thesis”

Desinencia como tal.

### **5.5. Ritmo medido, ritmo pautado**

Occidente tiene, desde 132035, una teoría que le ha permitido elaborar discursos musicales sustentados en la noción de pulso: un batir regular y constante que lo sostiene. Sobre esta noción, distintos valores de duración se suceden en el devenir del discurso. La agrupación de los pulsos es un concepto que podemos denominar tiempo, donde cada uno de estos contiene dos o tres pulsos.

Independientemente de las terminologías que los diferentes períodos históricos hayan empleado, hoy decimos que un tiempo es simple porque se subdivide en dos pulsos, mientras que otro es compuesto porque lo hace en tres. Los estudios musicales que atienden a las problemáticas discursivas contemplan estas nociones.

Desde 1940, el tratado “Técnicas de mi Lenguaje Musical”, de Olivier Messiaen, rompe con la noción de pulso al incluir, palabras de este autor: “...un valor muy breve haciendo que el ritmo renguee” (Messiaen, 1956). Y a partir de este tratado gran cantidad de literatura musical emplea discursos carentes de pulsación, incluso aquellos que se encuentran escritos con valores de duración estriados (es decir, utilizando la grafía convencional), o analógicos o lisos (donde los signos que denotan duraciones señalan extensiones aproximadas entre ellos), o aquellos que emplean pautas definidas por segundos, como sucede mayormente en las partituras de la música electroacústica.

Para aplicar los momentos rítmicos, es necesario distinguir primero aquellos discursos sustentados en la pulsación, de los que no lo están. Dentro de estas dos categorías, hallaremos diferentes criterios que hacen a particularidades de época, que implican concepciones diferentes. Es necesario considerarlas para arribar a buen puerto en este modelo de análisis.

Lo anteriormente expuesto denota que los discursos musicales varían según se sustenten en diferentes normas, trabajadas elaborando discursos musicales, hasta que otra noción o nociones las reemplazan. De esta manera, el arte musical evoluciona, y es atendiendo a estas evoluciones que el criterio analítico puede prosperar.

## **6. Elementos de la Música**

Los elementos musicales influyen sobre la comprensión de los estadios rítmicos.

Uno de ellos, la **textura**, es uno que provoca situaciones rítmicas complejas.

### **6.1 Textura**

La música realizada hasta 1945 ha generado **texturas lineales**. Puede definírselas con este término porque se percibe tanto la sucesión que denominamos melodía o discanto; como el acompañamiento; a la sucesión de escritura coral, sea la que se manifiesta tal cual o desplegada con diversos diseños, etc. La sucesión de sonidos cercanos unos con otros en

el registro y en el tiempo expresados rítmicamente (“**arsis**” – “**thesis**”), toma el nombre definido por **Schoenberg** para el discanto el **contorno melódico** (Schoenberg, 1994).

Percibimos este contorno melódico porque los sonidos se encuentran próximos unos con otros, ubicados en el mismo registro o en registros próximos con valores de duración cercanos.

El *discurso musical convencional* contiene diferentes manifestaciones texturales lineales. La primera es la **monodia**: una sola línea escrita. El *Canto Gregoriano* se presenta así. En términos de **Schoenberg** hay un solo contorno.

Cuando hay varias voces (melodías) que participan simultáneamente, la textura puede presentarse como **polifónica** o como **melodía acompañada**.

El término **polifónico** tiene varias definiciones. Es así porque depende de la época sobre la cual el término se aplica. No es lo mismo definir lo polifónico en obras de **Dufay** que en obras de **Bach**, porque estos compositores pertenecen a contextos sintácticos diferentes (Checchi, 2012).

Pero este término se emplea cuando varias líneas melódicas discursan simultáneamente y cada una manifiesta una relación “**arsis**” – “**thesis**” propia, con mayor o menor independencia según sea la época del discurso musical.

Por su parte la textura identificada como **melodía acompañada** se distingue de la polifónica al ser considerada dentro de la *Práctica Común* como aquella a tres voces que tiene roles definidos: su carga temática se ubica en una sola línea; hay un bajo que comienza contrapunteando al tema desplazándose para concluir en saltos armónicos; y un acompañamiento, normalmente construido con diseños melódico – acórdicos, que cubre sonidos y pulsaciones que tanto el tema como el bajo dejan sin articular.

Sin embargo, esta definición queda acotada exclusivamente a la *Práctica Común* aunque otras sintaxis (como la de **Dufay**) emplea roles definidos para las voces en ciertas obras: la superior se encarga del movimiento más veloz junto con el altus complementando en movimiento a la superior, mientras que el tenor expresa la melodía prestada y el contratenor complementa en valores aproximados al tenor moviéndose cuando el primero se detiene. Este proceder aproxima las posiciones de esta modalidad a la **melodía acompañada** con leves modificaciones.

Aún en la misma *Práctica Común*, se puede distinguir la melodía acompañada cuando las voces contienen las relaciones “**arsis**” – “**thesis**” relativamente diferente en cada una de sus tres voces. En este sentido cabe incluir a la **melodía acompañada** dentro del término **polifonía**.

Una tercera textura aparece cuando todo el contenido sonoro se manifiesta en una sola relación “**arsis**” – “**thesis**”. Es la denominada **homofonía**: cuando los bloques se presentan tanto en simultaneidad como desplegando sus sonidos con diseños.

El punto (sonido) superior se percibe como una melodía, generalmente moviéndose en el tiempo a una velocidad constante donde todo el andamiaje sonoro responde a una única relación rítmica.

Saliendo de la *Práctica Común*, manifestaciones musicales como el Simbolismo, cuyo representante máximo es **Debussy**, emplea una sintaxis donde los giros melódicos – armónicos tienden a sostenerse a través de yuxtaposiciones y superposiciones. Aquí el término yuxtaposición adquiere relevancia cuando las relaciones rítmicas primarias no se satisfacen y en lugar de arribar a una “**thesis**” o **desinencia** necesaria, esta pequeña relación se interrumpe para dejar lugar a otro giro musical, con sus propias relaciones. La superposición también adquiere importancia cuando las relaciones rítmicas de una expresión no concuerdan con otra que se manifiesta simultáneamente.

La noción **Plano Sonoro** se aplica cuando en lugar de líneas melódicas realizadas con sonidos individuales o levemente reforzados discursan sonoridades densas cuyo contenido nota a nota no funciona armónicamente.

Esta noción implica la presencia de una ampliación de las definiciones anteriores de la textura porque mantiene **contornos**. *Son líneas gruesas = densas* que pueden jugar polifónica o monódicamente.

La música contemporánea a partir de 1945 también ha generado **nuevas texturas** y ha empleado las convencionales extendiendo sus dominios y mixturándolas con las propias.

## 6.2. Intervalos

En texturas musicales donde de *contornos* puede hablarse, las distancias de los sonidos (intervalos) tienen cierto peso a la hora de definir los momentos rítmicos. Pero más que ellos *es la ubicación temporal* la que los determina en el juego rítmico.

Los intervalos, su caracterización y topología dependen de la textura.

## 6.3. Dinámica

En expresiones de la música contemporánea a partir de 1945, la dinámica juega un rol eventualmente relevante para percibir las relaciones rítmicas. Sucede cuando la única movilidad importante que manifiesta el discurso es este parámetro 6.5.1. Aplicaciones al período de la “Práctica Común”.

## 6.4. Espacialización

Al contrario de la dinámica, la espacialización sonora (sonidos que proceden de fuentes ubicadas en diferente lugar) participa e incide en la relación rítmica.

## 6.5. Timbre

Los cambios tímbricos inciden sobre la ubicación de las posiciones rítmicas, pudiendo encontrarse en paralelo con la temporalidad o bien jugar en oposición; en este último caso el concepto **contrapunto** adquiere un dominio mayor.

## 6.6. Elementos analógicos – digitales

Este título se remite a los elementos que se encuentran en un laboratorio de música, sea virtual (digital), o analógico. Incluye los parámetros que los sintetizadores – samplers contienen para la elaboración sonora.

Estos parámetros pueden jugar contrapuntísticamente con la expresión musical definiendo ellos otros momentos rítmicos. Es una extensión del concepto timbre.

## 6.6. Hacia un modelo de análisis

Los siguientes capítulos abordan ideas musicales completas (períodos) de obras pertenecientes a diferentes sintaxis musicales. Se analizan desde la perspectiva del presente proyecto de investigación, atendiendo a las problemáticas y características propias de cada una.

Una vez realizado estos análisis, vendrá la discusión acerca de las metodologías posibles a aplicar en el modelo analítico como de las fórmulas pertinentes.

## 7. Práctica Común

Su impronta es el motivo que se percibe al reiterarlo sin que sufra determinadas transformaciones. Esta sintaxis se integra al macro conjunto **Música Moderna**<sup>36</sup>, cuyo meta – concepto es el pensamiento vertical: la masa sonora condiciona los alcances de las texturas lineales. Las melodías pueden comenzar escalonadamente pero los elementos fraseológicos intermedios terminan en su último “**ictus**” simultáneamente, todos juntos. Aunque exista **desinencia** melódica o masiva, no contradice este principio.

El período clásico es empleado como ejemplo en diferentes estudios de diferentes disciplinas. Es el período histórico cuyo lenguaje es, sino el más simple, de una claridad que ha servido a propósitos y estudios para – musicales.

A través de sus obras, es posible observar sus principios de construcción musical, quienes hablan de confeccionar con el mínimo material posible, todo el contenido de las mismas. Las expresiones son evidentes, sencillas. Pese a esto, y en contra de lo que podría pensarse, este período carece de ingenuidad, y ha sido la cuna de algunos de los más grandes compositores de la historia de la música en occidente: **Haydn**, **Mozart** y **Beethoven**.

### 7.1. Melodía Acompañada

Comenzamos tomando dos Temas de sonata, uno de **Mozart**, el Tema A del *primer movimiento de la K 283* y otro de **Beethoven**, el Tema A de su *op 2 # 1* también del primer movimiento, para ejemplificar las relaciones rítmicas aplicando los signos detallados con anterioridad.

En ambos casos podemos discernir los incisos: la mínima relación musical.

En el caso de **Mozart** estas relaciones se diferencian porque en el esquema antecedente – consecuente, cada uno está separado por una cesura. En **Beethoven** el esquema es continuo, aunque pareciera que el silencio de los compases pares cumple la misma función en ambos ejemplos. No es el caso; aquí el silencio completa la medida de dos blancas (prolonga el último sonido).

Cada ejemplo comienza con el mismo esquema, pero realizado de las dos formas diferentes que constituyen la enorme mayoría de los casos. Y cada uno procesa este esquema de manera opuesta. **Mozart** inserta y amplía, **Beethoven** fragmenta.

El análisis completo de ambos ejemplos se encuentra en “Sintaxis Musical de la Práctica Común” (Checchi, Sintaxis Musical De La Practica Comun, 2008). Aquí se aplican las relaciones “arsis”-“thesis” continuando más allá de los procesos compositivos.

En estos ejemplos el “ictus” se encuentra al comenzar la “thesis”. No está indicado para evitar superponer dos signos, prefiriendo el de “thesis” porque éste permite agrupar los incisos en los estadios rítmicos que configuran las frases o semifrases, según los casos.

En cada ejemplo las relaciones básicas ( $\alpha$ -  $\theta$ ) están encima de cada uno de los pentagramas. Debajo de cada uno los corchetes agrupan los incisos y los relacionan. En el comienzo de cada “thesis” de los incisos se ubican las posiciones que los relacionan. Puede observarse que el tema (mano derecha) y el acompañamiento junto con el bajo (mano izquierda) no concuerdan en sus posiciones rítmicas básicas. Cada voz tiene su propia relación. Estos ejemplos cuya textura es melodía acompañada, denotan su carácter polifónico.

En estos diez compases de **Mozart**, que se dividen claramente al tema entre cuatro y seis, el esquema antecedente-consecuente para los incisos en los estadios rítmicos. Desde anac., anacrusa del c 537 la inserción provoca desinencias en los dos primeros incisos al ubicarse a comienzos de las “thesis” (anac. c 5 y anac. c 6). El tercer inciso que contiene una inserción crea otro momento de “arsis”. El anteúltimo inciso dobla la medida al posicionarse en tiempos de blanca para volver gracias a la cadencia compuesta de segundo aspecto al tiempo de negras.

Mozart K 283 1er mov TA  
Allegro

1 2 3 4 5 6

( $\alpha$ ) A  $\theta$  A  $\theta$  A  $\theta$  A

7 8 9 10

(A)  $\theta$  A  $\theta$  A  $\theta$

En los primeros cuatro compases, el acompañamiento marcha en sentido opuesto al tema, donde el 1º funciona como “arsis” del Vº, y luego se reposiciona en los c 3 y 4. Entre los c 5 a 8 los dos incisos superan en la medida a los del tema; y mientras hay una

**elisión** en el c 8 en el tema (“**arsis**” al mismo tiempo que “**thesis**”), el acompañamiento contiene una cesura que separa sus incisos.

Los agrupamientos del acompañamiento son de mayor extensión que los del tema, salvo en el inciso de *valor expresado* (c 8 y 9).

En el caso del Tema A de **Beethoven** los incisos tiene **desinencia**. Aquí, los incisos del acompañamiento marchan rítmicamente en oposición.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Op. 2, No. 1. It is in 3/4 time and marked 'Allegro'. The score is for the first five measures. The right hand (treble clef) contains the melody, and the left hand (bass clef) contains the accompaniment. The melody is marked with 'TA' and the accompaniment with 'A'. Above the melody, there are rhythmic annotations: alpha (α) and theta (θ). Below the accompaniment, there are also rhythmic annotations: alpha (α) and theta (θ). The first five measures are shown, with the fifth measure ending with a double bar line.

Ambos casos presentan extensiones mayores en el acompañamiento y bajo, que en el tema. Es una característica, propia de esta textura, donde los incisos temáticos son más breves. Por ende, el acompañamiento contiene menor cantidad de incisos.

## 7.2. Homofonía

El *primer preludio, del volumen uno, del Clave bien Temperado* de **J.S.Bach**, presenta la textura homófona desplegada en un diseño. A diferencia de los ejemplos anteriores, las relaciones rítmicas abarcan todo el espacio sonoro. Los sonidos más agudos generan una melodía cuya posición rítmica no escapa del resto.

Como cada diseño se reproduce dos veces, configurando al compás en cuatro cuartos, la primera sensación se dirige a relacionar la primera blanca, como “**arsis**”, de la segunda. Esta apreciación no contradice el planteo expuesto en el gráfico.

Los primeros cuatro compases pueden sentirse en una relación de tres “**arsis**” y una “**thesis**” (compás por compás), habida cuenta que el contenido categórico interválico se dirige desde la consonancia a una disonancia blanda fuertemente representada. Pero ambas interpretaciones coinciden en encontrar la “**thesis**” en el c 4, donde se vuelve a la misma posición del c 1.

La interpretación del gráfico permite relacionar los dos primeros compases con los dos siguientes. Volver a la misma posición del c 1 cierra una relación pareada.

Esta interpretación permite comprender la melodía que se forma con los sonidos superiores de cada bloque desplegado, donde cada sonido se ubica en ambos estadios rítmicos.

**Bach Clave bien temperado vol 1 Preludio 1**

A partir del c 5, y hasta el c 8, la melodía, al saltar por quintas descendentes, se comporta como un bajo, mientras que el bajo, al desplazarse, se comporta melódicamente.

Pero es la melodía la que inequívocamente se posiciona rítmicamente. Al quedarse quieta (en el mismo sonido), ambos compases se cargan (“**arsis**”) para distenderse en el *si*, donde el bloque se manifiesta consonante y equilibrado.

Estos compases se relacionan por primera vez en este discurso musical de manera impar, porque el siguiente (c 12), donde la melodía asciende cromáticamente (por primera vez) y el contenido categórico se manifiesta dinámicamente, se independiza del grupo rítmico anterior.

Situación que genera un momento inestable porque la “**thesis**” del c 11 tiene menos tiempo que el “**arsis**”. Además, habiendo pautado la rítmica de a pares a través de las relaciones anteriores, este momento queda rengu.

No es el caso del ejemplo de **Mozart**, donde su segunda frase (c 5 a 10) se configura en incisos impares con un criterio de inserción que provoca **desinencias** al comienzo, y luego extensiones del “**arsis**” (anac c 7 al dar del c 8), Aquí las dimensiones de cada estadio rítmico es la misma, y por ello **lo impar queda desubicado**.

### 7.3. Contrapunto

El ejemplo de **Beethoven**, contiene una textura contrapuntística. Hay un canon entre el tema y el acompañamiento donde éste destaca la *conducción de la voz* del Tema.

Este canon *augmenta la cabeza* con el acorde de paso de los c 3 y 4, y luego procede por *disminución*. Así entendido, en el Tema, el segundo tiempo del c 7 y todo el c 8 es desinencia, y el punto culminante (1er tiempo del c 7) es “**thesis**”. Esta visión comprende y relaciona cada grupo de incisos.

El *motivo antecedente-consecuente* encuentra en el c 4 la primera ubicación tensionante: “**arsis**” (es el sonido más agudo de lo que antecede y precede inmediatamente); *llega*, (“**thesis**”) al *do* (c7) y desde ahí desciende (**desinencia**).

Aún en esta relación el acompañamiento marcha rítmicamente por carriles diferentes.

Para completar con un ejemplo la textura contrapuntística se toma la *fuga dos del Clave bien temperado volumen 1* de J.S.Bach.

Este análisis contradice lo expresado en *Sintaxis Musical de la Práctica Común* (Checchi, Sintaxis Musical De La Practica Comun, 2008), cuando allí se afirma que la mínima posición para un estadio rítmico es el tiempo.

Considerando que las negra son tiempo, y las corcheas pulsos, aquí “**arsis**” se ubica en pulsaciones. De ahí que se incluya un “**arsis**” en la segunda corchea del 2do tiempo del c 1, al igual que en la segunda corchea del 1er tiempo del c 2.

En el dar del c 3 la “**thesis**” del Sujeto se convierte en “**arsis**” de la parte libre, permitiendo que se genere un “**arsis**” que descansa en el dar del 3er tpo.

**Bach Clave bien temperado Vol 1 Fuga 2**

Si bien seorean las relaciones a partir del c 3 entre Respuesta, parte libre y Contrasujeto (porque las posiciones del Sujeto pueden ser entendidas como se manifiestan en el comienzo del c 1), sobre el final de la Respuesta no seorean.

En la Parte Libre para recolocar la armonía a la entrada del último Sujeto, las posiciones rítmicas de las dos voces coinciden en sus “thesis” pero no así en el “arsis” de cada inciso.

#### 7.4. Formando la forma

Hasta aquí se han detallado las pequeñas relaciones rítmicas que permiten relacionar sonidos en música. Pero estas relaciones que abarcan a los incisos, también se relacionan en los dos estadios rítmicos.

En el tema de **Mozart**, las relaciones del primer gráfico se ordenan: donde se presentaban las relaciones de incisos con mayúsculas, pasan al gráfico siguiente con minúsculas para relacionarlos en un estadio mayor. Esto es posible sólo en el tema (mano derecha). El acompañamiento y el bajo carecen de incisos; su rol (acompañamiento) genera extensiones mayores que las del tema, pareándose con la relación que se produce entre conjuntos rítmicos de incisos. Las mayúsculas sobre el pentagrama superior señala estas relaciones. Esto sucede en los primeros cuatro compases.

En los seis compases siguientes el tema relaciona los conjuntos de incisos (señalados debajo del pentagrama superior) de manera diferente. Los grupos de incisos de los compases 5, 6, 7 y del 8 se relacionan rítmicamente junto al final (c 8 a 10), creando dos “arsis” que descansan en el último sonido.

Mientras el acompañamiento mantiene las relaciones entre incisos. Todo el período musical ubica a esta voz junto con el bajo en relaciones inferiores a los producidos en el tema.

En este momento se diferencian las frases que el tema contiene. Cada “thesis” ubicada sobre el pentagrama superior las delimita. Aquí el acompañamiento y el bajo contienen tres “thesis”, separando el final de los compases 5 a 8.

Además, pueden observarse las diferencias rítmicas de cada una. Mientras la primera tiene una relación formada por un “arsis” y una “thesis”, la segunda contiene dos “arsis”. Como en la primera frase cada “thesis” de relaciones de incisos contiene dos incisos (corchetes debajo del pentagrama superior), éstos forman una semifrase; la primera se posiciona como “arsis” y la segunda descansa (corchetes ubicados sobre este pentagrama).

El acompañamiento se pareo en la relación de las semifrases de la primera frase.

Mozart K 283 1er mov TA

Allegro

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10

α θ α θ α θ

A θ

(α) θ α θ

Concluyendo con **Mozart**, la última posición de los estadios rítmicos presenta al período relacionando la primera frase en “arsis” de la segunda, esto señalado con un semicorchete de línea punteada debajo del pentagrama superior.

Como la segunda frase se reitera cambiando el registro de los compases 5 y 6, ésta se ubica como **Desinencia** en el período musical.

Mozart K 283 1er mov TA

Allegro

En el caso del Tema de **Beethoven**, el gráfico correspondiente se encuentra debajo. La relación de los incisos figura debajo del pentagrama superior ahora con letras minúsculas, mientras que sobre él con mayúsculas se señala la relación mayor. A diferencia del ejemplo de **Mozart**, este período musical contiene una sola frase, tal como lo indican las relaciones rítmicas.

El acompañamiento mantiene sus posiciones originales dadas en el primer gráfico de este ejemplo. Incluso aquí se denotan las diferentes ubicaciones de los "ictus".

Beethoven op 2 # 1er mov. TA

Allegro

Estos cuatro ejemplos, de texturas diferentes, presentan a los estadios rítmicos de manera directa, evidente y simple. La Práctica Común, que abarca desde el Barroco hasta el Romanticismo, tiende a tener esta característica (que no es exclusiva de ella). Incluso cuando en un mismo sector musical cambia la textura, las relaciones se presentan directamente en *un breve lapso*.

Cambio de textura se encuentra en el comienzo del *primer movimiento de la sonata op 31 # 3* de Beethoven.

El principio sobre el II 7º que se repite con textura de melodía acompañada y cambia a homofonía en el c 3, descansa en el c 4 con una Contradominante (séptima disminuida del Vº), que al repetirse se convierte en “*arsis*” de la cuarta y sexta cadencial. Aquí las repeticiones del motivo (c 1 y 2) se ubican en el mismo estadio rítmico. La repetición del acorde del c 4 en el c 5 **cambia de sentido** al manifestarse al principio de la célula rítmica<sup>38</sup> inmediata anterior para descansar en la cuarta y sexta, para concluir con una relación simple ( $\alpha$ - $\theta$ ) cadencial.

**Beethoven op .1 # 3 1er mov**

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-7) shows a melodic line in the right hand with rhythmic markings  $\alpha$  and  $\theta$  above it. The piano accompaniment in the left hand consists of chords and single notes. The second system (measures 8-14) shows a more complex melodic line with triplets and a '9dn' marking, with rhythmic markings  $\alpha$  and  $\theta$  above it. The piano accompaniment includes chords and single notes, with a marking 'A' above measure 13. The third system (measures 15-17) shows a simpler melodic line with rhythmic markings  $\alpha$  and  $\theta$  above it. The piano accompaniment includes chords and single notes, with a marking 'A' above measure 15 and 'Theta' above measure 17.

El cambio de textura no modifica en absoluto las relaciones rítmicas, sí lo hacen las células rítmicas y no los acordes o las sonoridades que se expresan sobre ellas en esquemas que se repiten.

Por primera vez se incluye explícitamente una **desinencia** (c 9) debido a su extensión. Es una soldadura o articulador que se convierte como tal en “**arsis**” llegando al II 7º del c 10. Ello se indica entre paréntesis porque esta relación se ubica en un estadio inferior a las posiciones señaladas con las letras minúsculas. Es la misma situación y relación que se da entre la anacrusa táctica al c 1 (**α**) y entre los silencios del c 1 al dar del c 2 (y su repetición en el c 10). Los silencios de los compases 2 y 11 funcionan como **desinencias**.

El acompañamiento y el bajo contienen un “**arsis**” minúsculo en el dar del c 1. Gracias al cambio de textura a partir del c 3, la disonancia suave (2da m) se mantiene prolongando este estadio y pareándose en el resto de la frase.

En el **a'**, segunda frase levemente variada, la consonancia del acompañamiento que se mantiene verticalmente contra el motivo, funciona también como “**arsis**” prologándose otra vez al cambio de textura. Aquí también las repeticiones de las células y sonoridades mantienen sus posiciones rítmicas.

Gracias al articulador, **a'** aparece con una leve llegada. Este principio es más consonante que el de la frase anterior, por lo que se ubica en una posición más relajada. Sin embargo las relaciones rítmicas se mantienen tal cual.

La movilidad es evidente en estas manifestaciones musicales por realizarse en un breve espacio de tiempo. Cuando de melodía acompañada se trata, lo que se percibe rítmicamente es el desarrollo rítmico del tema que marcha más velozmente que las relaciones que generan las otras dos voces.

## Conclusiones

La música surge cuando los sonidos se integran en relaciones rítmicas. Las obras clásicas que emplean recurrentemente la textura melodía acompañada permiten reconocer directamente los estadios rítmicos. Intentar separarlos es eliminar el sentido musical. Si así se procede, quedan sonidos aislados y la música desaparece.

La integración rítmica es holística. Las ideas musicales de ciertos períodos históricos pueden dividirse en sus elementos fraseológicos, tal como se demuestra en este capítulo; pero el límite inferior e indivisible en el que se puede particionar la música es el **inciso**: la relación rítmica básica.

Si pensamos ahora en la elaboración de un modelo analítico universal, será indispensable atender a la problemática exhibida en el ejemplo del *Primer preludio del Clave bien temperado* de J.S.Bach, donde la “**thesis**” del c 11 queda descolocada, permitiendo que el período no concluya. Esto significa que el *tiempo musical* que el discurso presenta, es quien define las posiciones rítmicas ordenadas. Este tiempo musical puede, a través de presentaciones regulares reiteradas, desubicar la rítmica.

Salvo este ejemplo, los demás presentan las relaciones rítmicas dentro de los períodos musicales. Relaciones que son acabadas; caso contrario no puede definirse un sector musical como idea musical completa, que es la definición del término.

Como las obras musicales convencionales se conforman normalmente con más de una idea, los períodos se relacionan entre sí. La sucesión de ideas en una obra obedece a criterios musicales donde cada época en particular comprende los principios rítmicos.

Cuando puede hablarse en los términos que enmarcan la música convencional, los signos definidos se aplican a los períodos musicales, los que se relacionan formando macro conjuntos que se definen como forma musical.

### 7.5. Caracterizaciones formales

En la música convencional las piezas musicales son aquellas que se integran con secciones musicales donde cada sección contiene un solo período, independientemente de su complejidad. Así como una, dos o tres frases conforman un período simple (unívoco, binario o ternario), cuando hay más de tres frases, alguna o algunas de ellas se asocian en un sector (Checchi, 2008).

Una pieza musical se diferencia de un movimiento de obra porque en el movimiento al menos una sección se configura con más de un período.

## 8. Aplicaciones a la Polifonía Antigua

### 8.1. Siglo XV

Se define como tal a las obras compuestas entre 1425 y 1521 aproximadamente. También conocida como la música franco-flamenca, abarca varias generaciones de compositores cuyas cabezas de serie son:

**Dufay** (1400? – 1474), **Binchios** (1400 – 1460)

**Ockeghem** (1420 – 1494), **Busnois** (¿? – 1492)

**Josquin des Près** (1440 – 1521), **Obrecht** (1450 – 1505)

**Willaert** (1480 – 1562) Este último comparte ciertas obras al estilo s XV.

Los ejemplo musicales de este capítulo han sido transcritos en claves actuales (**sol** y **fa**), en una notación con valores de duración modernos que respetan el principio de la Música Antigua donde la *longa* es un conjunto de cuadradas (tres o dos según sea el modo perfecto o imperfecto); la *cuadrada* es un conjunto de redondas (tres o dos según sea el *tempus* perfecto o no); la *redonda* es el tiempo; la *blanca*, el pulso y la *negra* la subdivisión del pulso. Los puntillos se colocan sobre la redonda para diferenciar la *prolatio perfecta* y la blanca.

La Música Antigua del siglo XV se caracteriza por darle importancia a las líneas melódicas con una libertad métrica que oscurece la mensura donde lo perfecto o imperfecto no equivale en estos casos a tiempos simples o compuestos. Son ellas las que libremente se superponen. Implica que las posiciones “**arsis**”-“**thesis**” en una voz pueden acaecer en diferentes momentos, incluso fuera del dar del tiempo (Checchi, 2012).

En términos generales implica que las relaciones rítmicas de una voz no concuerdan con las demás. Los siguientes ejemplos ilustran esta situación.

*Gloria de la misa Ce la face ay pale* de **Dufay**, antes de que aparezca el tenor.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-

nae vo-lun-ta-tis

nae vo-lun-ta-tis

Aquí puede apreciarse la libertad melódica que trasciende la mensura. Si bien se encuentran próximos los finales de la primera frase (mens 6), la superior llega con una **desinencia** que termina en la tercera de **sol**, mientras que la inferior concluye en la fundamental con la **“thesis”**. A lo largo de esta primera frase, el primer inciso de la superior se anticipa a la inferior demorada por la repetición del primer sonido, descoloca desde el comienzo las posiciones rítmicas de las voces. La semicadencia melódica de la superior en la mens 4 coincide con una **“thesis”** de la inferior, punto desde el cual las rítmicas se parean cuando las voces marchan en 6tas. Pero en el estadio superior que agrupa incisos, esta **“thesis”** de la inferior se convierte en **“arsis”**, mientras que la superior descansa. Hacia el dar de la mens 5 la **“thesis”** de la superior coincide con el **“arsis”** de la inferior a nivel de incisos.

La segunda frase de mayor extensión que la primera, presenta a las voces más liberadas en cuanto a las posiciones rítmicas de cada voz entre incisos. Debido a la libertad de las voces que no obedecen a la mensura, los lugares donde **“arsis”** y **“thesis”** se ubican no son concordantes con ella. Tienden a ubicarse en los comienzos de tiempo, pero no siempre es así, como lo ilustra el **“arsis”** de la voz superior en la mens 4, luego del silencio de blanca (pulso).

Al no concordar en los incisos ni sus agrupamientos, que llega incluso a la última cadencia, el fluir melódico se enriquece y evidencia el criterio constructor polifónico sustentado en el meta concepto lineal.

Mientras la voz superior tiene tres frases (las dos primeras demarcadas con silencios), la inferior sólo tiene dos.

Esta libertad melódica permite la superposición de fraseos de diferente extensión. Las **desinencias** permiten concordar el alcance del segundo fraseo de la superior con el final del primero de la inferior.

La inclusión del texto y su dinámica rítmica puede no concordar con la musical. En la Música Antigua existe un verdadero contrapunto entre las rítmicas texto – música. El segundo ejemplo es de **Dufay**, en el comienzo del *Gloria de la misa L' home armé*.

A comienzos de la mens 4 la voz inferior elisiona uniendo los dos primeros fraseos. La mens 6 da un verdadero final de frase a esta voz donde la última relación entre incisos funciona como coda (que comprende una variante del primer inciso de la canción que da título a esta misa).

Otra vez hay diferente cantidad de fraseos entre voces: la superior tiene tres y la inferior dos. Desde la mens 9 la rítmica de ambas voces tiende a parearse, aunque la superior se extiende un poco más con la última **desinencia**.

Estos ejemplos a dos voces pertenecen a la problemática de la primera generación.

Como un ejemplo cualquiera a dos voces de la segunda generación, extraemos el comienzo del *Credo de la Misa Prolationem* de **Ockeghem**.

La libertad rítmica de las voces es aún superior a los ejemplos de **Dufay**. Incluso las líneas melódicas se ubican en el comienzo (hasta la mens 6) en dos modos: mientras la superior se inclina hacia **Do**, la inferior lo hace en **Fa**.

Si bien la voz inferior contiene en el comienzo valores mayores, tampoco coinciden en los momentos rítmicos, como puede apreciarse entre las mens 2 y 3. El sonido *do* tiene diferente significado: para la voz inferior (dar de la mens 3) es dominante, punto de llegada desde su principio, y se distiende en *fa* del dar de la mens 6 donde concluye su primera frase.

The image shows a musical score for two voices, superior and inferior, with Latin lyrics and rhythmic annotations. The superior voice part includes lyrics "Chri - - - - - ste e - lei - - - - -" and "son, e - lei - - - - - son." The inferior voice part includes lyrics "Chri - - - - - ste e - lei - - - - -" and "son, e - - - - lei - - - - - son." Above the notes are rhythmic symbols: alpha (α), theta (θ), and A. Below the notes are similar symbols and "Dn". Brackets group the notes and lyrics into phrases.

La voz superior ha concluido su primera frase hacia finales de la mens 5, comenzando su segunda frase en el segundo pulso de la 6. Ésta concluye en la mens 11 hacia el último pulso. Su último inciso es una coda que la prolonga (a la frase), mientras que la inferior finaliza su segunda frase en el segundo pulso de la 10. En la última frase concuerdan en el final.

Las posiciones “arsis”-“thesis” se ubican en los valores de duración más largos. En la primera frase de la inferior, coinciden con los comienzos de mensura; pero la superior sólo encuentra un momento (“arsis”) en el dar de las mens 4, 10 y última mensura del ejemplo. La inferior se libera de la métrica a partir de la segunda frase: sólo en el dar de las mens 7, 11, 12, 14 y la última hay momentos rítmicos.

A veces las expresiones musicales de este período contienen una enorme similitud en los movimientos rítmicos de las voces. Como ejemplo de ello, sirve el comienzo del *Christe de la Misa de Requiem* de **Ockeghem**.

Como demuestra el ejemplo, salvo las primeras mensuras donde la voz superior tiene una longa máxima, y entre las mens 9 y 10, lo demás contiene un pareo rítmico que bien puede ser comparado con la Práctica Común. Cabe señalar que esta situación es excepcional, pero como tal integra la noción de libertad rítmica y de tiempos musicales independientes de las voces que participan en los discursos musicales porque al ser excepcional no comprende que la línea depende de la masa sonora.

El texto que acompaña esta primera declamación es: **Christe eleison**. La distribución de las sílabas está a cargo de los intérpretes,

Musical score for two voices. The top system contains measures 1 through 9. The bottom system contains measures 10 through 18. Above the notes, there are rhythmic annotations: alpha (α), theta (θ), and A. Brackets are placed below the notes to group them under these labels. For example, in measure 1, the first note is under alpha, the second under theta, and the third under A. In measure 10, the first note is under alpha, the second under theta, and the third under A.

Posiciones diferentes a las presentadas hasta aquí, habla de relaciones de incisos que terminan una frase en “arsis” en lugar de “thesis”. Además, puede acaecer que exista más de una “thesis” seguida sin que ello implique **desinencia** alguna. Ello se ilustra con el comienzo del *Benedictus de la misa Prolationem* de **Ockeghem**.

Musical score for two voices with lyrics. The top system shows the lyrics "Be - ne - dic - tus" with rhythmic annotations alpha (α), theta (θ), and dn. The bottom system shows the lyrics "Be - ne - dic - tus" with annotations alpha (α), theta (θ), and A. Brackets are placed below the notes to group them under these labels. For example, in the first system, the first note is under alpha, the second under theta, and the third under dn. In the second system, the first note is under alpha, the second under theta, and the third under A.

Las posiciones rítmicas difieren al punto en que cuando hay coincidencia para un momento rítmico, éste encuentra a las voces cruzadas, como sucede en el dar de la mens 3. En la voz superior entre las mens 4 y 5 se ubican dos “thesis” seguidas que pertenecen al estadio de los incisos.

Además, este ejemplo presenta la particularidad en la voz superior que el primer inciso se encuentra en una posición de “thesis” frente a los otros dos. El fraseo que declama **Benedictus** va cargándose de tensiones inciso tras inciso.

La voz inferior funciona al revés en el estadio de relaciones de incisos, terminando en “thesis” frente al “arsis” de la superior.

Para finalizar, un ejemplo con CF (canto dado) de **Josquin**, el comienzo del *Agnus Dei 1 de la misa L’homme armé super voces musicales* que comienza a tres voces.

Las dos voces inferior que se mueven con valores de duración semejante sostienen la expresión de la superior que se ubica en el primer plano. El ángulo ubicado entre las mens 3 y 4 debajo del pentagrama inferior señalan la conducción del contratenor que se ubica por debajo del tenor.

Cada voz tiene su propio movimiento rítmico. Entre las voces inferiores que discursan con el primer inciso de la canción que da nombre a la misa en canon, las posiciones rítmicas se cruzan. La voz superior, que parafrasea largamente este primer inciso, tiene sus momentos rítmicos cruzados contra las otras dos. Este ejemplo abarca la primera frase de la superior que concluye en las relaciones entre incisos en **“thesis”**, mientras que las voces que sostienen están paradas en **“arsis”**, sea entre relaciones de incisos (en el tenor) como en el principio de un inciso (contratenor).

### Conclusiones

La música del s XV aunque sustentada sobre el principio consonante tiene como meta concepto a la línea melódica por sobre cualquier otra consideración. Significa que las relaciones rítmicas en cada voz se presentan en la polifonía en momentos diferentes, tanto en los incisos como en las relaciones de incisos que forman las frases.

Las extensiones de estos elementos fraseológicos difieren. Sólo los finales de una sección contienen simultaneidad de momentos rítmicos, aunque no haya coincidencias en cuanto se encuentren todas las voces en **“thesis”**.

Estas divergencias de momentos rítmicos presentan un desafío para un modelo único analítico sustentado en los momentos rítmicos. Sólo un análisis que contemple estructuralmente las posiciones rítmicas puede abarcar las expresiones de la Práctica Común como las realizadas en el siglo XV.

Los criterios compositivos que pertenecen a esta sintaxis no permiten percibir la complejidad de las relaciones rítmicas cuando más de dos voces se superponen contrapuntísticamente. Si el oyente de hoy adquiere la suficiente pregnancia sobre este período, puede llegar a identificar la sucesión rítmica hasta con tres voces superpuestas. Caso contrario, solo se identifican los comienzos y finales de estas manifestaciones.

Puede observarse que en estos ejemplos, tanto como en aquellos expuestos previamente en **“Aplicaciones al período de la Práctica Común”**, los momentos rítmicos se desenvuelven rápidamente.

Por otro lado, como la Práctica Común sustenta su discurso en lo vertical, las coincidencias resultan más evidentes.

Existe una transición entre ambos modelos compositivos; es el que realiza el siglo XVI, cuyo discurso polifónico se sustenta a través de las imitaciones, sean melódicas o rítmicas. El siguiente capítulo atiende esta situación.

### **9. Aplicaciones a la música del siglo XVI**

La imitación es el recurso compositivo que impregna toda la música de este siglo. Abarca desde 1521 hasta 1610 aproximadamente. Comprende a la música polifónica de ciertas obras de **Willaert** hasta los libros de madrigales de **Gesualdo** y **Monteverdi**. En este siglo cambia el meta concepto que era lineal hasta el siglo anterior por el vertical; es decir que en este siglo, independientemente de los períodos musicales y de las diversas texturas y principios, comienza la Música Moderna, donde la imitación, que implica diversas maneras de reiteración es un elemento más, no es determinante para la noción de Modernidad en música.

Que la verticalidad sea el principio rector implica que las líneas melódicas (sean las que se encuentren a través de las diferentes texturas), están subordinadas a la masa. Significa que comienza a presentarse una regularidad que se manifiesta plenamente con la noción de compás. Esta última surgirá plenamente en el Barroco, aunque en este siglo ya comienza a manifestarse.

Desde la densidad, este siglo necesita imperiosamente llenar cuanto antes el espacio sonoro con todas las voces que la polifonía de cada obra contiene. La imitación se perfila estrechando su contenido desde el comienzo: antes de que concluya un fraseo, este entra en otra voz a otra altura.

Sumado a la regularidad que no implica mantener una métrica constante, la imitación puede manifestarse con valores diferentes, alternando diferentes extensiones las que se regularizan por repetición o reiteración.

Para comprender esta situación, un ejemplo de Janequin extraído del comienzo de la segunda parte de la *chanson parisina La guerre*.

Las posiciones del primer estadio rítmico presentan divergencias en las voces superpuestas. La superior comienza una célula rítmica (mens 3) montada sobre sonidos del acorde de **Sol**, que es imitada por la contralto (mens 5) que aunque cambia sus notas pertenece al mismo acorde.

La célula que esta voz manifiesta entre las mens 3 y 4 es imitada por el tenor en las mens 5 y 6; estrechándola la superior en la mens 6. Hacia la mens 7 comienzan a parearse las voces inferiores, situación imitada en la 9 por las superiores. Las relaciones rítmicas también seorean.

Este juego concluye en el dar de la mens 13, donde elisiona un segundo juego imitativo.

La voz superior comienza una repetición de tres notas (ostinato) que crea una polirritmia al relacionarse con las demás. El alto y el bajo expresan otro ostinato a una distancia de 5ta J y el tenor ostina con uno propio. Este diseño continua en el gráfico siguiente.

Este segundo gráfico muestra un ordenamiento vertical superior a los planteados en el capítulo anterior: los momentos rítmicos se encuentran en los mismos sonidos, aunque no concuerden entre sí, producto del esquema imitativo estrechado que asumen las voces.

Hacia la mens 24 reaparece en la voz inferior un ostinato de tres notas contra cuatro del alto y bajo que se imitan con un ostinato a la 5ta. Este fraseo polirítmico se extiende en el tercer gráfico.

Aquí el tenor vuelve a manifestarse con un ostinato propio.

En la mens 30 todas las voces vuelven a la pauta de pulso cuaternaria, donde los momentos rítmicos vuelven a encontrarse en los mismos tiempos. Las notas de cabeza más pequeñas hacia la mens 40 señalan el comienzo de otro período.

### Sintetizando

Aunque breves, estos pasajes que se encuentran a caballo entre estos gráficos presentan una característica nueva a salvar para obtener el objetivo de esta investigación: la superposición de elementos rítmicos de diferente extensión.

Este es un ejemplo digno de representar el cambio del metaconcepto lineal por el vertical. Sin embargo el tronco compositivo de aboca más hacia una imitación de líneas melódicas, más que rítmicas.

El siguiente ejemplo pertenece al comienzo de *Pleni* de la misa *O Magnum Misterium* de Palestrina.

The image shows a musical score for the beginning of 'Pleni' from Palestrina's 'O Magnum Misterium'. The score is written in mensural notation on a four-line staff, divided into four systems. Each system contains two staves: a vocal line (top) and a lute line (bottom). The vocal line is in mensural notation with various note values and rests. The lute line is in mensural notation with various note values and rests. The score is numbered 1 through 16. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, the third system contains measures 9-12, and the fourth system contains measures 13-16. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The lute line often features chords and arpeggios. The vocal line features various note values and rests. The score is written in mensural notation with various note values and rests.

El comienzo tético de la primera entrada contiene un “arsis” tácito. Lo tácito también se encuentra en un fraseo complementario (por ej. en la mens 7 en el tenor). Los momentos rítmicos se ubican en los tiempos, excepto cuando se encuentran síncopas, las que anticipan la posición. Hay **desinencias** en el elemento a imitar (mens 1 del tenor); y

también más de una “thesis” como se observa en las mens 4 y 5 en el tenor o en la mens 8 en la superior.

Aunque es un pasaje polifónico, los momentos rítmicos resultan en la enorme mayoría de los casos simultáneos. Como sucede en la textura de la melodía acompañada, la coincidencia de estos momentos manifiesta diferentes posiciones rítmicas excepto en las cadencias.

### Conclusiones

Diferentes autores han demostrado que el cambio del metaconcepto se produce hacia el s XVI. Independientemente de cómo se quiera denominar este cambio, y si él es un elemento necesario, suficiente o ambas cosas para determinar un cambio de época, lo cierto es que este cambio posiciona a los momentos rítmicos en simultaneidad temporal en las diferentes voces. Esto es lo normal, mientras que ubicar un momento rítmico en una voz en un lugar diferente al de las otras, resulta en este contexto lo excepcional. Esta simultaneidad da certeza del cambio hacia el metaconcepto vertical.

Si se encuentra una manera de representar las expresiones del siglo XV, las de los siglos siguientes hasta la Práctica Común resultarán incluidas en ellas.

Otro elemento a considerar es la presencia de varias “thesis” sucesivas y de las **desinencias**. Una no excluye a la otra porque abarcan posiciones diferentes. Es preciso saber diferenciarlas porque no resultan contradictorias ni complementarias. Para ello es necesario que las definiciones de ambos conceptos no induzcan a malos entendidos.

### 10. La Repetición

El motete del Ars Antigua *Alle psalite cum luya39* de autor anónimo, tiene una construcción que además de repetir la expresión melódica (dando un ejemplo de **intercambio de voz**), que realiza el triplum en el duplum, presenta fraseos aditivos. Toda la obra emplea la noción de paráfrasis (típico ejemplo de este procedimiento que prolonga una expresión dada).

The image displays a musical score for the motet 'Alle psalite cum luya39'. It consists of two systems of three staves each, representing different voices. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 12. Above the staves, rhythmic structures are indicated with 'Ars' and 'Thesis' labels. In the first system, 'Ars' is marked above measure 1 and 'Thesis' above measure 4. In the second system, 'Ars' is marked above measure 7 and 'Thesis' above measure 10. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals.

Los fraseos elisionan; son breves, idénticos; el lugar donde se amplían es el mismo: luego del segundo sonido. El gráfico superior presenta en el primer sistema al primer fraseo en las dos voces superiores (triplum y duplum). En el segundo sistema desde la mens 7 comienza el segundo en el triplum y desde la 11 lo reitera el duplum. La obra continúa en el gráfico siguiente.

Desde la mens 15 aparece el tercer fraseo siempre primero en el triplum que intercambia con el duplum en la 20. Este motete concluye así:

La cadencia final y única abarca estas tres últimas mensuras. Por la brevedad y repetición exacta, de cada frase, este motete posiciona sus fraseos de a pares: el fraseo original es “**arsis**” de su repetición. La composición aditiva, por su propia

39 Este ejemplo ha convertido los valores de duración a los equivalentes dados por Franco de Colonia. La longa ultramensura figura como longa con puntillo; la longa recta sin  $\epsilon$ ; la breve como cuadrada y la semibreve como redonda. No así los silencios.

extensión, además de ejemplificar paráfrasis y dar un ejemplo paradigmático de la noción **tropo**, ayuda a tensionar cada nuevo fraseo.

La cadencia que acaece luego de tres presentaciones repetidas sorprende por su brevedad. Es más breve que el primer fraseo (4 mens el primero, 3 la cadencia) y aparece por única vez. Aún así, esta expresión que podría erigirse en “**arsis**”, resulta ser **Desinencia** de la obra. Esto se debe a que cada fraseo al cadenciar inexorablemente en el mismo dórico y aumentar una mensura cada dos veces, hacen que la brevedad de las tres mensuras del final **queden redundando** en ese centro tonal sin aportar tensión.

Cuando un fraseo se repite inmediatamente con la misma extensión, la primera vez se posiciona como “**arsis**” de la segunda. Si las frases que continúan la obra emplean el recurso aditivo, cada una de ellas se ubica con mayor tensión que la anterior. Dado que cada frase se repite con intercambio de voz, la repetición del fraseo de mayor extensión (la tercera vez que canta el duplum) de la obra sirve como “**thesis**” final. El colocar un giro musical para terminarla sin emplear paráfrasis en el tenor, lo que resulta un giro de menor dimensión temporal, se ubica como desinencia.

## 10.2. Repeticiones no inmediatas

Muchas obras emplean repeticiones, algunas de ellas no inmediatas. Cuando esto ocurre, este fenómeno se lo denomina **simetría**: una reiteración a distancia. **A distancia** significa que luego de un pasaje diferente, resurge el elemento fraseológico anterior. Es **reiteración** porque la presentación a distancia de un elemento fraseológico puede aparecer variado, donde lo variado acaece por diferentes procesos compositivos.

La simetría más sencilla es aquella que repite musicalmente, aunque pueda contener algún elemento extra musical diferente (por ejemplo, un texto distinto).

En el caso de las **formas fijas** que se emplearon en la Música Antigua, se encuentran tanto repeticiones como simetrías. Sirva como ejemplo la canción *De plus en plus* de **Binchois**.

He aquí la primera parte de este *rondeaux de cinco partes*, porque este período musical se cantará cinco veces; tres de las cuales repetirá el mismo texto.

La obra contiene este segundo período musical:

Esta idea alterna con la primera.

Si denominamos como **A** al primer gráfico de esta obra y como **B** a este último, y si colocamos con minúsculas las repeticiones musicales con diferente texto y con mayúsculas aquellas que repiten tanto el texto como la música, este rondeaux se puede formular: **A – b – a – A – a – b – A – b**.

Para los intereses de esta investigación sólo importa el contenido del discurso musical, ya que aunque el texto con su semántica, rítmica y rimas genera sus propios movimientos rítmicos, aquí nos ocupamos exclusivamente de la música. Cuando las rítmicas de texto y música no son concordantes, pueden generar nuevas instancias rítmicas (se tensiona uno de las dos manifestaciones artísticas); pero este acaecer que sí sucede en diferentes períodos históricos, se posiciona sobre cada una de la rítmica de cada manifestación: la musical y la textual.

Surge el problema de encontrar las posiciones rítmicas de los elementos fraseológicos en esta sintaxis musical en particular. Ya que estas manifestaciones musicales son autónomas en cada línea o voz que se encuentra superpuesta a otras en cada frase y período. Puede suceder que aunque alguna voz o voces concluyan categóricamente, otra u otras terminen en una **“thesis”** no muy convincente.

Esto significa un desvío necesario para poder realizar el análisis rítmico total de una obra. Si se sacrifica el contenido en algún aspecto, esto debe ser consecuencia de que las relaciones rítmicas se han satisfecho en algún elemento fraseológico menor al contenido total de la misma.

Por lo tanto, a continuación se presentan cada una de las voces por separado que integran esta canción, con su análisis rítmico respectivo.

La voz denominada **tenor** presenta la siguiente dinámica:

En la parte superior de cada pentagrama se encuentran los momentos rítmicos de cada inciso, mientras que debajo las relaciones rítmicas que conforman las frases. El primer período musical (**A** o **a**) contiene tres frases, mientras que el segundo tiene dos.

Los signos entre paréntesis señalan las posiciones rítmicas tácitas. Puede observarse que las extensiones de incisos y frases difieren. Incluso la métrica que es de mensura y no de compás, hablan de una libertad métrica donde la pulsación “simple” y la “compuesto” alternan de tal forma que como en las mensuras 2, 5, 8 y 18 ya no existe posibilidad de asociarlas bajo estos términos.

A continuación se presenta al contratenor:

Con su propia dinámica, más pausado en el primer período musical que en el segundo, también presenta una “thesis” tácita en el dar de la mensura 15.

The image shows a musical score for four voices, numbered 1 through 20. The notation includes rhythmic values (α, θ, dn) and structural labels (A, Dn, Θ) placed below the staves. The first staff (voice 1) has measures 1-5 with labels A and Θ. The second staff (voice 2) has measures 6-10 with labels Dn and A. The third staff (voice 3) has measures 11-15 with labels Θ, A, (Θ), and A. The fourth staff (voice 4) has measures 16-20 with labels A and Dn.

A diferencia del tenor, el primer período musical tiene dos frases al igual que la segunda idea **B** o **b**. También presenta algunos momentos donde las nociones “simple” y “compuesto” no pueden aplicarse.

Esta voz presenta la particularidad de tener **desinencias** al nivel de las frases, verdaderos agregados que para ambos períodos cumple el rol de acompañar a las otras dos voces en toda la extensión de las ideas musicales.

Es necesario destacar que estas dos voces cumplen el rol de acompañar a la superior. Ésta es la única que tiene texto y su movilidad es marcadamente superior a las otras dos.

A continuación se la analiza:

El primer período musical contiene tres frases y el segundo dos. Carece de posiciones rítmicas tácitas. Siendo la voz expresiva de la canción, llama la atención que el primer período musical arriba a una “**thesis**” sobre el dar de la mensura 11 para concluir con una coda que como tal se ubica como **desinencia**.

The image shows a musical score for a song, consisting of five staves of music. The music is written in a 6/8 time signature. Above the notes, there are rhythmic markings: Greek letters alpha (α) and theta (θ). Below the staves, there are letters: A, Dn, and Θ. The markings are as follows:

- Staff 1: 1 α α 2 θ α 3 θ α 4 θ 5 α α. Below: (A) Θ A Θ
- Staff 2: 6 θ α α θ 8 θ 9 α α 10 θ α. Below: A Θ A
- Staff 3: 11 θ α α 12 θ 13 α θ 14 α 15 θ α. Below: Θ Dn A A
- Staff 4: 16 θ 17 α θ 18 α α 19 θ dn α 20 θ. Below: Θ Dn A Θ

Para comprender cómo se sitúan estas voces rítmicamente, los dos gráficos siguientes presentan cada una de las ideas musicales de esta canción.

En primer lugar se valida el aserto de que en la mensura 12 concluye la primera idea musical (período) ya que todas las voces en juego coinciden en tener sus **“thesis”** en el dar de esa mensura. Si bien hay una coincidencia previa en el dar de la 8, ahí la **“thesis”** del tenor es tácita o se encuentra desplazada hacia la segunda blanca, elisionando con el **“arsis”** en el sonido *sol*.

Desde el punto de vista de la voz superior (*superius*) el gesto cadencial hacia el dar de la 8, superpuesto al giro cadencial primario de la voz central (*contratenor*), supera con creces una direccionalidad hacia el reposo sobre el **jónico**. Habiendo realizado hacia el dar de la 4 en las mismas voces un giro cadencial hacia el **mixolidio**, el dar de la 8 resulta aún más concluyente porque este **mixolidio** funciona como dominante del **jónico**. Es la voz más grave colocada en el sistema: el tenor quien en ambos casos no acompaña a las otras dos voces. Hacia el dar de la 4 este tenor presenta una cesura; su **“thesis”** (melódicamente semicadencial como la realizada armónicamente por las otras dos en el dar de la 4) se encuentra en el dar de la 3. Y hacia la mensura 8, el giro melódico que realizan tanto tenor como *contratenor* se encuentran cruzados, además del silencio del tenor generando su **“thesis”** tácita.

Aunque las voces se ordenan en sus giros melódicos cadenciales hacia el dar de la 12, el *“superius”* contiene un giro que concluye aunque **“thesis”**, sobre una *mediante* a distancia

de 3ra menor, eliminando así la posibilidad de sentir este final como una llegada al reposo absoluto. Entonces, este período final no puede ser el último de la canción, tal como se ha indicado a comienzos del análisis de la misma. Nótese que de las tres mensuras donde se encuentran giros cadenciales, la de esta mensura 12 es la menos convincente, tanto melódica (a causa exclusiva del superius) como armónica: re = II<sup>o</sup> del jónico; cae por 5tas desde la 4 a la 8 (sol – do) para ascender dos quintas al detenerse en el **dórico: sol – do – re**.

The image displays three systems of mensural notation, each consisting of three staves. The top staff of each system contains a vocal line with rhythmic symbols (alpha and theta) above it. The middle staff contains mensural notation with various mensural symbols (A, Theta, Dn, theta) and some text like '(A)', '(theta)', and 'Dn'. The bottom staff contains mensural notation. The systems are numbered 1, 5, and 9. The notation includes various mensural symbols like 'A', 'Theta', 'Dn', and 'theta'.

Aquí el texto *ayuda* al discurso musical porque tanto los versos que conforman su rondeaux como aquellos que tienen la misma métrica, se cantan con este período

musical. Sin embargo, como esta música también se repite inmediatamente tres veces en la mitad de la canción: **A – b – [a – A – a] – b – A – b**, el final **dórico re** tiene una doble función. Por un lado al repetirse coloca su final en una posición de 5ta J sobre el **mixolidio sol**, que cae al **jónico do**; por otra lado cuando se dirige a la segunda idea musical este final es suspensivo debido al giro melódico no cadencial del superius.

El texto que contiene el “superius” en este período siempre concluye en suspensión.

La segunda idea musical se presenta a continuación.

The image shows a musical score for two systems of music. The first system covers measures 13, 14, and 15. The second system covers measures 16, 17, and 18. Each system consists of four staves: a vocal line (Superius), a vocal line (Tenor), a vocal line (Contratenor), and a basso continuo line. The notation includes rhythmic symbols (alpha and theta) above the notes, chord symbols (A, Dn, Theta) below the bass line, and various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines. The score is presented in a clear, professional layout with a double bar line at the end of the second system.

Más breve que la anterior (8 mensuras contra las 12 primeras) presenta un final conclusivo en el **dórico re**. Todas las voces se *ordenan* aunque la central (contratenor) contiene una **Desinencia** en las dos últimas mensuras. Este final sirve además como final de obra.

Hacia la 16 (a cuatro mensuras de este período) hay un gesto pseudo cadencial porque alternan en los giros melódicos el superius (quien realiza el giro cadencial primario) y el tenor (con el giro del retardo). Aún así, el contratenor quien mantiene su salto característico cadencial, éste se quiebra debido al contenido de la mensura 16. Lo que se configura como una relación rítmica importante: un giro melódico que resuelve en una “thesis” más suspensiva que conclusiva aquí se divide, encontrando recién en el dar de la 18 su “thesis”. El resto funciona en **Desinencia**.

En esta obra puede apreciarse que las posiciones rítmicas se ubican mayoritariamente en comienzos de mensura o de tiempos. Cuando ocurre esto último, el tiempo puede ser

*simple* o *compuesto*, es decir, que la *hemiola* tiene un fuerte sentido rítmico al ser depositaria de alguna posición. Situación que no es producto del texto porque éste es cantado exclusivamente por el “superius”.

Que el “superius” concluya con un giro melódico extraño a un gesto cadencial en el primer período **A**, posiciona esta idea como “**arsis**” de la segunda, donde ésta al concluir con una llegada conclusiva, se ubica como “**thesis**”.

### **Conclusiones**

Ambos períodos concluyen en el **dórico re** aunque de manera diferente. Desde los momentos cadenciales y pseudo cadenciales el primer período realiza **Sol – Do – re** mientras que el segundo relaciona **re** (mens 15) – **sol** (mens 16 y 18) – **re** (mens 20).

Estos finales que rondan sobre tres 5tas en el primer período y dos quintas sobre el segundo son propios de la variedad de la sintaxis de la época. A los efectos de relacionar rítmicamente los dos períodos en la sucesión de esta forma fija, queda:

**A (comienzo en Sol, concluye en re suspensivo) – b (comienzo en Do concluye en re conclusivo) – a (comienzo en Sol, concluye en re suspensivo) – A (comienzo en Sol, concluye en re suspensivo) – a (comienzo en Sol, concluye en re suspensivo) – b (comienzo en Do concluye en re conclusivo) – A (comienzo en Sol, concluye en re suspensivo) – b (comienzo en Do concluye en re conclusivo).**

Por lo tanto la conclusión es que entre [**b** y **A**] o [**b** y **a**] existe relación rítmica porque aunque conclusivo, el final de **b** se ubica una 5ta justa por encima del comienzo de los **AES**, posicionándose como “**ARSIS**”. Mientras que [**A**] o [**a**] siempre se posiciona como “**ARSIS**”, el último [**b**] se ubica como “**THESIS**”.

El análisis de una canción perteneciente a una sintaxis que prioriza lo lineal por sobre la masa, presenta la problemática de trasladar manteniendo las características rítmicas de los incisos de las voces participantes sobre los períodos musicales. Resulta imposible mantenerlas en una fórmula. Y también resulta relativamente superfluo porque estos períodos musicales, aunque los incisos difieren en extensión, todas las voces concluyen simultáneamente aunque no siempre con “**thesis**” tal como lo demuestra el contratenor en el segundo período de esta canción.

Así las repeticiones inmediatas encuentran entre los extremos de los elementos fraseológicos diferentes maneras de generar entre sí relaciones rítmicas; sea por ubicación de alturas (en relación a escalas de 5tas), sea por extensiones que crecen o decrecen.

Las dos obras analizadas en este capítulo difieren formalmente. El motete del Ars Antigua es unívoco y el rondeaux es musicalmente binario. Ambas piezas terminan de manera elegante porque sus finales que son conclusivos evitan redundar: el motete lo hace a través de la **Desinencia** que tiene una extensión marcadamente menor a la última frase y el rondeaux concluye en el **dórico re** el cual es la 5ta superior de todas las inflexiones

cadenciales y pseudo cadenciales. Destacamos la elegancia de estos finales al reposar sin que ello implique llegar a redundancias sonoras o de extensiones.

### 11.1. Acerca de la Gestalt y la rítmica

La noción *proximidad* en el discurso musical ocurre tanto en la sucesión temporal como en la sucesión motivica cuando se emplea la sintaxis temática. También el registro participa como se ha demostrado en los artículos de Pablo Freiberg quien incorpora las nociones de la Gestalt a través pocos ejemplos pero significativos.

Y esto es posible cuando los elementos próximos juegan rítmicamente.

El comienzo de la *sonata op 10 Nº 1 del primer movimiento* de **Beethoven** presenta un discurso que se ubica en dos planos.

Este gráfico que presenta este comienzo analiza las relaciones rítmicas tanto en la continuidad temporal (que se encuentra rodeando el pentagrama superior), como las que se producen por proximidad espacial (ubicado rodeando el pentagrama inferior).

La intensidad (*f* contra *p*), las relaciones de valores de duración (semicorcheas – corcheas con puntillo, que inducen a concebir una pulsación binaria contra negras y blancas quienes organizan la métrica ternaria), la textura (monodia contra homofonía), la dirección melódica (acordes quebrados ascendentes contra movimientos por grado conjunto) y la conducción de la voz (ascenso desde la primera nota de la conducción del c 3 *mi b* hacia el *fa* del c 7) se encuentran al servicio de distinguir inequívocamente dos planos sonoros:

En *f* se aprecia un acorde quebrado que se direcciona desde el registro cuatro al seis, conformando el primer plano destacado.

En *p* se encuentra una textura homofónica que deriva hacia el *f*. Este segundo plano se ubica compensando a los acordes quebrados.

Es un ejemplo del esquema *motivo antecedente – consecuente*. La conducción de la voz comienza en el *mi b6* del c 3, continúa con el *fa6* del c 7 para dirigirse al *sol5* del c 9. Esta conducción escalante tiene su propia rítmica aunque se encuentre dividida por la textura homofónica, la cual a su vez se comporta en sí rítmicamente.

Estos dos planos terminan fundiéndose en el c 9, donde ambos encuentran su “thesis” y la conducción de la voz alcanza el *sol*.

Aquí se perciben claramente las relaciones rítmicas tanto en la continuidad temporal de los incisos (donde el plano *f* se une al *p* homofónico), como lo señalan los signos ubicados debajo del pentagrama de la mano derecha), como en el espacial, señalados por los signos colocados por encima y debajo del pentagrama de la mano izquierda.

Las relaciones rítmicas de cada inciso se ubican por encima del pentagrama superior; debajo de él se ubican las relaciones temporales. Todo esto indicado con corchetes de línea llena.

Las relaciones espaciales se señalan con líneas ondulantes separadas por líneas punteadas. Por encima del pentagrama inferior se ubican las relaciones del plano *p*, mientras que por debajo las del *f*.

En otro contexto musical, el comienzo del *cuarto número del op 5* de **Anton Webern**, encontramos dos planos que no se desenvuelven en esquemas reiterativos evidentes.

The image shows the first two measures of the beginning of the fourth movement of Anton Webern's Op. 5, No. 4. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Sehr langsam' with a metronome marking of 58. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *sord.*, and *pizz.*. Rhythmic analysis symbols, including  $\alpha$  and  $\theta$ , are placed above and below the staves to indicate temporal and spatial relationships. The score is annotated with brackets and lines to show the structure of the music.

Estos son los dos primeros compases del número. Como en el ejemplo anterior, el análisis rítmico en la continuidad temporal se realiza por encima de los pentagramas mientras que las relaciones rítmicas de cada uno de los planos se encuentran por debajo de ellos.

Aquí los violines mantienen por tesitura aguda, textura homofónica y tímbrica sobre el puente, un plano diferente al de la viola y cello, los que a la vez manifiestan otro plano con los mismos parámetros (tesitura central, textura monódica y tímbrica ordinaria). Es el plano de los violines quienes al concluir en *pizz* volviendo al primer conjunto de sonidos (4 – 8) encuentran su “thesis”. El plano inferior por registro (viola y cello) se configura rítmicamente igual que el superior (dos “arsis” y un “thesis”). Pero en la relación temporal, la viola se configura como una **desinencia** de las relaciones rítmicas producidas en el segundo compás. El *pizz* de los violines se integra rítmicamente al plano superior quedando fuera de las relaciones que se suceden temporalmente.

En este ejemplo, el discurso plantea la unión existente por proximidad registral debido a la posición que toma el *pizz* final, que no participa de las relaciones rítmicas realizadas en la sucesión temporal.

Cuando las relaciones rítmicas se generan tanto en la continuidad temporal como en la continuidad espacial, cabe hablar de proximidad espacial aunque las expresiones ubicadas en el mismo registro se encuentren separadas por manifestaciones musicales que se encuentran en una diferente zona de alturas. Cuando esto no ocurre, el sector separado temporalmente queda fuera de la expresión musical.

En la mayoría de los casos todo cambio de posición en el registro puede ser relacionado a través de la ley de proximidad cuando se cumplen las relaciones rítmicas.

El comienzo del *Tema A de la sonata* de **Listz** del *primer movimiento*, muestra al tema dividido en dos registros diferentes, en una única textura: melodía acompañada.

**Allegro energico**

Este motivo musical troca en su “thesis” en el c 2 del ejemplo (corresponde a los compases 32 y 33 de la obra que se repiten en los c 34 y 35 y luego es transportado al IVº repitiéndose también; abarcando los c 36 a 39). La continuidad temática que se percibe como tal es producto de la diferencia de valores de duración en lo temático contra la uniformidad del acompañamiento (marcha exclusivamente en semicorcheas). La articulación del tema que oscila entre *martellato*, *ligado* y *staccato* ayuda a diferenciarlo y a colocarlo en un nivel presencial mayor a la continuidad ligada del acompañamiento.

Este ejemplo es representativo de una enorme cantidad de expresiones musicales que trocan. Porque la mayoría de estas modalidades se comportan de manera análoga a la de este caso. Una voz marcha con una uniformidad de valores de duración mientras que la

otra contiene valores de duración diferentes. El nivel presencial de las voces en juego permite que la percepción los agrupe según su modalidad expresiva.

Sirva como ejemplo lo que sucede en el caso presentado por **Pablo Freiberger**: el comienzo de la *fuga BWV 861* de **Bach** donde la Respuesta al colocarse en otra voz y comenzar antes del final de Sujeto nos desplaza hacia él.

Desde el punto de vista físico, el nivel presencial de las voces en juego es el mismo (el clave no puede sensibilizar sus teclas por lo que los sonidos mantienen las misma intensidad). Pero perceptualmente la atención se dirige a la respuesta aunque en el comienzo del c 3 el contrasujeto se mueva más rápido que la Respuesta. Esto es producto de la reiteración temática (imitación de la Respuesta), además de que en este caso la entrada de la Respuesta se ubica como voz superior (por lo que se la percibe con mayor claridad). Pero cuando el Sujeto surja en el c 5 en el bajo, se lo percibirá por el hecho de ser una reiteración, al igual que la Respuesta del c 6. Quizás esta última entrada del c 6 suene confusa y sea menos clara la percepción del elemento a imitar (Sujeto – Respuesta). Porque la pregnancia de los oyentes pueden seguir en continuidad hasta tres voces simultáneas. Sin embargo como Respuesta puede orientar la atención hacia ella.

Los ejemplos que se han empleado aquí mantienen una constante temporal en el tema que nos ocupa sea desde un mismo plano como en la interrelación de ellos.

Pero también puede existir temporalmente una distancia no regular, sea en un mismo plano o en planos diferentes.

Como ejemplo, el mismo número del *cuarteto op 5* de **Webern** nos brinda un caso interesante.

Los c 3 a 6 presentan la segunda frase. La textura contrapuntística de alturas, difiere de los dos compases anteriores. El despliegue de los timbres se parece con las entradas en imitación entre violines y cello. Todo concluye con un canon en las voces extremas con un

contrapunto en la viola, a través de la tímbrica sobre el puente. Los conjuntos de alturas se mantienen; son todos de cuatro sonidos.

Lo que aquí interesa resaltar es el final dado por el violín segundo con un conjunto de alturas 7 – 19, quien cierra suspensivamente a la frase.

Los c 7 a 10 presentan la tercera frase del número. Con una textura de melodía acompañada por ostinatos y pedales, la constitución de las alturas en conjuntos de tres sonidos junto a la textura marca una fuerte diferencia con todo lo anterior. Esta frase en comienzo de otro período.

Interesa destacar el final de esta frase con la viola quien reitera el 7 – 19 a  $x - 1$ , con otro valor de duración pero en un registro y timbre similar al anterior.

A esta altura de la pieza, el conjunto que se reitera se ubica a tres compases de distancia del anterior. Debido a la sintaxis atonal weberiana, quien aquí emplea diferentes características que demarcan las secciones formales, la lejanía del 7 – 19 sólo puede ser percibida en una proximidad en un sujeto que tenga una fuerte pregnancia en estos tipos sintácticos.

Si este no es el caso, incluso este conjunto de alturas queda fuera de toda relación “**arsis**” – “**thesis**” con lo inmediato anterior. Sea en el c 6 como en el c 10.

Por último, el gráfico siguiente presenta el final del número.

Aquí vuelve desde el punto de vista formal lo característico del primer período a través del canon (con las voces en contrapunto invertible) que diera el cierre en los c 5 y 6. Así constituido este número, queda formado en una binaria reexpositiva. Esta última frase sintetiza de manera retrógrada lo ocurrido en el primer período a través del *pizz* en el registro grave (otro trocado) del c 12.

El cierre de la pieza está a cargo del violín segundo con otro 7 – 19 que emplea valores diferentes a los de los dos anteriores. Como antes, la pregnancia del oyente permitirá relacionar este último gesto con los anteriores. Aún así, el autor que concluye su número con un final abierto que se interrumpe, permite ser percibido con la ley de cierre. Los silencios finales de mayor duración que los anteriores que acompañaban a esta simetría, funcionan como “thesis” de este último inciso.

### Conclusiones

Estos ejemplos muestran claramente que las leyes de la percepción se aplican en conjuntos. Así el oyente asume un rol protagónico, activo, cuando participa de la escucha musical, recibiendo los mensajes que los diferentes lenguajes musicales le proponen. Además, es necesario cierto conocimiento acerca de las particularidades de los lenguajes para recibir mejor la información que envían.

## 12. Bibliografía

- Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: The Beiknap Press of Harvard University Press .
- Aristóteles. (2002). *Poética*. Buenos Aires: Quadrata.
- Borges, J. L. (1998). *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- Cecchi, E. J. (2008). *Sintaxis Musical De La Practica Comun*. Buenos Aires: Educa .
- Cecchi, E. J. (2012). *Contrapunto y Polifonía*. Buenos Aires: inédito.
- Clarke, E. (1999). Rhythm and Timing in Music. En D. Deutsch (Ed.), *Psychology of Music* (págs. 473-500). San Diego, California: Academic Press.
- Desain, P. (1992). A (De) Composable Theory of Rhythm Perception. *Music perception*, 9(4), 439-454.
- Despins, J.-P. (1994). *La música y el cerebro*. Barcelona: Gedisa.
- Drake, C., & Bertrand, D. (2006). The quest for universals in temporal processing in music. En I. Peretz, & R. J. Zatorre (Edits.), *The Cognitive Neuroscience of Music* (págs. 21-31). Oxford: Oxford University Press.
- Fletcher, H., & Munson, W. A. (1933). Loudness, its definition, measurement and calculation. *Journal of the Acoustic Society of America* 5, 82-108.
- Fraisse, P. (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata.
- Fraisse, P. (1982). Rhythm and Tempo. En D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
- Freiberg, P. M. (2009). Ilusiones Auditivas: El error de desatender las diferencias psicoacústicas entre los tonos puros y complejos. *La experiencia artística y la cognición musical* (págs. 126-129). Villa María, Argentina: Eduvim.
- Grisey, G. (1987 ). Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review*, 2(1), 239-275.
- Haines, D. E. (2002). *Principios de Neurociencia*. Madrid: Elsevier Science.
- Malbrán, S. (2008). *Ritmo musical y sincronía*. Buenos Aires: Educa.
- Masao Buentello García, R., Martínez Rosas, A. R., & Alonso Vanegas, M. A. (2010). Música y neurociencias. *Archivos de neurociencias*, 15(3), 160-167.
- Messiaen, O. (1956). *The technique of my musical language*. Paris: A. Leduc.
- Moelants, D. (2002). Preferred tempo reconsidered. *7th International Conference on Music Perception and Cognition*, (págs. 580-583). Sydney.
- Moore, B. (1997). *An Introduction to the Psychology of Hearing*. London: ACADEMIC PRESS.

- Parmánides, & Heráclito. (2007). *Poema de Parménides. Fragmentos de heráclito*. Barcelona: Ediciones Folio, S.A.
- Platón. (1998). *República*. Barcelona: Planeta- DeAgostini S.A.
- Platón. (1999). *Timeo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.
- Platón. (2001). *El banquete o del amor - Fedón o del alma*. España: Editorial Planeta, S. A.
- Pozo, J. (1992). *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Morata.
- Roderer, J. (2008). *The Physics and Psychophysics of Music*. New York: Springer-Verlag.
- Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schönberg, A. (1994). *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical
- Stevens, S. S., Volkman, J., & Newman, E. B. (1937). A Scale for the Measurement of the Psychological Magnitude Pitch. *Journal of the Acoustical Society of America*, 8(3), 185-190.
- Terhardt, E. (1978). Psychoacoustic evaluation of musical sounds. *Perception & Psychophysics Vol. 23 (6)*, 483-492.
- Thomas, K. (2007). Just Noticeable Difference and Tempo Change. *Journal of Scientific Psychology*, 14-20.
- Zwicker, E., & Fastl, H. (1999). *Psychoacoustics: Facts and Models*. Berlín: Springer.

**Director:** Lic. Eduardo Checchi

**Investigadores:** Lic. Analía Luce - Lic. Silvina Bianco - Lic. Silvia Parodi - Lic. Diego Gardiner - Lic. Gustavo García Novo - Lic. Pablo Freiberg

## ARTÍCULO Nº 2

### Flautas y flautistas: construcción del campo específico profesional (Francia 1660-1790).

Lic. Gabriel Pérsico

El presente trabajo es producto del proyecto de investigación nº 34-0194 “La flauta travesera barroca y su repertorio. *Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente*”

#### Palabras clave

Flauta, flautista, rol social del intérprete, Francia, siglos XVII y XVIII

#### Key words

Flute, flutist, social performer's role, France, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries

#### Resumen

El objetivo del presente trabajo es intentar describir el proceso de configuración y consolidación del rol del flautista como intérprete-artista especializado, en Francia, a fines del siglo XVII y durante gran parte del siglo XVIII, en relación con los profundos cambios sociales que enmarcaron dicho desarrollo. La evolución de la estructura política autocrática, que llega a su apogeo con Luis XIV y el progresivo protagonismo de la burguesía a partir de fines de su reinado, la subsiguiente regencia y el reinado de Luis XV se verán reflejados en el cambio de las instituciones musicales, en los desarrollos de géneros y prácticas y en la diversificación de las modalidades de consumo de la música. Sobre dicho fondo, la flauta y el flautista se van definiendo como protagonistas peculiares. El propio perfil organológico del instrumento coagula en una tipología que estará vigente, con leves cambios, hasta el período clásico. La construcción del rol del flautista como intérprete especializado y, siguiendo a Bourdieu, la consolidación del campo específico en el que éste actúa, podrían entenderse como una de las manifestaciones del proceso de autonomía del arte y del artista inaugurado por la primera modernidad.

#### Abstract

My aim in this paper is to describe the process of configuration and consolidation of the flutist's role as a specialized performer/artist, in France at the end of the 17<sup>th</sup> century and during almost all along the 18<sup>th</sup> century, in connection to the deep social changes in which such development took place. The autocratic political structure, that reaches its highest point with Luis XIV and the bourgeoisie's gradual prominence by the end of his reign, the subsequent regency and the reign of Luis XV, are reflected in changes in musical institutions, in the development of styles and practices, and in the forms of music's consumption. On this background, flute and flutist begin to be defined as peculiar protagonists. The very organologic profile of the instrument sets up a pattern that will be determinative, with slight variations, until the classical period. The flutist as a specialized performer and, following Bourdieu, the consolidation of the specific field where she acts

might be understood as one of the manifestations of the process of art and artist autonomy opened up by early modernity.

### 1) Marco histórico

Sin entrar en la polémica sobre la periodización de la historia, adoptaremos el concepto de tiempo histórico planteado por Koselleck (Koselleck: 1993). Dicho autor opone la noción de tiempo cronológico, que implica una datación objetiva y científica, a la de "tiempo histórico", concebido como experiencia y vinculado a unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que actúan y a instituciones y su organización. La modernidad inaugura la disciplina de la filosofía de la historia que concibe el futuro como un tiempo siempre novedoso, proclive de ser pronosticado racionalmente, opuesto a las nociones anteriores escatológicas y proféticas. En especial, el siglo XVIII realizará una mixtura particular de estas visiones, adicionando al pronóstico racional del futuro una esperanza cierta de salvación, lo cual da origen a la filosofía del "progreso". Desde alrededor del 1700 hasta Kant inclusive y la filosofía de la historia idealista, la historia comienza a concebirse como una "novela" en el sentido literario del término, lo cual implica la búsqueda de un hilo conductor que integre el agregado de acontecimientos en un sistema racional. Es así como se supera la concepción de la historia clásica como "*magistræ vitæ*", la cual supone "*exempla*" aleccionadores extraídos de un espacio temporal continuo. Para la modernidad el pasado ya no instruye, sólo instruye el futuro, por lo cual la Enciclopedia intenta abolir ciertas enseñanzas del pasado para liberar un nuevo futuro. Aparecen los conceptos de "progreso" y "revolución" ligados a los procesos históricos. Estas ideas se configuran progresivamente en corpus ideológico fuerte, en el sentido de la definición de ideología de Martin Selinger<sup>i</sup>, y nos pueden guiar para comprender la conformación del "campo específico", desde las primeras identificaciones del flautista como intérprete especializado, ligado a las instituciones monárquicas, hasta la aparición del flautista como intérprete-artista independiente, inmerso en el tejido de relaciones que la ascendente burguesía va instaurando.

Dichas ideas se ven reflejadas en uno de los tratados sobre la flauta travesera más importantes de la época y que se publica a fines del lapso que nos proponemos describir, cuando podemos considerar ya claramente configurado el "campo específico" objeto de nuestro estudio. Nos referimos al "Ensayo de un método para ejecutar la flauta travesera" de Johann Joachim Quantz (1752)<sup>ii</sup>. El tratado denota un preciso conocimiento del estilo francés y del proceso de constitución del "campo" flautístico desde sus orígenes en Francia. No abundaremos en su análisis por exceder el marco del presente trabajo, pero sólo señalaremos algunos aspectos significativos que pueden orientarnos en la descripción del proceso que nos atañe. En primer lugar, se vislumbra la concepción de la historia más arriba señalada: en el capítulo I ("Breve historia y descripción de la flauta travesera"), Quantz reniega de las introducciones que aluden a los orígenes míticos del instrumento y adopta una visión más "científica":

*"No perderé el tiempo aquí con los relatos fabulosos e inciertos acerca del origen de las flautas que se sostienen de través delante de la boca. Como no poseemos información certera sobre el tema, resulta indiferente si se supone que el rey frigio Midas o algún otro*

*las inventaron. Del mismo modo, no puedo determinar si la invención fue originalmente sugerida por una corriente de aire golpeando una rama hueca de un viejo arbusto, roto en el extremo, en la cual la putrefacción hizo un pequeño orificio en el costado, o si se debió a alguna otra circunstancia" (Quantz 1752/1997: 25)*

Por lo tanto, comienza reseñando el origen del instrumento desde un punto de vista organológico y con una posición claramente evolucionista, en donde abundan términos como "más perfecto que...", "mejoras", "modelo mejorado", "invención", etc: "Los franceses fueron los primeros en perfeccionar este instrumento..." (Quantz 1752/1997: 26), "en su forma mejorada..." (idem: 27), "se le dió [a la flauta] una mejor apariencia exterior..." (idem: 27), "...una invención que dividía el pie de la flauta en dos partes..." (idem: 30), etc. Quantz nombra también otras "*inventions*" y "*améliorations*" que no considera provechosas como el pie extensible o el pie del do'. Los fragmentos citados denotan la ideología del progreso a la cual nos referíamos previamente.

Parangonando a Quantz, realizaremos una breve reseña y descripción del instrumento, pues la misma nos permite situar en el tiempo el origen y constitución del "campo" que pretendemos estudiar.

### **1.1) La flauta travesera "barroca"**

Podemos decir que la tipología de la flauta travesera barroca surge alrededor de 1670 y que mantiene sus rasgos definitorios hasta alrededor de un siglo después. Actualmente, este instrumento suele denominarse "flauta travesera barroca", (o sencillamente "traverso" para diferenciarlo del instrumento de sistema Boehm) en las lenguas romances en general y en alemán; en inglés, también es designada como "*one keyed flute*", es decir "flauta con una sola llave", siendo este último apelativo poco preciso desde el punto de vista estilístico y cronológico. En el período barroco, se solía referir a ella como "*Flûte allemande*" o "*Flûte traversière*" en francés; "*German flute*" en inglés, "*Flauto traverso o traversiero*" en italiano, "*Flöte traversiere*" (J. J. Quantz) en alemán y "*Flauta alemana o travesera*" en castellano.

Es más difícil trazar su evolución dentro de este lapso ya que los originales existentes no están datados y al ser un producto de luthería de alto artesanado, no existen patentes ni información técnica sobre su construcción, que los gremios guardaban celosamente. Para su estudio hay que recurrir a los ejemplares y fragmentos de los mismos existentes, a los datos sobre los constructores, a los tratados de ejecución, a la iconografía, etc. Además, hoy día, son también relevantes los estudios realizados a partir de reconstrucciones y desarrollos de técnicas de ejecución.

Las primeras flautas que podemos considerar barrocas, constaban de tres partes: cabeza con interior cilíndrico, en donde se encuentra la embocadura y el tapón; cuerpo, con seis orificios y pie con un orificio tapado por una llave que se acciona por medio del meñique. El interior del cuerpo central y el pie presentan una conicidad cuyo diámetro mayor se encuentra en la zona de la junta con la cabeza y el menor en el pie. En el ¶ 13, Quantz (op. cit) hace referencia a la conicidad inversa del tubo al referirse al extremo superior ancho y al extremo inferior angosto del centro intercambiable. Nunca antes se había referido a este cambio con respecto a las flautas anteriores de una sola pieza que

afirma conocer ¿quizás porque éstas (las flautas más "antiguas" que Quantz conoció) ya poseían esta conicidad? Confrontar con la argumentación sobre instrumentos transicionales (Haka, Lissieu) en Solum (1995). Algunas flautas presentan un pequeño acampanamiento en el pie luego de alcanzado el diámetro más pequeño. El hecho de estar divididas en tres partes, la conicidad y la incorporación de la llave, son cambios constructivos importantes que la diferencian del instrumento renacentista y de principios del siglo XVII, básicamente cilíndrico.

El ámbito que cubre la flauta va desde el re' hasta el la<sup>''''iii</sup>, alcanzando algunos modelos y ejemplares el do<sup>''''</sup> (según figura en algunas tablas de digitaciones de la época). De cualquier manera el ámbito más usado por el repertorio específico va desde re' hasta mi<sup>''</sup>. Los ejemplares que han sobrevivido están afinados aproximadamente entre un la = 390 hz. y un la = 415 hz.

Una de las características distintivas de la flauta travesera barroca es adaptarse con fluidez a la afinación pura de las terceras, resultado que se logra, entre otros recursos, con digitaciones diferentes para los sostenidos y los bemoles (los primeros más bajos que los segundos). La llave produce un re#, por lo cual una de las primeras innovaciones constructivas que sufre el instrumento es el agregado de otra llave para producir el mi<sup>b.iv</sup>. Quantz se atribuye la autoría de esta "invención" y la fecha específicamente en 1726 (Quantz 1752/1997: 27-28).

También según Quantz, las flautas comienzan a dividirse en cuatro partes alrededor de 1720. Se fracciona entonces el cuerpo central en dos secciones de tres orificios cada una. Esta innovación, además de permitir un tallado más preciso de la cavidad interior, ofrece la posibilidad de cambiar uno de los centros (el cercano a la cabeza) por otros de tamaños ligeramente distintos, con el fin de adaptarse a afinaciones diferentes. Quantz describe también la adopción de un tapón graduado, un pie telescópico y una partición elongable en la cabeza.

El repertorio de la flauta travesera barroca puede datarse desde alrededor de 20 años antes de su primera aparición indicada en partitura del ballet de Lully *Le Triomphe de l'Amour* (1681) aproximadamente, hasta obras de Haydn y Mozart en donde coexiste con modelos modificados, abarcando prácticamente todos los estilos y géneros instrumentales del período barroco. Actualmente, existen obras escritas por compositores contemporáneos específicamente para este instrumento.

## **1.2) Etapas para el análisis sincrónico de la construcción del campo**

La construcción de un campo según Bourdieu, permite un estudio sincrónico y diacrónico en el sentido que originalmente le otorga Saussure al estudio del lenguaje<sup>v</sup>. Al ser el campo una construcción intelectual que se construye y reconstruye constantemente según las relaciones de posición de los agentes y el aspecto que adquiera el capital específico en un determinado momento, podemos tratar de definir etapas que permitan "...un análisis estructural de los sistemas de relaciones que definen un estado dado del campo intelectual..." (Bourdieu 1999: 25).

En nuestro caso las etapas podrían acotarse de la siguiente manera:

- Primera etapa: 1660/70 - 1682 (muerte de Lully)

- Segunda etapa: 1682 - 1725 (creación del "*Concert Spirituel*")
- Tercera etapa: 1725 - ca.1760 (aparición de flautas traveseras con 4 a 6 llaves)

## 2) Construcción del campo específico, primera etapa (1660/70 - 1682)

Si seguimos a Bourdieu en su concepción de "campo" como un espacio social en donde los agentes se posicionan en relación a la lucha por el poder y por el dominio del capital específico que lo define, podemos intentar estudiar la configuración del campo flautístico. El conocimiento de las técnicas de construcción del instrumento y de las técnicas de ejecución; la definición del repertorio propio y las características estéticas del mismo; el desempeño "profesional" (los ámbitos específicos y las modalidades de trabajo) y las relaciones económicas implicadas, la creación artística dentro del campo, la publicación de música y tratados, etc. configurarán un capital particular que puede analizarse bajo la óptica de capital económico, cultural o social y fundamentalmente, bajo los aspectos del capital simbólico que pueden asumir.

Considerando que el perfil organológico distintivo del instrumento fue reconocido en su momento por los propios agentes que actuaban dentro del campo como elemento identificador y diferenciador con respecto al resto de los instrumentos -es decir, que la flauta travesera comienza a adquirir rasgos propios que van generando un capital simbólico privativo- podemos ubicar nuestro estudio a partir de las referencias a la *flûte travérsiere* como objeto particularizado entre 1660/70 y 1770 aproximadamente. Quantz deja claro que el proceso de configuración del perfil distintivo del instrumento, como así los primeros flautistas reconocidos como tales, son franceses. En el capítulo citado nombra primero a *Philbert* (Philibert Rebeille, ca.1639-ca. 1717), luego a *La Barre* (Michel de la Barre, ca.1680-1743) y *Hotteterre* (Jacques-Martin Hoteterre, "*dit le Romain*", ca.1645-1722) como representantes de una primera "escuela" y luego a *Buffardin* (Pierre-Gabriel Buffardin, 1690-1768) y *Blavet* (Michel Blavet, 1700-1768), "... que en la ejecución eran muy superiores a sus predecesores".(Quantz 1752/1997: 26)

Para Bourdieu, la importancia del accionar de un agente en un campo determinado se mide a partir de propiedades de posición; en otras palabras, el peso funcional del agente, o sea su autoridad en el campo, se define estudiando el sistema de relaciones con los temas y problemas que constituyen el capital específico y cómo su participación en el campo va configurando una estructura peculiar del mismo, para un determinado momento histórico: "El campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: ésto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo".(Bourdieu 2003: 13). Por lo tanto, será esclarecedor para nuestro análisis saber cómo y dónde se desempeñaban, quiénes eran, y cómo se los consideraba a estos "primeros" flautistas.

### 2.1) Las instituciones musicales bajo Luis XIV

*"En los tiempos del esplendor de Luis XIV, todas las miradas se dirigían a Versailles, sede del poder, la potencia y la gloria. Nada se decidía que no fuera inspirado por la corte, por el*

*Príncipe y por sus servidores. Lully, todopoderoso Superintendente de la Música del Rey desde 1661, director de la Academia real de música desde 1672, heraldo y chantre de la Gesta real había impreso en la vida musical una marca profunda y durable que sobrepasó - por mucho - su sola existencia." (Duhamel 1994: 22)*

Duhamel describe así una situación política en la cual las artes, y la música en especial, jugaban un papel preponderante. La estrategia política de Luis XIV, desde su verdadera asunción del poder a la muerte de Mazzarino ("*l'État c'est moi!*") se basó en el accionar de ministros surgidos de la alta burguesía (Colbert) y entrañó una continua lucha por la "domesticación" de la nobleza, dentro de la edificación del estado absolutista. En ese marco se puede analizar la remodelación y construcción de Versailles, que se transformará en base de la vida política y administrativa, así como de la vida intelectual y cultural del reino, teniendo como centro y eje a la figura del rey. La corte, integrada por el rey y su entorno - nobles, príncipes de sangre, cortesanos, miembros del gobierno y sus familiares, sirvientes, etc- se instala definitivamente en Versailles en 1682, formando una verdadera "población". Según Elias: "...en el año 1744 se alojaban en el palacio alrededor de 10.000 personas, incluida la servidumbre..." (Elias 2012: 111). En ese ámbito, la lucha por poder y el favor real estaba vehiculizada por las funciones suntuarias y "barrocas" de la etiqueta. La instalación de la corte en Versailles originó un "drenaje" de las élites dominantes, vaciando o debilitando a la ciudad de París, tradicional sede del poder. La corte constituyó "una élite convencida de moverse en el corazón de un sistema hecho por ella y para ella, coherente pero encerrado en sí mismo." (Duhamel 1994: 119-120). Esta situación duró aproximadamente 20 años y coincide con los primeros rasgos definitorios del campo flautístico como espacio social.

La política real y aristocrática de protección de las artes y de mecenazgo, siguiendo los caminos trazados por Richelieu y los teóricos del absolutismo, fue concebida como una técnica de gobierno. El arte del cortesano, o mejor dicho, la relación del cortesano con el arte, fuente de prestigio, presenta la voluntad de ser ejemplar. Así Versailles dictó los usos y costumbres durante aproximadamente la segunda mitad del s. XVII. Dentro de lo que los estudiosos han descrito como accionar político basado en una "lógica del prestigio" (Cf. Elias, Duhamel op. cit), Luis XIV, somete a las artes y a la música, al único objetivo de su gloria personal, entendida como la gloria de Francia. Es con este objetivo que remozó y amplía las instituciones musicales ya existentes y crea otras nuevas. A los organismos ya célebres y fuertemente reglamentados como *la Chapelle* (música religiosa), *la Chambre* (música privada) y *l'Écurie* (música para ceremonias al aire libre), se agrega en 1669, *l'Académie Royal de Musique*, es decir, el ámbito en donde se desarrollará la ópera nacional francesa, la *Tragédie Lyrique*. Estas instituciones involucraban alrededor de 250 a 300 músicos, entre *officiers ordinaires* y *extraordinaires*, y constituían la principal fuente de ingresos y meca de todo músico "profesional". Aclaremos que el término "profesional" lo usamos aquí en el sentido particular de una actividad que define un rol dentro de un campo, ya que justamente, éste se encuentra en un proceso metamórfico entre los roles propios del oficio de un *ménéstrier* integrante de un gremio medieval, el rol de servidor del proyecto absolutista y el naciente rol definido por las condiciones planteadas por las estructuras burguesas de relación entre capital, trabajo y las reglas del mercado.

Estos músicos estaban fuertemente activos en todos los eventos que incluían música en la corte, los cuales, hasta fines del s. XVII, involucraban "conciertos" regulares cinco veces por semana, que incluían "*grande musique*" (actos de *tragédies lyriques*, *grands motets*, etc.) y "*petite musique*" (*airs de cour*, *suites* instrumentales, etc.), además de las representaciones en la ópera, *soupers*, ceremonias religiosas, recepciones con música y audiciones íntimas.

El campo peculiar en donde se desarrollaba la actividad de estos músicos fue producto del cruce de las líneas de fuerza en relación con el cambio de principio de autoridad que implicaba otros mecanismos de legitimación. Recordemos que desde el s. XIV los músicos, en Francia, estaban agrupados en la "*Corporation de ménestriers*". El proyecto absolutista de Luis XIV, reordena las reglas y normativas de la "*confrérie*", subsumiéndolas en el orden que emana de la importancia de Versailles. En 1658, el jefe de la "*confrérie*" pasa a denominarse "*roi des violons*" en vez de "*roi des ménestriers*" y se suprime el cargo en 1697, en un proceso de progresiva pérdida de poder de la corporación. Posteriormente los compositores, organistas y clavecinistas (denominaciones que en la época, podríamos decir que eran casi sinónimos) fueron liberados de la obligación de aportar dinero a la "*confrérie*".

Los cargos de *Musicien du Roi* u *Officier de la Maison du Roi*, además de validar un determinado tipo de conocimiento o aptitud, se compraban, por lo cual había que poseer un determinado nivel económico para acceder a ellos. "La sucesión por retiro o muerte se efectuaba a través de una *survivance* por medio de la cual el *officier* otorgaba el derecho de heredar su puesto a un familiar, o el derecho de adquirirlo a un amigo o probablemente un alumno. En Versailles, ésta fue una de las razones para la aparición de dinastías de músicos como las familias de los Hotteterre, Philidor, Rebel o Boessel." (Anthony 1997: 19). Estas familias, sobre todo las de los Hotteterre y Philidor, van a ser definitorias en la constitución de un campo específicamente flautístico, no sólo por aportar instrumentistas reconocidos, sino por estar comprometidas en la modificación y desarrollo de los instrumentos de viento en general (y de la *flûte traversière* en particular), la composición y edición de repertorio propio del instrumento y la elaboración de un corpus de conocimientos (tratados, técnicas de ejecución, etc.) que se van configurando como el capital identificador del campo. Es así como, siguiendo a Berger y Luckmann (1968), el cúmulo de conocimiento objetivado, común a un cierto tipo de actores, hace surgir un rol, un tipo de actor en el contexto descrito, que empieza a identificarse como flautista.

Los autores arriba citados afirman además que los roles implican el cumplimiento de una serie de normas y que, además, representan el orden institucional. En este sentido, resulta indispensable referirnos a la figura de Lully. Jean Baptiste Lully (1632-1687) - "*l'Orphée de notre siècle*", "*le nouvel Amphion*", "*le héros et Ciceron de la musique française*" o, al decir de Voltaire: "...el verdadero padre de la música en Francia" (Voltaire 1751/1996: 566) - asumió, como es sabido, el control de toda actividad musical en la Francia de Luis XIV. Sólo nos referiremos a un aspecto de su amplia actividad en relación directa con el desarrollo del campo a estudiar. La creación de la *Tragédie Lyrique*, como género representativo de la élite cortesana, permitió la formación de una institución relativamente novedosa en cuanto a su funcionamiento: la orquesta de la *Académie Royal*

*de Musique*. Éste organismo, permitió, con el tiempo, la creación de roles específicos de flautista, que se independizaron del cargo de *officier du Roi* y que, a partir de su actividad dentro del nuevo género, que tendría ligazones económicas con el "mercado" (las entradas eran pagas, el cargo tenía una remuneración asumida por la institución y sus administradores y no directamente dependiente de la corona), ampliaron su ámbito de acción. Las *Académies*, los teatros y las sociedades de concierto como veremos, se multiplicaron por toda Francia y la orquesta fue "copiada" en las distintas cortes francófilas del exterior. Lully fue identificado fuertemente con el poder absoluto cristalizado en la figura de Luis XIV, y además fue considerado por sus contemporáneos, como la quintaesencia de la música francesa. La supremacía que detentó no era solamente "estética", sino que tenía un fuerte sustento económico. Las academias de música, en París y en provincias, estaban ligadas por contrato con el Superintendente y sus herederos; tenían la obligación de representar un número mínimo de óperas de Lully (integrales o en fragmentos) y pagar por lo tanto un derecho. La enorme "empresa" musical así constituida, perduró mucho después de su desaparición, siendo administrada por sus tres hijos y su yerno en los primeros 30 años después de su muerte.

La música de Lully, no sólo constituyó el espejo de una élite, sino que también, como dijéramos, se la identificó en su época con la música francesa por excelencia. En este sentido, trascendía las fronteras de clase: según leemos en Saint-Evremond, "Os diría que las mujeres y los jóvenes saben las óperas de memoria, y casi no hay casa en donde no se canten escenas enteras. No se habla de otra cosa que de '*Cadmus*', '*Alceste*', '*Thésé*', '*Atys*'." (en Duhamel 1994: 29)

En síntesis, el ámbito de la corte y la ópera, generaron un espacio en donde el rol del flautista comienza a perfilarse, como actor específico. Por otra parte, la conciencia estilística, que como veremos, también fue jugada como conciencia política, constituye un capital simbólico que identifica el flautismo de esta primera etapa de constitución del campo, un flautismo netamente francés, propio de la delicada tradición del *Air de cour* y de los sutiles matices de las danzas.

## **2.2) Los primeros flautistas:**

El referirnos a individuos en particular y a su producción no implica adscribir a una teoría de la biografía, tradicionalmente relacionada con cierta tradición positivista que conserva aspectos de la ideología romántica del "genio" creador. Siguiendo las ideas de Bourdieu, sólo se intentará individualizar aspectos del accionar de dichos actores en función de su posicionamiento en el campo que analizamos y que los mismos contribuyeron a definir, intentando, además, incluir el campo flautístico específico en otros más abarcativos, ideológicos y políticos:

*"...la teoría de la biografía como integración retrospectiva de toda la historia personal del artista en un proyecto puramente estético, o la representación de la 'creación' como expresión de la persona del artista en su singularidad, pueden comprenderse completamente sólo si las reinserta en el campo ideológico del cual forman parte y que expresa... la posición de una categoría particular de escritores [léase artistas en general] en la estructura del campo intelectual, él mismo incluido en un tipo específico de campo*

*político, que asigna una posición determinada a la fracción intelectual y artística."*  
(Bourdieu 1999: 24)

Justamente, la progresiva construcción de dicho campo, coadyuvará, en el futuro, a concebir al artista (en este caso el intérprete especializado) como individuo "autónomo", cuyo "hábitus" responde a una noción del arte como actividad privilegiada, aparentemente irreductible a categorías sociales, políticas y económicas.

Junto con *Philbert*, nombrado en primer lugar por Quantz, las crónicas de la época nombran también a *Descoteaux*<sup>vi</sup>, considerándolos los primeros que se destacan por la ejecución de la *Flûte Allemande*, casi exclusivamente. Michel de La Barre, otro destacado "*flûtiste du Roy*", en sus memorias escritas alrededor de 1730, ratifica esta aseveración y documenta la importancia que comienza a adquirir la flauta travesera en la música de la corte.

*"Fue Philbert el primero que ejecutó [la flauta travesera] en Francia, y casi al mismo tiempo, Descoteaux. El Rey [Luis XIV] a quien este instrumento gustaba en gran medida, al igual que a toda la corte, agregó dos puestos a las cuatro Mussettes de Poitou y se los dió a Philbert y Descoteaux y ellos me manifestaron muchas veces que el Rey hubiera querido de corazón, cuando se los dio, que las seis mussettes se hubieran metamorfoseado en flautas traveseras, de manera que al menos hubieran sido útiles, ya que en vez de esto, las musettes sólo eran aptas para danzas de campesinos..."* (en Powell 2002: 61)

Philbert y Descoteaux eran famosos también como cantantes, lo cual se encuentra en relación directa con el primer corpus de repertorio asignado al instrumento, conformado casi exclusivamente por *Airs de cour* (aunque probablemente también por danzas, en menor medida). Un poema escrito por Alexandre Lainez (ca. 1650-1710) atestigua la fama de Philbert y su repertorio al citar al compositor de *Airs de cour* Michel Lambert:

*Si buskais placers, ved a Philbert;  
Su voz, de los dulces cantos de Lambert,  
pasa al ruido estrepitoso de un trueno que retumba:  
Su flauta sola es un Concierto... (Powell 2002: 61)*

La flauta queda asociada a este tipo de música, generando una fuerte identificación del instrumento con la connotación de un carácter triste, tierno y lánguido; codificación válida para las últimas décadas del siglo XVII y que mantendrá su vigencia icónica durante todo el período analizado; aunque se le sumarán más tarde nuevas connotaciones. Es así como un primer capital simbólico comienza a delinearse.

Ambos flautistas, como señalamos, eran músicos de la corte y estuvieron relacionados con instituciones musicales cortesanas como la "*Chambre*" y la "*Chapelle*", pero su celebridad ayudó a configurar también un ámbito laboral que se va haciendo cada vez más específico. En este sentido, leemos en Powell: "Su fama personal, evidentemente, contribuyó en gran medida a promover la reputación de la flauta en una época en que otros instrumentos, como los de las familias del oboe, violín, laúd y teclado, proveían músicos con las únicas perspectivas realísticas de empleo." (Ibidem)

### 2.3) Repertorio y estética

La definición clásica del capital como trabajo acumulado conlleva la noción de que el capital se constituye en el tiempo. Esta idea es válida también para el capital simbólico, como lo concibe Bourdieu:

*"Estos poderes sociales fundamentales son, según mis investigaciones empíricas, el capital económico, bajo sus diferentes formas, y el capital cultural, y también el capital simbólico, forma que revisten las diferentes especies de capital cuando son percibidas y reconocidas como legítimas". (Bourdieu 1996: 131).*

Si observamos la cada vez mayor presencia de la *flûte allemande* en las obras publicadas en las últimas décadas del s. XVII en Francia, comprobaremos como se va configurando una especificidad del campo, observable también en el progresivo paso del multi-instrumentista al ejecutante especializado. Reseñemos algunas de esas obras<sup>vii</sup>:

- 1681: *Le Triomphe de l'Amour, ballet de cour de Jean-Baptiste Lully*, como ya señaláramos, es la primera indicación de la utilización de la flauta travesera en partitura editada.

- fines de la década de 1680: *Magnificat en Sol, de Marc-Antoine Charpentier*, contiene partes para dos flautas.

-1686: *Sonate pour deux flûtes allemandes, 2 dessus de violon, une basse de viole, un basse de violon à 5 cordes, un clavecin et un téorbe, atribuída a Marc-Antoine Charpentier*

-1692: *Pièces en trio pour les flûtes, violons & dessus de viole, de Marin Marais*. Si bien, en la asignación instrumental de estas piezas no está claramente determinado si se trata de flautas traveseras o flautas dulces, en el grabado del frontispicio de la edición aparece lo que aparentemente podría ser la primera representación de un instrumento con la tipología de la división en tres partes, conicidad y la llave, aunque aún no presenta los peculiares tallados ornamentales en las juntas, propios de las célebres flautas con la marca de constructor de la familia de los Hotteterre.

-1694: *Medea, ópera de Marc-Antoine Charpentier*. En esta última obra y un *Magnificat anterior*, comprobamos la utilización de la flauta travesera en la música religiosa y en la *Tragédie lyrique*.

-1694: *Pièces en trio pour les violons, flûtes et hautbois...*, de Michel de La Barre. Aquí tampoco la asignación instrumental está absolutamente clara, pero si consideramos el rol de La Barre y su presentación en las ediciones como "*Flûte de la chambre du Roy*" y otras características estilísticas, podemos considerarlas escritas fundamentalmente para la *flûte allemande*.

-1702: *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue, œuvre quatrième, tambien de La Barre*, inaugura las composiciones específicamente dedicadas al instrumento.

Formando parte de esta pequeña reseña de obras editadas, podemos nombrar también las *Pièces de violes, composées par M. Marais, ordinaire de la musique de la chambre du Roy* [2<sup>ème</sup>. livre] de 1701. En el *Advertissement*, Marais dice lo siguiente:

"Las piezas están trabajadas de una manera diferente des las de mi primer libro. Tuve el cuidado de componerlas para adecuarlas a la ejecución en todo tipo de instrumentos como el órgano, clave, tiorba, laúd, violín, flauta travesera, y me atrevo a vanagloriarme de haber tenido éxito, al haber hecho la prueba con éstos dos últimos [instrumentos]." (en Vester 1985: 305)

Ésta afirmación, referida al violín y la flauta, podría indicar una mayor difusión de estos instrumentos entre los *amateurs*.

La concepción estética que entraña este corpus de obras, y la identificación con el carácter "triste, tierno y lánguido" de la flauta que señaláramos más arriba en relación con el repertorio de *Airs de cour*, es necesario interpretarla integrándola en la idea rectora del arte como mimesis. Leemos en Anthony: "...el concepto de música instrumental independiente [de cualquier relación con la acción dramática o coreográfica] era un anatema para la mayoría de los estetas y críticos franceses hasta avanzado el s. XVIII" (Anthony 1997; 121). La *simphonie*, término para designar toda pieza instrumental<sup>viii</sup>, acompaña la acción o ayuda a establecer el carácter, basado en la estética de la imitación. Si bien la cita siguiente corresponde a un período ligeramente posterior al que describimos (como el término "sonata" lo sugiere), resulta pertinente:

"Las mismas piezas que nos conmueven tan perceptiblemente cuando se encuentran aliadas a la acción dramática, quizás nos gustarían moderadamente al ser oídas cuando son ejecutadas como Sonatas, ... y consecuentemente podríamos juzgarlas sin conocimiento de sus grandes méritos; o sea, su relación con la acción, donde, por así decirlo, interpretan un papel". (Jean-Baptiste Dubos, *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, en Anthony 1997: 121)

Como señaláramos, la *flûte traversière* hace su aparición en la orquesta de Lully en 1681, en el ballet *Le Triomphe de l'Amour*. Allí las flautas traveseras (no se especifica cuántas) ejecutan la voz superior acompañadas por flautas dulces (tenor, bajo y gran bajo, para la denominación actual) en las tres voces inferiores de un *Prélude pour l'Amour*. Sabemos quiénes ejecutaron las flautas gracias al registro del "*vin et pain pour les acteurs*" de La Grange: "... Michel de la Barre à la tête des flûtes avec toute la famille Hotteterre et les hautbois." (Beaussant: 1992).

Este tipo de sonoridad, relacionada con las flautas, continúa en las instrumentaciones operísticas (en el *petit chœur* de la orquesta de la ópera: dos flautas traveseras acompañadas por un violín o viola), constituye lo que Anthony (1997: 15) denomina "sonoridad de la 'douceur' francesa", como por ejemplo en "*Cessez mes yeux*" del acto III de *Tancredi* de Campra. Como dijéramos, un capital simbólico se va configurando, identificando una prosodia específica para la *flûte traversière* y que, como veremos más adelante, se asimilará al *bon goût* francés y a su tradición nacional.

## 2.4) Constructores:

Como dijéramos anteriormente, es difícil determinar el origen del instrumento al que nos referimos, y los estudiosos no concuerdan en la descripción de los pasos que fueron perfilando a la *flûte traversière* a partir de modelos renacentistas. Coinciden, sin embargo, en fecharlos aproximadamente a fines de la primera mitad del s. XVII y relacionarlos con las dinastías de *ménéstriers* servidores de las instituciones reales.

Se conservan registros de la ciudad de París, de 1692 en donde se listan algunos nombres de maestros en ejecutar y construir instrumentos de viento, *flûtes, flageolets, hautbois, bassons, musettes*, etc.: Colin Hotteterre, Jean Hotteterre, Fillebert, Descosteaux, Filidor, Du Mont, Rousselet, Dupuis, le Breton et Froment, Héron, Du Buc y Roset (Constant, Victor, 1893, *Les Facteurs d'Instruments de Musique, les Luthiers et la Facture Instrumentale*, París, E. Sagot, en Powell 2002: 67). Vemos en él nombres relacionados con las familias actuantes en la *Chambre, Chapelle* y *Écurie*. Por otra parte, el listado revela la casi imposibilidad de discernir entre constructores e intérpretes, lo cual lleva a pensar que ambas actividades estaban íntimamente relacionadas.

La acumulación de conocimientos realizada por estas dinastías en relación con un tipo de actividad específico, tiende a la división de trabajo y al surgimiento de especialistas. Éstos cumplirán roles cada vez más específicos y serán los administradores de dichos conocimientos acumulados e institucionalmente objetivados (Berger y Luckmann: 1968). Éste fenómeno podremos verlo explicitado en la siguiente etapa de constitución del campo específico, con la publicación no sólo de repertorio para el instrumento, sino también de métodos y tratados para la enseñanza y con la aparición de talleres de constructores identificados.

### **3) Construcción del campo específico, segunda etapa (1682 - 1725)**

Abordaremos ahora la que consideramos una segunda etapa en la construcción del campo específico, situándola más o menos arbitrariamente entre la muerte de Lully en 1682 y la creación del *Concert Spirituel* en 1725.

Es entonces cuando aparecen cantidad de ediciones dedicadas al instrumento y los flautistas de la corte comienzan a ser requeridos, además, como maestros. El incremento de poder de la burguesía, sobretodo financiera, bajo el reinado de Luis XIV, genera un nuevo público consumidor de arte en general y de música en particular. La flauta se puso de moda no sólo entre la aristocracia noble sino también entre los burgueses de alto poder económico quienes aprendían a ejecutar el instrumento, al igual que lo hacían ya con la largamente utilizada viola da gamba y el clavecín. Anteriormente, el laúd era el instrumento de tradición noble por excelencia, hasta aproximadamente la revuelta de *La Fronde*, de difícilísima ejecución, cae en desuso entre los amateurs que seguían las costumbres del Rey Luis XIV, fundamentalmente guitarrista. En el prefacio del primer método conocido y reconocido para la flauta travesera (1707), Hotteterre escribe: "Como la flauta travesera es un instrumento de entre los más agradables, y más a la moda, he creído deber emprender esta pequeña obra, para secundar la inclinación de aquellos que aspiran a ejecutarla." (Hotteterre 1707: 3) Al final de la etapa que pretendemos describir (1727), un cronista extranjero afirmaba: "Los instrumentos más populares actualmente en París son el clave y la flauta travesera o flauta alemana. Hoy, los franceses ejecutan estos

instrumentos con una *delicatesse* sin par" (Joachim-Christoph Nemeitz, 1727, *Le Séjour de Paris*, en Anthony 1997: 395)

### 3 .1) Rivalidad entre la "*Cour*" y la "*Ville*": nuevo escenario histórico

En los primeros años del s. XVIII, Luis XIV envejece y está cada vez más inclinado hacia la religión, a instancias de Mme. de Maintenon. Lully había muerto unos veinte años atrás y el esplendor de los días de gloria del reinado había quedado en el pasado. La Corte pierde peso y París comienza a cobrar relevancia.

En 1715 muere Luis XIV y asume Felipe de Orléans como Regente, quien abandona Versailles para gobernar y habitar en el *Palais Royal*. En 1722, Luis XV se instala nuevamente en Versailles y con la muerte del Regente, al año siguiente, se inicia una etapa de alrededor de 40 años, de rivalidad sin tregua entre la Corte y la Ciudad. Esta rivalidad se verá reflejada directamente en la competencia por la dirección del gusto y de las modas, lo que incluye la iniciativa por el fomento del saber y el mecenazgo. El antagonismo representaba indirectamente una pugna sin concesiones por el poder político. Ilustrativamente, en 1718, el periódico *L'Europe Savante* afirma: "[La Corte y la Ciudad] son dos especies de repúblicas compuestas por hombres diferentes; que se burlan los unos de los otros." (Duhamel 1994: 119)

Esta rivalidad también comienza a percibirse en el mundo de las artes, las letras y la música. En los últimos veinte años del s. XVII se implantó la moda de conciertos regulares brindados por músicos profesionales en sus domicilios, como los organizados por el violista Antoine Forqueray, el laudista Dessanssonières y el guitarrista Médard. Si bien, aún no representaban una fuente directa de ingresos, daban cuenta de un cambio en los procesos de legitimación del prestigio y un ámbito más íntimo y a la vez más "especializado" para la circulación de la cultura.

Otro escenario importante fueron los conciertos organizados periódicamente por el Abate Nicolas Mathieu en la parroquia de *Saint-André des Arts*, también en París, entre 1681 y 1706. El Abate Mathieu era un partidario entusiasta de la música italiana: François Couperin hace referencia a estas veladas como el lugar en París en donde se escucharon por primera vez las Sonatas de Corelli. La música italiana, como veremos más adelante, comienza a cargarse de una simbolización cultural y política diferente de las connotaciones que el siglo anterior le concedía.

Durante la Regencia, el mundo de la alta burguesía comienza a asumir funciones de mecenazgo y promoción de las artes, rol antes sustentado casi exclusivamente por la nobleza y la corona. En el tema que nos ocupa, fueron célebres los conciertos organizados por Mme. de Prie, junto con Antoine Crozat *Fermier général* y representante de las altas finanzas, ambos partidarios de la música italiana. Más adelante (a partir de 1724), el *Concert Italien* de Mme. de Prie, adopta un "*nouveau style*", es decir comienzan a ser pagos. El *Concert* contrata regularmente a músicos bien remunerados y presenta además maestros italianos visitantes. El público está formado por sesenta oyentes que aportan 400 libras al año, a cambio de las cuales pueden acceder dos veces por semana a las sesiones musicales. Sólo ingresan los "abonados", una élite de personas que comienzan a ser calificados como *amateurs*: "Sólo los que pagan entran y ni siquiera pueden llevar a sus esposas. Se los denomina 'amateurs', pero sus mujeres tendrán los amantes" (Mathieu

Marais, *Journal*, en Duhamel 1994: 56). Como vemos, el debilitamiento del poder real permite otras prácticas socio-culturales en las que la burguesía va encontrando formas de legitimación y la música comienza a adquirir, en ellas, una nueva significación, en ámbitos no directamente ligados al marco autocrático. El concepto de "profesional", de a poco va adquiriendo un sentido "moderno". Los músicos pueden también comenzar a independizarse de las instituciones reales y actuar en el incipiente mercado: perciben ingresos por la venta de sus ediciones, se les paga por ejecutar en otros ámbitos, instruyen a un creciente número de *amateurs*, etc. En este proceso, veremos que la música instrumental y la música italiana comienzan a adquirir un valor simbólico considerable, con una alta connotación de innovación. El naciente repertorio para flauta encuentra su lugar en este escenario.

Pero no se debe pensar, de manera simplificadora, que el *amateur* era sinónimo de burgués. La nobleza aristocrática también aportaba a la definición del nuevo personaje. Por un lado, los nobles nostálgicos del viejo esplendor de la corte de Luis XIV, intentaron recrearlo, durante la Regencia, en sus propios salones. Es el caso, por ejemplo, de las fiestas que se hicieron célebres bajo el nombre de las Noches de *Sceaux*, en el castillo homónimo, en los primeros años del s. XVIII. Organizadas por Anne-Luise Bénédicte de Bourbon, duquesa de Maine, representaron la práctica social del salón, en el que se hallaban presente la política, las letras, la ópera, la música y las diversiones: "Hubo diez y seis en total... entre abril y octubre de 1714... Confiadas cada vez a dos personajes que serían el 'rey y la reina', estas fiestas fueron una sucesión de cantatas declamadas o cantadas y de intermedios instrumentales" (Duhamel 1994: 40). Saint-Simon relata que la duquesa "representó ella misma 'Athalie' junto con actores y actrices..." (Ibidem) y nos informa también que "... rápidamente se agregaron [a las veladas] una pléyade de músicos de la Corte, demasiado felices de romper, para aquellos acantonados en Versailles, la monotonía que genera a veces el servicio real..." (Duhamel 1994: 40-41). Felicidad que, además, seguramente incrementaba sus ingresos.

Por otra parte, la música era parte integrante de la formación de los nobles, pero el perfil del *amateur* modificará en cierto modo esta tradición. El *amateur*, se distinguía del profesional en que no hacía depender su sustento de la práctica de la música. Ejecutaba un instrumento (o más), muchas veces con un alto nivel parangonable al profesional. Era obligada su presencia asidua en la Ópera y en conciertos y a veces, inclusive, incursionaba en la composición. En los casos de alto nivel económico, asumía funciones de mecenazgo: recordemos por ejemplo la figura de Jean-Joseph le Riche de la Poplinière, mentor de Rameau.

El otro ámbito en el cual, como señaláramos en la sección anterior, el flautista comienza a ejercer una "profesionalidad" diferente era la Ópera. Institución mixta, real y privada, su reglamento prescribía la alternancia entre una "*nouvelle tragédie*" y "*un ancien opéra du Sieur Lully*". Para 1714/1715 ésta situación entra en crisis, dentro de la citada rivalidad entre París y Versailles. Pero la ópera francesa -más allá de su nacimiento como espectáculo espejo de la política absolutista, exaltador de la élite aristocrática y la figura del rey- había dado origen a una nueva categoría social: el público. El concepto de público es novedoso y conlleva ciertas convenciones. Es así como en las representaciones, según las diferentes categorías sociales, ocupa determinados espacios del teatro y genera

conductas específicas (por ejemplo, la audición en silencio, a diferencia de lo que sucede en los teatros de ópera en Italia). El público es entonces el que, en un futuro no tan lejano, al decir de Bourdieu (2003), representará al mercado y dará sanción económica a la independencia intelectual del artista.

La ópera, en estas primeras décadas del s. XVIII, se representaba tres veces por semana, salvo en festividades religiosas, interdicción que dio pie a la creación del "*Concert Spirituel*" en 1725, pero que corresponde que tratemos en el estudio de la siguiente etapa de construcción del campo específico.

### 3.2) Estética y política

La época que estamos analizando se halla cruzada por numerosos debates estéticos acerca de las bondades respectivas de la música francesa y la música italiana y la supremacía de una sobre la otra. Dichos debates adquirieron un cariz de pugna y polémica al estar sustentados en posturas políticas e ideológicas más amplias, expresadas en la ya nombrada oposición entre "Cour" y "Ville".

En Francia, la relación conflictiva entre la música italiana y la francesa se registra desde mucho tiempo atrás. Pero es desde mediados del s. XVII cuando la música italiana produjo aceptaciones y rechazos vinculados intensamente con la vida política. La ópera italiana -el nuevo género que intenta imponer Mazzarino, junto con todos los "italianismos" a ella asociados- es identificada directamente con su política. La música italiana entonces, tendrá una fuerte oposición del partido noble y piadoso. En la revuelta denominada "la Fronde", esta condena llegó a su punto máximo: recordemos por ejemplo que los músicos italianos debieron huir de París y que incluso, una "estrella" de la ópera italiana "*à machines*" como el escenógrafo Torelli, fue encarcelado.

Las polémicas se calmaron con el orden emanado posteriormente desde Versailles, pero a fines del s. XVII y principios del s. XVIII se reavivan notablemente. En 1702, el *Abbe François Ragueneau* publica un escrito titulado *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*, fuertemente italianizante, sosteniendo la superioridad de la música italiana por sobre la francesa. Por otra parte, en 1705, Jean Lecerf de la Vieville, publica una *Comparation de la musique italienne et de la musique française*, sosteniendo la tesis contraria y atacando específicamente al *Parallèle*. Rapidamente, el mismo año, aparece una *Défense du Parallele* de Ragueneau que a su vez Lecerf contesta en 1706 con una *Réponse à une défense du parallèle*. Como podemos apreciar por las fechas en que esta polémica se desarrolla, la *Tragédie lyrique*, como ópera nacional francesa, ya estaba fuertemente establecida y los elementos de la declamación musical francesa altamente codificados, como se consigna en los tratados franceses sobre canto como "*L'Art de bien chanter*" de Bénigne de Bacilly (1679) o inclusive el posterior "*L'Art du chant*" de Jean-Baptiste Antoine Bérard (1755). Estas controversias, como se sabe, desembocarán más tarde en la *Querelle des Bouffons*.

La progresiva introducción de la música italiana, entonces, es aplaudida por algunos como signo de una renovación y por otros como una decadencia del buen gusto, identificado con la tradición gloriosa del reinado de Luis XIV. La lectura es inevitablemente política: "...el sistema absolutista francés había suscitado formas de resistencia cultural...

la perennidad de las querellas sobre el estilo y el gusto en música son una ilustración de esto." (Duhamel 1994: 146)

James Anthony (1997: 145) recopiló a partir de escritos franceses sobre música que abarcan aproximadamente 100 años (coincidiendo más o menos con nuestro lapso de estudio) una lista de palabras que expresan esta oposición. Los calificativos que el punto de vista francés elige para describir su música definen el *bon goût*; sus antónimos, usados para calificar a la música italiana, representan la *corruption du goût*. Nos parece pertinente reproducirla aquí:

Música Francesa	Música italiana	
<i>beauté</i>	<i>baroque</i>	<i>peu naturel</i>
<i>calme</i>	<i>bizarre</i>	<i>rage</i>
<i>charme</i>	<i>brillant</i>	<i>recherché</i>
<i>délicate</i>	<i>bruit</i>	<i>savant</i>
<i>douceur</i>	<i>chargé</i>	<i>singulier</i>
<i>élégant</i>	<i>colère</i>	<i>variété</i>
<i>grâce</i>	<i>défiguré</i>	<i>vif</i>
<i>intelligent</i>	<i>dépit</i>	<i>violence</i>
<i>naturel</i>	<i>détourné</i>	<i>vivacité</i>
<i>netteté</i>	<i>diversité</i>	
<i>noble</i>	<i>excés</i>	
<i>régularité</i>	<i>extravagance</i>	
<i>(la belle) simplicité</i>	<i>fureur</i>	
<i>tendresse</i>	<i>gaité</i>	
<i>touchant</i>	<i>licence</i>	

Este tipo de construcción ideológica, como vimos, superaba el ámbito estético, por lo que se manifiesta de diferentes maneras. Por ejemplo, los instrumentos también poseían connotaciones como las descritas. El violín, desde hacía más de un siglo asociado a la danza, era en principio considerado un instrumento "plebeyo", por su relación con la música "profesional", en contraste con la "noble" familia de las violas da gamba. La oposición "noble-plebeyo" era también homologable a "francés-italiano", "tradición-novedad", "buen gusto-mal gusto", etc. (considerando a los segundos términos de la comparación con una carga negativa). Los años de gloria cortesana y eficiencia artística en la *Académie Royal* no borraron del todo dicha carga semántica, a la cual se suma la cada vez más acentuada invasión de música y músicos italianos que hacen participar también al

violín en la controversia más arriba descrita. Tan tardíamente como en 1740, Hubert Le Blanc publica una *"Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel"* ("Defensa del bajo de viola contra las tentativas del violín y las pretensiones del violoncello"); título que nos libera de ulteriores explicaciones. El creciente repertorio italiano de música para violín llevó al desarrollo de un nuevo instrumento (su mención más temprana es de 1699), el *pardessus de viole* y/o *quinton* (diferían ligeramente en forma; además el *quinton* poseía cinco cuerdas) que permitían ejecutar la música de violín sin abandonar la nobleza de las violas:

*"El recién llegado tenía asegurado un público de ejecutantes de viola interesados en el violín y la música italiana, pero también, significativamente, un público de mujeres: era considerado mucho más 'decente' para una dama tener un pardessus entre las piernas que un violín en sus brazos... El violín, ...junto con el cello estaba identificado con la masculinidad. La viola, un símbolo de la identidad francesa, estaba asociada con la feminidad, e incluso los hombres, cuando la ejecutaban, mostraban gran 'delicadeza'."* (Herzog 2000: 9-31)

Como ya vimos, *delicatesse*, era también un adjetivo elegido para describir la manera francesa de ejecutar la *flûte traversière*. La asociación de su sonido con "lo masculino" surge más adelante -cuando se produce un cambio del paradigma sonoro-. Lo encontramos en Quantz, autor más relacionado con el flautismo y los flautistas posteriores:

*"Hay que hacer todo lo posible por imitar el sonido de los flautistas que saben producir con su instrumento un sonido claro, penetrante, sonoro, redondo, masculino y sin embargo agradable."* (Quantz 1752/1997: 53, el subrayado es mío).

El instrumento suma a las connotaciones nombradas en la sección anterior (Cf. sección 2.3) una especie de identificación con lo francés, por lo que podemos encontrar adjetivos como los listados en la primera columna para definir su música y su sonido. Este perfil estético de la flauta es el que se "exporta" al resto de Europa. Es decir, fuera de Francia, la flauta trae consigo una alta connotación de galicismo, ya sea porque muchos instrumentistas franceses trabajaron en el exterior (sobre todo en las cortes francófilas y francófonas alemanas y en Inglaterra) o por asociación con su primer corpus de repertorio, el cual, como veremos, está escrito fundamentalmente en estilo francés. Tal es así que algunos estudiosos sostienen que ciertas técnicas de ejecución también se "exportaron" junto con la flauta, como por ejemplo la prosodia *inégal* del estilo francés (Cf. por ejemplo: Stephen E. Hefling, 1993). Es significativo, en este sentido que Johann Sebastian Bach haya titulado en francés *"Solo pour la flûte traversière"*, su obra para flauta sin acompañamiento BWV 1031, pues esto sucede raramente entre las composiciones de Bach. (Kuijken: 1990/97, ver también Marshal: 1979 y Castellani: 1987)

Alrededor de 1720 surge una tendencia que intentará integrar ambos estilos musicales. François Couperin, denomina *"Les Goûts réunis"* a su segunda colección de *Concerts*, y en el prefacio de la misma aboga por combinar lo mejor de ambos estilos:

*"El gusto Italiano y el gusto Francés, han dividido desde hace mucho (en Francia) a la República de la Música; en lo que a mí respecta, siempre he estimado las cosas que lo merecen, sin consideración de autor, ni de Nación; y las primeras Sonatas italianas que aparecieron en París hace ya más de treinta años, y que me alentaron a componer otras en seguida, no hicieron ningún daño en mi espíritu, ni a las obras de Monsieur Lully, ni a las de mis ancestros; que serán siempre más admirables, que imitables."* (Couperin, 1724)

Se puede vislumbrar en estas palabras una "ambición de autonomía" artística (como define Bourdieu, 2003) novedosa y que nos hace pensar que ya Couperin comienza a concebir la música como un arte lo suficientemente autónomo como para adoptar una especificidad irreductible a imposiciones externas al propio campo. Veremos que los flautistas-compositores correspondientes a esta etapa están fuertemente identificados con el *Goût* francés e incorporan muy de a poco los elementos italianos.

### **3.3) Los flautistas (I)**

En el lapso que estamos analizando se destacan como principales actores las figuras de Michel de La Barre y Jacques-Martin Hotteterre "*le Romain*"<sup>ix</sup>. Veremos que lo más interesante para consignar es que sus propios contemporáneos indicaron que fueron "los primeros que..." ejecutaron la flauta con un determinado nivel de maestría, abordaron un género, publicaron música específica, escribieron métodos, etc.

Sabemos que Michel de La Barre se desempeñó como flautista fundamentalmente en la *Chambre* y en *L'Académie Royal de Musique*. En 1702 publica las ya nombradas *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue, œuvre quatrième* que son las primeras obras impresas para flauta travesera en toda Europa. Por otra parte es también el primero en establecer el género de dúo para flautas solas, sin bajo, que elaborará a través de toda su carrera. Su última publicación es su *Livre 12ème...* -conteniendo dos suites para esta combinación- en 1725, el año en que se retira de la orquesta de *l'Académie*. Otra de sus primicias es su *Troisième livre des trio* (1707) que puede considerarse el primer libro de sonatas en trío dedicado exclusivamente a la flauta travesera publicado en Francia.

Evidentemente La Barre fue uno de los primeros que pudo desarrollar toda su vida "profesional" tanto como ejecutante como también compositor a partir de la flauta y exclusivamente con la flauta. El prefacio a su *œuvre quatrième* es muy ilustrativo acerca del nuevo status que la flauta había adquirido. Analicemos algunos fragmentos:

*"Estas piezas son en gran medida de un carácter tan singular y tan diferentes de la idea que se ha tenido hasta ahora de aquellas que son convenientes para la Flauta travesera, que yo había resuelto no darlas a la luz salvo ejecutándolas yo mismo; pero las solicitudes de aquellos que me las han escuchado tocar, y los errores que se han deslizado en las copias que se obtuvieron con engaños [es decir, las copias manuscritas no autorizadas], me han decidido, finalmente, a hacerlas imprimir; y como estas piezas son las primeras que han aparecido para este tipo de flauta, me siento obligado para su comprensión, de decir a quienes las quieran ejecutar:..." (La Barre, 1702, el subrayado es mío)*

En primer lugar, La Barre deja bien claro que el contenido de su música es diferente a los *Airs tendres* que Philbert o Descoteaux podían haber ejecutado hasta el momento. Analizando las piezas vemos en ellas una precisa definición instrumental: la flauta es capaz de sostener un discurso, abordar diferentes afectos, tonalidades, danzas, *préludes* y "fugas"; en síntesis, es capaz de alejarse de la dependencia de la estética vocal. También señala un aspecto del "habitus": hasta momento los "profesionales" ejecutaban su música en copias manuscritas, y copiaban a mano la música que admiraban. Las ediciones impresas permitieron al creciente número de *amateurs* ejecutar música, sin haber escuchado previamente al compositor-ejecutante. En un principio, las impresiones eran solventadas por los autores y vendidas en un circuito comercial, pero paulatinamente el "mercado" fue creciendo y aparecieron casas editoriales. Las indicaciones que La Barre sugiere en el resto del prefacio, tienen que ver con aspectos técnicos como ligaduras, articulaciones, digitaciones de algunos sonidos hasta el momento poco comunes, ornamentación y criterios de instrumentación del continuo, indicaciones hasta ahora nunca consignadas, ya que no se supone que un profesional las necesitara. Es evidente que el mercado editorial estaba también relacionado con la nueva posibilidad "profesional" que se les presentaba ahora a los flautistas: la alternativa de ganar dinero dando lecciones a los *amateurs*.

Otro aspecto a destacar de la lectura del prefacio y que representa una novedad, está vinculado con el surgimiento de una música instrumental independiente de anclajes dramáticos, o representativos en general, que, como vimos, son características distintivas del *goût français*. Dice La Barre:

*"Creo aún estar obligado de decir que no les he puesto nombres a esta piezas más que porque hay muchas de la misma especie, y que yo he sacado estos nombres de las personas a quienes ellas [las piezas] han tenido la felicidad de gustar, o de los lugares en que las hice, sin pretender con estos nombres indicar su Carácter de ninguna manera." (Ibidem)*

En síntesis: sólo música, la cual si bien está construida a partir de códigos muy precisos, tiende a la autonomía y a partir de esa voluntad, construye un lenguaje propio del instrumento, el cual también distingue y representa al autor, como podemos deducir del párrafo final, en el que La Barre expresa su intención de emular con la flauta al gran Marin Marais:

*"Finalmente, me he preocupado por incluir en esta piezas una parte de las bellezas y de las dificultades de las cuales este instrumento es capaz, para incitar a aquellos que quisieran ejecutarla a estudiar mucho para poder alcanzarlas. Y para acercar, tanto como sea posible, este instrumento a su perfección, por la gloria de mi Flauta y por la mía propia, he creído necesario seguir en ésto a Monsieur Marais, que se ha tomado tantos trabajos y cuidados para la perfección de la Viola, y que en ésto ha tenido felizmente tanto éxito" (Ibidem)*

En esta búsqueda de la gloria para su flauta y para sí mismo, podemos leer también un intento de legitimación en la tentativa de homologación de las capacidades y

posibilidades de un cuerpo de conocimiento específico (el de la *flûte traversière*) a otro universo de significados relativamente autónomos ya legitimado (el de la *viole da gambe*).

Sebastian de Brossard nos informa que La Barre era "el mejor ejecutante de flauta travesera de París y uno de los responsable por haber creado la moda de este instrumento" (Sébastien de Brossard (1724) en Anthony 1997: 365). Es evidente que su actividad como flautista, compositor y (suponemos) maestro, afirmó la especificidad de relaciones dentro del campo flautístico, consolidando un universo específico de contenidos simbólicos del área de competencia.

El compositor que publicó la mayor cantidad de música para flauta en las primeras décadas del s. XVIII, además de La Barre, fue Jacques-Martin Hotteterre, *dit le romain*.

Podemos describir los principales roles constitutivos del campo flautístico enumerando todas las actividades de Jaques-Martin Hotteterre: compositor, instrumentista, constructor y maestro. Perteneciente a una destacada dinastía relacionada con los instrumentos de vientos y con el servicio real, Jacques-Martin fue fagotista de los *Douze Grands Hautbois et violons de la Grande Écurie* y, como él mismo nos informa en el frontispicio de sus *Principes de la Flûte Traversiere...*, fue *Flûte de la Chambre du Roy*, habiendo sido nombrado previamente (1707) como *Ordinaire de la musique du Roy* (Marshall Douglas 1968: VII-XIII).

Hotteterre fue muy solicitado y famoso como maestro -entre sus alumnos ilustres se contaba el *Duc d'Orléans*- Aparentemente, sus remuneraciones en este campo eran muy elevadas, superando a las de los puestos de organista, según sostienen algunos autores (Michel Brenet, en Marshall Douglas 1968: xi). Su principal aporte a la constitución del campo fueron sus dos tratados<sup>x</sup>

El primero, los *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne; de la flûte a bec, ou flûte douce; et du haut-bois, diviséz par traitez*, fue publicado en París en 1707. Fue el primer tratado dedicado específicamente a la flauta travesera (los capítulos sobre la flauta dulce y sobre el oboe son de menor cuantía); y constituyó un gran éxito en Francia y un modelo durante mucho tiempo, aún cuando el paradigma estilístico y el propio instrumento cambiaron de tal modo como para tornarlo prácticamente inútil.<sup>xi</sup> Sólo en Francia aparecieron re-ediciones en 1713, 1720, 1721, 1722, ca. 1728, 1741, y ca. 1765. Fuera de Francia también fue editado o glosado (Inglaterra, Italia, Holanda). Si bien está dirigido a principiantes, aporta un cúmulo de información que tiene más que ver con las prácticas musicales profesionales en ámbitos como la *Chambre*: digitación, articulación, ornamentación (descripción de modos de ejecución de los principales *agréments* franceses: *cadences*, *ports-de-voix*, *accents*, *flattements* y *battements*) y el modo de diferenciar los sostenidos de los bemoles en pro de lograr la afinación pura de las terceras (Cf. sección 1.1).

Para comprender la significación del otro tratado, también publicado en París, en 1719, reproduciremos su título completo:

*"El Arte de Preludiar / en la Flauta Travesera / en la Flauta dulce, en el Oboe / y otros instrumentos de Dessus. / Con Preludios construidos sobre todos los Tonos en diferentes movimientos, y diferentes caracteres, acompañados por sus ornamentaciones y por algunas dificultades aptas para ejercitar[se] y fortificar[se]. Junto con Principios de*

*modulación y de transposición; Por otra parte una Disertación instructiva sobre todas las diferentes especies de compases, etc."* (Hotteterre 1719)

Se trata de una obra única en su tipo en donde intenta enseñar y transmitir el sutil arte de la improvisación; evidentemente, un arte refinado de *chambre*, que recoge la antigua tradición del laúd y de los *préludes non mesurés* clavecinísticos. En sus indicaciones para la transposición, a muy diversas y arduas tonalidades, se puede observar el alto nivel técnico alcanzado por los flautistas, que no se refleja en su totalidad en la música impresa. Esto hace suponer que el "habitus" del flautista profesional estaba mucho más desarrollado que lo que los *Principes...* sugieren. Además, el tipo de estética sonora y estilística expresa los refinamientos y sensibilidades que los cronistas adjudicaban a la interpretación de La Barre. Es un arte profundamente francés, aunque también se pueden detectar influencias implícitas y explícitas de la música italiana. En su extensa y precisa discusión sobre los compases, sus caracteres y el sistema de la *inégalité*, Hotteterre brinda pequeños ejemplos extraídos de música conocida. En ellos, Anthony (op. cit.) contabiliza 32 citas de obras de Lully, frente a sólo 10 citas de Corelli.

Entre su música impresa, también encontramos "primicias". En 1708 publica su *Premier livre de pièces...* para flauta travesera y bajo continuo, el segundo publicado en Francia luego del de La Barre. El mismo contiene además una pieza para flauta sola, sin bajo, "*Echos*", la primera de su tipo en toda Europa y una suite para dos flautas solas (en ediciones posteriores le agrega un bajo), en forma casi simultánea con las primeras publicaciones de La Barre en este último género. Su *Deuxième Livre de pièces...* contiene las primeras obras francesas para flauta travesera y bajo continuo en varios movimientos descriptas como *Sonatas* (literalmente "*Suite Sonatas*"). En cuanto estilo, son similares a las anteriores, salvo por la inclusión de algunos movimientos lentos italianizantes en 3/2. Son igualmente importantes las indicaciones para la interpretación de ornamentos y sus signos que aparecen en los Prefacios de algunas de sus ediciones.

También es célebre su actividad como constructor, si bien hoy día se pone en duda si fabricaba los instrumentos personalmente. Algunas de las flautas que han sobrevivido con su marca son finos ejemplares: en tres partes y con elaborados tallados ornamentales de marfil en las juntas. Se ha demostrado recientemente que otras que se le atribuían, en realidad son copias realizadas en el s. XIX. Powell cita la crónica de un "amateur" alemán - Johann Friedrich A. von Uffenbach- quien visitó a Hotteterre en 1715. Uffenbach relata que, en su encuentro, Hotteterre le presentó:

*"... varias 'flutes traverses' [sic] que construye él mismo y que sostiene que ofrecen ventajas particulares. Luego, trajo sus obras musicales, de las cuales publicó cinco con mucho éxito, una de las cuales, el método para flute traverse, vende a dos libras..."* (Powell 2002: 73-74)

Podríamos aventurar que la producción toda de Hotteterre, ya sea su música, tratados o luthería, está orientada al "mercado" naciente y creciente de *amateurs*, ya sea de nobles o burgueses. También colegimos que dicha situación comienza a modelar, la formación de "profesiones intelectuales" (Bourdier 2003: 13 y ss), en este caso como modificación de las anteriores (*officier* al servicio real), que a través de la sanción

económica que provee el mercado, permitirían iniciar un proceso de independencia intelectual del artista.

Las características estéticas de la producción de Hotteterre y La Barre, están íntimamente vinculadas con la música de la corte, pero sus principales "consumidores" conforman ya un "público" más o menos anónimo. Al igual que con la *Tragédie lyrique* y con todos los espectáculos cortesanos que el Rey permite, a través de *privilèges*, presentar al resto de la sociedad en París, éstos se transforman en una "mercancía" particular que genera la categoría de "público". Siguiendo a Bourdieu (Ibidem), el producto artístico -en este caso, todos los relacionados con la *flûte traversière*- presentan una doble faz, ya como mercancía, ya como objetos con un valor estético irreductible a lo económico, lo cual define las especificidades de las relaciones dentro del campo (flautístico, para nuestro estudio). La competencia en determinado campo, el capital simbólico acumulado, proporciona legitimidad cultural, aunque no siempre ésta se identifique totalmente con el éxito en el mercado. En los casos que analizamos, la legitimidad aún está basada en el ejercicio de un rol en las instituciones cortesanas (tanto La Barre como Hotteterre, se presentan en sus ediciones como *Flûte de la chambre du Roy*, y su estética, como vimos, sigue íntimamente ligada a la música de la corte), pero también en detentar un alto prestigio como "flautista", es decir, un rol que supone un *habitus* con un capital simbólico particular.

El crecimiento progresivo del mercado específico que ofrecerá a los compositores-flautistas un nuevo ámbito de acción, podemos vislumbrarlo, entre otras cosas, a través de la cantidad de música para flauta publicada y de los constructores en actividad en este período. Powell cita varios *ateliers*, de algunos de los cuales han sobrevivido instrumentos. En París: Jean-Jacques Rippert, Charles Bizet, Chevalier, Louis Corte, Antoine Delerablé, Dumont, Jean-Nicolas Leclerc y Pierre Naust; Fortier en Rouen y Panon en Toulouse (Powell 2002: 74). Solum realiza una enumeración de publicaciones francesas específicas de música para flauta travesera (Solum 1995: 113): la lista incluye 51 ediciones entre 1692 y 1725. Considerando que cada edición constaba de numerosas obras y presuponiendo el material que circulaba a través de copias manuscritas, podemos darnos una idea de la magnitud no sólo del mercado, sino también del campo todo en esta etapa. Recordemos también, la multiplicación de los ámbitos (*concerts*, salones, etc.) en los que la ejecución de la flauta tenía lugar, y las posibilidades nuevas de ganar dinero con ella.

#### **4) Construcción del campo específico, tercera etapa (1725-ca.1760)**

##### **4.1) "Cour" y "Ville": nuevo estadio de la polémica**

Durante el reinado de Luis XV, la rivalidad descrita en la sección anterior entre la Corte y París se hace cada vez más pronunciada. Si bien en esta época aún hay gran cantidad de nobles que prosiguen con la costumbre de estudiar instrumentos y ejecutarlos públicamente -continuando la tradición del perfecto cortesano- y también manteniendo grupos de profesionales en sus "cortes" privadas, se trata de "los últimos combates, las últimas defensas... de una cierta forma de gobierno" (Duhamel 1994: 124) que ya no tiene en sus manos todos los hilos del poder.

A medida que avanza el siglo, Versailles no puede ya sostener la dinámica cultural y se "contenta a menudo con recuperar las modas parisinas" (Ibidem). Es así como se debilita poco a poco la influencia real en materia de cultura y la iniciativa pasa al sector privado. Ahora bien, las Óperas y Academias (en plural, pues nos referimos también a las instituciones de este tipo que se abrieron también en provincias) no se pueden permitir los gastos suntuarios: la lógica del prestigio de la bolsa real no se fija en gastos, pero las instituciones privadas tienen que administrar.

Es así como el incremento de las actividades en conciertos privados (nos referiremos al *Concert Spirituel* en la siguiente sección), salones, palacios, teatros y cafés parisinos<sup>xii</sup> convirtieron a París en un centro cultural dinámico, "capital cultural y musical de Europa" como la definían muchas crónicas contemporáneas. A mediados de siglo, la ciudad contaba entre 600.000 y 800.000 habitantes, siendo sus élites dominantes conformadas por un par de miles.

La ciudad se opone a la corte, como ámbito en que las novedades se producen. El fenómeno burgués de la moda se intensifica, generando una mayor rapidez en los cambios:

*"Es más difícil en París fijar la admiración que hacerla nacer; se silba impiadosamente al ídolo que se inciensaba la víspera; y cuando se percibe que un hombre o un partido quiere dogmatizar, se lo ridiculiza; y he aquí que de repente el hombre resulta tumbado y el partido disuelto."* (Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, en Duhamel 1994: 127-128)

Dice Duhamel (Ibidem) "La fuerza de la ciudad radica, por una parte en el vigor del sentimiento de protesta que se desarrolla a partir de los años 1750. Alcanza que la corte aplauda para que la ciudad abuchee." Esto se puede apreciar en la gran cantidad de querellas y disputas estéticas que ocultan una realidad político-social latente. La más notoria entre ellas fue la *Querelle des Bouffons*, con la formación de los *coins*, la participación de los Enciclopedistas, etc. Pero, como vimos anteriormente, esta situación cobró diversas formas a lo largo de los años; las disputas entre buen y mal gusto, entre Lullystas y Ramistas, luego entre Ramistas y Piccinistas, etc. que dieron lugar a innumerables panfletos, artículos y libelos.

Pero de la misma manera que la Ópera y los conciertos habían conformado al público como una nueva categoría social, las innumerables querellas construyeron de a poco lo que se puede definir como la "opinión pública".

Los debates y querellas toman inmediatamente un cariz político manifiesto. Dice Duhamel: "...los amateurs reclaman violentamente por el derecho a la novedad, al descubrimiento, en nombre del gusto y de la calidad, ciertamente, pero también y sobre todo en nombre de una cierta idea de libertad." (Duhamel 1994: 327 y ss).

#### **4.2) La iniciativa privada: El "*Concert Spirituel*". Academias y "*Concerts*"**

El privilegio otorgado a Lully y renovado a sus sucesores impedía a cualquier particular realizar actividades musicales de cualquier tipo, sin el permiso por escrito del concesionario de *l'Académie royale de musique*. Pese a ello, Anne-Danican Philidor,

miembro de otra de las dinastías asociadas al servicio musical del rey, consigue el privilegio real en 1725. Aunque Philidor deba abonar 6000 libras por año a *l'Académie*, en marzo de 1726 abre sus puertas el *Concert Spirituel*, presentado a los mejores músicos de *l'Académie Royal*, de la *Chapelle* y de diversas parroquias de París. La prohibición de representar óperas durante la cuaresma dio lugar a esta empresa que tuvo 65 años de existencia, hasta 1790.

Desde su aparición se constituyó en un centro musical de importancia, no sólo para Francia, sino para toda Europa, según comentaristas de la época. En el estreno, en una sala del Palacio de las Tullerías, se ejecutaron obras vocales e instrumentales, conciertos y motetes à *grand chœur*, de Corelli y Delalande. El público tenía entonces un lugar para escuchar música fuera de la Ópera, de las iglesias y de los salones. El *Concert Spirituel*, fue además una suerte de laboratorio para la experimentación musical de todo orden. Allí, la música italiana sentó sus reales, sobre todo el novedoso género del concierto: las famosas "Estaciones" de Vivaldi se escucharon en su sala por primera vez en 1728.

El *Concert Spirituel* fue el reino de los violinistas virtuosos; no sólo los italianos itinerantes sino los propios franceses o naturalizados, como Jean-Baptiste Anet, Jean-Pierre Guignon o Jean-Marie Leclair. A mediados de siglo, su orquesta estaba constituida por 1 organista, 15 violines, 8 bajos (cellos), 2 contrabajos, 4 fagotes, 2 violas alto, 5 flautistas u oboístas, 1 timbal, 1 trompeta, 2 cornos.

Estas iniciativas fueron imitadas también en otras ciudades principales del reino, las cuales fundaron varias *Academies* y *Concerts*. Duhamel publica, por ejemplo, el reglamento del *Concert de Lille*, del año 1733, que nos aporta datos interesantes acerca del cambio social que la música generó y acerca de cómo funcionaban estas empresas:

*"Los asociados debían abonar una cuota cada seis meses por adelantado. A cambio tenían derecho a dos entradas intransferibles (sólo a las damas, extranjeros o familiares cercanos). El Concert estaba dirigido por un director y dos subdirectores que tenían como funciones: elegir la música a ejecutar; reclutar el número de músicos necesarios; ordenar los gastos y presentar cuentas cada tres meses al tesorero. Los conciertos tenían lugar dos veces por semana, con música en parte francesa y en parte italiana, finalizando, si era posible, con un Motet. No había ninguna distinción de rango en la sala de concierto; todas las localidades eran iguales y estaba expresamente prohibido que fueran reservadas previamente por sirvientes. Por otra parte, también había una estricta reglamentación del trabajo de los músicos, con multas por incumplimientos, llegadas tarde, etc. El Concert también organizaba una escuela de música para los hijos de las familias asociadas, quienes tenían clases gratuitas tres veces por semana, de 8 a 12 hs., dictadas por un maestro de música pagado por la asociación."* (Duhamel 1994: 327 y ss)

Como vemos, esta institución está muy alejada de las monárquicas y tiene una estructura netamente burguesa. Existe un público, la asistencia es relativamente "democrática", el músico integra una "fuerza" laboral en vez de ser un sirviente privilegiado y se crea un ámbito apto para la presentación de "artistas estrellas", cantantes e instrumentistas que ofrecen su arte en un mercado especializado.

#### **4.3) Los flautistas y el "vedettariat". Estética y cambio**

Leemos en Powell:

*"Estos conciertos fueron la vidriera de una nueva generación de instrumentistas-compositores, que en la mayoría de los casos, se ganaban la vida sin puestos en la corte, dando clases a estudiantes ricos y proveyendo música a protectores burgueses y aristocráticos. Las nuevas estrellas favorecieron la sonata por sobre la suite como principal forma de composición, y presentaron al público francés un nuevo estilo de música solística para flauta con influencias italianas y germanas."* (Powell 2003: 82).

Se evidencia aquí un notorio cambio de rol del músico. Duhamel denomina a la nueva posición con un neologismo (que decido conservar en el idioma original): el *"vedettariat"*. Se trata de un fenómeno prefigurado por los músicos italianos itinerantes, sobretudo en relación con la ópera, ya desde mediados del s. XVII. En Francia, cobra importancia a partir de la Regencia, en donde el "público" -es decir, el recientemente creado consumidor más o menos anónimo de productos artísticos ofrecidos por el también incipiente "mercado"- asume una actitud de adulación (o rechazo) a compositores, instrumentistas y cantantes:

*"[Los músicos]... no son más sólo oscuros intérpretes al servicio exclusivo de su arte, del rey o de su protector: se convierten en grandes hombres, 'artistas', héroes -heraldos- de una época que los reconoce, los recompensa, y los elige, verdaderos vectores de transmisión de los valores culturales."* (Duhamel 1994: 178)

Bourdieu se refiere a este tipo de fenómeno cuando afirma que la ambición de autonomía es una tendencia inherente al campo intelectual. Si bien Bourdieu refiere su análisis al hombre de letras del romanticismo, podemos extrapolar el proceso para entender el rol del músico en esta etapa. Como antes dijéramos, el público y el mercado otorgarán una sanción económica a los productos artísticos que le permitirán al músico "crear" un producto que a la vez comienza a ser irreductible a los valores económicos. Esta posibilidad se pudo vehicular a través del valor que fue adquiriendo la música italiana, inclusive (o especialmente) la instrumental.

A partir de la década de 1720, se produce una rápida absorción de los géneros de la sonata y el concierto italianos; los que coexisten con los géneros tradicionales franceses como la *suite* y la *overture*. La ya mencionada oposición fuerte a la música "pura" (vinculada a la música instrumental italiana) seguía existiendo. Rousseau, a pesar de ser un paladín de la música italiana, despreciaba a "la *symphonie* pura, en la que sólo se intenta hacer lucir los instrumentos"; es célebre también la expresión de Fontenelle: *"Sonate, que me veux-tu?"*

Esta tensión entre ambos estilos, provocó por un lado una terminología confusa de géneros, y por otra parte, derivó en un período de gran experimentación en la música orquestal e instrumental. En el caso de la música para flauta, vemos que el afán de independizar a la música instrumental se logró mixturando aspectos de ambos estilos, aunque en la superficie y en las denominaciones de las piezas pareciera prevalecer la música italiana. Finalmente, el programa fundacional de *les goûts réunis* aparenta haberse hecho realidad en el rococó: conciertos italianos *alla Vivaldi* ejecutados por cinco *flûtes traversières* (Boismortier), sonatas italianas con movimientos en el estilo *tendre* (Naudot),

movimientos italianizantes con nombres significativos a la francesa (Blavet), conciertos italianos sobre melodías populares francesas (Corrette), etc.

Ahora bien, el *vedettariat* permitió que las líneas de fuerza dentro del campo cambiaran, provocando reacomodación en la posición de los roles, y ciertos músicos encontraron la manera de adaptarse y a la vez producir las oportunidades adecuadas. Es el caso de los flautistas célebres como Blavet y Naudot. Sin embargo, el *simphoniste* que hacía su trabajo en la fila de la orquesta, probablemente sufriera condiciones más duras que siendo *officier du roy*. Los administradores de las sociedades de conciertos realizaban contratos muy estrictos con los músicos y existían reglamentos con normas muy precisas y multas para el caso de que no se cumplieran, ya que no podían permitirse perder dinero.

El alto nivel alcanzado por la técnica flautista, convierten a la flauta en el instrumento ideal para los "virtuosos". Es así como a partir de 1740 aproximadamente, muchos flautistas, conscientes del rol que les otorgaba el auge del "*vedettariat*", comenzaron a dedicar más tiempo a viajar por toda Europa (sabemos que Buffardin llegó a tocar en Constantinopla) en busca de nuevos "mercados", lo cual permitió un intercambio y conocimiento de diferentes estilos y técnicas de ejecución. Éste fenómeno se prolongó durante el período clásico.

#### 4.4) El cambio del paradigma sonoro

El *Concert Spiritual*, y los diferentes *Concerts* y *Academias* independientes, de París y provincias, enfrentaron una nueva realidad: para que la empresa fuera rentable, el público tenía que ser numeroso. Los salones en que se realizaban estos eventos tendieron entonces a ser más grandes. Es así como este hecho tuvo efectos en la construcción de los instrumentos, las técnicas instrumentales y el ideal sonoro al que el flautista aspiraba.

Esta situación acústica ya fue señalada por Le Blanc en el marco de la controversia entre el violín y la viola da gamba. En un párrafo de su ya citado "*Défense de la basse de viole...*", la Música desciende del Olimpo para advertir a la viola:

*"...guardaos, le dice, de comprometer vuestra antigua gloria ejerciendo vuestro talentos en un lugar grande tan favorable al violín como lo es poco para vos" y también "...como resolverse a hacer conocer el mérito de la Viola y hacerla escuchar, cuando se le destina como Campo de batalla la vasta concavidad de una Sala enorme en tamaño, donde es imposible que ella tenga la fuerza de pulmón necesaria... El Sonido de la Viola escuchado de lejos, o en un gran espacio lleno de personas con sus trajes, se parece al vapor del espíritu del Vino cuando se lo echa al aire, del cual nada vuelve a caer..." (Hubert Le Blanc, Défense de la base de viole..., en Herzog 2000: 10)*

La metáfora del sonido de la viola comparado con el espíritu del vino nos induce a pensar en las sutilezas de sonoridad que los cronistas adjudicaban al sonido de Michel de La Barre: "El famoso Labarre tenía, se dice, el maravilloso talento de conmovier [a sus oyentes], lo cual es un don de la naturaleza que ninguna clase de arte puede jamás alcanzar." (D'AQUIN, Pierre-Louis D'Aquin (1752), *Lettres sur le hommes célèbres...*, en Powell 2002: 72). Pero, si su flauta dialogaba tan bien con la *viole* ¿tendría la "fuerza de pulmón necesaria" para hacerse oír en la sala del *Concert Spiritual*? Evidentemente el problema tiene varias facetas: la que involucra el tipo de instrumento utilizado, la que

implica una determinada técnica interpretativa y la que conlleva una determinada estética musical.

En situaciones orquestales como las que se podían plantear en *l'Academie*, el volumen no planteaba problemas, pues cuando se necesitaba más sonoridad, se reforzaba sumando la cantidad de flautas (duplicando, triplicando, etc.). Pero la estética del *Concerto* oponía un solista "virtuoso" al grupo de cuerdas, por lo cual la flauta debía dialogar con los violines y no con una viola da gamba. El tipo de escritura flautística cambió, se hizo más ágil, incorporando rápidos pasajes escalares y acordes quebrados, no sólo por imitación del lenguaje violinístico en voga, sino también porque ésto permitía una claridad de emisión que facilitaba la audición. Por otra parte, la música escrita para flauta tiende a explorar las regiones más agudas del instrumento y podría decirse que el "centro de gravedad del instrumento", adoptando un concepto de Bartold Kuijken (Kuijken 1990/97), propende a elevarse una tercera o una cuarta.

El tipo de articulación también sufrió modificaciones. Si bien el método de Hotteterre seguía imprimiéndose y otros manuales lo copiaban en algunos aspectos casi literalmente, encontramos en el *Nouvelle Méthode* de Antoine Mahaut algunas diferencias significativas. En lo referido a las sílabas articulatorias, abandona el principal recurso barroco de la combinatoria "tu-ru", que requiere una grado de sutileza en la emisión apto para microdinámicas, matices sutiles y que además favorecía la prosodia *inégal*. Mahaut es elocuente:

*"Antiguamente se expresaban los golpes de lengua por las dos sílabas Tu y Ru, lo cual alcanzaba para la Música de ese tiempo, en la cual las notas se ligaban casi siempre de dos en dos: no es lo mismo en la música moderna que para la expresión de las ligaduras y de las notas separadas [détachées] exige golpes de lengua de diferentes especies; cada uno según su disposición natural -sin estorbarse con ninguna sílaba- debe buscar formar un golpe de lengua lo más neto que le sea posible..."* (Mahaut 1759: 23, el subrayado es mío)

Si comparamos con los calificativos que los cronistas utilizaron para describir las ejecuciones de Blavet en el *Concert Spirituel*, encontraremos connotaciones parecidas a esta "nitidez": "exitante", "exacto", "brillante"; muy alejadas de la "delicadeza" con la que se adjetivaba el toque de La Barre.

Estas habilidades técnicas, conforman un "habitus" que ahonda aún más la brecha entre el flautista profesional y el *amateur*. Quantz, como vimos, privilegiaba un sonido "grande" (sus flautas eran muy sonoras); la necesidad de audibilidad en lugares amplios parece ser, también, uno de los motivos de esta predilección. En una crítica al amateur danés Moldenit, Quantz expresa: "De esta suavidad surge la gran delicadeza de su ejecución. No obstante ¿cómo sonaría en una habitación espaciosa? Por supuesto, los *amateurs* no tocan en público." (Johann Joaquim Quantz, *Mr. Johann Joaquim Quantz's Reply to Mr v Moldenit's so-called Published Missive*, (1758) Berlín, en REILLY, *Quantz's Versuch*, II, Apendix IV, y en Powell 2002: 98).

Por otro lado, el ámbito de la flauta se amplió notablemente hacia el agudo. La tabla de digitación del tratado de Mahaut alcanza el si<sup>4</sup> (aunque no haya música de la

época que solicite estos agudos), lo cual evidencia cambios en la construcción del instrumento.

Sabemos por Quantz que la flauta comienza a dividirse en cuatro partes desde la década de 1720, aproximadamente. La primera mención escrita de esta innovación y de los *corps de rechange* aparece en 1721 en un documento relacionado con el taller de Naust de París. Se mencionan en la época también *flûtes bass*, *flûtes d'amour* (una tercera más grave) y sobretodo, la *petite flûte*, ya empleada por Destouches y Lalande: ballet *Les Elements*, ca. 1721 y Rameau: *Les Indes galantes*, 1735; *Pigmalion*, 1748 y *Acanthe et Céphise*, 1751 (Ibidem). Michel Corrette en su método hace referencia a la *petite flûte*: "Se construyen actualmente en París flautines a la octava que producen un efecto encantador en los Tambourins y en los Conciertos hechos expresamente para la flauta".(Corrette 1773: 11). Otras "innovaciones" de la época, no demasiado difundidas pero que reafirman las búsquedas experimentales y el cariz de escuela de los flautistas franceses (Cf. Corrette, Delusse, Braun, Bordet), se relacionan con aspectos de la técnica instrumental, como el vibrato diafragmático-glótico o articulatorio, los sonidos armónicos y polifonías "oblícuas" a través de trinos y saltos (Castellani 1993).

#### 4.5) Los flautistas (II)

Numerosos son los registros de aparición de flautistas solistas en el Concert Spirituel. Powell cita -además de Michel Blavet- a Jean-Christophe Naudot, Jean-Daniel Braun y su hermano (?) Braun *le cadet*, (?) Lucas, los hermanos Pierre-Erard Taillart *l'aîné* y *le cadet*, una mujer nombrada como "*la demoiselle Taillart*" (¿quizás hermana de los anteriores?), Benoît Guillemant, y virtuosos extranjeros como Pierre-Gabriel Buffardin y (?) Greff. Nos referimos ya aquí a profesionales, algunos de entre ellos flautistas de la orquesta de *l'Academie*, como los hermanos Braun, y otros, como Naudot, que desarrollaron su carrera fundamentalmente como maestros de flauta.

La figura de más renombre, en Francia y en el exterior, es innegablemente Michel Blavet. Las crónicas de su primera presentación en el *Concert Spirituel* el 1 de octubre de 1726 (junto con el flautista Lucas, ejecutaron un concierto cada uno), fueron unánimemente elogiosas y legitimaron a la flauta como instrumento solista virtuoso, capaz de rivalizar en este ámbito con el violín. Las descripciones de su estilo de ejecución adjetivan su sonido como "cantante", "nítido", de afinación pura, con una técnica "brillante", lo convierten en un paradigma flautístico para toda Europa. Fue alabado por Telemann, Marpurg, Quantz, Le Blanc, La Borde, Voltaire y Jean-Marie Leclair, con quien solía tocar y quien le dedicara su concierto para flauta.

Sus empleos en casas de la aristocracia, en la *Chambre du Roy* (1738), en *l'Academie Royal de Musique* (1740), sus presentaciones para el *Concert Spirituel*, privadas y para la nobleza, su licencia para publicar, su actividad como representante para la venta de obras de Telemann, o revendedor de flautas del *atelier* de Naus, su actividad como maestro reconocido (enseñó flauta al virtuoso Pierre-Erard Taillart) le aportaron una considerable y documentada fortuna. Blavet es el ejemplo flautístico del "*vedettariat*" caracterizado por Duhamel.

De sus numerosos conciertos, sólo ha sobrevivido uno, ampliamente conocido. Del resto de su obra publicada, es interesante señalar el cambio que se registra entre sus

sonatas Op. 2 y sus sonatas Op. 3. En la primera colección, y a pesar de la denominación "sonatas", encontramos elementos de la suite francesa, - piezas relacionadas con danzas y nombres característicos- y en la segunda colección, la influencia italiana y violinística se hace más patente en los patrones de arpeggios y en la preponderancia de la articulación ligada. También su interés por la enseñanza -fuente no despreciable de ingresos, como vimos- está presente en la publicación de tres *Recueil de pièces*, con adaptaciones de música célebre (fragmentos de Hændel, por ejemplo) y piezas propias para dos flautas, con una evidente jerarquización maestro-alumno de las partes. Hay crónicas que registran la ejecución de Blavet con justa afinación en tonalidades complicadas que no se reflejan en su obra impresa. Esto nos habla también del *habitus* que define el rol de un flautista profesional y que lo aleja cada vez más de los "legos", aunque éstos sean *amateurs* de nivel. Es señal demostrativa de la existencia del campo específico flautístico. Para Bourdieu, existe una diferencia entre el acercamiento *naïf* al capital simbólico de determinado campo, y el del profesional:

*"Un campo...se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios... y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo..." (Bourdieu 2003: 120, el subrayado es mío)*

La existencia del campo, también está demostrada por algunas ediciones realizadas por figuras independientes del patronato cortesano y que, por otra parte, no fueron flautistas. Nos referimos, por ejemplo, a Joseph-Bodin de Boismortier (1689-1755) y Michel Corrette (1709-1795). Ambos publicaron métodos y música para flauta (abundantísima en el caso de Boismortier) que evidentemente estaban orientadas al mercado de *amateurs*. Jean Bowers sugiere que " podrían esperarse ganancias financieras fáciles de cualquier publicación relacionada con la flauta." (en Powell 2002: 84)

Como ya señalamos, Boismortier publicó los primeros *Concerti* italianos a la manera de Vivaldi, pero, significativamente, para cinco flautas traveseras, en 1727. Al año siguiente aparecen los *VI Concerts op. 3* de Corrette, los primeros escritos por un francés con las características típicas del género italiano. Alrededor de 1735 se publican los *Six concerts en 7 parties pour la flûte traversière* de Christophe Naudot. Las ediciones se multiplican. Muchos compositores franceses, no todos flautistas, componen música para flauta en un estilo preponderantemente italiano (aunque el viejo estilo francés seguía teniendo aceptación), además de los ya citados, podemos nombrar a Rippert, Braun, Chéron, Handonville, Leclair, Loeillet, Naudot, Quentin *le jeune*, Rebour, Guillemain, etc.

## **Conclusión**

Pese a que la división en etapas puede llevar a los errores típicos de la periodización, como por ejemplo, el no reconocer tendencias pre-anunciadoras de un determinado proceso o fenómeno, la perduración de estructuras anteriores coexistentes con las nuevas tendencias, o también la observación de fenómenos de "histéresis"; he considerado adecuado la descripción de hechos que permitieran identificar la constitución

y cambio de las líneas de fuerzas propias del campo flautístico. Sería necesario, ahora, un análisis diacrónico.

Quise describir la actividad de los flautistas como agentes "en" un campo, tratando de discernir sus propiedades de posición en la cambiante configuración del campo.

Por otra parte, procuré también enumerar la progresiva acumulación de "capital simbólico" específico. Considerando que "...el capital simbólico como capital de reconocimiento o de consagración, institucionalizado o no, que los diferentes agentes o instituciones pudieron acumular en el curso de luchas anteriores, al precio de un trabajo y de estrategias específicas" (Bourdieu 1996: 144), intenté identificarlo no sólo en el corpus de repertorio del instrumento, sino también en los paradigmas estéticos de la música y del sonido de la flauta, las destrezas técnicas, los cambios en los detalles constructivos, etc. En síntesis, el "*habitus*" que define progresivamente a un profesional idóneo.

También procuré destacar las diversas maneras de legitimación que el flautista va pugnando por obtener, desde el desempeño como *officier du roy* en la estructura del estado absolutista, hasta la relativa autonomía lograda como artista "virtuoso".

En el comienzo destacué que la posición ideológica de la modernidad referida al progreso se reflejaba en el método de Quantz, quien afirmaba que Buffardin y Blavet habían sobrepasado a sus predecesores (La Barre, Hotteterre). Duhamel cita en Bachaumont un obituario a la muerte de Blavet:

*"...fue una flauta excelente, hay hoy en día tanta gente superior en este género que no deja ningún vacío; pero ha tenido el raro mérito de haber llevado primero este instrumento a un grado de perfección sorprendente y de ser el padre de todas las flautas que admiramos"* (Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets*, 1762-87, en Duhamel 1994: 279, el subrayado es mío)

El subrayado intenta señalar que la constitución del campo parece incluir la ideología del progreso. Además, expresa los conceptos de Bourdieu que definen la lucha por el valor del campo, entre los recién llegados y la *doxa*. Sin embargo, el hecho de abordar sucesivamente las figuras de los diferentes flautistas no implica adscribir de manera mecánica a la teoría del progreso en el arte.

Quisiera finalizar el trabajo con una frase extraída del citado prefacio de Michel de La Barre a su *œuvre quatrième* de 1702, estimando que el tópico amerita el estudio

*"Finalmente, me he preocupado por incluir en esta piezas una parte de las bellezas y de las dificultades de las cuales este instrumento es capaz, para incitar a aquellos que quisieran ejecutarla a estudiar mucho para poder alcanzarlas."*

<sup>1</sup> "Conjunto de ideas por las que los hombres proponen, explican y justifican fines y significados de una acción social organizada y específicamente de una acción política, al margen de si tal acción se propone preservar, enmendar, desplazar o construir un orden social dado" citado en Eagleton (2005: 26)

<sup>1</sup> La edición original del método apareció en Berlín en 1752 simultáneamente en alemán y en francés. Tomamos como referencia la edición crítica de Edward Reilly y el facsímil de la edición original francesa, los textos en castellano se citan de la traducción de Rodolfo Murillo (ver bibliografía). Traduzco las restantes citas sin proveer el original en su idioma originario por motivos de espacio.

<sup>1</sup> Tomamos como convención considerar al do central como do'.

<sup>1</sup> Para mayor información sobre los sistemas de afinación de la flauta travesera barroca ver Tromlitz (1791)

<sup>1</sup> "El análisis sincrónico se concentra en el estado del lenguaje (*la langue*) en determinado momento. El análisis diacrónico, en cambio se ocupa de los cambios que sufre cierto lenguaje a lo largo del tiempo" en O'Sullivan (1997: 334)

<sup>1</sup> René Pignon-Descoteaux. Los autores consultados no coinciden en las fechas de nacimiento y muerte: 1645-post 1732 (Powell 2002); ca. 1646-1728 (Anthony 1997)

<sup>1</sup> Reseñamos sólo obras publicadas. En obras conservadas en manuscritos y con datación cierta, encontramos fechas anteriores, por ejemplo: *Menuet pour les flûtes allemandes. Autre menuet pour les memes flûtes. 1679* de Marc-Antoine Charpentier, (en Vester 1985)

<sup>1</sup> "*SYMPHONIE, fe prend quelquefois pour la feule Mufique des instruments...*", entrada "Symphonie" (en Furetière 1690: s/n).

<sup>1</sup> Los autores consultados no coinciden en las fechas de nacimiento y muerte. Adopto las que provee Jean M. Bowers (2000): La Barre: ca. 1675-1743/44; Hotteterre 1674-1763.

<sup>1</sup> No nos referiremos al tercer tratado, dedicado a la *mussette*.

<sup>1</sup> Quizás un ejemplo de lo que en sociología se denomina "histéresis".

<sup>1</sup> No nos referimos en este trabajo a la peculiar actividad musical en los servicios religiosos, ni a los espectáculos populares y de ferias, pero que aportaban su color a París como metrópoli internacional.

## ARTÍCULO Nº 3

*Aire norteño*, de María Luisa Anido.

Un análisis comparativo entre la partitura y la interpretación.

Mgtr. Ricardo Jorge Jeckel

### 1.- Introducción

*Aire norteño*, obra para guitarra de María Luisa Anido, fue publicada por Julio Korn en 1948. Se realiza un análisis comparativo entre la partitura y algunos aspectos de la interpretación, dado que del análisis de la primera, surgen algunas dificultades para su comprensión. La más importante está relacionada con la métrica y específicamente con la ubicación de las líneas divisorias. Estas son una parte fundamental que hace al diseño de los motivos temáticos desde el punto de vista rítmico.

Afortunadamente, Anido registró la obra en más de una oportunidad. Para el presente trabajo se ha utilizado una de las versiones más difundidas, incluida en el disco compacto *Antología única*, que recopila grabaciones remasterizadas. <sup>3</sup>Otro de los registros utilizados, corresponde al “Concierto magistral” realizado en La Habana (Cuba) el 18 de febrero de 1989. <sup>4</sup>En ambos casos se encontraron coincidencias, que sin embargo contrastan notablemente con la música escrita. Por lo tanto, se busca aclarar aquellas dudas que surgieron al intentar interpretarla. Para ello se rastreó información vital que permitió conocer los orígenes de la pieza, su edición, y se hizo un estudio comparativo entre ésta y la interpretación de la misma autora.

Se coincide con el guitarrista Omar Atreo en su definición de *Aire norteño* como la “obra más emblemática” de la producción de María Luisa Anido. <sup>5</sup>La pieza pasó por otros títulos previos como: *Baile norteño* y *Aire del noroeste argentino (Bailecito)*. Ha sido frecuentada por numerosos guitarristas y es ampliamente conocida tanto por su inclusión en los programas de estudio de las instituciones oficiales de Argentina, como por el desafío técnico que representa interpretarla.

1 El presente trabajo integra el corpus de mi tesis de “Maestría en interpretación de música latinoamericana del siglo XX”, titulada *María Luisa Anido, Jorge Gómez Crespo y Adolfo Luna. La construcción de un imaginario del noroeste argentino en la guitarra académica de mediados del siglo XX*, defendida en 2010 ante la Universidad Nacional de Cuyo.

2 El autor es Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX por la Facultad de Artes y Diseño (UNCU). Licenciado en Artes Musicales (IUNA) y Profesor Superior de Música, especialidad guitarra, por el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (IUNA), integra como investigador formado un proyecto acreditado y financiado dentro de la programación científica 2013-2014 del IUNA y radicado en la cátedra “Historia de la música argentina” del DAMUS.

3 *Antología única, María Luisa Anido. Gran Dama de la Guitarra*. Editado por la Asociación Anido, 2007.

4 Concierto Magistral, realizado junto al guitarrista cubano Aldo Rodríguez en homenaje al guitarrista catalán Miguel Lobet. Anido incluyó en su parte solista *Aire Norteño*. Registrado en La Habana, Cuba, 18 de febrero de 1989. CD s/d.

Según Melanie Plesch, se trataría de la armonización de una melodía popular a la cual se le habría agregado un preludio y un postludio. «Por uno de los títulos con los que la obra fue denominada surge que está basada en la idea rítmica del “bailecito”, danza típica del noroeste argentino. También podría haber cierta relación con el ritmo de chacarera, pero aparentemente no existió tal intención por lo ya expresado.

*Aire norteño* se caracteriza por su brevedad y su dificultad técnica. La obra tiene como centro principal de atención la realización de breves *pizzicati* en las cuerdas graves, que Anido pide apagar “imitando a la caja”. Esto exige una posición específica y constante de la mano derecha, para lograr dos toques en simultáneo: el de la melodía, con toque natural<sup>8</sup> y el del bajo, en *pizzicato* que emula al instrumento de percusión.

Algunos aspectos de la partitura no terminan de estar claros. Por un lado existen diferencias importantes entre ella y las interpretaciones registradas por la misma autora. Por el otro, si bien su condición de obra académica está avalada por formar parte como se dijo, de programas de estudio formales, su surgimiento en cambio pareciera estar más relacionado con las prácticas populares.

Aquí se ofrece primero documentación sobre lo que se considera el estreno y la primera recepción de la obra. Luego se realiza una breve descripción comparando las ediciones con los registros fonográficos que Anido realizó. Finalmente, se propone una nueva transcripción que atienda a lo que se supone la “realidad” de la métrica y la acentuación que lleva esta música, ensayando algunas conclusiones.

## 2.- El estreno

En la década de 1920, la convivencia de obras de autores clásicos europeos con nuevas obras nacionalistas constituyó una práctica que se fue imponiendo en los conciertos de guitarra del medio local.

En tal sentido, hasta donde se pudo documentar este trabajo, la primera oportunidad en la que Anido interpretó en público la presente obra, fue en 1926, en una audición de la “Asociación de Arte Nativo Euritmia”.<sup>10</sup> (Fig. 1)

5 Omar Atreo. “María Luisa Anido”, en *Homenaje a María Anido en el centenario de su nacimiento. Omar Atreo interpreta la obra integral*. (Buenos Aires: Pretal, 2008). PRCD 143.

6 Melanie Plesch. “Anido, María Luisa,” *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. 1, p. 475.

7 La compatibilidad con la chacarera estaría dada por la acentuación del segundo y tercer tiempo, que en dicha danza se realiza con el bombo (María del Carmen Aguilar. *Folklore para armar*. Buenos Aires: La Autora, 1990).

8 En la guitarra se refiere al punteo normal, para diferenciarlo, por ejemplo, del toque en *pizzicato*.

9 La edición crítica que se propone se encuentra completa en el Apéndice de este trabajo.

<b>PROGRAMA</b>	
<i>PRIMERA PARTE</i>	<i>SEGUNDA PARTE</i>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Apertura. Palabras por el Señor Adolfo Pacheco, Secretario General de la Asociación.</li> <li>2. La eximia guitarrista argentina Señorita Luisa María Anido interpretará:               <ol style="list-style-type: none"> <li>a) <b>Granada</b> } de Albéniz</li> <li>b) <b>Cádiz</b> }</li> <li>c) <b>Jota de Tórrega</b></li> <li>d) <b>Aire Norteño</b> (típico en su estado primitivo)</li> <li>e) <b>Estilos Argentinos</b> de Quijano, armonizado por Llobet y de Morales.</li> <li>f) <b>Variaciones sobre el Gato</b></li> </ol> </li> <li>3. La <b>Guitarra</b> y <b>En tu Ausencia</b>. Estilos de Edmundo Montagne, cantados por la Señorita Ofelia V. Calderón.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Presentación de la Orquesta de Guitarras y del Cuadro de Euritmia por el poeta Felipe Torcuato Black.</li> <li>2. Danzas Nativas; <b>Gato, Zamba</b> y <b>Bailecito</b>.</li> <li>3. <b>Canciones Argentinas</b> y <b>Aires Pampeanos</b>, cantados por la Señorita Elisa Reyes.</li> <li>4. <b>Malambo</b> por los zapateadores Isidoro J. Dávila, Ricardo Dávila, Juan P. Seoane, Roberto Espinosa, Vicente Marcasiano.</li> <li>5. <b>El Viejo Vizcacha</b> por Norberto González.</li> <li>6. Estilos, Vidalita y Melodía Argentina por la Señorita Laura Caminos Zeballos.</li> <li>7. <b>Vidalita Norteña</b> coreada por el Cuadro de Euritmia.</li> <li>8. Danzas Nativas: <b>El Escondido, El Cuando</b> y <b>El Sombrerito</b>.</li> </ol>

Figura 1. Programa del 18 de agosto de 1926. Asociación Euritmia.<sup>11</sup>

Si bien en el programa de dicha audición solo consta el día y el mes, un comentario sin firma sobre la misma, publicado en la revista *Tárrega* de agosto de 1926, informa con exactitud la fecha.<sup>12</sup> Para entonces, Anido contaba con 19 años de edad y era una guitarrista académica reconocida que acarreaba su historia de niña prodigio.

Presentada en lo que se dio en llamar “Primera Fiesta de la Guitarra,” por las palabras del secretario general de la Asociación, Adolfo Pacheco, Anido se hizo cargo de la primera parte de la audición.<sup>13</sup>

El cronista de *Tárrega* refirió los atributos musicales de “la señorita Anido”, comentando primero las obras de autores españoles y diciendo que se trató de:

“[...] Una maravillosa versión de *Granada*; maravillosa por su sonido, su limpidez y su dicción minuciosa y comprensiva. No menos excelente fue su ejecución de *Cádiz*, versión de Llobet para guitarra, en que se logran justos efectos”.<sup>14</sup>

Luego siguió con “las páginas nacionales,” haciendo brevísima mención, casi al pasar, del objeto de este estudio:

“Tocó luego la armonización de un estilo de Quijano, debido también a Llobet, un aire norteño y un estilo de Morales. Agregó, solicitada por el auditorio, las *Variaciones sobre el gato* de Cassinelli”.

Para terminar, el cronista aclaró que:

“Huelga decir que su interpretación de las páginas nacionales fue también excelente, y que su actuación, aún ante un público heterogéneo, impresionó vivamente”.<sup>16</sup>

Varias observaciones podrían realizarse a este escrito. Una interesante es ver la tipografía empleada. Por un lado, como puede verse, hay un uso de mayúsculas para referirse a las “obras”, sean las españolas (*Granada y Cádiz*) como la de autor local que evidencia elementos de música “académica” (*Variaciones sobre el gato*). En cambio, los dos estilos y el aire norteño son citados en la reseña al pasar, como si fueran realmente danzas o aires populares y no “obras” con título, que merezcan el uso de mayúsculas. De *Aire norteño* incluso no se menciona que tenga autor. En el último párrafo además, casi como quien está obligado a comentar el repertorio local, se aclara muy brevemente que la interpretación de las “páginas nacionales fue también excelente”, y que a pesar del “público heterogéneo, impresionó vivamente”.

Volviendo al programa de mano, resulta curioso el modo en el que figura la pieza: *Aire Norteño (típico en su estado primitivo)* y como se dijo, sin mención de autor. Se podría leer por un lado un cierto “exotismo” para justificar la inclusión de la pieza (por el empleo del término “primitivo”). Por el otro, la aclaración puesta entre paréntesis daría la impresión que se trataba de la “armonización de una melodía popular” (lo que coincidiría con la afirmación de Melanie Plesch)<sup>17</sup> pero desconociendo los recursos propios de la guitarrista puestos en juego. Otra posibilidad es que la autora, con sus apenas 19 años de edad, no se considerara digna aún de figurar en tal carácter por concebirla un intento o bosquejo. Faltaban todavía casi dos décadas para que esta música, habiendo circulado ya, fuera editada con las convenciones “formales” de la música “académica” y con el aval de la Comisión Nacional de Cultura, en 1945.

En 1948, la pieza fue incluida en un *Álbum de 10 obras para guitarra* con obras y transcripciones realizadas por Anido.<sup>18</sup> Dicho álbum, editado por Julio Korn, lleva un prefacio de Ricardo Muñoz en el cual se lee:

“[...] Es la patria amada que atesora los mejores sueños de ideales generosos sentimentales e imaginarios; toda ella está en “AIRE NORTEÑO” [...]; suenan todos los instrumentos típicos durante el “bailecito”, danza hispanoindoamericana ritual en toda fiesta y cacharpayas coyas del noroeste argentino; música airosa y de gran carácter, juguetona, que acompaña con palmadas rítmicas de mano al charango (guitarra aborigen), queñas o flautas indígenas y caja (bombo de la región). La obra expuesta, *original*, traduce, como pocas, la *admirable estilización* de los tres instrumentos con sus correspondientes melodías, reminiscencias de la tierra, de su luz, de sus noches, del espíritu de los hombres, sus costumbres y su esencia”.

10 Entidad fundada en 1925, Eúritmia se autodefinía como una “asociación de arte nativo”, que en su escudo decía estar dedicada a “hacer [...] surgir [...] un sentimiento que una el pasado con el porvenir”. (portada del programa del día 18 de agosto de 1926).

11 Conservado en el Fondo documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA. Se agradece a las autoridades, la gentileza de permitir el acceso.

12 Sin autoría manifiesta. “Primera Fiesta de la guitarra”, en *Tárrega*, año III, nº 25, Sección “Conciertos”, agosto de 1926, s/p. Aunque la nota no está firmada, es muy probable que el autor fuera Carlos Vega, director de la revista.

13 *Ibidem*. En la segunda parte de la velada, dedicada a danzas, orquesta de guitarras y coros, actuó el denominado “Cuadro” de Eúritmia, que se supone sería un grupo de aficionados, cultores de esas expresiones populares.

14 *Ibidem*. 15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 Plesch, M. “Anido, María...”

Como se puede ver, Muñoz, lejos de referirse al “estado primitivo” en el que se encontraba la por entonces anónima pieza, según el programa de *Euritmia*, la describe como una obra “original” pero a la vez como una “admirable estilización” de, ahora sí, la reconocida María Luisa Anido. Como sea, es probable que allá por 1926 estuviera apenas garabateada en un papel, ya que la misma guitarrista relataba que comenzó a componer como el resultado de un juego con su instrumento.<sup>20</sup> Si se trata de la misma pieza, entonces ésta se dio a conocer al público veinte años antes de editarse. Las múltiples referencias de Muñoz a instrumentos musicales que estarían representados en la breve página quizá convenga sean libradas al imaginario sonoro de cada oyente. En concreto, la única indicación de la autora es que el *pizzicato* de las cuerdas graves se haga imitando la caja.

### 3.- Análisis comparativo

La pieza: ¿es lo que está impreso o la interpretación en vivo? Cuando un guitarrista formado en el ámbito académico aborda una obra, generalmente lo hace desde la partitura. En el caso de *Aire norteño* y pese a ser una obra corta, esto se hace difícil, sobre todo si se desconoce el folclore argentino. Y aún para quien le es familiar, cuesta reconocer con claridad una rítmica local. Esta dificultad comienza a esclarecerse al escuchar las versiones registradas por la autora, de las que surgen diferencias con las versiones editadas. De estas últimas se tomará como ejemplo la de Julio Korn, que fue la más difundida. El esquema formal de la pieza entera consiste en varias secciones emparentadas que se encadenan en el siguiente orden (Fig. 2):

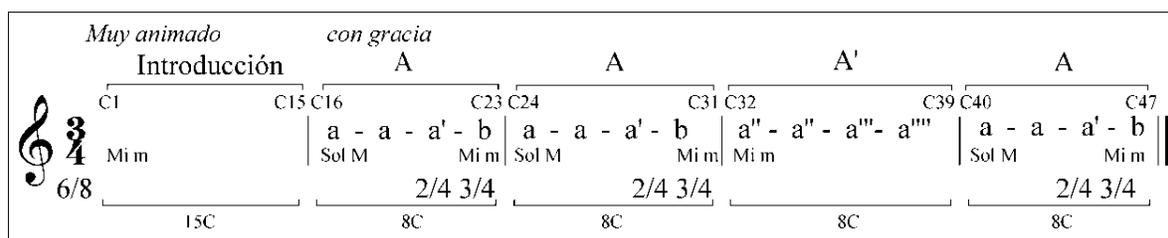


Figura 2. María Luisa Anido. *Aire Norteño*. Aspecto formal.

La pieza comienza con la indicación *Muy animado*, en compás de 3/4 y en la tonalidad de Mi menor.

Primera diferencia: Los motivos anacrúsicos de la introducción no temática de la partitura (Ej. 1) resultan téticos en la grabación de Anido y se extienden por quince compases.<sup>21</sup>

18 Formando parte de lo que Korn llamó “Selección Orquídea” y bajo el nº 16.525, este álbum contiene transcripciones de Anido de obras de Tchaicovsky, Rebikoff, Grieg, Hummel y Farnaby. Incluye además de *Aire norteño*, *De mi tierra*, *La canción del Yucatán* y *Barcarola*, todas partituras de Anido. El álbum está dedicado al padre.

19 Muñoz, Ricardo. “María Luisa Anido (*Mimita*)”, prólogo a la edición de Julio Korn. El énfasis es de este autor.

20 “Un poco la soledad... en casa... a donde vivía mamá... casa grande. Yo no me considero compositora. Con la guitarra, uno se inspira [...]” Esta frase denota cómo las obras de Anido surgían *in situ*, del contacto mismo con el instrumento. (Agradezco a Melanie Plesch la cesión de esta entrevista, realizada a Anido el 8 de mayo de 1993 en Buenos Aires).

Muy animado

El acompañamiento apagado (como pizzicato) imitando a la caja

Ejemplo 1. María Luisa Anido. *Aire norteco*. Comienzo de la versión de Korn. Cp.1-3.

Es un fragmento eminentemente rítmico, en el que los bajos deben tocarse en *pizzicato*, apoyando el ritmo, con gran exigencia de la mano derecha. Si el comienzo es tético, entonces la acentuación en compás de 3/4 es completamente distinta a la de la versión editada, en la que la introducción tendría gestos anacrúsicos.

Al reescribir la partitura tal como la interpreta su autora, todo parece más claro.

(Ej. 2)

Muy animado

El acompañamiento apagado (como pizzicato) imitando a la caja

Ejemplo 2. María Luisa Anido. *Aire norteco*. Versión revisada por este autor, según registro fonográfico de Anido. Cp. 1-3.

Así, las líneas divisorias deberían estar ubicadas de diferente manera. El guitarrista Omar Atreo22, discípulo de Anido y poseedor de un manuscrito de la pieza, informó que:

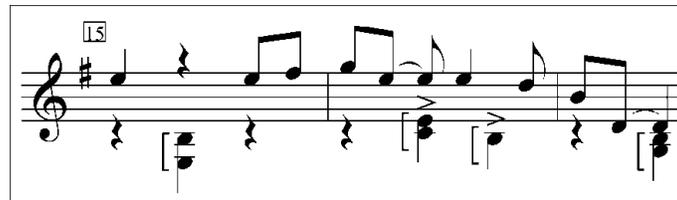
“Sobre lo que Ud. desea saber, le informo que no hay anacrusa en el manuscrito de "*Aire norteco*". ¿Qué llevó a la Maestra a publicarla con la modificación? Sobre esta obra y otras de Mimita, pueden hacerse [...] muchas especulaciones”.<sup>23</sup>

En el compás 16 comienza, indicada *con gracia* y en el modo relativo mayor la sección A, constituida por una serie de motivos temáticos breves de dos compases, que van formando frases de ocho compases.

Segunda diferencia: En la partitura, la presentación del motivo principal se da con comienzo acéfalo. (Ej. 3)

Ejemplo 3. María Luisa Anido. *Aire norteco*. Comienzo de sección A según la edición de Korn.

En la interpretación, en cambio, se oye una anacrusa de dos corcheas que inmediatamente desemboca en la nota acentuada. (Ej. 4)



Ejemplo 4. María Luisa Anido. *Aire norteño*. Comienzo de sección A, revisada.

Tras su repetición, continúa la sección A', también de ocho compases, formada por motivos temáticos diferentes en lo que hace a la región tonal, pero similar en los aspectos melódico y rítmico. Por último, reaparece la sección A completa llegando al fin de la pieza<sup>24</sup> pero omitiendo, en la interpretación de Anido, las dos corcheas previas al bicordio final de tónica, lo que le otorga mayor contundencia.

Como informante calificado, Atreo opina que esto puede dar lugar a muchas especulaciones. Además recuerda que en un libro dedicado a la autora, que Ercole Remo Róveri, publicó en Milano en 1957, se exhibe un facsímil del manuscrito de *Aire norteño* con el comienzo anacrúsico, tal como fue editado.

Entonces, es prácticamente imposible intentar saber qué sucedió con exactitud si se tiene en cuenta que hay más de un manuscrito y con características distintas. En todo caso, se debe tener en cuenta que el responsable de la primera edición, la de la Comisión Nacional de Cultura de 1945, fue Alberto Williams. La edición de Julio Korn de 1948, tiene características similares.<sup>25</sup> Siguiendo con este análisis comparativo entre el hecho sonoro y la partitura, en la interpretación de la autora se perciben otras pequeñas pero notables diferencias. Las secciones A concluyen o tienen casi en el final, un cambio a compás de 2/4 que rompe momentáneamente la métrica de tres tiempos (cp. 21, 29 y 45 de la partitura basada en la grabación), lo que no ocurre con ninguna de las versiones editadas. Esto genera una sensación de precipitación en el final de esas frases, lo que le proporciona mayor vivacidad y tensión rítmica a la pieza. Así el Fa bajo reiterado para completar un tiempo en la edición, desaparece (Ver ej. 31 y 32). Por otro lado, la autora jamás lo ha tocado, al menos en las grabaciones que realizó. Finalmente, el interés musical de la obra escuchada aumenta en comparación con la mera lectura de la música editada. Se puede ver en el ejemplo siguiente (Ej. 5), que la versión impresa por Julio Korn, carece de dichos cambios de compás:

21 En la grabación queda claro el cierre de la primera frase de la introducción en el compás 7, comenzando la segunda en el compás 8.

22 El único manuscrito del que se tiene noticias obra en poder del profesor Omar Atreo, quien mantuvo una estrecha relación pedagógica y de amistad con Anido. Según asegura, sería de la década de 1930, que el comienzo es tético y que lleva por título *Baile norteño*, con dedicatoria a Ángela Rodríguez Velo. La partitura tendría la indicación de un 6/8 en lápiz al lado del compás de 3/4. (Omar Atreo. En comunicación personal, 20 de febrero de 2009).

23 Correo electrónico del 15 de mayo de 2009. Atreo, en respuesta a preguntas puntuales del autor.

24 No se ha detectado postludio alguno en esta pieza, en contrario de lo que indica Plesch ("Anido, María...", p. 475).

25 Por otra parte, la versión disponible para los intérpretes es la editada, casi siempre a través de la consulta en bibliotecas, dada su escasa circulación comercial.



Ejemplo 5. María Luisa Anido. *Aire norteco*. Versión Korn. Cp. 19 - 23.

La transcripción de la ejecución de Anido muestra que los cambios de compás son cruciales (Ej. 6)



Ejemplo 6. María Luisa Anido. *Aire Norteco*. Versión propuesta por el autor, según Anido. Cp. 19 - 23.

Una observación detallada de la partitura de Korn muestra además pequeñas diferencias en las secciones supuestamente repetidas, que podrían juzgarse como errores o quizá, descuidos editoriales. En el primer tiempo del compás 27, el Mi debería ser un Re, dado que se trata de una síncopa. Tampoco coinciden los primeros tiempos de los compases 17 y 19 con sus supuestas repeticiones posteriores. Incluso se pueden observar nimias diferencias de edición entre la versión de Korn y la de la Comisión Nacional de Cultura. Aún así, éstas son casi idénticas y siguen estando lejos de lo que la autora ha interpretado siempre.

#### 4.- Para concluir

*Aire norteco* de María Luisa Anido ha circulado transformándose en una de las más conocidas piezas de la guitarrista argentina. La partitura editada, como se ha demostrado aquí, resulta apenas una aproximación a lo que la autora interpretaba y concebía como “obra”, difiriendo en un aspecto central, cual es el de la acentuación. Si nos atenemos al tradicional concepto de que la música popular no depende, entre otras cosas, de una partitura sino que tiene una serie de convenciones interpretativas ¿podría afirmarse entonces que ésta es una obra “popular”? En toda la pieza, Anido plantea una rítmica, cuya acentuación en el segundo y tercer tiempo rememora al ritmo del bombo en la chacarera. Sin embargo, la autora indica que esos acentos tocados “como pizzicato”, deben “imitar” a la “caja”. Luego de la introducción, el material temático de la melodía con motivos anacrúsicos, remite al bailecito de Carlos López Buchardo. En síntesis, poco interesa aquí si se trata de una chacarera o de un bailecito. Anido no era folclorista ni pretendía serlo, sino que intentó plasmar a través de esta pieza un “aire” que reúne quizás algún aspecto de las mencionadas danzas.

Se dirá que sobre los compositores europeos más importantes también pesa una larga carga de tradición estilística en lo que hace a materia interpretativa, por lo cual estas diferencias no deberían alertarnos tanto.

No se ha querido cuestionar aquí la pericia musical de Anido. Es bien posible que en el momento de la edición de la obra, la precisión de la información presente en la partitura fuera también algo relativo.

De todas maneras, no estaría lejano afirmar que *Aire norteño* se encuentra en los bordes, ubicada a medio camino entre lo popular y lo culto (admitiendo que exista una frontera claramente demarcada entre estos ámbitos). Indagar esos aspectos escapa a los límites de este artículo. Solamente se ha presentado la documentación que demuestra el surgimiento casi “informal” de la pieza, y se han expuesto los problemas típicos de lectura que enfrenta cualquier músico interesado en tocarla, si depende exclusivamente del papel impreso. Al estar incluida en programas de conservatorios oficiales, se sobreentiende que la partitura va a llegar a manos de algún alumno. Éste necesitará precisión en la información que tome de ella, si es que pretende interpretarla; y el aspecto rítmico en este caso, no es un detalle menor. Por ello, se propone aquí una re-edición corregida, en pos de facilitar el acceso a la obra.

#### **5.- Aire Norteño (edición crítica)**

Se ha respetado el formato original de la edición de Julio Korn de 1948, a la que se le hicieron las modificaciones necesarias.

# Aire Norteño

Revisión: Ricardo Jeckel

María Luisa Anido

Muy animado

The first staff of music is in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with accents. The bass line features a steady eighth-note accompaniment with occasional chords.

El acompañamiento apagado (como pizzicato) imitando a la caja

The second staff continues the melody and accompaniment from the first staff, starting at measure 4. The notation remains consistent with the first staff.

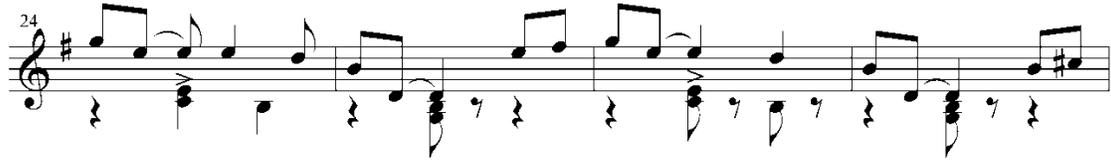
The third staff continues the melody and accompaniment, starting at measure 8. The notation remains consistent with the previous staves.

The fourth staff continues the melody and accompaniment, starting at measure 12. The notation remains consistent with the previous staves. The word "con gracia" appears at the end of the staff.

The fifth staff continues the melody and accompaniment, starting at measure 16. The notation remains consistent with the previous staves.

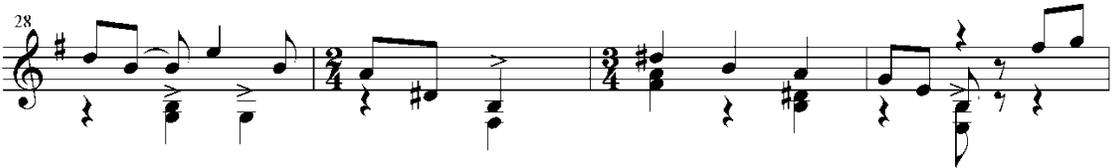
The sixth staff continues the melody and accompaniment, starting at measure 20. The notation remains consistent with the previous staves.

24



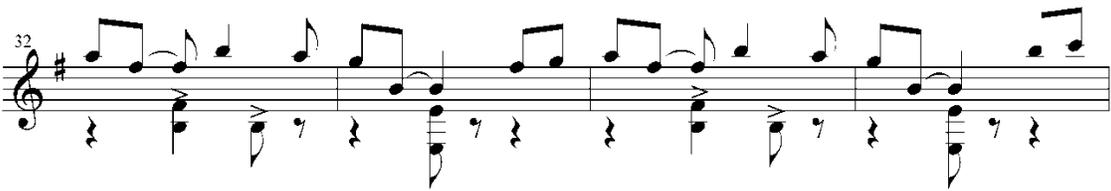
Musical staff 24-27: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 24-27 show a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords and eighth notes.

28



Musical staff 28-31: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 28-31 include a time signature change to 3/4 and a key signature change to two sharps (F# and C#). The melodic line features quarter and eighth notes, while the bass line has chords and eighth notes.

32



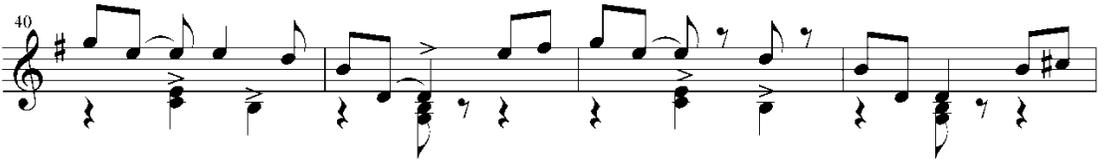
Musical staff 32-35: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 32-35 continue the melodic and harmonic patterns with eighth and quarter notes in both staves.

36



Musical staff 36-39: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 36-39 show a continuation of the melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords and eighth notes.

40



Musical staff 40-43: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 40-43 continue the melodic and harmonic patterns with eighth and quarter notes in both staves.

44



Musical staff 44-47: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 44-47 include a time signature change to 3/4 and a key signature change to two sharps (F# and C#). The melodic line features quarter and eighth notes, while the bass line has chords and eighth notes.

## ARTÍCULO Nº 4

### Una mirada hacia el vals oubliéè #1 de Franz Liszt.

Prof. Elba Lanata<sup>1</sup>

Palabras claves: Liszt- Vals Oubliéè –Nuages gris-Escalas modales-Acordes aumentados-Recursos compositivos-

Key words: Liszt- Vals Oubliéè –Nuages gris-Modal scales-Augmented choros-Compositional tools-

#### Resumen

El presente artículo se circunscribe al análisis de la composición para piano de Liszt llamada Vals Oubliéè. Pertenece éste trabajo a su período final, punto de inflexión en el curso de la creación del músico que lo proyecta hacia el futuro influyendo sobre distintos compositores. En la antedicha obra se puntualiza la predilección por el uso de escalas modales, acordes aumentados, manejo de la disposición sonora en relación con los recursos compositivos, y se establecen paralelismos o diferencias con otras obras o técnicas esgrimidas.

#### Abstract

The present article deals with the analysis of Franz Liszt piano composition called: Vals Oubliee.

This work belongs to his final period, point of inflexion in the course of his creation that launches him into the future influencing different composers.

Stress is made in the choice of modal scales, augmented chords and, on diverse tools concerning spacing and sound disposition.

Parallelism or dissimilarity between different musical pieces and techniques are established.

<sup>1</sup> Pianista y compositora. Master y Profesor Superior Universitario se desempeña como docente en la cátedra de instrumento. (Damus-IUNA).

El período final de Franz Liszt que abarca aproximadamente los años 1861-1889, se caracteriza por una mirada más introspectiva y menos virtuosa. El brillante pianista, compositor de grandes transcripciones y extensos proyectos torna hacia un estilo más simple que saborea sonidos puros, escoge escalas de tonos enteros y/ o folklóricas, no resuelve disonancias y elige las triadas aumentadas. Al implementar esta utilería que cumple el propósito de enmascarar funciones y evitar cadencias, produce y crea en instancias una atmósfera incierta, típica de lo inacabado. En efecto, estos artilugios lo alejan de la tonalidad. El Vals Oublièe sujeto aquí a análisis contiene particularidades interesantes que lo homologan en cierta manera a otra obra: Nuages Gris, (1981), considerada como un ejemplo asombroso que lanza al compositor hacia el futuro siglo XX adelantándolo al impresionismo. En efecto, para la mayoría de los estudiosos, la etapa que se considera coloca a Liszt como a un experimentador que se ha desprendido de las convenciones compositivas de la época. Liszt 'juega' o crea entornos sonoros que ejercerán influencias sobre Ravel o Debussy. Éste último basará su construcción armónica sobre escalas modales o de tonos enteros creando además una textura característica, El Vals, en el original *La Valse Oublièe*, fue compuesto en 1981. Existen cuatro de ellos pero el que se interpreta está numerado como #1. La denominación de Oublièe tiene connotaciones nostálgicas. Tal vez, como en el *Romance Oublièe*, haya una historia de amor.

Para adentrarnos en el estudio del Vals se deben tener en cuenta: distintas escalas, intervalos aumentados, acordes de 9ª, 11ª, 13ª entre otros.

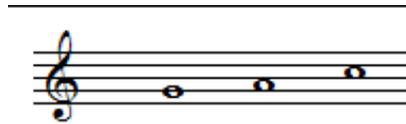
Conviene mencionar que Liszt es uno de los primeros compositores en priorizar el uso de triadas aumentadas. Por ejemplo en la Sinfonía Fausto el tema se desarrolla sobre este acorde +. (Entre otros trabajos también en la Sonata en si m <sup>2</sup>): Ej. 1





cual provoca un leve stress.

Tiene sentido asociar en el Vals elementos medievales ya que Liszt era afecto al género religioso y había estudiado profundamente la música gregoriana. Esto se refleja en muchos de sus trabajos corales, misas, salmos. Por ejemplo, la célula llamada 'entonación Gregoriana' (Ej. 8) fue usada como símbolo de la Cruz (Misa de la Cruz). (En otros trabajos búsquese en el coro final de la sinfonía Dante <sup>3</sup> ).



Ej. 8

Obsérvese el siguiente ejemplo y luego cotéjese con los Ejs. 2 y 5:



Ej. 9 Fauxbourdon del siglo XIV *Blessed is the womb of the Virgen Mar*

Remitiendo a la idea previa de melodía envolvente nótese este efecto en el comienzo de Nuages Gris:

Ej.10



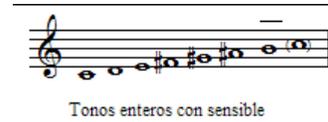
La pieza está basada sobre las notas de la escala llamada gipsy sobre sol. También se detectarían en los elementos compositivos del Vals trazas de estas escalas (y sus transposiciones) que se denotan más abajo.

La llamada escala gitana o gipsy parece proceder de la India y fue introducida por los gitanos en la Europa del este y sobre todo en Hungría donde se convirtió en una figura folklórica con tinte nacionalista <sup>5</sup> :

Ej.11

<sup>3</sup> Humphrey Searle, *The Music of Liszt*.

<sup>4</sup> *The New Oxford History of Music*.



Considerando ahora otro aspecto, señalaré la afición de Liszt por lograr efectos orquestales en el piano. Su habilidad en este campo es innegable y se evidencia en sus trabajos dedicados a producir sobre el piano transcripciones del repertorio orquestal de otros compositores. Es notable la textura que logra en aquellos, técnica que él denominó “partición de piano”. Los resultados que consigue indudablemente hacen de este instrumento una verdadera orquesta. Estas transcripciones funcionaron en su tiempo como un gramófono moderno ya que a través de ellas fue posible que muchas obras fueran conocidas en otros lugares de Europa.

A pesar de que el Vals Oublièe está concebido en un estilo más simple, careciendo de efectos rimbombantes, es casi posible figurárselo orquestado y tal vez percibir los efectos ravelianos de la orquesta. (*La Valse?*)

Ej.12



Luego de esta digresión proseguiré con el análisis. Los compases 46-47 introducen una progresión temática que conduce al tema del vals en el compás 80. En dicha sección, los bajos a la manera de ostinato desarrollan un motivo sombrío y casi sarcástico (figura tan típica de Liszt), mientras que la mano derecha desenvuelve obsesiva:

Ej. 13



El pasaje va creciendo en tensión logrando un clímax y culminando en un puente transicional a un segundo tema con el motivo del vals. Este puente se despliega sobre una 5ª aumentada que oficiaría de eje (Compases 81-88):

<sup>5</sup> Apel Willi, *Harvard Dictionary of Music*.

Progresión armónica de la sección antedicha: Compases 49—Fa# M (V7); 57— (I); 65—fa# m (V7); 68—Do M (V7); 73—Do M (vi); 74—Do M (I6/4); 80—Do M (I6).

Apréciese en el Ej.14, mano derecha, cómo progresan los grupos en corcheas. Lo mismo las dobles terceras en la izquierda:

Reducción

Aparece un segundo tema elaborado a tres voces (compases 89-107): el registro agudo se mueve en una línea cromática descendente. El registro medio se desenvuelve en terceras y cuartas y el bajo sobre un pedal figurado apoyado sobre la nota dominante y cambiando las funciones. Tanto el registro medio como el bajo constituyen un bloque con carácter de ostinato que produce una cuasi 'quejosa' melodía. Más adelante (104) el pedal está sobre el vi grado de la escala ascendiendo al vii:

### Ej. 15

Hay un descenso cromático (reducción). Ej. 16:



Pero el siguiente pasaje asciende evocando una agonía de amor a la mejor manera de Wagner. Ej. 17:



Distíngase en Nuages. Ej. 18:



Regresando al Ej. 15 me interesa cotejar el bajo figurado con el procedimiento que sigue Debussy en *Pellèas et Melisande*: Ej. 19: Reducción



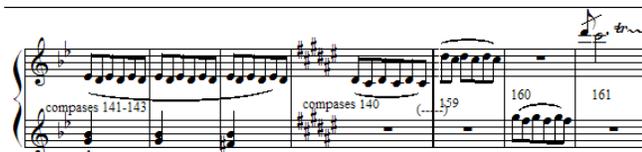
El segundo tema finaliza con los compases 104-105 y desencadena en la reexposición con introducción incluida. En esta instancia el primer tema se desarrolla en sol m: compases 124-139.

Ej. 20

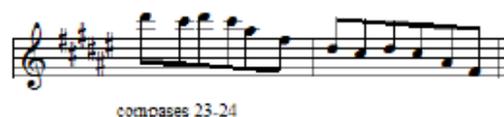


Siguiendo con los delineamientos, Liszt crea un puente totalmente austero para reexponer por última vez el segundo tema y finalizar la obra: ostinato en segundas que remata en un trino cadencial.

Ej. 21



Anteriormente señalé que el diseño motivico (Ver Ej. 6) inspira (si se lo invierte) el despliegue de la mano izquierda en la reexposición. Compases 165-197.



Ej. 22:

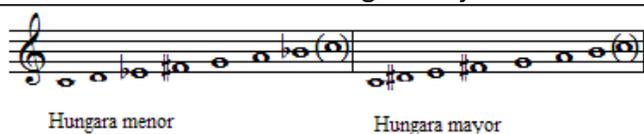


Ahora bien, en Nuages Gris las octavas en ascenso cromático se apoyan sobre la línea del tenor que progresa en armonías de tonos enteros que a su vez descansan sobre un bajo que funciona a modo de ostinato: Sib-la.

La disposición de las armonías en ambas composiciones obedece más a una necesidad estética antes que favorecer los cánones armónicos establecidos. Opinaría que Liszt divorcia los registros y, ésta, es la característica general de su último período. Rasgo este que, reitero, lo adelanta hacia el futuro. Ej. 23 Nuages gris (compases 36-48):



Obsérvese en el ejemplo, que los acordes finales pueden muy bien corresponder a una condensación de las notas de ambas escalas húngaras. Ej. 24:



Si bien Nuages Gris es tomada como ejemplo de la tendencia de Liszt hacia recursos impresionistas, considero que el Vals, contiene algunos rasgos que pueden incluirse en la misma línea de evolución; no obstante, todavía conservando vestigios que caracterizan al compositor que se ha adelantado a Wagner.

En el trayecto final antes de la coda, el siguiente acorde puede generar el desarrollo:

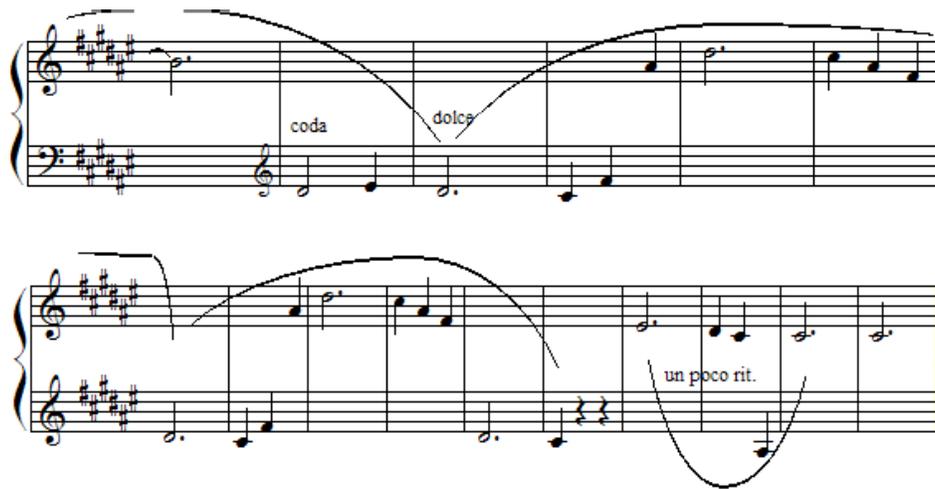


IV 11  
compases 193-197

Ej: 25



La coda, una sola línea, utilizando las notas del vi°9 o sustrayéndolas del I°13, juega el tema por aumentación de valore, para luego perderse vagamente en la nota dominante dejando así que flote indeterminadamente la tonalidad. (Contrario al final de Nuages Gris). Ej. 26:



Para terminar y en carácter de argumento o programa significaría a esta obra de la siguiente manera:

Alguien trata de recordar un viejo vals que ha sido escrito al estilo romántico; pero el lapso entre el presente y el pasado es bastante importante. La memoria falla y la reproducción sonora brota desafinada. La armonía tradicional está enmascarada por notas extrañas. Aparece aquí una constante dualidad: el registro izquierdo por momentos simboliza el pasado con su movimiento de vals, pero luego comienza a alienarse: los dos registros surgen como ideas encontradas. Los intervalos disminuidos, que prestan sabor melancólico, los aumentados que provocan tensión, y la mezcla de escalas, causan en conjunto una 'falsa' remembranza.

La reiteración de un esquema que se va modificando, propio de Liszt, reafirmaría aquí la idea de un recuerdo que no está del todo claro. Un inteligente recurso que ayuda a producir efectos expresivos y casi fotográficos del período que se quiso representar.

#### **Referencias:**

Apel Willi, *Harvard Dictionary of Music*, 2<sup>nd</sup> edition, revised and enlarged, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 10<sup>th</sup> printing, 1977.

Cooper Paul, *Perspectives in Music Theory an historical analytical Approach*, third printing, Dodd, Mead & Company 1974.

Grout Donald Jay, *A History of Western Music*, revised edition, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1973.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, fifth edition, edited by Eric Blom, in nine volumes, 1954; with Supplementary Volume, 1961. Reprinted 1966, 1968, 1970, printed by Halliday Lithograph Corporation, West Hanover, Massachusetts.

Longyear Rey M., *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 2nd edition, Prentice Hall, Inc., New Jersey, 1973.

Persichetti Vincent, *Twentieth-Century Harmony Creative Aspects and Practice*, W. W. Norton & Company, New York, 1961.

Searle Humfrey, *The Music of Liszt*, Dover Publications, Inc., New York, 1967.

Sitwell Sacheverell, *Liszt*, Dover Publications, Inc., New York, 1967.

The New Oxford History of Music, Oxford University Press, London, 1954.

## **TESINA Nº 1**

### **La música sacra en la Argentina del último siglo. Un recorrido por el género y sus circunstancias.**

**Analía Miranda**

Licenciatura en Artes Musicales con especialidad en Dirección Coral

Tutor: Prof. Antonio Russo

Co-tutor: Prof. Néstor Zadoff

Noviembre 2011

#### **Introducción:**

El presente trabajo de Tesina tiene como objeto hacer un aporte a la difusión de la música sacra de compositores argentinos; promocionar las obras incluidas en el concierto de Tesina y despertar la curiosidad por dicho repertorio; mostrar en un reducido corte la multiplicidad de estilos que durante el último siglo han desplegado y despliegan los compositores argentinos que escriben para coro; proponer pautas de análisis para el abordaje de dichas obras y soluciones a los problemas de dirección e interpretación que respondan a las necesidades e intereses del director de coros.

La elección de las obras se ha hecho por su variedad y factibilidad en el concierto de Tesina, atendiendo al nivel artístico y de dificultad requerido por su función académica.

Con respecto al presente escrito: se centrará en el análisis de las obras elegidas y en la búsqueda de soluciones a los problemas que éstas plantean, con la intención de aportar un método sencillo pero profundo para acercarse a ellas.

En los casos en los que fue posible se ha consultado con los compositores cuestiones referentes a la partitura que nos ocupa en particular y a su obra en general.

Surge de este trabajo una variable importante a la hora de analizar e interpretar el corpus elegido: el rol del compositor y sus circunstancias históricas y profesionales.

La hipótesis planteada es que el análisis del corpus coral debe partir del texto, elemento distintivo de este género, germen de los parámetros musicales en dicho género y ser cruzado con una variable que marca a fuego el estilo del compositor: su carácter de director coros. Esta circunstancia será determinante a la hora de tomar decisiones frente a la partitura.

En el género coral la coexistencia de texto y música agrega una dimensión importantísima a la problemática del análisis, puesto que es el texto el disparador de la creación musical. Se podría decir que el compositor elige el género vocal (coral, en este caso) por que, en principio, fue conmovido e inspirado a partir de un texto por su simbología y clima. También se puede decir que el grado de familiaridad del compositor con el instrumento vocal se evidencia claramente en la partitura y en la relación de ésta con el texto.

Así planteada la hipótesis, partiremos de un acercamiento inicial al texto y a las especialidades instrumentales de cada compositor para orientarnos en el análisis de cada obra.

La elección de un enfoque analítico-interpretativo nos lleva a centrar nuestro trabajo en comprender la relación texto-música.

Cuando la hay, para aplicar los recursos expresivos correspondientes. Cuando es endeble o no existe, para crear esa relación con fundamento.

La elección del género sacro obedece a que los textos forman parte de un corpus que no ha cambiado en siglos y que ha sido profusamente utilizado por los compositores de cada período y, así, se establece como un lienzo constante y común a ser teñido por la sensibilidad y el temperamento de cada compositor en particular.

## I. Pautas de análisis para el presente trabajo

### I.1 Antecedentes

Es muy profusa la literatura dedicada al análisis de la música instrumental y de las grandes formas, pero con respecto al análisis de las formas corales, no es posible implementar una traspolación directa desde dichos sistemas de análisis musical sin incurrir en inconsistencias y omisiones.

*De hecho, “Creada en el S. XIX, la disciplina de “formas musicales” se orientaba hacia las obras instrumentales de Beethoven. Esto se halla vigente aún hoy y existe el peligro de un cuádruple estrechamiento de perspectivas: limitarse a formas instrumentales, circunscribirse a un período histórico que no va más allá de 1600 y que no sobrepasa 1900, orientar todo según las categorías beethovenianas y cargar....las tintas en los hechos temáticos.....*

*Las formas vocales no son apéndices de las supuestas “formas verdaderas”-las instrumentales-. Aquéllas han de hacerse patentes como modelo y factor estimulante de éstas últimas, y ser debidamente apreciadas en toda su importancia.<sup>1</sup>*

Con respecto a la literatura referida específicamente al análisis de obras corales, nos encontramos con el trabajo de María del Carmen Aguilar<sup>2</sup>, un apunte conciso y por ello escueto en cuanto al tratamiento del texto en la música coral del que tomaremos la terminología que designará las funciones que cumplen las distintas secciones de las obras analizadas.

Por otro lado, nos encontramos con trabajos que tratan el tema referido específicamente a la creación musical para coro en un período determinado como *Análisis de obras corales renacentistas* de Néstor Zadoff<sup>3</sup> o *J.S.Bach. El músico poeta* de Albert

---

<sup>1</sup> Clemens Kühn, *Tratado de la forma musical*, Mundimúsica Ediciones S.L., Madrid. 2007, pág.12.

<sup>2</sup> María del Carmen Aguilar, *Análisis de obras corales, una guía para el director de coro*, Buenos Aires, la autora, 1996

<sup>3</sup> Néstor Zadoff, *Análisis de obras corales renacentistas*, Ediciones GCC, Buenos Aires, segunda edición, 2010

Schweitzer<sup>4</sup> que toman el análisis del texto como eje del análisis de la obra coral y que consideraremos referencias importantes en el momento de organizar nuestro cuadro comparativo para analizar la relación texto-música.

Con respecto a los elementos que tomaremos como referencia para justificar la estructuración formal de cada obra, es oportuno citar nuevamente a Kühn. Su análisis se centra en las relaciones entre secciones y entre los elementos que las componen y se basa en la siguiente graduación de dicha relación entre partes e ideas:

*Repetición: se retoman ideas y partes sin modificaciones; son iguales unas a otras.*

*Variante: se modifican ideas y partes; son similares entre sí.*

*Diversidad: ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente; son diferentes.*

*Contraste: ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí; son mutuamente opuestas.*

*Carencia de relación: ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a las otras son ajenas.*<sup>5</sup>

Para Khünn la terminología adecuada para cada período musical cambia. Así, diferencia “soggetto” de “motivo”. El primero es la idea musical mínima del Renacimiento, que aparece en relación absoluta con la palabra y sin la intención de sentar precedente para futuras elaboraciones o reexposiciones y que de todos modos guarda una relación de equilibrio y continuidad con el material compositivo de la obra completa.

El segundo, que Khünn aplica desde el Barroco en adelante, ya está concebido como idea generadora de forma y se podrá encontrar a lo largo de la obra como repetición o variante. Consideramos que este segundo término, “motivo”, es el más adecuado para aplicar a los procedimientos compositivos que nos ocupan en este momento al analizar la estructura formal de las obras.

## **I.2 Propuesta:**

Por las razones expuestas en la introducción y atendiendo a las referencias se ha elaborado un cuadro en el que se analizará cada obra versículo por versículo y de acuerdo a una selección de parámetros relevantes.

Los textos de los salmos, himnos y oraciones no tienen una estructura poética que se apegue a una determinada métrica y rima. Están organizados en versículos: unidades de sentido que se extienden por una oración o parte de ella y que poseen un significado inteligible e independiente.

El cuadro correspondiente dará cuenta de la traducción y de las observaciones relevantes para cada versículo con respecto a:

- Tratamiento de las voces: efectivo polifónico (ef. pol.) tesitura y movimiento melódico.
- Textura contrapuntística.

---

<sup>4</sup> Albert Schweitzer, *J.S. Bach. El músico poeta*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955, Edición del año 2000.

<sup>5</sup> Kühn, Op. Cit. Pág.44

- Movimiento rítmico.
- Armonía.
- Comentarios de carácter perceptivo en referencia al texto.

Por otro lado, con respecto a la estructura de cada obra se tomarán en cuenta cuestiones como los aspectos motivico, armónico y de conclusión o continuidad.

Si bien, en general, para el período y estilo de los compositores analizados no corresponde un análisis estructural relacionado únicamente con las tensiones y los reposos cadenciales, sí es posible hacerlo a través de la observación de secciones que concluyen por cuestiones armónicas, o, en el caso de ser no tonal, por su carácter de continuidad motivica, por exposición, desarrollo o extensión.

*El “motivo” aparece de un modo notable y característico...Los elementos que configuran un motivo son interválicos o rítmicos y combinados producen una forma o contorno reconocible...el motivo debe producir unidad, relación, coherencia, lógica inteligibilidad y fluidez.<sup>6</sup>*

Se observarán secciones más breves relacionadas con lo fraseológico y que mantienen una coherencia entre sí dentro de una sección mayor.

Por ello, se le asignó una letra mayúscula a cada sección mayor y una minúscula, correlativa durante toda la obra a las secciones fraseológicas que integran las mayores.

Daremos cuenta del inicio de una sección mayor atendiendo a:

- 1) Conclusión de la sección anterior.
- 2) Aparición de material motivico nuevo.
- 3) Reexposición, elaborada o no.

Asignaremos la categoría de “sección fraseológica” (sección menor) a los fragmentos fraseológicos<sup>7</sup> que:

- 1) Se pueden cantar en una simple respiración.
- 2) Mantienen coherencia motivica dentro de la sección mayor.
- 3) Mantienen una relación de continuidad, atienden a una “propulsión del proceso”<sup>8</sup>

## II. Hacia la música sacra en Argentina

Como parte del marco de referencia para el análisis del repertorio elegido en este trabajo tomaremos la forma del motete consolidada durante los S XV y XVI y de innegable influencia sobre los períodos posteriores hasta la actualidad.

Debido a que alguno de los compositores analizados en este trabajo se valen de recursos arcaizantes que se remontan hasta prácticamente el nacimiento del motete, se expone a continuación una breve reseña del origen y evolución de la forma que nos ocupa.

<sup>6</sup> Arnold Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, Madrid, 1989 para la edición en español, pág.19

<sup>7</sup> Schönberg, Op. Cit. pág 13

<sup>8</sup> Khünn, Op. Cit. pág 26

En general, es una forma de origen litúrgico cristiano, apegada al texto y dependiente de él.

No consta de secciones que se repitan (en su forma paradigmática) sino que se desarrolla in-extenso según el texto.

Existe una hipótesis, improbada, de que su nombre proviene de la palabra “mot” (“palabra” en francés) cuando, durante el siglo XII pasó de la liturgia a lo profano con textos (palabras) agregados para construir el discanto.

## II.1 Origen y evolución del motete

Para el siglo IX, la forma homófona sobre textos bíblicos que acompañaba la liturgia cristiana y el punto de partida para el desarrollo musical de occidente, el canto gregoriano, ya había evolucionado hacia el **organum**, con el agregado de una voz al canto original gregoriano, llamado en esta instancia **cantus firmus**, bajo reglas que sólo permitían el movimiento paralelo con intervalos de quintas u octavas.

A principios del siglo XI, Guido D’arezzo propone el **organum libre**, ruptura con el mencionado organum a movimiento paralelo, permitiendo otros intervalos entre ambas voces.

En el año **1100**, Johannes Cotton elabora un organum llamado **diaphonía** que implicará una evolución del organum hacia el **discantus**, una forma más variada de construir la voz que acompaña al cantus firmus. Nos encontramos aquí con una mayor profusión del movimiento contrario de las voces.

En el siglo XII florecen diferentes formas de acompañar el cantus firmus:

- El **discantus**, con el empleo de la estricta aplicación del movimiento contrario.
- El **faux Bourdon**, que usa el movimiento paralelo profusamente, prefiriendo los intervalos de tercera y sexta. Agrega dos voces al cantus firmus.

Éstos eran modos de acompañar las melodías gregorianas con reglas tales que no era necesaria la notación del discantus, sino que los cantantes improvisaban mirando la notación del cantus firmus, sobre el cual agregaban voces o partes. A esta práctica se le llamaba **déchant sur le livre** o **contrapunto a la mente**.

En este siglo y durante el siguiente (XIII) comenzó a desarrollarse la composición polifónica libre a dos y tres voces, a veces independiente del cantus firmus y en convivencia con las fórmulas rígidas anteriores.

La forma más artísticamente elaborada fue el **motetus**: sobre un cantus firmus gregoriano (ténor) se elaboraban dos voces: contralto (medius cantus, motetus) y el discanto (tertius, canto, tipla).

Durante el s. XIV el motete (religioso) y la cantilena (profana) eran la forma elegida para componer y se podría decir que ya se escribía bajo someras reglas del contrapunto.

El motete había trascendido el ámbito litúrgico y se había convertido en un género público con textos superpuestos al original con contenidos referidos al amor, a la política o a hechos sociales.

El contrapunto imitativo característico del motete llegó a un importante desarrollo durante el s. XV, sobre todo en los países bajos.

Se seguía buscando como base de las composiciones un cantus firmus, aunque ya no sólo del gregoriano, sino también de melodías populares.

Así, cuando el motete volvió al ámbito litúrgico lo hizo enriquecido por su paso por la música profana.

En la segunda mitad del s. XV la composición imitativa llegó a un punto culminante con la escritura en canon estricto y la generación de formas más sofisticadas de éste, como usar la misma melodía retrógrada, aumentada, disminuída o en diferentes claves.

Durante estos siglos (XV y XVI) se producen cambios fundamentales y de impronta permanente en la música occidental<sup>9</sup>:

- Aparece el “coro” como instrumento constante en la polifonía sagrada, diferenciándose del solista medieval, dueño exclusivo del canto por partes durante la edad media.
- Con la interpretación por partes a cargo de una “cuerda”, varios cantantes para cada voz, nace la idea de “un conjunto de voces combinadas y adecuadamente equilibradas”...contra el...“pequeño conjunto de cámara con timbres de voz marcadamente contrastados” del medioevo.
- El tratamiento coral de las composiciones provoca la necesidad de fundir las voces en vez de contrastarlas. Las “nerviosas disonancias ornamentales”<sup>10</sup> del medioevo no contribuyen al nuevo propósito compositivo y se hace necesario un cuidado especial con las disonancias. Esto produce una evolución hacia la consonancia casi permanente que, a su vez, buscando variedad, color y expresividad, culmina en el tratamiento de la disonancia que revolucionó la historia de la música con su preparación y resolución.
- Otro cambio fundamental, a partir de mediados del s.XVI, que sentó precedente es la aparición de una especial consideración hacia los textos que se musicalizaban, no sólo teniendo muy en cuenta la prosodia de las palabras, sino extendiendo dicha consideración al contenido emocional de aquéllas, cosa que el antiguo compositor medieval jamás intentó. El texto para él era un número de sílabas a musicalizar que podía incluso interrumpir su flujo en la mitad de una palabra si las reglas del discurso musical así lo exigían.

En este momento de evolución (primera mitad del s. XVI) la profusión polifónica era tal que el texto y el cantus firmus se perdían completamente.

Este amaneramiento llegó a su culminación con la **segunda escuela neerlandesa**: Josquin des Pres, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Antoine Brumel.

La invención de los tipos móviles musicales de imprenta dio en esta época un enorme impulso a la producción de obras.

---

<sup>9</sup> Bryan Trowell, Dirigido por A.Robertson y D.Stevens, *Historia general de la música. Desde el Renacimiento al Barroco*, Ediciones ITSMO, Madrid, año desconocido.

<sup>10</sup> Trowell, Op. Cit. pág. 18

Con el Cocilio de Trento, (1545-63), se terminaron las artificiosas composiciones que prácticamente ocultaban el texto y sobreviene una generación de compositores (Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Orlando de Lassus) que depura de tal modo la construcción polifónica que la lleva a su máximo estado de equilibrio. Así, el modelo de motete del s. XVI no sólo apegado al texto, sino aliado del mismo, se convierte en el paradigma a seguir durante el Barroco, el Romanticismo y los s. XX y XXI.

## II.2 La música religiosa en la Argentina:

La música religiosa católica hace su entrada en nuestro territorio durante la época de la Colonia con la creación de la Misiones Jesuíticas en 1609, por decisión de Felipe III. La impronta musical jesuítica en el territorio sudamericano fue determinante y única. *“España trasladará una réplica de su Capilla Catedralicia...la de Sevilla...se aplicarán las reglas y pautas que Francisco Guerrero había establecido para su modelo sevillano”*.<sup>11</sup>

La actividad musical en el seno de las Misiones, entre 1609 y la expulsión de la orden, en 1767, ha producido un corpus musical religioso de una extensión que no ha vuelto a repetirse en la historia de América o la Argentina.

¿Las razones? Desde dicha expulsión la Iglesia abandonó su papel de mecenas y no lo ha vuelto a tomar. Por otro lado, luego del período de consolidación del territorio nacional y, probablemente como reacción a todo lo que viniese de España, los centros musicales e incluso la Iglesia de nuestro territorio volcaron sus preferencias hacia la ópera italiana y el Romanticismo proveniente de Francia. Desterrada de su ámbito matriz, la música religiosa pasó de la Iglesia a las salas de concierto.

El necesario soporte sonoro del género es el coro y así como había sido fundamental la creación de coros en las Misiones para interpretar la música compuesta para el oficio, su disolución invirtió la carga de la prueba y la posterior creación de coros en las iglesias y el advenimiento de sociedades corales formadas por europeos durante el s. XIX se convirtieron en el motor de la incipiente creación musical cuando, inicialmente, durante el esplendor jesuita, habían sido el vehículo para su interpretación y a cargo de compositores que conocían muy bien el instrumento vocal, puesto que debían ser también maestros de canto.

Volviendo al período de consolidación nacional, la producción musical se vuelca hacia lo camarístico y lírico. Potenciada por la influencia del Nacionalismo europeo, busca un Nacionalismo vernáculo.

Cabe mencionar la labor precursora de Juan Pedro Esnaola (1808-1878), que no sólo contribuyó con las bases para la educación musical en nuestro país, superando airesamente la dicotomía Rosas-Sarmiento, sino con una obra de calidad artística que incluye música sacra en un medio de fervoroso nacionalismo.<sup>12</sup>

La primera mitad del s. XX está signada por compositores e intérpretes que dedican gran parte de sus esfuerzos a la creación y organización de instituciones musicales de formación específica, como el Conservatorio Nacional de Música y la Facultad de Bellas

---

<sup>11</sup> Conferencia Episcopal Argentina, *El patrimonio musical de la Iglesia*, Conferencia Episcopal Argentina, Buenos Aires, 1998, pág. 45

<sup>12</sup> Rodolfo Arizaga, Pompeyo Camps, *Historia de la música en la Argentina*, Ricordi Americana 1990, pág.25

Artes de la Universidad de La Plata, la Dirección del Teatro Colón y la formación de sus cuerpos estables, entre otros.

Hacia mediados del s. XX con la llegada de una generación de compositores ya muy profesionalizada y liberada de las contingencias históricas antes mencionadas, son bien recibidas en nuestro territorio las nuevas corrientes europeas y las búsquedas estéticas que intentan renovar la composición según las reglas de la práctica común o alejarse de ella.<sup>13</sup>

El centro de irradiación, Europa, ofrecía un variado banquete para el deleite y nutrición de nuestros compositores, que asumían como obligado el paso por el viejo continente para completar su formación artística y técnica.

Así la Argentina refleja la heterogeneidad de corrientes compositivas europeas y nuestros compositores toman para sí todo aquello que se adapte a sus propias búsquedas y que sea factible para las condiciones reinantes en el país.

Y si estas condiciones reinantes fueron modeladoras de la creación musical. Volvemos a lo que nos ocupa, la música coral, para observar que el florecimiento en cantidad y capacidad de nuestras agrupaciones corales no se produjo hasta muy entrado el s. XX.

La mayor parte de agrupaciones corales, profesionales o no, que dejaron huella en dicha actividad y creadas en la Argentina, datan de la década del '60 en adelante.

Con excepción del Coro Estable del Teatro Colón, fundado en 1926, hubo que esperar a que las grandes corrientes inmigratorias nos trajeran su cultura orfeónica como semilla que fructificó a lo largo del s. XX en agrupaciones corales de gran valía.

Un importantísimo disparador de este movimiento coral fue la labor del maestro Pedro Valenti Costa (1906-1974), no por casualidad cantante y director-formador de coros, quien *“desarrolló una intensísima y calificada labor artística que hizo escuela en el ámbito de la actividad coral argentina”*<sup>14</sup>.

En 1941 es convocado para dirigir el recién creado Coro Polifónico del club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires y así inicia su labor formadora de excelencia musical dirigida al coro que se extendió luego a su desempeño frente al coro del Conservatorio Nacional de Música, el de la Asociación Wagneriana y el de Radio Nacional.

Con este impulso aparece nuevamente, esta vez fuera del seno de la Iglesia, la figura del compositor-director de coro, con conocimientos en canto e interpretación vocal que resultan valiosísimos a la hora de aplicarlos en su obra y que hacen la diferencia con respecto a la inquietud de escribir para esa formación con conocimiento práctico acerca de un instrumento tan complejo.

El género sacro necesita del coro para existir, como ya dijimos.

La consecuencia directa de la proliferación de la actividad coral en la Argentina fue que dio lugar y sostén sonoro a la sensibilidad religiosa de compositores que se vieron inspirados por ella.

---

<sup>13</sup> Walter Piston, *Armonía*, Mundimúsica, Madrid, 2007 para la edición en español, pág. 448

<sup>14</sup> Rodolfo Arizaga, Pompeyo Camps, Op. Sit. pág.89

Cabe mencionar el papel no menor de las editoriales, que, si bien se interesaron (muy parcialmente) por la obra de nuestros compositores antes de los '90, fueron absorbidas por empresas multinacionales durante la década mencionada, desinteresándose completamente por la producción nacional.

Así, en el año 1995 nace "Ediciones GCC", dedicada exclusivamente al género coral, en el seno del Grupo de Canto Coral y respondiendo a necesidades concretas de dicho coro: editar la música que se estaba exhumando en ese preciso momento en lo que fueron los centros musicales de las Misiones Jesuíticas con la finalidad de interpretarla y difundirla.

Este emprendimiento se hizo extensivo a las composiciones musicales para coro de compositores argentinos y actualmente cuenta con un extenso catálogo de obras y ha sido y es un impulso tanto para compositores de gran trayectoria como para jóvenes compositores que buscan un camino para difundir su música.<sup>15</sup>

De acuerdo con los criterios de análisis expuestos y atendiendo a la variable compositor instrumentista o director de coros, exponemos a continuación la aplicación sobre las obras elegidas.

### **III PATER NOSTER, de Fernando Moruja**

#### **III.1 Fernando Moruja:**

Nació en Lomas de Zamora (Buenos Aires) en 1964, egresó del Conservatorio Municipal de Música de Buenos Aires "Manuel de Falla".

Se perfeccionó en Canto, Dirección Coral y Composición y casi toda su actividad musical estuvo centrada en el género coral. Dirigió el "Coral de la Rábida" y el "Vocal Meridión". Fue presidente de la Asociación de Directores de la República Argentina (ADICORA) Filial Buenos Aires desde su fundación.

Desde que comenzó a componer obras corales sus obras despertaron gran interés y se difundieron entre intérpretes de todo el mundo.

Murió trágicamente en 2004, dejando un catálogo de obras muy apreciadas entre los coros argentinos y de otros países de América y Europa.

El "Pater noster" es la 2º de las 5 "Piezas sacras" publicadas por el compositor en 1998.

#### **Texto:**

El "Pater Noster" es una de las oraciones más importantes para el Cristianismo, en este caso, y forma parte del ordinario de la misa católica.

Aunque inmerso ya en la liturgia judía, su forma actual proviene del Nuevo Testamento y es atribuida a Jesús por Mateo (relato del sermón de la montaña) y por Lucas (Lc.11: 2-4).

#### **III.2 Análisis general:**

Es difícil agrupar cada sección menor dentro de una estructura mayor debido a que F.M. musicaliza de modo independiente cada versículo.

---

<sup>15</sup> Laura Dubinsky, Ediciones GCC, entrevista el 20 de octubre de 2011

Sin embargo se pueden observar elementos estructurantes:

- La repetición del primer versículo 4 veces con el mismo motivo reelaborado.
- La aparición de dos motivos que agrupan la sección C. Uno de apertura, en c.16, 18, 19-20, 21-22: dos corcheas y una negra moviéndose por grado conjunto ascendente desde la tercera de un acorde mayor, en mi bemol, mi y sol en cada caso. Otro motivo, de cierre, en c.18, 20, 22 y 24: dos corcheas y una negra haciendo una bordadura superior de semitono con el mismo criterio que los motivos de apertura: sobre las terceras de mi y sol mayor.
- La reexposición del motivo del inicio, elaborado nuevamente, abre la sección A' en c.24 y también actúa como estructurante de toda la obra, pues, a esta altura, ya se reconoce la bordadura superior como elemento motivico presente en toda ella.
- La aparición, por tercera vez, de la bicinia en c.24 por terceras mayores paralelas en sop. y alto marca el inicio de A' y la reaparición en c.43 del motivo expuesto en c.9 termina de cerrar la existencia de B como una sección independiente.
- En la coda, el "amen" ratifica el uso motivico del efecto trino durante toda la obra.  
El tratamiento de la melodía es por grado conjunto o terceras, en el registro medio de las voces y no duda en utilizar el efecto trino como elemento motivico.  
El espectro rítmico es moderado, entre blancas y corcheas.  
La armonía se mueve por enlaces por mediante y busca un acentuado color de acordes mayores. En general los acordes son tríadas extendidas sin disonancias acentuadas.  
Las secciones cierran en diversos modos mayores con preeminencia centros en fa y sol.  
Cada cierre lo hace con una progresión por tono ascendente de dos o tres acordes mayores, lo que da a la obra una sonoridad relacionada con los modos frigio y mixolidio.

### III.3 Problemas de dirección e interpretación:

La partitura posee pocas indicaciones de dinámica, sólo dos de articulación: "ligado" y ninguna de carácter.

A pesar de ello, se observa la intención de que cada sección o más de una de ellas desarrollen un cresc. que las atraviese y que lleve el discurso musical hacia adelante para la continuidad entre versículos.

No obstante, se hace necesario descomprimir por momentos esos cresc. para lograr un impulso renovado sin que caiga la fluidez de dicho discurso.

Las dos indicaciones "ligado" hacen suponer que sendas frases precedentes a las indicaciones deben articularse un poco más. Las indicaciones de *f* y el texto ratifican dicha suposición.

### III.4 Objetivos expresivos de la dirección:

- Imprimir a la obra un carácter general blando e intimista a pesar de que *f* es una indicación de dinámica usada frecuentemente y sostenida por un tiempo apreciable.

- Lograr cierto desarrollo expresivo en la cuádruple repetición de “Pater noster”, evitar la monotonía.
- Lograr un discurso fluído a través de una escritura fragmentada versículo por versículo y sin elementos que actúen como transiciones o puentes.

### III.5 Recursos

El agregado de indicaciones de carácter, dinámica, tempo y articulación adjuntos en las partituras del anexo

En particular:

- Lograr un tempo estable pero no metronómico, sino flexible para dulcificar la constante repetición de las fórmulas rítmicas.
- En C' y coda dar cuenta de ciertas palabras que aparecen en relieve por cuestiones rítmicas (tresillo) o por algún paralelismo fraseológico con los tresillos. Todas tienen relación con lo penitencial:
  - “Debita nostra”: dim. y raya en la 1ª sílaba
  - “Debitoribus nostris”: poco rall. y dim. (cierre anterior a la coda)
  - “Tentationem”: alargamiento del tresillo.
  - “Amalo”: raya en cada sílaba.

### III.6 Cuadro de la estructura general

Secciones mayores	A 1-9	B 10-14	C 16-23	A' 24-33	C' 34-40	D 47-49 coda
Secciones motivicas o fraseológicas.	a 1-3 a.1 4-5 a.2 6-7 a.3 8-9	b 10-12 c 13-15	d 16-19 d.1 20-23	a.4 24-25 a.5 26-29 a.6 30-33	d.2 34-40	a.7 41-43 b.1 44-49

### III.7 Análisis por versículo:

Versículo	Traducción	Tratamiento de las voces	Textura	Rítmica	Armonía	Carácter, relación con el texto, elementos estructurantes.
Pater noster qui es in caelis,	Padre nuestro que estás en los cielos,	Se repite 4 veces: Ef. pol, 1° a 1 2° a 2 3° a 3 4° a 4. Melodía ondulante. En la repetición 4° estática.	Homofonía paralela en 2° y libre en 3° y 4°.	Corcheas y negras.	2° terceras mayores paralelas. 3°	Las cuatro repeticiones, el ablandamiento de la armonía y la acumulación de voces produce un “crescendo” emotivo y un “diminuendo” que vuelca el discurso desde afuera hacia adentro.
Sanctificetur nomen tuum.	Santificado sea tu nombre.	Ef. pol. a 4. Melodía ondulante.	Homofonía libre.			La expresividad nuevamente hacia afuera.
Adveniat regnum tuum.	Que venga tu reino.	Ef. pol. a 4. Melodía ascendente.			Gran inestabilidad. Profusión de enlaces por mediante en la búsqueda de acordes mayores exclusivamente.	La melodía ascendente y el brillo del color “mayor” aluden al reino de los cielos.
Fiat voluntas tua	Que se haga tu voluntad	Ef. pol. a 4.	Bicinia sobre pedal 1-5.	Negras y corcheas sobre pedal.	Todo el fragmento está sobre el acorde de mi mayor. La movilidad se la dan las notas de paso, los trinos y las bordaduras.	La estabilidad de este fragmento marca contraste con el anterior, de gran movilidad.
sicut in caelo et in terra.	En la tierra como en el cielo.	Ef. pol. a 4. Melodía ascendente.	Bicinia intercalada con pedal 1-5 y confluencia en homofonía libre a 4.		Idem, sobre el acorde de sol mayor.	
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,	Nuestro pan cotidiano dánoslo hoy	Se repite dos veces “Panem nostrum quotidianum”: Ef. pol. 1° a 1 2° a 2 El versículo completo: Ef. pol. a 4 en un ámbito más agudo.	Canto llano en 1° y homofonía paralela en 2°.	.	La homofonía paralela es a la tercera mayor exclusivamente. En el fragmento a 4 el acorde de sol mayor se convierte en eje de otros acordes por grado conjunto: fa mayor y la la mayor.	El inicio como reexposición es un elemento que estructura la obra.
Et dimite nobis debita nostra	Y perdona nuestras ofensas	Melodía descendente en “debita Nostra”	Homofonía libre.	Aparece tresillo de corcheas en “debita”		
Sicut et nos dimitibus debitoribus nostris.	Como nosotros perdonamos a nuestros ofensores.	Melodía ascendente.				
Et ne nos inducas in tentationem	Y protégenos de la tentación.	Ef. pol. a 2 (sop.-alto)	Homofonía paralela.	Aparece tresillo de corcheas en “tentationem”	Terceras mayores paralelas.	Nueva alusión reexpositiva marca el fragmento final de la obra. Relación directa

						entre “debita Nostra” y “tentationem” con la utilización de la misma rítmica y movimiento melódico. Congruencia.
Sed libera nos a malo.	Y libéranos del mal.			Leve aceleración. Mayor cantidad de corcheas.		
Amen.	Así sea.			Leve desaceleración.	El acorde de fa mayor es eje. El acorde final es sol mayor.	El final abierto es, sin embargo, muy contundente.

#### IV LUX AETERNA, de Fernando Moruja

“Lux aeterna” es la 4ª de las “Piezas sacras” publicadas por el compositor en 1998. El texto es el inicio de la comunión en la misa de requiem.

##### IV.1 Análisis general:

El carácter minimalista de la obra mantiene una cohesión férrea en cada una de las tres secciones.

El motivo “lux aeterna” mantiene su fórmula rítmica invariable y durante 15 de los 20 compases que dura la pieza. Sólo en su reexposición en c.15 lo hace con una nota de inicio extendida y entradas sucesivas que forman un cluster diatónico para, en c.16, retomar la fórmula rítmica hasta el final.

Las variaciones, mínimas, son hechas sobre la melodía y armonía, esta última sobre la nota fa como pivote.

La sección B anticipa las entradas sucesivas y en cluster diatónico de A' y, como sección contrastante y articuladora entre las dos secciones mayores, desarrolla una melodía esta vez y con un ef. pol. femenino a 4.

La coda está constituida por dos compases en los que el coro se detiene largamente (eternamente) en el acorde final, de fa mayor con 9º y a él se le superpone una vocalización de sop. solo, probablemente representando la respuesta a la súplica tantas veces repetida.

Con respecto al tratamiento de las voces, el ritmo y la armonía, esta pieza mantiene, salvo las particularidades descritas arriba, las características ya descritas para el “Pater Noster”, del mismo compositor.

##### IV.2 Problemas de dirección e interpretación:

Esta pieza, aunque muy breve, contiene una fuerte carga emocional, pero ninguna indicación de carácter y sólo una de dinámica (pp en el inicio)

Paradójicamente, los mismos elementos compositivos ya mencionados pueden hacer de ella una pieza muy expresiva o una pieza amorfa, repetitiva e ininteligible, debido al material temático, casi sin desarrollo y repetido más allá de lo aceptable por las reglas de la composición clásica y las de la percepción estructurante, característica inherente al minimalismo.

El gran problema a resolver por la dirección es entender la obra como una pieza “de clima” y decidir cuál es el clima a crear y con qué recursos.

Las posibilidades interpretativas desde el texto son:

- Centrarse en la palabra “aeterna”
- Centrarse en la súplica repetida.

Los recursos vocales elegibles para este caso son:

- La respiración:
- El color.
- La agógica.

De acuerdo a todo ello, podemos describir al menos dos de las posibilidades interpretativas de la obra:

1) Estática, calma y sin que se perciban respiraciones. Un clima descriptivo de la palabra “aeterna”, para lo que se le pedirá al coro “respiración coral”. Con el mismo propósito, dejar que las sílabas tónicas se perciban por la estructura rítmica estableciendo una microdinámica plana. Por último, mantener a rajatablas la única indicación del compositor: “pp”.

2) Un clima de oración, pidiendo al coro que respire “siempre” entre cada “Lux aeterna” e incluir la respiración como un elemento compositivo-expresivo (que figura en la partitura dentro del texto).

### **IV.3 Objetivos expresivos de la dirección:**

En esta ocasión la obra será interpretada por un grupo reducido de 15 alumnos de dirección coral que cuenta con integrantes que poseen conocimientos básicos de técnica vocal, otros ninguno y sólo dos o tres de ellos una técnica más avanzada. Por esto, la segunda opción interpretativa será la más adecuada ya que hace de la capacidad expresiva de los intérpretes el principal recurso a explotar y no pone el énfasis en el sonido como protagonista.

### **IV.4 Recursos:**

- Se pedirá al coro que respire entre cada “Lux aeterna”.
- Se trabajará sobre una microdinámica blanda, llevando cada célula rítmica hacia la sílaba tónica elegida en cada frase.
- Se hará énfasis sobre la duración de las vocales, que deben ser largas y no desvanecerse después de su articulación (leg.sost.).
- Sobre las consonantes, que no deben ocluir a las vocales, sino colorearlas y tener una duración mínima y una articulación blanda.
- Se mantendrá el pp de la primera página y agregará un rall. leve en los dos últimos tiempos de la misma.
- Se subirá levemente el tempo y la dinámica en B para producir un impulso hacia adelante, necesario a esta altura de la obra.
- Se indicará raya y pp en las entradas sucesivas de 15.

- Se indicará un regulador a mf desde 16 a 17 y a pp en 18.
- Como un último suspiro, se indicará una cesura entre A' y la coda.
- La soprano solista cantará libremente.

#### IV.5 Cuadro de la estructura general

Secciones mayores	A	B	A'
Secciones motívicaso fraseológicas.	a x 9 1-10	b 11-14	a.1 x 3 15-18 c 19-20

#### IV.6 Análisis por versículo

El carácter minimalista de la obra requiere fragmentar la estructura por versículos y dividirlos para su análisis

Fragmento Versículo	Traducción	Tratamiento de las voces	Textura	Rítmica	Armonía	Carácter
Lux aeterna (9 veces)	La luz eterna	Ef. pol. a 4. Recitado sobre una nota o movimientos por grado conjunto. Ámbito medio.	Homofonía libre.	Corresponde siempre a este texto.	Acordes con 7º o 9º sobre un eje de fa o re. Los movimientos son hechos casi siempre por las voces internas.	Estático, probablemente en alusión a la eternidad.
Luce at eis, Domine	brille para él, Señor	Ef. pol. a 4 femenino. Melodía más móvil. Levemente descendente.	Entradas escalonadas.	Desaceleración. Movimiento en negras. Tresillo en "Domine".	El fa funciona como nota-eje.	
Lux aeterna, lux	Luz eterna, luz...	Ef. pol a 6. Melodía oblicua ascendente. Esquema inicial de recitado sobre una nota. Sop. solo en la coda.	Entradas escalonadas-homofonía-solo sobre notas largas.	Esquema rítmico inicial. Gran desaceleración al final con valores muy largos.	Cluster seguido de los acordes con 7º y 9º. Pedal en fa hasta el final.	La coda se dulcifica con la aparición de una sop. solista, en alusión a los ángeles.

## **V SALVE VIRILIS PECTORIS, de Julio Perceval**

### **V.1 Julio Perceval**

Perceval nació en 1903 y se formó musicalmente en el Conservatorio Real de Bruselas. En 1926 recibió la oferta de una empresa cinematográfica de Buenos Aires para desempeñarse como organista. Al poco tiempo de su arribo a nuestro país sus excepcionales condiciones de organista lo llevaron a actuar de manera estable en la Catedral Metropolitana, el Colegio Nacional y el Teatro Colón. En el año 1939, le fue encomendada la labor de organizar el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Cuyo. A partir de ese momento se convirtió en una figura de peso indiscutible en la provincia de Mendoza. Perceval dirigió el Conservatorio hasta 1951 y, a partir de ese año, continuó como Director del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales hasta 1955.

A pesar de que este músico se inició muy joven en la composición, su catálogo no es muy extenso, consta de alrededor de cincuenta obras, compuestas entre 1919 y 1963. Los géneros abordados con mayor frecuencia son: sinfónico coral, música de cámara y canto y piano. Cabe destacar la importancia que ocupan en su producción las composiciones de espíritu religioso.

Esta obra fue publicada en 1956 y está escrita sobre uno de los cinco himnos a Santa Juana de Arco que se cantan en el oficio, en este caso el de las segundas vísperas (oficio vespertino del lunes).

### **V.2 Análisis general**

La estructura musical toma el texto in-extenso sin repeticiones del mismo, salvo la palabra "amen" que se repite tres veces al final de la obra como cierre de la misma.

Cada sección fraseológica o motívica coincide con la extensión de uno o más versículos. No se observan encabalgamientos, elisiones o superposiciones.

El gran organizador de la obra es el ritmo, aliado al texto, que incluye secciones contrastantes binarias y ternarias (c.27-28, 41-42, 51-52), con valores más largos o cortos (c.59-60 y 66-67) y cierres con valores largos (c.15, 27, 41).

Se observan 5 secciones mayores, estancas y marcadas por lo dicho anteriormente.

La última sección (c.52) anuncia la coda debido a su carácter reexpositivo (con elaboración) y está unida a ésta por la continuidad de sentido del texto y un acorde suspensivo con calderón que resuelve en mi mayor en 4º y 6º por sensibilización hacia las tres notas del acorde de llegada. Sólo el bajo no se mueve por grado conjunto.

El amen extendido equilibra la densidad armónica y sonora de toda la obra y se muestra ambivalente en la estructura. Por un lado funciona como una sección independiente debido al contraste motívico, armónico y de extensión del registro. Por otro, se percibe como la última sección de un final tripartito: reexposición-liquidación-cierre.

La armonía usa como eje la nota mi, presente como fundamental o tercera en la mayoría de los inicios y cierres de secciones.

Otros cierres de sección (suspensivos) usan acordes sobre fa# o si, 2º y 5º grado de mi.

Las secuencias armónicas evitan los enlaces por cuartas y los acordes con función suspensiva no resuelven, salvo el caso ya comentado entre los compases 59-60, donde, justamente, la resolución es sobre mi mayor, en 2º inversión, pero sin notas ajenas. La obra termina en un acorde de mi mayor con 7º y 9º.

La conducción de las voces es en función de la armonía, modal, y la armonía surge del tratamiento melódico de cada voz, siempre por grado conjunto pero con profusión de cromatismos y enarmonías, salvo la llegada por tercera a un acorde. Sólo la voz inferior hace intervalos de cuarta, quinta u octava.

Esta conducción de las voces produce enlaces armónicos por mediante. Dicho tratamiento es verificado dentro de cada sección mayor. Las voces se mueven en intervalos grandes sólo en los enlaces entre secciones.

Además de la armonía de perfil modal, las melodías por grado conjunto y la rítmica sencilla y sin figuras extremas, Perceval utiliza cuartas, quintas y octavas paralelas en la conducción de las voces como recurso arcaizante.

### **V.3 Problemas de dirección e interpretación:**

La partitura tiene cambios de compás entre secciones y, salvo indicaciones de carácter, como “Moderato” “Rubato” o “Solemne” no hay indicaciones de metrónomo o equivalencia entre figuras por lo que hay que buscar indicios en la escritura, la proporción estética, el texto y las simetrías para tomar decisiones respecto a los tempi y equivalencias.

El tratamiento de las voces es organística (Perceval fue un organista notable) por lo que para el armado se presentan dificultades de afinación para los cantantes.

Con respecto a indicaciones expresivas, el compositor sólo marca con cierta precisión la dinámica general y el carácter. Las decisiones acerca de la articulación, agógica y microdinámica se tomarán atendiendo al texto, la seccionalización y las indicaciones de carácter.

### **V.4 Objetivos de la dirección:**

Lograr un mayor acercamiento al lenguaje coral y mayor expresividad y fluidez entre secciones sin contrariar las indicaciones del compositor.

### **V.5 Recursos:**

- El pasaje que comienza en c.11 pide “molto expresivo” y cierra la primera sección con una blanca necesita un regulador que lo lleve a un mp desde el último tiempo del c. 14.
- El enlace entre c. 19 y 20 necesita una cesura debido al cierre abrupto, al importante cambio de tesitura y dinámica y al texto, que hace una referencia introspectiva (“Voces supernas...”) desde 14 y de gran proyección en el espacio y el tiempo desde 20 (“Dum fata pandis patriae”).
- En “Silent paventque judices” se observa un diminuendo escrito reduciendo la armonía a 8º, 5º y 4º paralelas. El texto y la escritura necesitan ser subrayados por la dinámica con un dim. hacia p desde “Paventque”.

## V.6 Cuadro de la estructura general:

<b>Secciones mayores</b>	<b>A</b> 1-15	<b>B</b> 16-27	<b>C</b> 28-41	<b>D</b> 42-51	<b>A'</b> 52-66	<b>E</b> 67-74 <b>Coda</b>
<b>Secciones motivicas o fraseológicas.</b>	<b>a</b> 1-10 <b>b</b> 11-15	<b>a.1</b> 16-19 <b>c</b> 20-27	<b>d</b> 28-33 <b>d.1</b> 34-41	<b>d.2</b> 42-43 superposición <b>d.2 d.3</b> 44-47 <b>e</b> 48-51	<b>a.3</b> 52-56 <b>f</b> 57-59 <b>g</b> 60-66	<b>h</b> 67-74

## V.7 Análisis por versículos:

Versículo	Traducción	Tratamiento de las voces	Textura	Rítmica	Armonía	Carácter
Salve, virilis pectoris	Dios te salve, valiente pecho	Efectivo polifónico a 6. Ámbito agudo. Melodía estática.	Homofonía por movimiento paralelo o contrario y por grados conjuntos.	Redondas y blancas. Declamatorio.	Comienzo a 3, arcaizante, con quinta y octava. Gran contraste con lo siguiente, a 6: do# menor-Fa# mayor, ambos con séptima y repetido dos veces, en quasi cadencia mixolidia.	Plantea desde el comienzo la referencia a lo modal y pre-renacentista, seguramente en relación con el texto, referido a las postrimerías de la Edad Media.
Virgo, patrona Galiae.	De la Virgen patrona de la Galia	Ef. pol. a 6. Movimiento descendente.	Homofonía.	Sutil disminución de los valores.	Comienzo en Re mayor luego de do# menor, el primer enlace por mediante que marcará toda la obra.	
Tormenta dira sustinens	Tormentos terribles soportas	Ef. pol. a 6. Tesitura media. Melodía estática.	Homofonía.	Sutil disminución de los valores.	Cuatro enlaces por mediante y uno por cuarta.	
Christe refers imaginem.	Reflejando la imagen de Cristo	Ef. pol. a 6. Melodía ondulante.	Homofonía libre.	Aceleración. Repentino movimiento por negras en la soprano, sobre la palabra "Christe"	Aparecen por primera vez notas de paso.	El "Molto expressivo" es respaldado por una melodía más dinámica en la mayoría de las voces.
Voces supernas audiens	Voces superiores escuchas	Ef. pol. a 4. Tesitura media. Melodía estática.	Homofonía.	Pies de 2 o 3 según la prosodia.		"Rubato"
Jesu repieta lumine	Llenas de la luz de Jesús					
Dum fata pandis patriae	Mientras el destino de tu patria	Ef. pol. a 6. Tesituras expandidas	Homofonía.	Valores aumentados. Vuelve a las	Es el pasaje de mayor inestabilidad de	Referencia al incierto destino de

	se proclama	abarcando todo el registro coral, desde un fa 2 hasta un sol 5.		blancas y del inicio.	la obra.	Francia durante la guerra de los cien años.
Silent paventque judices.	Silenciosos tiemblan los jueces.	Ef. pol. a 6. Tesituras medias. Movimiento descendente.	Homofonía.		Más estable. De 24 a 27 sólo octavas y quintas paralelas.	Referencia al temor oscuro y culposo de los jueces que la condenaron a la hoguera.
Opressa flamis clamitas	Sofocada por las llamas clamas	Ef. pol. a 3 femenino. Tesitura media. Melodía ondulante.	Melodía acompañada.	Valores cortos.	Muy estable.	El ondular de las llamas se convierte en el vuelo de la santa como paloma.
Jesum crucemque fortiter	Por la fortaleza de la cruz de Cristo			.		
Amplexa ad ipsum simplicis	Abrazada a ella, hacia Él, candorosamente,					
Instar columbae pervolas.	Vuelas como una paloma					
Choris beatis virginum	Desde los coros de santas vírgenes,	Comienza con 3 voces masculinas y se agregan las 3 femeninas. Pasaje ascendente.	Superposición de la homofonía masculina en 4/4 con la femenina en 12/8.	Valores cortos.		El coro femenino vuela por encima del masculino, como el coro de vírgenes lo hace sobre los hombres.
Adscripta cives adjuva	Socorres, incluída entre las que ayudan a sus servidores (ciudadanos)	Ef. pol. a 6. Pasaje ascendente en "adscripta" y descendente en "cives adjuva"	A partir de "cives" se unifica la métrica entre coro fem. y masc. y se convierte en una homofonía libre.			
Te de precante singulis	A todo el que reza	Unísono tímbrico. Tesitura grave.	Canto llano octaveado.		Octavas.	Referencia a cada fiel y a la oración común.
Detur corona gloriae.	A tu corona de gloria.	Ef. pol. a 4.	Homofonía.		Preeminencia de consonancias.	Referencia a la bondad de la santa.
Sit laus Patri, sit Filio	Gloria al padre, al hijo	Ef. pol. a 6. Ámbito agudo. Melodía estática.	Homofonía	Valores más largos, como en exposición y c.20.	Reexpone el planteo de los primeros compases.	Con la doxología y la reexposición aparece claramente una coda.
Sancto decus Paráclito	Al virtuoso Espíritu Santo					
Qui corda amore sauciat	Que consuela los corazones del amor		Canto llano octaveado y homofonía.		"Qui corda amore": octavas "Sauciat" acorde cadencial suspensivo en sí.	Único pasaje con final suspensivo y color cadencial.

Vires et auget languidis.	Y fortalece y alimenta a los que languidecen.	Ef. pol. a 6. Marcadamente ascendente. Melodías ondulantes. Ef. pol a 1 en bajos.	Homofonía libre quasi polifónica con final de frase como canto llano del bajo.	Aceleración por acople de voces a los valores más cortos. Desaceleración en la melodía de canto llano del bajo.	Vuelve al acorde extendido del inicio: Mi mayor con sexta, sobre un pedal de quinta (si) en el bajo. Las disonancias aparecen más claramente con preparación y resolución.	Es el pasaje más expresivo. Describe el ascenso a los cielos.
Amen	Amen	Vuelve a la melodía estática, aunque ascendente.	Homofonía.	Valores muy largos.	Fija la relación si menor-Mi mayor.	

## VI SALMO VI de Roberto Caamaño

### VI.1 Roberto Caamaño

Nació en 1923. Egresó del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Destacado pianista, ofreció conciertos y recitales en Europa, Latinoamérica y EE.UU.. Fue Director Artístico del Teatro Colón, Fundador y Presidente del Consejo Argentino de la Música, Presidente del Consejo Interamericano de la Música (OEA), Director del Complejo de Música de la Secretaría de Cultura, Miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes, Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (1966-93), donde dictó las cátedras de Armonía, Composición, Formas Musicales y Orquestación. Miembro de Número y Vicepresidente de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Entre sus obras pueden mencionarse Preludio, adagio y fuga para orquesta, Psalmus CXIV para coro a capella, Lamento en la tumba de Manuel de Falla para canto y piano, Variaciones americanas para orquesta, Magnificat para coro y orquesta, dos conciertos para piano y orquesta, Música para cuerdas, Quinteto para piano y cuerdas, Cantata de la paz, Concierto para guitarra amplificada y orquesta, Canto a San Martín y Te Deum.

Esta obra fue publicada en 1952 sobre el texto del salmo VI atribuido al Rey David en el Antiguo Testamento.

Es un salmo que comienza como queja y súplica y se transforma en alabanza a Dios y repudio a los enemigos.

### VI.2 Análisis general:

En el análisis de la estructura general se observan 5 secciones claramente articuladas por una sección transitiva, sin texto (ver “h” en cuadro) que alude al sonido del llanto o gemido.

El texto es musicalizado in-extenso y se observan sólo dos repeticiones del mismo, en “Sed Tu, Domine, usque quo” que articula el final del ef. pol. a 2, masculino y el inicio

del coro mixto a 4 y en “Convertantur et erubescant valde velociter” que, con un rall. y dim., articula el final de la obra con la coda, una reexposición del motivo del gemido.

Los elementos congruentes son las melodías de reminiscencia gregoriana, el movimiento rítmico y el color armónico.

Las melodías se comportan de modo arcaizante, moviéndose por grado conjunto, incluso en el bajo y con un espectro rítmico que no abarca más que blancas, negras y corcheas. El registro es central, desde un si bemol 2 hasta un fa 5, lo que acentúa la tendencia gregorianizante. En algunos pasajes se observa una melodía sobre “corda”, propia del canto gregoriano: sobre una sola nota, con movimiento mínimo y por grado conjunto.

En cuanto a la armonía, la obra tiene armadura de clave en do menor y el color armónico gira alrededor de los modos eólico y dórico sobre do, haciendo de este recurso un elemento de gran poder estructurante.

La nota “si” ascendida, sólo se usa con un criterio arcaizante, en función de la melodía y se evita su uso armónico como sensible de do.

Las apoyaturas y sensibilizaciones no resuelven, o resuelven en sentido contrario o anacrónicamente (ver c.53-62).

En relación con el texto la obra tiene dos momentos, como ya mencionamos: de queja y súplica seguido de repudio a los enemigos.

El primero, de carácter melancólico subrayado por melodías que fluyen por suaves ondulaciones concluye en c.47, seguido por el motivo del gemido, acéfalo, de ondulaciones muy contiguas, que duplica su extensión esta vez, con indicación de cresc. y accel. hacia c.53 donde, en relación al repudio, se expone un motivo acéfalo, desarrollado en células también acéfalas sobre un acorde fijo de do menor con 9º sobre la mencionada “corda” (no hay movimiento melódico para las voces) creando un carácter agitado y contrastante con todo lo anterior.

El motivo acéfalo sobre acorde fijo y “corda” vuelve a aparecer en c.74, coherentemente, en alusión al repudio de los enemigos.

### **VI.3 Problemas de dirección e interpretación:**

La partitura es clara y rica en indicaciones de tempi, articulaciones y dinámica. Sin embargo, existe una gran riqueza expresiva más allá de las indicaciones del compositor que el director debe encontrar y explotar para que la obra adquiriera la multifacética impronta del texto.

### **VI.4 Recursos:**

Es necesario sacar a flote la agógica en cada frase y trabajar los contrastes de articulación, dinámica y tempo para lograr poner en escena la duplicidad de un hombre que, por un lado es obediente y sumiso a los deseos de Dios y, por el otro, ha derramado profusamente la sangre de sus enemigos y se ha convertido en el líder de su pueblo disgregado y logrado su unidad.

Es importante tener en cuenta que en este texto el momento de súplica pertenece a un individuo que habla en primera persona singular a un interlocutor singular también.

Nos encontramos frente al pedido de un hijo que le habla directamente a su padre. El discurso es intimista, aunque, por momentos crispado.

En el momento de repudio habla un rey y se dirige a una audiencia. El discurso se torna expansivo.

El motivo-vocalización del gemido otorga cierta libertad de interpretación en tanto indica sólo eso: “vocalización” sin especificar con qué vocal o b.c. Por otro lado, sí tienen indicaciones de carácter coherentes con la función de éste motivo que es la de hacer de interludio entre las secciones y los diferentes estados emocionales de cada una de ellas.

### VI.5 Cuadro de la estructura general:

Secciones mayores	A 1-31	Interludio 32-34	B 32-47	Interludio	C 48-68	Interludio h'' 69-73	D 69-82	E 82-90 coda
Secciones motílicas o fraseológicas.	a 1-5 b 6-11 c 12-15 d 17-20 e 21-23 f 23-29 g 30-31	h 32-34	c.1 34-39 i 40-42 j 43-47	h.1 48-52	c.2 53-57 c.3 58-62 k 63-68		c.4 74-77 c.5 78-82	h.3 82-86 h.4 88-90

### VI.6 Análisis por versículos:

Versículo	Traducción	Tratamiento de las voces	Textura	Rítmica	Armonía	Carácter expresivo
Domine, ne in furore tuo arguas me	Señor, en tu furor no me recrimines	Ef. pol. a 1. Melodía descendente.	Monodia	Negras y corcheas.	La obra tiene la armadura de clave correspondiente a do menor.	Gregorianizante.
neque in ira tua corripas me.	Ni en tu ira me escarmientes.					
Miserere mei, Domine, quoniam	Ten piedad, Señor, por que estoy	Ef. pol a 2. Melodía estática.	Melodía con acompañamiento.	Negras y corcheas sobre pedal.	Se percibe do menor como centro tonal.	

infirmus sum;	desvalido.					
sana me, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea.	Sáname, Señor, por que están estremeci- dos mis huesos	Melodía ascendente- descendente.				Pico expresivo en "conturbata"
Et anima mea turbata est valde,	Y mi alma turbada en demasía.	Ef. pol a 2. Melodía en "corda"			Segundas con preparación.	El batimento de la 2º menor remite al temblor del alma "turbada".
sed tu, Domine, usquequo?	Además Tú, Señor. ¿hasta cuándo?	Ef. pol a 4. Acentuadamente ascendente.	Polifonía oblicua y de masa.	Blancas.	Quintas con segundas menores que colorean.	La mirada se vuelve hacia arriba.
Vocalización						Gemido
Convertere, Domine, et eripe anima mea	Vuélvete hacia mí, Señor y sana mi alma.	. Melodía ondulante.	Melodía acompa- ñada por cluster diatónico.	Valores cortos de negras y corcheas.		Nuevamente aparece el canto gregoriani- zante, como en el inicio.
salvum me fac propter misericordiam tuam	Sálvame por tu misericordia	Ef. pol. a 4. Melodía muy estática y sin embargo, descendente.	Homofonía.	Mantiene los valores de negras y corcheas.	Séptima entre sop. y tenor por mov. paralelo. Acordes con 4º aum. o 5º dism. Pedal en mi bemol.	La utilización de los mismos elementos rítmicos produce unidad y propulsión.
Quoniam non est in morte, qui memor sit tui;	Por que si en la muerte no hay quien te recuerde	Ef. pol a 4. Melodía estática y ascendente.	Homofonía.	Mantiene los valores, aparece un tresillo de negras.	Una de las sensibles divergentes (Sop.) resuelve por grado conj. (4-3) sobre el pedal de mi bemol en el bajo. Tensión armónica en alto y tenor.	La resolución entre sop. y bajo y la continuidad de los mismos elementos rítmicos mantiene la fluidez. El tresillo trae novedad y expresividad.
in inferno autem quis confitebitur tibi?	En el infierno ¿quién te revelará?	Ef. pol. a 4. Ambito agudo. Melodía muy ondulante y descendente.		Contraste de velocidad. Indicación "Agitato" y valores cortos (corcheas).		.
Vocalización.			Homofonía sobre pedal.	Desaceleración con la aparición del pedal y la indicación "tranquillo"		Aparece el gemido nuevamente, desarrollado
Laboravi in gemitu meo,	Ha sido laborioso mi gemido	Ef. pol. pol. distribuido en bicinias de sop.- alto y tenor-bajo. Ámbito grave. Melodía muy estática.	Homofonía oblicua.	Los valores se mantienen.	Acorde por cuartas distribuido en segundas menores en bajo-tenor y sop.-alto con preparación	La armonía áspera hace referencia al llanto y al gemido.
lavabo per singulas	Cada noche he lavado mi					

noctes lectum meum;	lecho					
Lacrimis meis stratum meum rigabo	Y mis lágrimas han regado donde piso.	Ef. pol. a 4. Melodías en apertura muy evidente.	Homofonía libre.	Impulso hacia delante con corcheas.	El movimiento de apertura genera gran tensión en "rigabo" a pesar del acorde de fa menor con 7º y en 2º inversión que no es dominante.	Gran pico expresivo.
Turbatus est a furore oculus meus	Mis ojos están turbados hasta la locura	Súbito movimiento general hacia el agudo. Melodía descendente..		Gran preeminencia de negras.	Continuidad armónica muy atenuada con la aparición de si (no si bemol) menor en 1º inv.	El sacudirse de dolor está dibujado con el martilleo de las negras.
Inveteravi inter inimicus meos	Envejecidos entre mis enemigos.	Melodía estática y descendente.		Continuidad de negras como única figura. Rall. escrito con las dos blancas finales.	Vuelve a la tonalidad base: do menor.	
Vocalización.		Se repite una vez en la octava superior.	Homofonía sobre cluster.	Vuelta de negras y corcheas. Accel. En la repetición.		Conduce al versículo siguiente y a un cambio de carácter.
Discedite a me, omnes, qui operamini iniquitatem,	Apartaos de mí los que actúan con iniquidad	Ef. pol. a 4. Melodía fija en una nota. Ambito expandido.	Homofonía.	La reiteración de células acéfalas y la indicación "Piú mosso" precipitan el discurso.	Larga apoyatura 6/5, en do menor con 9º	La fijeza de las voces produce, de otro modo, la referencia gregorizante, y los recursos rítmicos le otorgan al discurso un carácter de gran agitación.
quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei.	Por que el Señor ha escuchado mi llanto.	.		Desaceleración. Indicación "2Meno mosso" Valores más largos progresivamente.		Es una reafirmación del vers. anterior y su justificación.
Exaudivit Dominus deprecationem meam	El Señor ha escuchado mi ruego,	Melodía muy móvil.	Melodía sobre acorde fijo.	Mayor dinamismo. Valores más cortos.	La melodía de la sop. se mueve sobre un acorde fijo de do menor en estado fundamental.	Nuevamente, la referencia al canto llano solista. El carácter es de estabilidad.
Dominus orationem meam suscepit.	El Señor ha aceptado mi oración.	Continuidad.	Continuidad.	Continuidad.	Continuidad.	Continuidad.
Vocalización		Ef. pol. a 4. Melodía ascendente	Homofonía sobre pedal.	Valores más largos, pero indicación de "Accel."		Nueva elaboración del gemido.
Erubescant et conturbentur vehementer	Que se avergüencen y caigan	Melodía fija en una nota con pocos cambios	Homofonía.	Indicación "Poco piú mosso" y uso	Acordes fijos por varias sílabas.	Vuelve la agitación y reafirmación.

omnes inimici mei;	violentamente mis enemigos.	de nota.		de valores más cortos.		Las células acéfalas
convertantur et erubescant valde velociter.	Que se vuelvan y avergüencen velozmente.	Continuidad.	Continuidad.	Continuidad y Repetición con rall.	Continuidad.	La agitación se calma y se convierte en el motivo del gemido.
Vocalización.		Reexposición en octava aguda.		Desaceleración. "Tempo primo".		

## VII AGNUS DEI De la missa brevis gregoriana de Alberto Balzanelli

### VII.1 Alberto Balzanelli:

Nació en Buenos Aires en 1941. Es egresado del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Después de dirigir el Coro del Teatro Argentino de La Plata, convocado por el Teatro Colón en 1970, se convirtió en el más joven y primer argentino Director titular del Coro Estable. Al frente del Coro del Teatro Colón preparó durante 17 temporadas líricas más de cien óperas y conciertos, estrenos y versiones originales

Compuso la ópera El mago de los sueños. Sus obras vocales y sinfónico corales han sido estrenadas en América, Europa y Sudáfrica Fue Director del Coro de Niños del Teatro Colón y del Coro de la Ópera del Teatro Teresa Carreño de Caracas. Como docente dictó la Cátedra de Dirección Coral en la Universidad Católica Argentina y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Ha sido Director del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de 1991 a 1996.

Condujo las principales Orquestas Sinfónicas de Argentina y en Venezuela varias Orquestas Juveniles.

Es miembro del Consejo Honorario Consultivo de ADICORA.

La "Missa brevis gregoriana" se editó en 2002, sobre cantos gregorianos de los s. X-XIV-XVI.

*La obra está basada en la Misa Orbis factor sobre cantos gregorianos de los siglos X-XIV-XVI.*

*La elección de mi que es la segunda nota del motivo gregoriano: re-mi-fa-do-re, permite que esas notas melódicas al pasar por el mi tenido formen segundas menores y mayores de paso, obteniendo dulces y dramáticas disonancias sugeridas por el texto.<sup>16</sup>*

El texto corresponde al ordinario de la misa católica, más precisamente, al momento previo a la comunión.

Se refiere a Jesucristo como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados de los hombres, a semejanza del cordero que era sacrificado y consumido por los judíos durante la conmemoración anual de la Pascua. Este título le fue aplicado por el profeta San Juan Bautista, durante el episodio del bautismo de Jesús en el río Jordán, según se relata en el Nuevo Testamento.

### VII.2 Análisis general de la obra:

<sup>16</sup> Alberto Balzanelli, correo electrónico del 27 de octubre de 2011

La pieza está compuesta con sólo cuatro células rítmicas en función de un texto fragmentado. Dichas células se mantienen intactas durante toda la obra, salvo una disminución en “miserere” (c.18 -19), que mantiene la proporción de su exposición. Las melodías también están fragmentadas por silencios y por que pasan de una a otra voz. Son de carácter estático y extático.

La sonoridad de esta pieza refiere la sonoridad reverberante de los templos.” La vocalización con "mi" no sólo recrea la reverberación en los templos sino que sobre ese pedal ostinato durante casi todo el fragmento, se construyen los motivos de las distintas voces.”<sup>17</sup>

Se podría decir que estamos frente a una composición de carácter minimalista.

La estructura de la obra está claramente ordenada por la disposición y elaboración de tres células rítmicas:

- Corcheas para “Agnus Dei”
- Semicorchea, quintillo y corcheas para “quitolis pecata mundi”
- Semicorcheas para “miserere”

Luego de exponer en la primera sección dichas células el compositor elabora una sección central sólo con “miserere”, disminuída a la fusa y repetida hipnóticamente 9 veces en cresc. dinámico, armónico y de registros, lo que se constituye en el eje de la obra y su punto culminante.

La reexposición de la célula “miserere” como inicio de la tercera y última sección equilibra formalmente la obra. Así, vista panorámicamente contiene en su centro de gravedad la misma célula, a la sazón la de mayor concentración rítmica y el mismo texto.

### **VII.3 Problemas de dirección e interpretación**

La partitura tiene indicaciones muy precisas de carácter y dinámica.

Con respecto a la articulación, el texto y las indicaciones “dolce” y “espresivo” sugieren que es “legato”.

La expresividad de la obra está completamente escrita.

Los problemas a resolver son:

- Multiplicidad de entradas y cambios de nota sobre diferentes sonidos y dinámicas que suceden al mismo tiempo y que la dirección tiene que marcar.
- Agógica de cada célula.
- Unión de los fragmentos textuales y musicales en un discurso con continuidad.

### **VII.4 Recursos:**

Para ello, es importante que el coro conozca cuál es el discurso completo y cómo se inserta cada cuerda en su discurrir.

Con respecto a la agógica se deben plantear pautas claras y sencillas de fraseo y respiraciones y delegar la responsabilidad de cumplirlas al coro.

---

<sup>17</sup> Balzanelli, Op. Cit. en este trabajo, pág. 38

Así, la dirección podrá dedicarse a marcar los puntos de unión de toda la obra con la impronta que corresponde a cada uno valiéndose de manos, mirada y respiración.

### VII.5 Cuadro de la estructura general:

<b>Secciones mayores</b>	A	A'	A''
<b>Secciones motivicas o fraseológicas.</b>	a-b-c-d 1-16	d' 17-19	d-a-b-e 20-32

### VII.6 Análisis por versículos:

Versículo	Traducción	Tratamiento de las voces	Textura	Rítmica	Armonía	Carácter
Vocalización con "m"		En el registro central sobre la nota mi. Se escucha durante toda la obra y pasa de voz en voz.		Figuras muy largas.		Recrea la reverberación que se produce en las iglesias.
Agnus Dei	Cordero de Dios	Ef. pol. de 3 + 3 Entradas progresivas. Texto a 3 fem. o masc. y "m" a 3 idem.	Polif. oblicua con acompañamiento. Doble coro.	Corcheas y redondas ligadas.	Superposición de segundas por desprendimiento.	
Quitolis peccata mundi	Que quitas el pecado del mundo	Ef. pol. de 3 + 3 Susurrado.	Imitativa. Escritura analógica.	Imita el fluir de las palabras: anacruza de semicorchea, quintillo y dos corcheas.		Oración.
Miserere nobis	Ten piedad de nosotros	Vuelve a la escritura musical.	Imitativa.	Semicorcheas.		
Miserere.	Ten piedad.	Ef. pol. a 6 y 8. Registro cerrado en un unísono sobre "la" y apertura de las voces.	Homofonía paralela y por mov. contrario.	Fusas.	Se genera a partir del mov. de las voces hacia arriba y abajo por grado conjunto mientras la voz central sostiene el la inicial.	La repetición de la palabra 9 veces, sumada a la apertura armónica y a la indicación de cresc. lleva la pieza a su punto culminante en c.19
Dona nobis pacem.	Danos la paz.	Ef. pol. a 6.	Polifonía con acompañamiento.	Corcheas y negras en la polifonía. Redondas ligadas en el acompañamiento.	Pedal de la en el bajo. Final inesperado en acorde perfecto mayor en re.	"Sencillo y calmo Re Mayor, la tonalidad de Dios que viene de Bach y sus amigos" <sup>18</sup>

<sup>18</sup> Alberto Balzanelli, Op. Cit. en este trabajo, pág. 38

## VIII CANTATE DOMINO de Antonio María Russo

### VIII.1 Antonio M. Russo:

.Nació en 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.

Ha llevado y lleva adelante una muy fecunda tarea como director de coros y orquesta, compositor y pedagogo.

Ha dirigido los organismos musicales más prestigiosos de la Argentina y ha formado a más de una generación de directores de coro y orquesta.

Desde 1992 ha instensificado su tarea de compositor.

Antonio María Russo ha compuesto música para coro a capella, canto y piano, conjuntos de cámara, orquesta sinfónica, coro de niños y diversas formaciones vocales e instrumentales. En noviembre de 1996 estrenó en San Juan su cantata profana "Eros-Selene-Eros", para soprano solista, coro y orquesta. A fines de 1997, la Vicaría de Buenos Aires le encargó la composición de la "Misa Corpus Christi", obra para coro, orquesta y cuatro solistas que se estrenó el 14 de junio de 1998. En octubre de 1999 estrenó en Santa Fe "Pequeños Blancos Amores" para coro de niños, dos sopranos solistas y orquesta, obra especialmente encargada por el Instituto Coral de la Provincia de Santa Fe. En Noviembre de 1999 estrenó en Buenos Aires el "Magnificat", para mezzosoprano, coro y orquesta. En Noviembre de 2000 dirigió en Roma (Italia) el estreno europeo de su "Misa Corpus Christi", al frente de la "Roma Symphony" y el Coro "Cantoría Lugano" con el patrocinio de la Asociación Internacional Amigos de la Música Sacra. En Julio de 2002 estrenó su "Pasión según San Juan" compuesta por encargo del Arzobispo de la Plata, Monseñor Héctor Aguer, con la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Polifónico Nacional y el Coro Nacional de Jóvenes.

En Mayo de 2003 la Asociación de Críticos Musicales de Argentina lo premió con una distinción por considerar su "Pasión según San Juan" como la **mejor obra argentina** estrenada en el año 2002.

En Mayo de 2003 la Asociación de Críticos Musicales de Argentina lo nominó entre los **tres mejores directores de orquesta** argentinos.

En abril de 2004 la Asociación de Críticos Musicales de Argentina lo nominó **mejor director de orquesta** de la temporada 2003.

En 2009 dirigió el estreno de su "Jephte y Galaadites", episodio bíblico para 8 solistas vocales, coro, piano a cuatro manos y percusión.

Ha sido doblemente galardonado con el Premio Konex: en 1989, en la categoría "Música Clásica", como director de coro y en 2009, por su carrera como pedagogo.

"El cantate Domino" fue publicada por primera vez en 1996. El texto es una selección de versículos sobre el salmo 96 donde el rey David canta a la grandeza de Dios el día que el arca de la Alianza es traída a Jerusalem por el pueblo de Israel.

## VIII.2 Análisis general

Se observan cinco secciones mayores bien definidas por cierres conclusivos y cambios expresivos contrastantes. Las tres primeras secciones cierran con rall. o accel. y calderones. La última comienza encabalgada musicalmente sobre el final de la cuarta sección y se reconoce como coda debido a que es una reexposición elaborada del inicio de la obra.

El equilibrio formal está dado por las dos reexposiciones, en c. 35 y 122 y por el punto culminante, dentro de la sección áurea de la obra donde confluyen el punto de mayor expansión (c.90) con el de menor (c. 91).

Los elementos estructurantes son la congruencia rítmica, el tratamiento de las voces, el manejo expresivo de cada sección y el uso oportuno de la reexposición.

Con respecto a la rítmica esta congruencia se extiende a toda la obra original para coro de A.M.R., escrita sobre pies de tres y dos corcheas atendiendo la agógica del texto y estableciendo una impronta de permanente impulso hacia adelante. La resultante es una escritura en compases de amalgama en la que tiempos de negra, negra con punto y blancas sirven fielmente al ritmo y acentuación de la palabra.

Los finales de frase con notas tenidas en algunas voces que arman un cluster sobre el inicio del tramo siguiente es un recurso que mantiene la continuidad.

La armonía es muy libre y generada desde el movimiento melódico. No es tonal por que a pesar de que, por momentos, se percibe algún centro tonal, las secciones no se resuelven cadencialmente.

Tampoco es atonal, puesto que se estructura por tríadas de terceras y cuartas, con notas disonantes que agregan el color característico de la obra de A.M.R.

El tratamiento de las voces las lleva a los extremos de cada registro y su conducción hecha mano a múltiples recursos colorísticos, como la variación del ef. pol., la alternancia de coro mixto y femenino, el movimiento de las melodías por intervalos grandes alternado con grados conjuntos, el desprendimiento de voces a partir de una nota.

En cuanto al manejo expresivo, A.M.R. refiere su apego al texto y los conceptos simbólicos que de él emanan<sup>19</sup>. La rítmica, la armonía y el tratamiento de las voces (ver cuadro) están al servicio de generar un juego de tensiones-distensiones que crean un clima y un clímax particular para cada sección acordes al simbolismo mencionado. Esto genera estructura por contraste y por la tendencia a percibir como unidad todo discurso que se presente como un desarrollo de tensiones y las resuelva.

Así, la relación con el texto es muy estrecha y genera un tipo de escritura espontánea que no se basa en lo motivico a priori, sino emanado del respeto por el texto. La coherencia está anudada a los elementos ya mencionados.

## VIII.3 Problemas de dirección e interpretación:

Una característica común a toda la obra de A.M.R. es que la partitura es detallada en cuanto a velocidades, articulaciones, reguladores e indicaciones expresivas.

Otra característica propia del compositor es que, a pesar del alto nivel de dificultad de sus obras, en este caso corales, la misma partitura que plantea dichas dificultades

---

<sup>19</sup> Antonio María Russo, entrevista del 28 de septiembre de 2011

ofrece las soluciones, tanto para los cantantes como para la dirección. En este caso, un problema a resolver por la dirección es saber encontrarlas.

Por ejemplo, en los momentos de mayor inestabilidad armónica el compositor logra un equilibrio sosteniendo el mismo espectro de notas durante varios compases, sólo hay que familiarizar a los cantantes con ese pequeño universo sonoro y trabajar sobre la llegada a él (el enlace con el acorde anterior) y una vez logrado eso, el pasaje estará resuelto (ver c. 77 a 90).

A pesar del detalle con que está escrita la partitura, es posible interpretar algunas cosas con mayor libertad:

- El compás 90, de escritura analógica, sólo tiene indicación de duración temporal (20 segundos). Las sucesivas entradas de las voces pueden hacerse de modo isométrico o no. En este caso, la alusión a los dioses paganos de los gentiles (“daemonia”) posibilita el ir disminuyendo el período entre entradas y producir una especie de accel. con ellas.
- La coda tiene la misma indicación metronómica del inicio (negra = 80) y no existe nueva indicación de tempo hasta el acorde final: “Molto lunga”. La repetición de la palabra “cantate” 7 veces desde c.132 produce un efecto acumulativo que se puede subrayar con un “poco accel”. hasta c.137 y a partir de éste, un rall. que vuelva al tempo en 138.

#### VIII.4 Cuadro de la estructura general

Secciones mayores	A 1-34	A' 35-63	B 64-90	C 91-122	A'' 123-140 Coda
Secciones motívicas o fraseológicas	a 1-2 a.1 3-4 b 5-13 c 14-28 d 29-34	a 35-36 a.1 37-38 b.1 39-47 e 55-58 f 59-63	g 64-69 h 70-77 i 78-89 j 89-90	k 91-103 l 95-103 ll 104- 122	a.2 123-126 a.1 127-128 a.1 129-130 b.1 131-140

#### VIII.5 Análisis por versículos

Versículo	Traducción	Tratamiento de las voces	Textura	Rítmica	Armonía	Carácter
Cantate Dominum canticum novum	Cantad al Señor un canto nuevo	Ef. pol. a 4 y 5. Ámbito sonoro agudo, con énfasis en la palabra “Domino”	Homofonía libre*	Contraste entre blancas y semicorcheas	Comienzo unísono. Formación de triadas con notas agregadas por el desprendimiento melódico de cada voz.	Carácter festivo y brillante acentuado por los contrastes unísono-apertura de voces, blancas-semicorcheas y la gran expresividad de la repetición musical de los dos 1º compases..

Cantate Domino omnis terra	Cante al Señor toda la tierra	Comienza con las tres voces fem. y agrega las dos masculinas después de tres compases.	Homofonía libre	Los valores se vuelven más cortos:	Genera continuidad.	El acortamiento de los valores y el ef. pol. femenino alivianan e impulsan el discurso hacia adelante.
Repetición: Cantate Domino canticum novum		Efectivo pol. Movimiento ascendente general.	Homofonía libre	Continuidad rítmica con respecto al vers. Anterior.		
Et benedicite nomini ejus	Y bendecid su nombre	Ef. pol. pleno. Movimiento descendente	Homofonía libre	Continuidad rítmica durante 5 compases y desaceleración subsiguiente con el agregado progresivo de valores más largos.	Aparece por primera vez un "colchón armónico" entre c.22 y c. 28.	El mov. descendente de las voces sumado la desaceleración y la repetición del texto 5 veces produce un expresivo clima de alabanza y humilde reverencia.
Anunciate de die in diem, salutari ejus	Anunciad cada día su salvación	Cuatro voces superiores en mov. ascendente. El bajo entra tres tiempos después en registro agudo.	Homofonía libre y bajo en eco.	Retoma la rítmica general y desacelera al final de la sección con valores más largos y un rall.	Finaliza la sección con un acorde de cuartas: Fa#-Si-Mi-La	El clima creado en el vers. anterior es subrayado por el ppp del c. 31 al 34.
Anunciate inter gentes gloriam ejus	Anunciad entre las gentes su gloria.	Reexposición de los primeros trece compases con una extensión musical.	Homofonía libre y elaboración rítmica por disminución de los valores con entradas imitativas desde c. 48. Confluencia en c. 54 en una homofonía libre nuevamente.	En el c. 48 reitera el texto "inter gentes" 4 veces con valores más cortos y produce un aceleramiento en la reiteración de "gloria" en el c. 54 con un largo melisma de 14 corcheas, libre para cada voz.	Se generan segundas paralelas o por mov. paralelo en la repetición de "inter gentes".	La reexposición con otro texto refresca el motivo iniciador de la obra y cumple un papel estructural importante. La superposición armónica en "inter gentes" desde c.48 genera imagen de multitud y la confluencia de todas las voces en el largo melisma crea la imagen de gentío aclamando "gloria"
In ómnibus populis mirabilia ejus	Entre los pueblos sus milagros	Ef, pol. Femenino, a 4.	Homofonía libre.	Pedal de sop. I en Si genera continuidad con el texto anterior y con los valores largos del próximo tramo.		5 compases de equilibrio entre dos tramos muy novedosos.
Quoniam Magnus	Por que el Señor es	El ef. pol. va de una voz a 7 por	Polifonía oblicua y de	Detenimiento con valores	Cluster	

Dominus	grande	desprendimiento e incorporación de voces que simulan desprendimiento en un consistente movimiento descendente.	masa.	muy largos y pulsación regular de negras.		
Et laudabilis nimis	Y profusamente alabado	Ef. pol. femenino. Voces masculinas entran imitativamente. Mov. gral. Descendente.	Homofonía libre voces fem. que se detienen en cluster de 5tas., sobre el que entran en imitación tenor y barítono.			Tramo que baja velocidad y dinámica. Prepara el impulso para lo siguiente con la repetición cuatro veces de "laudabilis" yendo al piano.
Terribilis est super omnes deos	Es temido entre todos los dioses	Entrada progresiva de todo el ef. pol. Movimiento general ascendente.	Imitación rítmica.	Aparecen valores más cortos y puntillos para subrayar "terribilis".	Re con pedal de fund. y 4º. Agregado de 5º aumentada y 7º mayor durante 6 c.. Falsas relaciones e intervalos disonantes con el mismo espectro de notas durante 6c.	Vívida descripción del temor profesado hacia Dios.
Quoniam omnes dii gentium daemonia	Y por todos los demonios de los gentiles	Ámbito agudo. Entrada progresiva de todo el ef. pol.	Polifonía de masa. Escritura analógica.	Valores muy cortos seguidos de recitado libre del texto.	Cluster	Referencia al caos bullicioso de los infieles opuesto a lo permanente y creador de sentido.
Dominus autem celos fecit	Por Él se hicieron los cielos	Ef. pol. femenino.	Homofonía libre.	Valores más largos y regulares.		Vuelta al dios creador y bondadoso.
Tolite hostias et introite in atria eius	Elevadle sacrificios y entrad en sus atrios	Ef. pol. masculino. Comentarios de sop. y alto con "celos fecit"	Polifonía imitativa en voces masculinas y libre en femeninas.			
Adorate Dominum in atrio sancto eius	Adorad al Señor en su templo	Ef. fem. con motivo ascendente. Ef. masc. con motivo estático. En la repetición se mezclan.	Voces masc. en homofonía. Voces fem. con polif. Imitativa. Después de exponer una vez el texto y su correspondiente musicalización, se encabalgan ambos motivos aleatoriamente.	Aceleración con pedido de "piú mosso" y utilización de valores más cortos.		El piú mosso sumado al movimiento ascendente en corcheas remite al clima de adoración efusiva que prepara la entrada al final con un "Molto rall."
Laetentur caeli et exultet terra	Que se regocije el cielo y se alegre la tierra	Ef. pol. completo. Movimiento ascendente.	Entradas en imitación.	Elaboración por disminución del motivo de inicio.		El cresc. Desde el pp hasta el ff de la reexposición final precipita la coda muy

						efectivamente.
Cantate Domino omnis terra.	Cante al Señor toda la tierra					La reexposición cierra la estructura. La aliteración de "cantate" 7 veces antes del "Domino" final coadyuva para lograr el brillo que éste requiere.

## IX Conclusiones

El repertorio analizado e interpretado en este trabajo refleja las circunstancias en la historia de la música coral argentina comentadas en **II.2**.

Observamos claras diferencias creativas y técnicas entre un compositor que es director de coros y otro que no lo es.

En el caso del compositor especializado en un instrumento que no es el coro observamos una escritura con fuerte impronta instrumental que no tiene en cuenta la problemática vocal o, incluso, su estética.

Observamos, por ejemplo, en un extremo, la obra de Perceval, como dijimos, un notable organista. En ella se percibe la búsqueda de un universo sonoro más emparentado el instrumento del compositor que con el coro, con enlaces complicados para afinar vocalmente, una conducción de voces que da por sentada la afinación, la prescindencia de líneas melódicas con identidad propia y un favorecimiento de la armonía como soporte estético sumado a la carencia de elementos técnico-compositivos que ayuden al cantante a llevar adelante la obra.

Por otro lado, del análisis de los compositores-directores: Fernando Moruja, Alberto Balzanelli y Antonio Russo surge que sus obras corales reflejan el universo sonoro vocal.

Las obras de estos tres compositores tomadas para este trabajo son de diverso nivel de dificultad pero en todas ellas se observan elementos que ayudan al cantante a resolver los problemas de afinación y continuidad: melodías con identidad, voces desde donde tomar notas, pequeños universos sonoros congruentes que facilitan la comprensión e interpretación y un estrecho vínculo entre texto y música.

Por otro lado, si comparamos el corpus de las composiciones corales en Argentina con las circunstancias de auge o decaimiento de la actividad coral en nuestro país nos encontramos con que son directamente proporcionales.

Hemos partido de la música sacra como germen de las composiciones originales para coro en nuestro país por que en ésa forma llegó la música desde Europa y tomando esa forma hemos podido seguir su camino hasta hoy y comparar sus circunstancias a lo largo de la historia.

Hemos visto que el caso del coro como instrumento excede la bibliografía que un compositor pueda consultar y requiere de un conocimiento profundo de sus necesidades técnicas y expresivas y fundado en la práctica.

Así, este instrumento se constituye en un desafío para los compositores que pretenden abordarlo. Ellos no pueden desconocer las características particularísimas de dicho instrumento que necesita ser seducido y guiado bastante más que un piano o un violín y que, a diferencia de éstos, puede responder emocional y afectivamente.

### **Bibliografía:**

- Aguilar María del Carmen, *Análisis de obras corales, una guía para el director de coro*, Buenos Aires, la autora, 1996.
- Arizaga Rodolfo, Camps Pompeyo, *Historia de la música en la Argentina*, Ricordi Americana 1990.
- Conferencia Episcopal Argentina, *El patrimonio musical de la Iglesia*, Conferencia Episcopal Argentina, Buenos Aires, 1998.
- Crespo Alfredo, *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, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Mendoza, noviembre de 2010.
- Eco, Umberto *Cómo se hace una tesis*, Gedisa Editorial, Barcelona, segunda reimpresión, 2002.
- Fischerman Diego, *Sin Paz*, artículo publicado en *Música Argentina, la mirada de los críticos*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2005.
- Kühn Clemens, *Tratado de la forma musical*, Mundimúsica Ediciones S.L., Madrid. 2007.
- LaRue Jan, *Análisis del estilo musical*, Mundimúsica, Madrid, 2007.
- Liut, Martín *La música (o)culta*, artículo publicado en *Música Argentina, la mirada de los críticos*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2005.
- Piston Walter, *Armonía*, Mundimúsica, Madrid, 2007 para la edición en español.
- Rosas Mariana, *Relación entre texto y música, La poesía de Federico García Lorca en la música coral de finales del S.XX*, Tesina de Licenciatura, IUNA, Departamentos de Artes Musicales y Sonoras, Buenos Aires, noviembre de 2010.
- Schönberg Arnold, *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, Madrid, 1989 para la edición en español.
- Schweitzer Albert, *J.S. Bach. El músico poeta*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955, Edición del año 2000.
- Trowell Bryan, Dirigido por A. Robertson y D. Stevens, *Historia general de la música. Desde el Renacimiento al Barroco*, Ediciones ITSMO, Madrid, año desconocido.
- Veniard Juan María, *La música nacional argentina*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, 1986.
- Zadoff Néstor, *Análisis de obras corales renacentistas*, Ediciones GCC, Buenos Aires, segunda edición, 2010.
- *Diccionario español-latino*, Larousse Editorial S. L., Mallorca, Barcelona, 21ª edición, reimpresión de febrero de 2008.

- *Diccionario francés- español, español- francés*, OCEANO langenscheidt Ediciones, Barcelona, 1999.
- Casiodoro de Reina, (1569), Cipriano de Valera (Revisión,1602), Revisión de 1960, *La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*, Sociedades bíblicas en América latina, Buenos Aires,1960.

#### **Entrevistas y consultas-web:**

Dubinsky Laura, Ediciones GCC, entrevista el 20 de octubre de 2011.

Balzanelli Alberto, correo electrónico del 27 de octubre de 2011.

Russo Antonio María, entrevista del 28 de septiembre de 2011.

[weblog.mendoza.edu.ar/musica/archives/014988.html](http://weblog.mendoza.edu.ar/musica/archives/014988.html)

9 de octubre de 2011

[www.fundacionkonex.com.ar/b488-roberto\\_caamano](http://www.fundacionkonex.com.ar/b488-roberto_caamano)

9 de octubre de 2011

[www.ciweb.com.ar/Balzanelli/index.php](http://www.ciweb.com.ar/Balzanelli/index.php)

9 de octubre de 2011

#### **Agradecimientos:**

A mi maestro formador: Prof. Antonio Russo

A mi maestro guía: Prof. Néstor Zadoff

A mi maestro observador: Prof. Pablo Di Mario

A mis compañeros-coreutas de la cátedra.

A la Asociación de Directores de Coro de la Argentina.

Y a colegas y amigos que me ayudaron y alentaron:

Prof. Ángela Burgoa

Prof. Cristina Gallo

Dr. Juan María Veniard

Prof. María Inés Velázquez

Lic. Lucio Bruno Videla

#### **Programa del concierto de Tesina:**

Fernando Moruja (1960-2004)      “Pater noster”  
“Lux aeterna”

Julio Perceval (1903-1963)      “Salve virilis pectoris”

Roberto Caamaño (1923-1993)      “Salmo VI”

Alberto Balzanelli (1941)      “Agnus Dei” de la Missa brevis gregoriana

Antonio M. Russo (1934)      “Cantate Domino” de las cuatro piezas sacras, Nº 4

## TESINA Nº 2

### El arreglo guitarrístico como recurso compositivo en el tango contemporáneo.

Prof. Alejandro Netri

Licenciatura en Artes Musicales con especialidad en Guitarra

Tutor: Prof. Cristina Vázquez

Co-tutor: Prof. Juan Carlos Coacci

#### *ARREGLOS ADAPTACIONES Y TRANSCRIPCIONES*

A los efectos de clarificar este estudio, se considera significativo establecer algunas diferenciaciones entre cada uno de los ítems citados en el título, antes de adentrarme en la exposición de cada uno de los ejemplos prácticos de índole musical que acompañan el trabajo.

Es preciso mencionar que al intentar delinear las zonas que separan a los mismos, me valdré de un método empírico, dado que no una exacta delimitación que pueda marcar con propiedad las fronteras entre uno y otro, pero si algunas ideas bastante acercadas que nos pe.

Al escuchar la Suite en el instrumento natural para el que fue compuesta, inmediatamente puede apreciarse, en su relación con la transcripción, que en ningún momento, aparecen notas o motivos que pudiesen alejarse en lo mas mínimo de la composición original, sino que por el contrario, dicha transcripción es una fidedigna reproducción del material musical original ,lo que permite formular el criterio de que ese es el principal objetivos que los Maestros que realizaron estos trabajos han perseguido.

Toda la estética de estas obras, su tesitura, rango, y el material musical específico de gran envergadura, está presente en su totalidad y ha permitido a los guitarristas un acercamiento cabal y sin fisuras a las obras de este genio.

Se ha tomado el caso de estas Suite, como ejemplo de transcripción de una obra escrita para un instrumento la cual posteriormente, es interpretada en otro (violonchelo-guitarra).

Otros ejemplos de adaptación, serán citados, solo con el propósito de puntualizar, el carácter subjetivo y empírico de tales diferenciaciones.

Los conciertos para un instrumento y orquesta o el mismo caso de la reducción de la "Consagración de la primavera " que el propio Stravinsky realizó para dos pianos, o también los conciertos para un instrumento y orquesta, donde la intervención de ésta

última se reduce al piano , consiste en llevar un material (obra) dado de una instancia a otra manteniéndolo en “estado puro”, por decirlo de alguna forma, y pudiendo reproducirse la totalidad o casi la totalidad del mismo, como las mencionadas suites y solo las secciones más relevantes en el caso citado de Orquesta a un instrumento(piano) con las limitaciones que ello supone.

En el caso de la adaptación, como su vocablo lo indica, se trata de que la nueva instancia en que se reproducirá el material compuesto, que no será para su finalidad original, aunque pueda guardar tal estrecha relación con la misma, que permita una aproximada conceptualización de la obra, tanto para los intérpretes, como para el público, y en el caso de no poder (por razones obvias en el caso citado), incluir la totalidad del mismo, se hará una pormenorizada selección de los aspectos más relevantes expuestos luego en tal adaptación.

Otro elemento primordial a tener en cuenta, es que tanto adaptaciones-reducciones como transcripciones son tratamientos que aparecen en la *música clásica*.

El tema central a tratar en esta exposición esta relacionado con el *arreglo* y este es un tratamiento musical exclusivo de la *música popular*, en este caso el Tango.

#### *EL ARREGLO:*

Hasta aquí, se ha delimitado una zona de expansión en la que puede circunscribirse que aquello a lo que se denomina comúnmente “arreglo”, (acorde con el material musical que llega hoy día a nuestras manos), esta relacionado con un tratamiento musical operado en el campo de la música popular, y en el caso de este trabajo, específicamente a un género de la música popular (el Tango) y un instrumento en particular; ( la guitarra), y en el caso de los ejemplos prácticos que contiene la tessina, subordinado a composiciones de un referente del tango moderno (Astor Piazzolla) que aparecerá en las exposiciones brindadas, dentro de una formación de tipo camarístico, es decir, como dueto con otro instrumento melódico.

Si bien hay abundante material práctico, es decir arreglos escritos para disímiles formaciones sobre muchísimos tangos, por parte de distintos arregladores y compositores, en los que pueden observarse y analizarse diferentes concepciones para los mismos, como así también encontramos una buena variedad de arreglos para guitarra solista, realizados por instrumentistas (algunos de destacadísima trayectoria dentro del Tango) y en bastante menor medida aparecen arreglos escritos, para tríos de guitarra o formaciones como la que acompañan este trabajo (el dueto), hasta la aparición del libro “Curso de Tango” del Maestro Horacio Salgán<sup>20</sup>, no se encontraba un trabajo destinado a la orientación específica para trabajar en los mismos.

Y aún en el caso de este texto, por razones obvias, el Maestro centró su trabajo en las observaciones generales para el desarrollo de un arreglo, tomando en cuenta todos los

---

<sup>20</sup> Salgán Horacio “Curso de Tango”

elementos del tango y las características de los instrumentos, pero no en forma individual para cada uno de ellos.

Con ello quiero expresar una realidad, que a más de por lo menos seis, siete o más décadas de la evolución de un género musical, con todo lo que ello implica, recién aparece desde hace algunos años, el primer texto referencial, con una información ordenada, realizada por un experto de reconocida trayectoria, que documenta con exactitud, algunos de los tratamientos fundamentales a tener en cuenta para la realización del trabajo al que se hace mención en esta tessina. Y que por supuesto es de un valor altamente mensurable.

Sabido es, que ante esta carencia y movidos por el afán de encontrar referencias precisas muchos arregladores y compositores de Tango, han tomado como “base de datos”, documentos, textos, arreglos, tratamientos; en definitiva: información de otras músicas y han realizado ellos mismos la traspolación de estos elementos para su empleo en el Tango.

Todos los arregladores y compositores, coinciden en que las fuentes más consultadas, han sido, la música clásica y el jazz, y como el propio Salgán lo señala en su libro, las obras y trabajos en el género, de sus antecesores y contemporáneos, incorporándose en estos últimos años, mucho más desde la era “piazzolleana”, la música contemporánea, que llegó al propio Astor, de la mano de sus dos grandes Maestros; Alberto Ginastera y Nadia Boulanger.<sup>21</sup>

Retomando el tema de “el arreglo” puede decirse de él a grandes rasgos que es una forma musical abierta, digo a grandes rasgos porque resulta difícil precisar acorde con la evolución que el género viene desarrollando, cual es el límite exacto de esta “forma abierta”.

Tampoco es finalidad de este trabajo, la investigación exhaustiva, de límites entre formas musicales y tratamientos de la música popular. Pero si es pertinente al mismo, realizar algunas consideraciones que pueden resultar útiles para contextualizar, la “zona de operación” y los alcances que el mismo supone.

En primer término, la acepción “abierta”, se refiere a que no hay un prerrogativa apriorística que determine como debe ser un arreglo, sí existen ciertas premisas claras, algunas, citadas por el propio Salgán en su texto y otras vertidas, fruto de aportes que con su experiencia en este campo brindan especialistas de reconocida trayectoria.

Por ello acompaña a este trabajo entrevistas a músicos experimentados cuya claridad de conceptos con respecto a la temática, al ser consultados, resulta de un valor altamente significativo.

---

<sup>21</sup> La incorporación decidida sobre un arreglo del Tango “Triunfal” de Astor Piazzolla, está en consonancia directa con un hecho revelador, que se produce en la vida de éste a través de la exposición de la obra ante su Maestra

La tercera y tal vez la más decisiva a la hora de tomar decisiones con respecto al camino a seguir, resulta de la amalgama entre las anteriores y la que brinda el propio oficio, como arreglador (experiencia personal) consolidándose éste oficio, como resultado de años de investigación con el instrumento(\*) ,ya sea interpretando, recreando o componiendo, sin perder de vista, el mantener comunicación con instrumentistas y compositores del género, u otros afines, además del imprescindible autoanálisis(\*) y la búsqueda permanente de todas las fuentes que permitan desarrollar la amplitud en el lenguaje aplicado(\*),son por decirlo de algún modo , las llaves que abren las puertas del conocimiento, que permite la realización en este quehacer musical.

Esto a grandes rasgos generales, sin iniciar el recorrido de la sección musical propiamente dicha en el campo morfológico y, posteriormente, en el ámbito de cada obra que se trate.

Cuando se expresa que el arreglo es una forma musical abierta, se puede traducir este concepto dentro de las diferenciaciones establecidas con las adaptaciones-reducciones y las transcripciones, en que en las distintas partes de un arreglo hay momentos donde aparecen transcripciones del tema original (por ejemplo, la melodía) y en el caso de llevar a una formación más pequeña o de contextura diferente a aquella donde fue pensado el tema original, el arreglo, también es una adaptación.

Pero el rasgo, pudiera decirse característico del arreglo con respecto a las anteriores y que lo configura como una forma musical “abierta”, es que aparece la “mano” del arreglador generando instancias nuevas, destacando aspectos “ocultos” dentro de la composición original y hasta aventurándose a desarrollos, variaciones rítmicas , melódicas , contrapuntísticas, re armonizaciones y toda la paleta de recursos creativos que puedan contribuir para plasmar una estética que apriorísticamente él imagino dentro de si, o en palabras de Horacio Salgán , son el fruto de la resonancia interna de lo que la obra despertó en él.

El propio Astor Piazzolla recuerda que en su época de arreglador de la orquesta de Aníbal Troilo, este llevaba a la misma, muchos de los tratamientos musicales aprendidos de Alberto Ginastera, incluso incluyó hasta fugas dentro de un arreglo. Esta compleja forma musical, luego fue desarrollada por él en muchas de sus composiciones como: “Fuga y Misterio”, “Fugatta”, “Fuga nueve”, “Calambre”, por citar algunos casos.

Sin embargo, es preciso comprender, que pese a la aparente libertad compositiva que puede suponerse para este tratamiento, habrán de privar tres elementos y para fundamentar tal aseveración, basta remitirse a la coincidencia de opiniones con respecto al mismo de los propios arregladores, como así también a lo que destaca a los arreglos “logrados”. En este caso, estos elementos podrían remitirse a:

- 1) Una estética determinada seleccionada por el arreglador que guarda alguna relación con la temática desarrollada y con el género.

- 2) La coherencia para mantener un equilibrio que hasta puede ser por momentos inestable (situación que suele producirse cuando el arreglo obedece a una estética contemporánea), pero que permite establecer un hilo conductor entre la visión del arreglador y la del compositor.
- 3) El criterio para escoger los elementos musicales acertados y desechar los no relevantes, asegurando que los mismos, sean los adecuados para plasmar su idea o “visión sonora”, del modo más logrado, artísticamente hablando.

Estos son algunos de los preceptos que a través de la experiencia de arregladores, orquestadores, compositores y analistas musicales, permiten arrojar alguna luz sobre una temática que si bien es frecuente en el campo musical específico de la música popular, aún no cuenta con una documentación lo suficientemente desarrollada (hemos citado el texto de Horacio Salgan, como así también apuntes del Profesor Lito Valle docente de la Escuela de Música Popular de Avellaneda de la cátedra de 4 año ciclo medio “arreglos instrumentales y vocales” sumado ello al aporte de los músicos entrevistados, factor que ha contribuido a formar un panorama que pueda operar como marco teórico, a fin de dar algún eje de sustentación sólido, basado en la práctica directa del quehacer musical en torno al cual gira este trabajo.

Un elemento importante en el que se han fundamentado algunas de las premisas seguidas por los arregladores y fortalecidas por la opinión de intérpretes, y compositores del género o que circunstancialmente se han acercado al mismo, radica en la coincidencia de opiniones.

Esto pasa a tener un rol preponderante en el trabajo, ya que como se ha señalado el tema de la documentación teórica insuficiente por lo menos, la que está publicada oficialmente y a la que puede accederse en forma directa, en el campo del Tango, y aún más en el caso de instrumentos específicos, (en este caso la guitarra y su rol en el dueto camarístico con un instrumento, melódico), dentro de la cual, como es lógico suponer, recae casi la totalidad del peso armónico de la obra.

El tener presente éstas consignas, permite una clara referencia acerca de que parámetros no perder de vista, para evitar la desnaturalización del propio arreglo.

Un punto de coincidencia obligado en los arregladores de Tango y también de otros géneros populares como el Jazz y el Folklore, es el respeto por la línea melódica del tema que se va a arreglar.

El otro punto y resulta casi una obviedad el mencionarlo, es que el material y tratamiento que se aplica no haga perder el “sabor” del género al cual pertenece.

Las otras “coincidencias”, son más que premisas, sugerencias de carácter subjetivo que brinda el fruto de la experiencia en el campo, como la dosificación de recursos, y la

inteligente combinación de los mismos, aprovechar las posibilidades de los instrumentos para los que se trabaje, conocimiento de ellos en cuanto a sus timbres, texturas, “zonas de rendimiento”, el saber articular zonas de densidad armónica con desarrollo melódico, tratamiento de las estructuras rítmicas, con todas las posibilidades que esto representa en este género en particular, y por supuesto un conocimiento acabado de la obra a la que se esta sometiendo a este trabajo, lo cual permite contextualizar su contenido musical.

Antes de ingresar en el análisis y exposición de las posibilidades que brinda la guitarra como instrumento integrante del dueto mencionado, resulta oportuno mencionar éstas particularidades del tratamiento musical llamado “arreglo”, ya que el objetivo de este trabajo, reside en sondear alcances y posibilidades de uno dentro del otro.

### ***El Tango***

*Desde sus orígenes hasta el “arrabal eléctrico”*

El tango, desde sus comienzos poco precisos, allá por los comienzos del siglo XX, ha recorrido un periplo, que lo sitúa como una de las expresiones artísticas más significativas y peculiares de nuestro acervo cultural, con rasgos que le son indiscutidamente propios.

Puede decirse que tuvo su cuna, en los sórdidos arrabales orilleros, y que gradualmente como también lo fue su masiva aceptación, fue desplazando su radio de influencia hasta encarnarse en el alma del hombre de ciudad.

Sabido es que la Buenos Aires de inicios del siglo XX, era una ciudad donde se entrecruzaban las más diversas corrientes migratorias del exterior y del interior de nuestro país.

Así como el hombre argentino resulta de una cruce de criollo con todas esas razas (italiano, español, judío, árabe y otras), el tango como música propiamente dicha, resulta de una combinación de ritmos nativos y foráneos, característica que lejos de conferirle hibridez, transmutó en una simbiosis poética de connotaciones completamente originales, con un alto contenido pasional y dramático, que le ha permitido trascender sus fronteras, ubicándolo, como una de las expresiones artísticas más importantes de nuestro tiempo, que conserva a la vez, su raíz popular y una proyección sinfónica.

Esta es una veta de la cual sus más acabados exponentes, se han servido para imprimirles su “sello” estilístico e incursionar con innovaciones provenientes de otros géneros y escuelas musicales.

Volviendo al Tango como arte resultante de un crisol de razas, podría decirse que “para comprenderlo hay que sentirlo”, como aseveran muchos que han querido captar este fenómeno desde el exterior, e ineludiblemente debieron pasar por Buenos Aires y “respirar” ese aroma que desprende la ciudad que lo alberga, en la que conviven “la Biblia y el calefón”, donde los barrios todavía cobijan miles de nostalgias, donde cada bar es un punto de encuentro filosófico y se tejen historias alrededor de todo evento que desate el

imaginario porteño, con el misterio de su hora cero, mientras el humo y sus pasiones disuelven “penas y olvidos”.

El Tango es un “espíritu” que atraviesa la ciudad de Buenos Aires, allí puede corroborarse la afirmación de Ernesto Sábato; “negar la argentinidad del Tango es como negar la ciudad de Buenos Aires”.<sup>22</sup>

En el Tango comprendemos nuestros mitos, nuestra forma de sentir, encontramos el “desarrollo oculto de nuestras historias internas”, narrado desde la perspectiva de un lenguaje, en el que confluye la metáfora existencial y el lunfardo apocalíptico, ambos englobados en una mística de un sabor inconfundiblemente porteño.

El tango es el testigo silencioso de la historia de Buenos Aires y a la vez el receptor de las nuevas voces de cambio que mantienen su identidad.

Los cambios sociales, las mutaciones psicológicas, las nuevas formas musicales pueden encontrar en él, su barómetro.

Al Tango nada de lo que le ha sucedido a Buenos Aires, le ha pasado desapercibido, como un enorme horno donde han ido a parar todas las especias, de Villoldo a Piazzolla. Con todos sus poetas que han grabado páginas inolvidables en el imaginario porteño. Con sus pintores que han captado la magia de sus escenas y escenarios.

El Tango es, sin lugar a dudas como lo expresa el escritor Carlos Mina “una mezcla milagrosa”<sup>23</sup> parafraseando una letra de Discépolo, y también “una puerta abierta a futuras creaciones y recreaciones”, como lo expresara Astor Piazzolla en uno de sus últimos encuentros al bandoneonista y compositor Rodolfo Mederos.

El Tango ha tenido compañeros inseparables y amantes incondicionales, desde primera hora, junto a su poética nostálgica, sus sonidos característicos, su original danza, sus mitos fundacionales (el arrabal), sus artistas notables, historiadores y aficionados. Entre estos compañeros están los instrumentos que lo han recreado y entre ellos algunos con historia propia dentro del tango mismo, mencionados en tantas letras como lo son la guitarra, o “la viola” y el “fuelle” o bandoneón.

Etimológicamente, la voz *Tambo*, dio lugar a la voz *Tango*, es decir hubo una mimetización de la palabra original, que desembocó en el vocablo, hoy por todos conocido. La palabra Tambo se remitía, no solo al lugar donde se hospedaban los negros esclavos de siglo XIX en el Río de la Plata, sino también, todo lo referente a su cultura, es decir bailes, instrumentos musicales, sus músicas etc.

Es interesante observar que precisamente por lo bullicioso de éstos bailes y celebraciones se redactó por entonces (1807), una nota al Cabildo a través del Sindico Procurador, solicitando que “se prohibieran los bailes de los negros conocidos con el

---

<sup>22</sup> Salas, Horacio “El Tango” (comentario de contratapa)

<sup>23</sup> Mina Carlos “Tango” esa mezcla milagrosa (1917-1956). Introducción.

nombre de *Tangos*” (Nótese que ya se ha desprendido algo; el término de su acepción de lugar para hacer referencia a la danza propiamente dicha).

Lo expuesto es sólo una mención al posible origen semántico del vocablo, haciendo referencia a los bailes de los negros solamente, ya que al Tango como se lo conoce, se lo puede circunscribir como del año 1870 en adelante.<sup>24</sup>

Una influencia muy fuerte que tuvo nuestro tango en sus comienzos provino de la “habanera”, tanto por su estructura rítmica y pie de acompañamiento.

Esta *habanera* tuvo su origen a la vez en las *contradanzas*, que pasaron de Francia a América, especialmente Cuba, donde adquieren el nombre de *contradanzas cubanas*, esta contradanza se bifurca en dos subespecies, una de ellas en compás de 2x4 que es la mencionada Habanera de la que se desprenden a su vez otras dos; una más estilizada, llamada de muchas formas, entre ellas “Habanera de salón” y la otra de carácter más popular, y que es a la que se le atribuye una estrecha relación con nuestro Tango.

De todos modos resulta innegable la influencia de la gente de color en todo el especto rítmico de la música de América, algo presente en un vecino cercano de nuestro tango como el “candombe rioplatense”, por lo que los historiadores coinciden en señalar que, pese a la escasez de datos precisos de la época, hubo una “metamorfosis” que fue derivando en la especie por hoy todos conocemos, que tuvo fuertes influencias tanto de la Habanera como de otro género muy popular y vigente: La Milonga.

Se tienen datos de un catálogo de música impresa por la casa Breyer en 1903, de una lista de Tangos y Habaneras, como los que hay hoy actualmente de Tangos y Milongas, lo que habla a las claras de la proximidad con que entonces se ubicaba a los géneros pero también de su diferenciación.

Si se analiza morfológicamente una habanera, una milonga y un tango, podrán encontrarse de inmediato diferencias substanciales en su articulación melódica, y también en su estructura de forma, pero se hallarán algunas semejanzas en cadencias y características rítmicas.

Es preciso señalar a efectos de ubicar el momento histórico del Tango al que se está aludiendo, que estamos en los albores de la gestación del primer período concreto del Tango.

En esta breve reseña histórica cuya finalidad es observar la evolución del género, lo que permite ir desarrollando un panorama que facilitará la comprensión de los elementos constitutivos del mismo tanto como especie musical, como su significante cultural.

Dentro de este panorama, hay tres etapas puntuales en la evolución del género que pueden ubicarse con precisión, aunque los trabajos musicales que acompañen a la

---

<sup>24</sup> Material extraído del Cuaderno No 1 “Historia del Tango” de la EMPA (Escuela de Música Popular de Avellaneda).

presente se centrarán en la última, la evolución del Tango no puede omitir, las anteriores que se encadenan, facilitando la comprensión de toda su historia y poética.

Estas tres etapas se denominan como:

- 1) La guardia veja (desde 1900 hasta la década del 30').
- 2) La que se inaugura con el sexteto de Julio de Caro (1924) llamada, "guardia nueva".
- 3) La etapa del tango de proyección, que tiene a Astor Piazzolla como figura central, abriendo las puertas creativas a... "Lo que vendrá".

En la primer parte de este escrito, al hablar de los orígenes de tango y sus influencias, se mencionó a la habanera y la milonga, siendo esta última especie difundida en nuestro territorio por la figura del "payador".

Este payador quien fuera nuestro natural artista de campaña, improvisaba versos acompañado por la guitarra (el Martín Fierro de José Hernández es una referencia obligada a este arte).

Es importante tener en cuenta que pagar, significaba "improvisar", cuando otro payador aparecía en escena, sucedían los "diálogos" entre ambos. A esta forma se la denominó "pagar por contrapunto", y cada intérprete podía hacerlo de dos maneras, la forma primitiva por rasgueo a la que se llamaba "pagar por cifra", y otra posterior con acordes desplegados como acompañamiento a la que se le llamó: "pagar por milonga".

Hubo payadores memorables como José Betinotti, Nemesio Trejo, Gabino Ezeiza, entre otros tantos y si los recordamos, es porque juegan un rol importante dentro de la historia del Tango ya que la figura del payador es luego precedida por la del "cantor nacional", cuyo representante máximo, es Carlos Gardel.

El cantor nacional se distinguía del payador, por abordar un gran repertorio, el mismo abarcaba muchas especies nativas, entre ellas el Tango.

Otro aspecto que lo diferenciaba del payador, es que era acompañado por una formación que perdura hasta nuestros días, y que es emblemática dentro del Tango; el trío de guitarras.

Si hablamos de la guardia vieja, donde el cantor nacional era acompañado por guitarras, mencionaremos los conjuntos instrumentales, donde el trío fue la formación preponderante.

Estos tríos podían ser conformados de diversas por lo general, guitarra, flauta y violín, o dos guitarras y flauta, o también guitarra, guitarrón y flauta u otro instrumento que pudiese cumplir la función de hacer los bajos acompañantes.

Los instrumentos que se empleaban eran manuales, es decir de fácil transporte, ya que estos músicos tocaban en varios lugares por cada noche. Gradualmente fue haciendo su aparición, traído por los barcos de los inmigrantes que venían de Europa, el bandoneón.

Obviamente por las características propias del instrumento, con un sonido más potente y melancólico y si se quiere más “pesado”, fue impregnando al tango de entonces que era más ágil y liviano, de otro timbre y sabor, desplazando a la flauta de su rol melódico como instrumento preponderante.

La densidad armónica de este instrumento y las cualidades antes citadas, en concomitancia con las particularidades del género fueron prácticamente ideales para sellar un idilio entre género e instrumento.

Ahora bien en la faceta estrictamente musical, el Tango aún era un género que podríamos decir, no se alejaba mucho de otros en cuanto a su tratamiento, el cual se desarrollaba de forma bastante intuitiva.

La mayoría de sus intérpretes eran músicos “orejeros”, que conocían algunas consignas estilísticas, tenían un relativo dominio del instrumento, (aunque había excepciones).

Y las concertaciones, no pasaban de ser previos acuerdos entre los ejecutantes antes de tocar, con respecto a reglas básicas (tonalidad, ritmo, forma que por lo general era simple, no pasando de dos partes, luego se llamo cláusula a la serie de 16 compases en la que se exponía la melodía y su estribillo o 2da parte). Es decir no existía que se sepa una escritura formal y mucho menos un arreglo.

Sin embargo no pueden dejar de mencionarse algunos de estos músicos que aportaron y recrearon el repertorio de esta época y sentaron las bases para la evolución del género, entre ellos Sebastián Ramos Mejía, Antonio Chappe ambos bandoneonistas, Eusebio Aspiazu; notable guitarrista ciego, Eduardo Arolas pianista y compositor de alto vuelo al igual que el violinista Alfredo Gobbi, Ángel Villoldo, Domingo Santa Cruz, Prudencio Aragón, el pianista Alfredo Bevilacqua, el “pibe” Ernesto Ponzio, entre otros.

De ellos se puede dejar una referencia aproximada en este trabajo, así como de las diversas agrupaciones que conformaban de las que se citarán algunas.

El trío integrado por Aspiazu y Canaveri (guitarras) y Francisco Ramos (violín), Juan Maglio (bandoneón), Luciano Ríos (guitarra) y Julián Urdapilleta (violín), Ernesto Ponzio (violín) Vicente Pecci (flauta), Eusebio Aspiazu (guitarra). Estos grupos datan de los años 1980 hasta aproximadamente 1990 y algo más.

Otras agrupaciones ya desde 1900 en adelante, de las que se tiene información, fueron las conformadas por Ernesto Ponzio (violín), Juan Carlos Bazán (clarinete) y Juan Tortorelli (arpa) (19003), también en ese mismo año, el cuarteto integrado por Juan Maglio (bandoneón), José guerrero(flauta), Luciano Rós (guitarra) y Luis Guerrero (violín). Otro por Vicente Greco (bandoneón), Domingo Greco y Alfredo Greco (guitarras). En 1904 otro cuarteto cuyos miembros eran: Carlos Bazán (clarinete), Ernesto Ponzio (violín), Eusebio Aspiazu (guitarra) y Félix Riglos (flauta).

Estas agrupaciones fueron puliendo su manera de tocar a medida que avanzaba el siglo, aunque es importante destacar como gradualmente se fue pasando de la conformación trío, al cuarteto y luego, más adelante al sexteto y otro dato no menor, es que si bien se recuerda a estos músicos como pioneros del género, ninguna de estas agrupaciones había delineado una forma particular de expresar el lenguaje del tango, es decir no existía aún la creación de un estilo.

Un hecho significativo dentro de este periplo de la historia del tango, lo constituye el hecho de que el sello “Columbia”, contratara a Vicente Greco y a su agrupación, a la cual buscó distinguir de otros conjuntos que interpretaban música popular de otros países, rotulándola “Orquesta Típica Criolla”, la cual estaba constituida por Vicente Greco y Juan Labissier (bandoneones), Francisco Canaro y José Abatte (violines), Domingo Greco (alternando piano y guitarra) y Vicente Pecci (flauta).

La magnitud del evento, generó la proliferación de “orquestas típicas”, algunas con formación instrumental similar y otras no, resultando trascendente que a través de ellas comenzó a exponerse la música de tango en el exterior (principalmente Europa), realizando un aporte determinante para la consolidación de la identidad del género.

A la vez el incremento de instrumentación requería de una orquestación más definida, por lo que todo fue llevando a lo que se toma como punto de referencia entre esta etapa del tango y la posterior con la creación del sexteto de Julio DeCaro, también conocida por el nombre de etapa decareana.

#### *Etapa Decareana. Creación del sexteto.*

Para comprender esta breve reseña histórica del tango, puede decirse que no exista una frontera definida entre la Guardia Vieja y la Guardia Nueva, ya que las formaciones primeras de la nueva etapa siguieron conviviendo con las de la etapa anterior, no solo porque el público apreció las dos formas de tocar el tango, sino porque los mismos músicos integraron alternadamente unas y otras agrupaciones, pero la formación del sexteto de Julio de Caro significó un hito trascendente.

Este evento marcó un antes y después por una simultaneidad de factores, en primer lugar su formación instrumental; 2 bandoneones, 2 violines, piano y contrabajo, lo cual le dio una densidad orquestal claramente definida.

También fue decisiva la calidad individual de sus instrumentistas, nada menos que Pedro Mafia posteriormente acompañado por Pedro Laurenz, el primero de una técnica altamente refinada y el segundo de un vigor y potencia extraordinario, el exquisito piano de Francisco de Caro quien toma la impronta de quien se dice fue el ideólogo de la formación y un visionario así como Piazzolla en los 70', hablamos de Carlos Cobián consumado pianista y compositor junto al poeta Cadícamo de páginas inolvidables del tango: “Los Mareados”, “Nieblas del Riachuelo”, “Nostalgias”, “La casita de mis viejos” entre otros.

El mismo Cobián tuvo la idea del sexteto, pero una vez conformado, partió a los Estados Unidos, lugar que visitaba con frecuencia dado que era un consumado pianista de jazz y tenía un reconocimiento por algunas de sus performances en el país del norte, entonces aquí Julio tuvo la idea, antes de disolver el grupo en plena gestación, de llamar a su hermano Francisco (para muchos la cabeza musical que sustituyó la de Cobián) y así con este músico, se armó el sexteto, aunque hubo una fuerte crisis, ya que era la voluntad de sus miembros de que no tuviese nombre con ascendencia de ninguna de ellos, porque todos eran figuras reconocidas en el tango.

El grupo estuvo a punto de disolverse al enterarse de que Julio había arreglado un contrato con ese nombre, pero gracias a la profesionalidad de los músicos y las intervenciones de Francisco de Caro, la estabilidad de la formación se estuvo, solo Petruccelli partió al tiempo para ser reemplazado por otro grande: Pedro Laurenz.

Los miembros originales del sexteto fueron: Pedro Mafia y Dante Petruccelli en bandoneones, Francisco de Caro; piano, Julio y su hermano en violines y el “negro” Thompson en Contrabajo, este último era guitarrista y por el tremendo swing que le atribuían cambió las seis cuerdas de la guitarra por las cuatro del contrabajo para no abandonar jamás la formación, decían que ese swing provenía de su facilidad para tocar jazz y blues, este concepto de swing, típico de la música de jazz se desarrollará más adelante a modo de establecer una relación y rol, que tienen en la música de Astor Piazzolla, de quien se abordaran los arreglos expuestos en la tesis.

En la parte musical estrictamente, que es lo que más interesa a los efectos de trabajo, la concepción, modalidad, y fundamentalmente tratamiento de las obras encaradas fue de tal diferenciación con respecto a todo lo que había antecedido al sexteto que el mismo produjo (al igual que Piazzolla después) una verdadera “revolución” en el género.

Todos eran músicos eximios y por lo tanto absolutamente todo el material era escrito con la mayor exactitud, respetando los cánones que exige la instrumentación seria, los ensayos no eran improvisados y mucho menos las características del material seleccionado, aparecieron los arreglos con secciones perfectamente definidas para cada instrumento, los conceptos de “soly” (parte para un instrumento solista), los “Tutty” (unísonos para todo el grupo), las variaciones melódico rítmicas tan típicas del género.

Todo el lenguaje que acompaña al tango hasta nuestros días, surgieron de las innovaciones, por entonces revolucionarias que el sexteto implementó, algo solo comparable con lo que Piazzolla introdujo en el lenguaje del tango tradicional por así llamarlo con su quinteto cuarenta años después.

Aunque no resulta descabellado pensar que hubo una interacción “a su modo”, o “una manera de ver” entre el tratamiento de las orquestas de tango y las de jazz, esto rubricado por el propio DeCaro en cuanto a similares funciones cada cual respetando los cánones de su estilo, los “kinks” del jazz, ataques al unísono de las secciones de vientos, con un símil en algunos obligados rítmicos de las cuerdas en el tango, o los solys,

secciones de un instrumento solo (generalmente el piano por su densidad orquestal), en ambos géneros, o también los solos, (improvisaciones en el jazz preferentemente a cargo de vientos aunque luego todos los instrumentos los hacían, encuentran su equivalente en el Tango, con las variaciones melódicas que realizan, preferentemente violines y bandoneones aunque esto no excluye que pueda aparecer otro instrumento para tal función.

Es muy importante señalar una característica del Tango en su faceta musical – expresiva, que es llamada “tempo-rubato” en la cual la estricta marcación rítmica se subordina a la expresividad del intérprete, lo que le permite a este “rubatear” aquellas frases, o momentos climáticos captados por su inspiración, que están completamente “afuera” de la partitura e incluso, aunque quisiesen escribirse, son de difícil notación, como suele suceder con muchos aspectos de la música popular.

En el caso del Jazz, suele suceder este “tirar para atrás” rítmicamente al final de un solo, lo que produce una sensación de “desencaje rítmico”, que misteriosamente, suele resolverse con una precisión notable, al coincidir con el final del acompañamiento de la banda, siendo esta una de las cualidades de los grandes Maestros de este género.

Volviendo al Tango, y a las improntas devenidas de la etapa Decareana, por llamarla de alguna forma, es primordial remarcar que generó un cambio de actitud hacia el género, ahora los músicos tomaban conciencia de que era menester estudiar, leer, dominar conceptos, poseer técnica instrumental, y todas las cualidades que requiere cualquier género y estilo camarístico, sintetizando: profesionalizarse.<sup>25</sup>

El sexteto fue un molde y crisol para que aparecieran diversas formas de expresión que hallarían su punto culminante en la “orquesta típica”, donde hubo Maestros que son una referencia obligada dentro de la historia del tango como: Osvaldo Pugliese, Osvaldo Fresedo, (quien incorporó a la misma instrumentos de percusión, placas, como un vibráfono, treinta años antes de que Piazzolla se deslumbrara con Gary Burton), Alfredo Gobbi, fue otro destacadísimo innovador, (hoy día sus arreglos e innovaciones son materia de estudio en la cátedra “elementos del Tango” I, II y III dictada para los instrumentistas en la Escuela de Música Popular de Avellaneda).

De Carlos Cobián se ha hecho referencia y vale decir que aparecieron otros ilustres instrumentistas en el piano, por citar algunos: Orlando Goñi, pianista de la orquesta más renombrada de la “guardia nueva”, que fue la de Aníbal Troilo “Pichuco”, Horacio Salgán pianista, compositor y arreglador de una técnica virtuosa (discípulo directo de Scaramuzza), este Maestro ha publicado recientemente un libro al que se acudirá en este trabajo, como fuente de referencia. En este texto llamado “Curso de Tango”, revela muchos de los tratamientos, análisis, forma, variaciones y técnicas instrumentales, que es preciso conocer para llevar adelante un arreglo dentro del género.

---

<sup>25</sup> Material extraído del Cuaderno No2 de “Historia del Tango” de la EMPA (Escuela de Música Popular de Avellaneda)

Entre otros muchos pianistas de relevancia pueden citarse a Lucio Demare autor del célebre tango “Malena”, Mario “Taranta” Tarantino, quien fuera un improvisador de capacidad notable, miembro del primer quinteto de Piazzolla, también su posterior reemplazante Dante Almicarelli (quien poseía la habilidad de leer a primera vista los arreglos más complejos que puedan imaginarse), también al compositor Atilio Stampone autor del bello tango “El último café”. Osmar Maderna, autor del tango “lluvia de estrellas”, otro virtuoso en la ejecución del piano.

En el violín, la figura descollante fue Elvino Vardaro, cuyo sexteto influyó en el propio Astor Piazzolla, quien lo tuvo como miembro en la primera formación del quinteto, se destacaron también Franchini, especialmente en su dúo con el Director Pontier, otro violín memorable fue Sisma Bayour, y luego hasta nuestros días, el Maestro Antonio Agri con un estilo personalísimo de una expresividad y calidez notable, como así también su reemplazante en el quinteto de Astor Piazzolla, Carlos Suarez Paz, el Maestro Mauricio Marcelli (actual docente de la EMPA: Escuela de Música Popular de Avellaneda).

Por supuesto quedarán muchos nombres injustamente olvidados en este racconto, pero los mencionados cumplen el objetivo de resaltar un nivel de capacidad innegable, en éstos artistas, que no solo consolidó la interpretación de las obras con aportes personales que dejaron un sello estilístico, sino que fue gestando un enriquecimiento del lenguaje y abriendo sus estructuras para dar un salto cualitativo sobre sí mismo, transformando a este género en una de las manifestaciones contemporáneas más expresivas y complejas del espectro musical.

“El tango es hoy la música clásica de Buenos Aires” (palabras del cantante de Tango de reconocimiento internacional; Roberto Goyeneche)<sup>26</sup>.

Así como una postal de la identidad de Buenos Aires, músicos argentinos de relevancia internacional y no necesariamente de “raíz tanguera”, como el caso del Compositor y pianista de música contemporánea Gerardo Gandini, el Director y pianista Daniel Barenboim y otros músicos internacionales, clásicos y de otras músicas (jazz, Fusión, etc.) han incorporado algún tango a su repertorio o han editado algunos trabajos, dedicados enteramente a la recreación del género.

Esto sucede con mayor incidencia con respecto a las obras del compositor que se trata en la tesis, como lo menciona el guitarrista argentino, Víctor Villadangos en su último trabajo editado: “no hay músico argentino que se resista a incorporar una obra de Piazzolla en su repertorio”<sup>27</sup>.

Puede afirmarse que el Tango a través de los cambios que introdujo Piazzolla, que serán analizados de modo exhaustivo, más adelante, ha ascendido hasta “tutearse” con las músicas de mayor relevancia del planeta, y elevado este género hasta alturas antes no imaginadas dentro de su horizonte estético.

---

<sup>26</sup> Salas, Horacio “El Tango” (pág. 325-326).

<sup>27</sup> Cita del guitarrista en su último C.D. “Solo Piazzolla”.

Es importante señalar que el salto cualitativo que da Astor Piazzolla, en lo que puede considerarse la tercer etapa dentro del Tango, resulta difícil de imaginar si no hubiese estado antecedido por compositores, arregladores e intérpretes notables, que han desfilado, en los variados instrumentos en los que el género se desarrollo, y principalmente en aquellos que le son de características mas afines, entre ellos por supuesto el bandoneón, donde es imperativo citar a Pedro Mafia, Pedro Laurenz, (del sexteto de De Caro), a Aníbal Troilo “Pichuco”, y posterior a ellos Leopoldo Federico, Mario Montes, Ernesto Baffa, Dino Saluzzi, Orlando Marconi, Osvaldo Piro, Daniel Binelli, Julio Pane, solo por mencionar algunos. El mismo Piazzolla mencionaba al tocar, que llevaba en una mano a Pedro Mafia y en la otra a Pichuco.

En el contrabajo figuras como “Quicho Díaz”(a quien Astor dedico un tema con su nombre), además de componer dos obras “Contrabajando” en colaboración con Troilo, (existe un arreglo para guitarra de Eduardo Fresón) y “Contrabajísimo” una de sus últimas obras compuestas para quinteto, lo que habla de la importancia que el compositor citado, daba a este instrumento.

Otros contrabajistas destacados fueron: José Basso, el mencionado Thompson y finalmente Héctor Console (el último del quinteto, quien pudo estrenar la obra mencionada).

Directores notables, entre ellos el mismo Pugliese, Juan Carlos García, Raúl Garelo y arregladores, el propio Piazzolla (durante su época en la orquesta de Troilo), Alfredo Gobby, Horacio Salgán, Juan Carlos Coacci, Mauricio Marcelli, entre otros.

Alfredo Gobby, un innovador notable, fue considerado por el propio Piazzolla como “el padre de todos nosotros”, siendo un músico cuyos aportes recién comenzaron a reconocerse y comprenderse, de manera muy posterior a su obra.<sup>28</sup>

Así como la guardia vieja y la nueva convivieron por un lapso de tiempo prolongado, hoy conviven el Tango de esta segunda etapa y el que surge a partir de Ástor Piazzolla, cada uno de ellos con una estética perfectamente delineada, de la que se dará cuenta más adelante cuando la música de Piazzolla sea el elemento gravitante a analizar, y las posibilidades, junto con sus alcances. Como música de vanguardia, que abren para los inusuales tratamientos a que puede ser expuesto un arreglo, en el caso de este trabajo, para dos instrumentos, uno armónico (de cuerdas) y otro melódico, donde no solo se tratará una tímbrica particular para el estilo, sino la resultante de la convergencia con otras evoluciones, resultando de tal intersección, nuevas posibilidades expresivas y campos para la creatividad musical, que de hecho ya comienzan a ser explorados con innovadas propuestas, aunque aún y es importante recalcar este aspecto, no documentadas.

Entra en este capítulo, de modo determinante la concepción sonora de la guitarra contemporánea.

---

<sup>28</sup> López Ruiz Oscar “Piazzolla, loco, loco, loco” (pág.15 Cap. I).

Este instrumento, que ya poseía una historia propia dentro del género (de la cual se dará una reseña con el objetivo de contextualizar su desarrollo), encuentra un nuevo modo de introducirse en la estética Piazzolleana, de manera similar a como lo hizo en la música contemporánea, por lo que bien puede considerarse una estética particular para el sonido del Tango en la guitarra, y una estética aún más singular, específica y en pleno desarrollo para desplegarse en la música de Ástor Piazzolla.

### ***Ástor Piazzolla: “La 3er Etapa del Tango... “Lo que vendrá”***

Si bien el tema central de este trabajo, gira en torno a arreglos de obras de Astor Piazzolla para dueto camarístico (guitarra – instrumento melódico), no es la finalidad del mismo realizar un acabado análisis de su extensa obra, lo que bien podría devenir como contenido de en una tesis, en si misma.

Sin embargo resulta imperativo para una mejor comprensión del mismo una contextualización adecuada de las características y rasgos fundamentales de su música y de la estética que la misma conlleva, con todos sus significantes, lo que ha llevado a considerarla como el punto de inflexión hacia una tercer etapa dentro del género, orillando los límites entre lo popular y lo contemporáneo, aunque podría precisarme como una definición más contemplativa, que Piazzolla desarrolla su producción (al igual que muchos de sus contemporáneos), dentro de lo que denominaremos; una zona de “convergencia creativa” entre ambas corrientes.

Astor Piazzolla nació un 11 de marzo de 1921, en la ciudad de Mar del Plata, hijo de inmigrantes italianos Vicente “Nonino” Piazzolla y Asunta Mainetti, siendo único hijo del matrimonio, y quiso el destino que por distintas razones otras ciudades marcarán el derrotero de sus influencias artísticas, estas ciudades fueron Buenos Aires, Nueva York y París.

Como el propio músico lo reconocería más tarde el ser criado en los barrios de Manhattan, dado que sus padres emigraron a los Estados Unidos siendo el muy pequeño, le permitió vincularse o por lo menos familiarizarse no solo con la lengua sino también, por lo menos de modo intuitivo con una de las músicas que estaban “in crescendo” en el escenario mundial y con la que posteriormente se relacionaría de diversas formas a lo largo de su carrera: el jazz.

Por lo que puede saberse, su padre le compro su primer bandoneón a la edad de 8 ocho años, y aunque al principio solo estudiaba por satisfacer a sus padres que eran oyentes de tango (especialmente Carlos Gardel y el sexteto de Julio de Caro), el instrumento con “ausencias” y “presencias”, gradualmente se fue incorporando a su vida, aunque sus preferencias musicales estaban más cercanas al jazz de Cab Calloway y Duke Ellington.

Ya a los 11 años comenzó a tocar en público y por ese entonces otro instrumento que despertó su atención y su estudio fue la armónica.

Pasó por diversos profesores, pero en esta primera etapa tuvo una incidencia importante en su apertura musical, tener su primer maestro de música relevante; el pianista húngaro Bela Wilda, quien fuera discípulo de Rachmaninoff, y que despertara en él su acercamiento a la música clásica y en particular a J. S. Bach, e incluso le permitió adaptar repertorio clásico para el bandoneón, instrumento que el pianista desconocía.

Su estadía en Nueva York le permitió conocer y hasta aparecer en un film con Carlos Gardel.

Posteriormente a su regreso definitivo a Argentina, comenzó su acercamiento al tango, su viaje a Buenos Aires para incorporarse luego como bandoneonista, a la orquesta de Aníbal Troilo, que por esos momentos era la más importante, siendo muy joven, de la que terminó siendo arreglador, marcó un contraste con los profesionales de la misma y de todos los músicos del género.

También esto le permitió conectarse con músicos de primera línea como Orlando Goñi, Elvino Vardaro, Hugo Baralis, que influyeron notoriamente en su formación.

Muchos de esos músicos permanecieron en la vanguardia del tango del 40', y no salieron de ese círculo, distinto fue su caso, tal vez por la avidez que caracteriza a todo auténtico creador a ampliar sus horizontes.

Tuvo un breve encuentro con el notable pianista Arthur Rubinstein que lo conectó con quien sería su primer Maestro de Composición: Alberto Ginastera.

Fue decisivo para su carrera, como su actividad de arreglador de la orquesta de Aníbal Troilo, ya que le permitió experimentar arreglos y orquestaciones innovadoras, fruto de lo que aprendía con Ginastera, y aunque resistidos posteriormente resultaron ser la base germinal de su lenguaje, articulado con sus anteriores experiencias musicales y su apertura hacia el lenguaje y estética contemporánea, a la que el propio Ginastera lo impulsaba.

Esta apertura lo indujo a apreciar otras expresiones además de la música, como la literatura, la plástica y todo acontecer del arte contemporáneo.

Aunque la resistencia hacia él como músico de tango iba en aumento, si bien se le reconocía su capacidad, esto provocaría un desgaste en el compositor que años posteriores, se recluyó en la composición clásica, hasta casi dejar de tocar el bandoneón.<sup>29</sup>

“Piazzolla se ha atrevido contra un establishment tradicional más grande que el estado, más grande que el gaucho, más grande que el fútbol. Se atrevió a desafiar al tango” (Revista “Marcha” –Montevideo- 15 de setiembre de 1961).<sup>30</sup>

Se recuerda a “El Desbande” (1946) como su primer tango compuesto y hay una significativa producción de obras de cámara; como Opus 1 “Suite para arpa y orquesta de cuerdas”, obras para violoncelo y una Sonata para piano “Opus7” (1945) a la que el propio

---

<sup>29</sup> Azzi María Collier Simon “Astor Piazzolla su vida y su música” ( Capítulos 1 y 2 )

<sup>30</sup> Azzi María Collier Simon “Astor Piazzolla su vida y su música” (página147 cap.5)

Ginastera la consideró para ser incluida en el programa del Conservatorio, dicha obra fue estrenada en La Plata por Alberto Tauriello (1947), mientras analizaba exhaustivamente obras de Stravinsky, Schoenberg y Bartók.

También compuso por ese tiempo música para películas, aunque no era su actividad predilecta ni preponderante, pero que le permitió un desahogo económico al igual que algunas encomiendas como arreglador también. Compuso entre el período 1950-1952 algunos tangos: “Para lucirse”, “Prepárense”, “Contratiempo”, “Contrabajando” que junto a “Triunfal”<sup>31</sup> fueron de los más populares de ese lapso.

El tango “Contratiempo” fue titulado originalmente “Lo que vendrá”<sup>11</sup>, pero por razones políticas le cambió el nombre, reservando este para otro compuesto en 1957 en su período “post- Nadia Boulanger”.

Por ese entonces revive su atracción por el jazz escuchando a Oscar Peterson, Art Tatum, y Sam Kenton, componiendo la obra “Tanguango”, que podía interpretarse indistintamente, con orquesta típica o conjunto de jazz.

Astor participó y ganó el concurso de composición Fabien Sevistky, que le valió una beca del gobierno francés para estudiar, con quien no solo fuera su principal Maestra de composición, sino que le reconciliaría internamente con su verdadera identidad creativa: Nadia Boulanger.

Nadia era considerada la pedagoga musical más importante de ese momento, por ella habían pasado figuras de la talla de Aaron Copland, Paul Valery y era amiga de Igor Stravinsky.

Pero hay un hecho determinante que sucede entre ambos, luego de varias clases, donde Astor no quería mencionarle su pasado “tanguero” y mucho menos que tocaba el bandoneón, ante la insistencia de Nadia sobre su actividad musical, finalmente le dice la verdad, sobre su pasado tanguero y el bandoneón y a pedido de Nadia, decide tocar con el piano: “Triunfal”.

La Maestra le pone una mano sobre sus hombros y le dice “aquí esta el verdadero Astor Piazzolla no lo abandone nunca”, esta revelación sería el toque disparador para reconciliar al músico consigo mismo, y resultó la revelación de Piazzolla con Piazzolla. Sus clases continuaron pero la dirección y su rumbo musical ya estaba marcado y también la nueva etapa dentro del género.<sup>32</sup>

### *Pinta tu aldea...*

“Negar la argentinidad del tango es como negar la ciudad de Buenos Aires”, afirma Ernesto Sábato, y si una música al ser escuchada produce un inmediato vinculo con esta ciudad desde los últimos cincuenta años pudiera aseverarse que es la de Astor Piazzolla.

---

<sup>31</sup> Obras abordadas como arreglos dentro de esta tesis.

<sup>32</sup> Nota del periodista Natalio Gorin en revista “Tangedia” (ejemplar No 4 , página 7)

El pianista y compositor Gerardo Gandini lo sintetizó, con estas palabras: “si un cineasta quiere realizar un documental sobre esta ciudad, es casi un hecho que la música que vendrá a su mente es la de Piazzolla”.<sup>33</sup>

Por ello puede hablarse de un nudo significativo y de una estética particular, y de cómo un lugar y ese sentido de espacio dan lugar a una construcción cultural (Cohen 1997), o dicho de otro modo más que presentar un lugar, música, texto o contexto, como entidades relativamente fijas, inertes o limitadas en una continuidad temporal y espacial, habría que encararlas como la localización, intersección y yuxtaposición de relaciones sociales, interacciones y rutas geográficas (Neguis 1994).

La música de Piazzolla es podría decirse netamente urbana, es difícil pensarla fuera de las exigencias que caracteriza a las grandes ciudades actuales, como la modernidad, la percepción inestable, cambiante, el dinamismo, los extremos paradójicos de extraversion e incomunicación.

El tango se popularizó en Argentina, precisamente en el momento en que Buenos Aires se transformaba en la metrópolis actual, de la cual se convertiría, para sus habitantes, en símbolo, privilegiado y para el exterior la metonimia misma del país, lo que no ha cesado de afirmarse a lo largo del siglo.

La afirmación de Beatriz Sarlo, acerca de que “la ciudad es la más poderosa máquina simbólica del mundo moderno” con sus “luces y sus sombras” y todas las connotaciones y alcances que desembocan en esta afirmación, conjugándose con el estudio del Tango que realiza en su ensayo Carlos Mina, llamado “Tango: la mezcla milagrosa”, donde si bien este abarca desde (1917- 1956), permiten dar una “panorámica” del espectro cultural que como significativo representa la música de Piazzolla.<sup>34</sup>

En el texto de Carlos Mina se hace referencia a la función social del Tango, en sus orígenes como un factor de integración social para todos los contingentes del exterior y del interior que se encontraban en la “ebullición” de Buenos Aires de comienzos de siglo a los que el Tango les proveyó nada menos que un lenguaje común, que opero como contención social de sus conflictos, angustias, esperanzas contenidas en sus letras, que permitían con un alto vuelo literario conjugado con las metáforas del lunfardo, la identificación con personajes, en las diversas temáticas abordadas, entre ellas: los amigos, el café, los amores, las pasiones, y todo un cúmulo de sensaciones, sentimientos de alta intensidad que de algún modo encontraron respuesta en el Tango a través del talento de sus creadores.

Atribuye este autor, que de cada uno de sus componentes, ritmo melodía, armonía, poética, narrativa, coreografía, tal vez el mayor logro de este fue la amalgama de todos estos elementos “sin que nadie lo disponga” en una nueva creación con identidad propia, que permitió romper, con rasgos y caracteres hereditarios “prestados” de otras culturas, y mágicamente transformarse en el portavoz del intento de todo un pueblo por enraizarse en una historia y una geografía que si bien no los expulsaba, tampoco les

---

<sup>33</sup> Cita de este músico en revista “Tangedia” (ejemplar No 8 página 6 )

<sup>34</sup> Mina Carlos “Tango esa mezcla milagrosa (1917-1956) (página 49 Cap. IV)

dejaba un lugar protagónico en el devenir de los acontecimientos, así ese “universo simbólico” que el tango depara, es la producción de todo un pueblo en un momento histórico clave.

En el texto de Carlos Mina habla de un nacimiento, un apogeo (la época de oro: 40'-50), y un posterior declive a finales de los 50 y empezando los 60'. Paradojalmente esto ocurre con el nacimiento de la obra del compositor, que inicia la tercer etapa dentro del género, como si este mismo pidiera un aggiornamento, una metamorfosis y así como en sus orígenes su gran logro fue el de la amalgama de los elementos citados, su posterior proyección hacia un tercer período implica una nueva construcción que integrará de modo creativo, las múltiples voces de cambio.

### *CARACTERISTICAS DEL LENGUAJE PIAZZOLLEANO*

Podría decirse que el Tango que recibe Astor Piazzolla, está atravesado por el conflicto, tradición – modernismo, y que su obra comporta un grado de elaboración superior al de los mejores exponentes del género, pero que si por un lado para algunos oyentes esto lo distanciaba de las cualidades del mismo, si se lo percibe con atención, conserva elementos fundamentales sin los cuales, sin los cuales esta identificación con la ciudad no hubiese sido posible, por lo que mencionaremos algunos:

- 1) El bandoneón, que de este modo conserva y proyecta la tradición del tango, “cada vez que toco tengo presente a Mafia – Laurenz –Troilo – Federico” palabras del propio compositor.
- 2) Los diseños rítmicos de la antigua milonga, con acentuaciones más marcadas, colocadas en primer plano de la sonoridad.
- 3) La estructura musical bi o tripartita articulada en el interior de cada parte y de gran contraste en cuanto a expresividad musical.
- 4) La gestualidad instrumental de otros intérpretes de tango como el pianista Orlando Goñidel que aplica la distribución rítmica por octavas, o el violinista Elvino Vardaro para sus síncopas melódicas luego desarrolladas por Antonio Agri.
- 5) El lirismo de los temas lentos.
- 6) Los bajos escalares descendentes que atraviesan la historia del tango.
- 7) Los efectos instrumentales, como la “lija”, los “tamborilleos”, los golpes de arco en el contrabajo o en el mismo bandoneón, algunos de estos efectos ya presentes en los conjuntos de DeCaro y Vardaro.
- 8) La respiración, el swing típico del tango.

“Astor hace que el aire se llene de swing” (Arnold Jay Smith, reseña del concierto de Piazzolla en el Carnegie Hall, publicada Down Beat el 21 de octubre de 1976).

Cruces con otros géneros, procedimientos y tradiciones vienen a superponerse a este repertorio de rasgos fuertemente significantes y a soldarse en una nueva unidad, que reinterpreta contenidos previos.

Es decir que acorde con una dinámica histórico-cultural significantes nuevos asumen la representación de antiguos significantes, siendo los citados a continuación, algunos de los elementos mencionados.<sup>35</sup>

- 1) La inclusión de procedimientos que provienen de la modernidad neo-clásica, también llamada música contemporánea, que le llegaron de sus estudios con Alberto Ginastera y Nadia Boulanger, técnicas que si bien habían llegado al país por el año 1920 a través del Director del Colón Ernest Ansermet, y luego revitalizadas por el grupo de compositores alineados bajo el nombre de “Renovación” (1929). Siendo una característica de muchos de los contemporáneos, tomar ritmos y materiales de fuentes populares materia y fusionarlos con estos procedimientos, por citar algunos casos, de autores que emplearon de este modo tales técnicas: Bartók, Villalobos, el propio Ginastera, Aaron Copland, Gershwin. Piazzolla las había puesto en práctica en su música sinfónica y de cámara: “Contemplación y danza”(1960) , es un claro ejemplo de su influencia de Bartók y también del octeto de Stravinsky, todo este segmento importante del lenguaje contemporáneo aparecerá en su producción tanguera de uno y otro modo, la utilización de las disonancias, de politonalidad, asimetrías rítmicas, acentuaciones percusivas, y apelar a fórmulas melódicas desprendidas del contrapunto imitativo a menudo disonantes, introduciendo en el tango texturas antes ausentes.
- 2) El recurso del ruido, intensificando los efectos de percusión producido por las cuerdas, que se asocia inmediatamente al ruido ciudadano y “la mugre” del Tango, y sonidos agregados fuera de código , en fricción con la consonancia total.
- 3) La exacerbación del obstinado y otros procedimientos de repetición.
- 4) El tratamiento de la forma por yuxtaposición explícita.
- 5) La búsqueda permanente de una sonoridad nueva, a partir de conjuntos instrumentales que reformulan radicalmente o se alejan de la tradición del Tango y esto estará ligado a lo citado a continuación, por la inclusión de no solo la guitarra eléctrica como un timbre nuevo, o el sintetizador en su octeto electrónico, sino trabajos específicos con otros instrumentistas como el vibrafonista Gary Burton. O el saxofonista Ferry Mulligan, donde estos instrumentos tienen un rol protagónico.
- 6) La incorporación de procedimientos del jazz, arquetipo de la modernidad para la conciencia musical de una forma mas libre en la que la improvisación tiene un rol preponderante y resulta relevante que este género también sufre una metamorfosis evolutiva similar a la que el propio Piazzolla le insufla al Tango,

---

<sup>35</sup> Elementos citados del material publicado en la revista No.9 de la Universidad del Litoral , cuyo título es Música y Significado (2002).

adquiriendo formas más complejas en su estructura original, de hecho los músicos citados y otros como el pianista Chick Corea, el guitarrista Al Di Meola, se retro influencian con el compositor, a lo que hay que sumar el pasado neoyorquino del propio Piazzolla, quien siempre sintió atracción por esta música e incluso interpretó algunos temas “estándar” (tradicionales de Jazz en su primer quinteto), donde el guitarrista eléctrico López Ruiz era un músico de extracción completamente jazzística. Los procedimientos citados incluyen escalas modales, re armonizaciones, chord melody (acordes enlazados realizando la melodía), walking bass (bajo caminante), el énfasis rítmico y el recurso de la percusión. “Tenía una manera de hacer música intrincada pero a la vez de arrancar lágrimas a través de su expresividad y eses es el mejor elogio que uno le puede hacer a un músico” (Al Di Meola).

- 7) El abandono del tango-danza sustituido por otro solo destinado a ser escuchado. Este desplazamiento de la práctica constituye un cambio de peso, ya que de este modo Piazzolla responde a las necesidades de un nuevo público, para el cual bailar tango era un hábito del pasado, en contraposición con este nuevo hábito de apreciar al género como valor musical en si mismo , tomarlo como arte contemporáneo , arte de provocación que genera nuevos lazos de subjetividad (Hans Gadamer : sobre la actualidad de lo bello)”En un principio los únicos que me comprendieron fueron los jóvenes” (declaración del músico). Vanguardia y modernidad, capacidad y peso para asumir una ruptura de connotaciones revolucionarias con el pasado, en un lenguaje expresivo, de hondo lirismo, con una potencia rítmica capaz de atrapar hasta a los públicos de rock, y un alto sello de identidad inconfundible en las propias raíces, interactuando con las vertientes musicales más revolucionarias de su tiempo entroncadas transversalmente con otras expresiones de vanguardia, son algunos de los matices más determinantes del impacto que provocó y aún provoca en un nuevo público.
- 8) Esto lleva también a una nueva actitud física, luego de la revelación de Nadia Boulanger , no solo retoma su bandoneón , sino que decide un cambio postural , que entraña toda una estética y un nuevo centro de convergencia ,que le permitiría “controlar “todo ese “dispositivo” armado para la concreción de su música , y comienza a tocar de pie, este cambio de eje gravitacional con respecto no solo a su postura sino a la relación que permite establecer en la interacción con los otros músicos , habla del cambio de un rol pasivo a uno activo , una actitud mucho más agresiva y desafiante ,ya no es el sumiso reproductor prolijo de una tradición como sus pares tangueros de la época , sino que esta actitud en consonancia con su propuesta , es la expresión de un artista de vanguardia imponiendo convencido un nuevo lenguaje con un sostenido y fundamentado impulso hacia la trascendencia.

## CONSTITUCIÓN DE LA ESTÉTICA PIAZZOLLEANA

Para delimitar aún más los perfiles de este cambio trascendente, es preciso reformular con exactitud la pregunta ¿qué es lo que Piazzolla produce en el género tango? Existen dos vertientes para la respuesta, por un lado el estado social, estético y musical del Tango y por otro lado la operación que dentro de ese contexto lleva adelante el compositor.

Fue definido en este trabajo de modo sintético, el periplo que recorre el tango, desde su afirmación en los años 20' donde la guardia vieja, de los inicios de siglo y nacimiento del género, desemboca en el sexteto de Julio de Caro, iniciando la segunda etapa del tango, hasta los años 60', en que vive un ocaso.

Este periodo vive la expansión de una forma de entender al fenómeno Tango, es decir tiene un desarrollo estilístico y la consolidación de una estética.

Esta estética consiguió amalgamar en un perfecto equilibrio, la estructura de la orquesta típica, el sitio del cantor y la escena de los bailarines. Solo por nombrar un ejemplo, de un punto culminante de la mencionada trilogía, podría citarse la interpretación del tango "Sur", en la voz de Edmundo Rivero (junto con Roberto Goyeneche, los cantores de Tango que Piazzolla más respetaba), la voz grave del cantante se conjuga con la composición y la orquesta de Troilo y la poética de Homero Manzi, potenciada por la presencia de los bailarines, de modo tal que hay una arquitectónica casi perfecta.

He aquí todo un "dispositivo" dentro del estilo, que si bien es en última instancia, una ficción, sirve como elemento multireferencial para ubicarlo en el vasto mapa del arte, por lo que se genera una estética y una ética de admisión y rechazo dentro del mismo.

Puede decirse que el trayecto hacia el estilo esta plagado de fuertes conflictos y si bien la plasmación de un estilo, supone el dominio de ciertos lenguajes heterogéneos, en el caso de Piazzolla esto se transformó en un verdadero "combate" que terminó consolidando una nueva estética a partir de instalar no solo cambios estructurales en la concepción musical, sino un *aggiornamento* hacia un horizonte estético distinto.

Inevitablemente, tal ruptura traería consecuencias traumáticas en los cultores del anterior "establishment" del tango, por decirlo de algún modo.

Se menciona el impacto revelador, que fue para el músico su encuentro con Nadia Boulanger, a partir del cual se resolvió una dicotomía, antes era lo Clásico o el Tango, ahora conjugarían y convivirían creativamente lo Clásico y el Tango y del modo más eficaz, que sería el de trabajar los procedimientos de la música erudita en la raíz del Tango, sin quedar atrapado en la tradición clásica, aprovechar desde "su" música, la constelación técnica de los recursos del arte contemporáneo.

Piazzolla tramita entonces el combate inicial de sus influencias, aquella tensión generada entre la formación Clásica europea, el Jazz y el Tango, no es eliminada, sino que se transforma en una identidad estética.

Nace así una música tan pasional, como elaborada, fruto de una mezcla inédita, que es el sitio donde se asienta definitivamente la estética Piazzolleana.

De este modo introduce elementos que alteran el Tango e inauguran su contemporaneidad, aunque para muchos, especialmente los puristas, son una “herejía”.

Dentro de estos cambios, los más significativos por mencionar algunos<sup>36</sup>:

- a) Elimina el lugar privilegiado del cantor, ahondando de este modo el trabajo instrumental en una dimensión camarística (incluyendo la guitarra eléctrica, como un timbre nuevo y extraño, pero que plantea la aparición del elemento “improvisación”, como un nuevo constituyente dentro de su amalgama.
- b) Profundiza el contrapunto elaborando armonías e instalando formas temáticas inusuales para el género, como la Fuga.
- c) Incorpora todo el lenguaje de tratamientos contemporáneo, disonancias politonalidades, que alteran el sentido de estabilidad tonal tan pronunciado en el Tango anterior.
- d) Olvida o expulsa al bailarín, lo que tiene un doble efecto; por un lado define el carácter auditivo de su Tango, lo que requiere de la atención auditiva exclusiva del oyente, y si el cuerpo habrá de manifestarse será en función de una interpretación elaborada de su arte, a través de una coreografía o danza, es decir desaparece el Tango espectáculo, entendido este como entretenimiento.
- e) Profundiza la relación entre composición e interpretación, su música genera un compromiso en el intérprete que llega a lo físico y lo intelectual, en cuanto a la comprensión, asimilación y representación de su lenguaje para poder ser transmitido.

Síntesis: lleva al Tango a otra forma geométrica.

Pero para el oyente atento, la ciudad de Buenos Aires se encontrara tan contenida en la geometría del “Sur” de Troilo- Manzi- Rivero, como en el “Buenos Aires Hora Cero” en la versión del quinteto de Astor, y representan la misma ciudad en dos momentos diferentes de la historia, desde un mismo género pero con estéticas distintas.

Tal vez el factor que generó tanta tensión alrededor de esta nueva estética , es que Piazzolla no fue un reformista del Tango, que aplico a este ciertos atributos de sus

---

<sup>36</sup> Elementos extraídos del escrito perteneciente al Centro de estudios Ástor Piazzolla de Uruguay, cuyo título es “Agonía del género, potencia del nombre”, publicado en el ejemplar No4 de “Tanguedia”

tendencias preferidos dentro de las posibilidades que el mismo ofrece, como el esquivo tempo-rubato de Troilo, los sofisticados arreglos de Galván, las innovaciones tímbricas de Fresedo, el modernismo conciliador de Horacio Salgán, o el tratamiento de la síncope de Pugliese, Piazzolla escuchó con un oído a Gobby, con otro a Stravinsky, con otro al Jazz y un cuarto oído (tal vez el más importante, el interno) se lo "destapo", "Nadia Boulanger", diciéndole escúchese a sí mismo.

A partir de allí, abrió el eje gravitacional del género, con sus riesgos y posibilidades, y de modo mágico consigue establecer un lenguaje homogéneo a partir de elementos heterogéneos, lo que hoy permite decir con la misma propiedad que se dice esto es Debussy, esto es Ravel, esto es Picasso, esto es Piazzolla.

Esta mutación es un germen en crecimiento que abre un compromiso a los nuevos compositores, "yo abrí una puerta, ahora sigan ustedes" (entre sus últimas palabras).

### *LA GUITARRA Y EL TANGO*

Ya se ha mencionado la participación de la guitarra en el tango desde prácticamente el nacimiento del mismo, señalando su intervención, a través de guitarristas recordados dentro de lo que se llamó "la guardia vieja", lamentablemente como la mayoría de los músicos de esa época eran "orejeros", prácticamente no nos quedan archivos y /o partituras que documenten con precisión, el rol musical del instrumento en cada obra. Pero como en todo arte popular, donde "los secretos" del género se pasan de "boca a boca" o en este caso de "cuerda a cuerda", la tradición guitarrística de los cultores del instrumento, las podemos descubrir e imaginar en las primeras grabaciones, y en los testimonios de quienes tuvieron contacto directo con esos ejecutantes.

También son una referencia obligada las grabaciones de las guitarras acompañantes de Carlos Gardel, donde aparece una formación que subsiste hoy dentro del género y que ha marcado una tradición dentro del tango: "el trío de guitarras".

Este trío ha aparecido también en otras músicas, pero puede afirmarse que dentro del tango ha tenido una identidad propia como formación, así como el sexteto, con dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, el quinteto (a partir de Piazzolla) con bandoneón, piano, violín, contrabajo y la inclusión novedosa y tímbricamente acertada de la guitarra eléctrica, y por supuesto la orquesta típica.

En este trío de guitarras había funciones perfectamente establecidas, la primera, llevaba adelante las melodías, y trabajaba preferentemente desde un registro medio hacia el agudo, la segunda hacia el acompañamiento (por lo general *marcato* con los acordes pertenecientes a la armonía en 4 tiempos, también podía arpeggiar, "doblar a la primera con intervalos de sextas o terceras, hacer un contra canto de la misma, podría decirse que su función era sostener rítmicamente y embellecer y completar los fraseos de la primera, la tercera primordialmente robustecía los bajos, por ello se cambiaba su afinación y pasaba a denominársele "guitarrón".

El guitarrón además de fortalecer los bajos podía “completar acordes”, participar del acompañamiento desde su registro grave, y de todas los elemento característicos del Tango; “tuttys”, “obligados”, “piques” “bordoneos”; “contracantos”, “síncopas rítmicas”, “síncopas armónicas”, “duplicaciones” etc.

Otra formación grupal de guitarras es el quinteto, aunque menos tradicional, que el trío, han aparecido y siguen apareciendo como el caso del “quinteto Ventarrón” y el de el Maestro Bartolomé Palermo.

Por supuesto la inclusión de dos guitarras más potencia las posibilidades contrapuntísticas, apareciendo en sus arreglos todas las funciones anteriormente citadas pero podría decirse que “ampliadas” por duplicaciones, octavaciones y mayor densidad tanto melódica como armónica, lo que requiere una muy fina dosificación del tratamiento del mismo.

Volviendo a la guitarra dentro de la historia del tango, es preciso señalar, que las formaciones antes citadas sostuvieron su participación en el género luego de la guardia vieja por un motivo determinante, ya que dado su escaso volumen fue un tanto relegada en la posterior etapa decareana, donde la proliferación de sextetos y aun mas de la orquesta típica , formaciones que tienen una considerable potencia de volumen casi desplazaron su inclusión en las mismas (hablamos de la guitarra clásica).

Luego con la llegada e inclusión (en prima- facie) resistida de la guitarra eléctrica y hoy con las posibilidades de amplificación que brinda la tecnología, este aspecto ha sido superado totalmente.

Pero como hemos señalado, la guitarra siempre estuvo presente en el Tango, tal vez en esta etapa decareana más “por afuera” y conservada por notables ejecutantes donde descollaron figuras como Roberto Grella, Ubaldo de Lio; Aníbal Arias, Rubén Ruiz solo por citar algunos.

De estos dos primeros citados se recuerdan dos dúos memorables, el que integraron Aníbal Troilo (Bandoneón) con Roberto Grella, y también Horacio Salgán (piano) con Ubaldo De Lío en guitarra.<sup>37</sup>

En la actualidad han resurgido formaciones de este tipo y las señaladas no han sido las únicas, aunque es muy importante señalar un aspecto en esta formación, más que en ninguna otra, y es la “química” de cómo funden las personalidades musicales de sus integrantes.

Esta cualidad se ha podido apreciar en otro género popular que ha recorrido un periplo símil al Tango como el Jazz.

Dúos como Bill Evans–Jim Hall, o Herbie Hancock–George Benson u Oscar Peterson–Joe Pass (en esos casos todos Piano-Guitarra), otros como Herbie Hancock–Wayne Shorter (Piano-Saxo), Bill Evans–Toots Tilleman (Piano–armónica) y hay muchos

---

<sup>37</sup> López Ruiz “Piazzolla, loco, loco, loco” ( página. 59 Capítulo 4)

otros, hablan tanto de una fusión de timbres como, y fundamentalmente de una comunión de conceptos, que se recrean mágicamente en el encuentro de dos personalidades musicales en una especie de “conversación interna”.

Tal es el grado de sutileza de esta descripción que estimo su exacta apreciación supera lo verbal, a punto tal que no puede escribirse en una partitura y aun la misma suena distinto aunque estuviese respetado nota por nota su interpretación pero ejecutada por otro músico.

Me permití hacer este paréntesis porque sabido es que hay aspectos de la música que afortunadamente escapan a todo análisis racional, pero que sería un grosero error pensar que porque no puede englobárselos desde esta óptica, creer que no existen.

No solo existen sino que muchas veces (las más) son los determinantes de un logro artístico.

Al profundizar en la temática de la construcción de un arreglo, aparecerá invariablemente el factor personal, más allá del tratamiento musical, o incluso hasta pudiera decirse, que la coherencia del tratamiento deviene de una consubstanciación de lo que el arreglador “vio” en esa música, y lo que desencadenó esa obra dentro de él.

Este factor subjetivo, esta visión sonora apriorística es, (y es preciso remarcarlo), el “quid” de la cuestión inherente a un arreglo musical.

Todo arreglador debe tener esa visión y sentido del desarrollo de la misma con respecto al material sobre el que está trabajando, siendo esta la diferencia entre “tirar algunas ideas interesantes” y plasmar una concepción arquitectónicamente y estéticamente valiosa sobre un material musical ya constituido.

#### *LA ARMÓNICA CROMÁTICA Y SU REPERTORIO CLÁSICO*

Como la temática de este trabajo gira en torno a arreglos para guitarra e instrumento melódico, y dentro de estos últimos, los timbres que aparecen en las ejecuciones son los de la armónica cromática y la flauta barroca, hacer una breve referencia a ellos y en especial al primero por tener una tradición mucho más breve, en el ámbito camarístico, resulta apropiado, en función de dar una contextualización con respecto a la misma y su intervención en esta tessina.

Evidentemente este instrumento dispone de un natural atractivo para el Tango y ello en parte se debe a su similar timbre con el bandoneón, instrumento casi fundacional en el género, (en la tessina se menciona además del interés del propio Piazzolla durante un período de su vida hacia el mismo), siendo menos específico que éste último con relación a un género, lo que permitió en el último siglo, que su participación se manifestara en otros estilos musicales por citar más notoriamente: en el Blues y en el Jazz, (vertiente musical que siempre capturó el interés de Astor, y cuyo desarrollo durante el siglo XX recorrió un periplo similar al del Tango).

Por citar uno de los dúos memorables, en este último género, está el del pianista Bill Evans con el armonicista Toots Telemann en el estilo Jazz-Cool.

Así como pueden encontrarse dúos destacados en el Tango, de guitarra-bandoneón, como el caso del bandoneonista Aníbal Troilo y el guitarrista Roberto Grella, por lo que estableciendo relaciones, tomando como parámetros la sonoridad, las posibilidades, del dúo, guitarra clásica-armónica con respecto al “empaste tímbrico” que generan para el Tango (cuerda pulsada- viento), y aún más para la música de Piazzolla son potencialmente atractivas.

Resulta importante destacar que con relación a las posibilidades de rango, la armónica cromática no puede cubrir el espectro armónico, que abarca el bandoneón, por ser un instrumento básicamente melódico, aunque si puede hacer homofonías de voces paralelas (octavas, quintas, sextas), efectos y posibilidades ausentes en otros instrumentos melódicos.

Este aspecto le da a esta formación una característica diferente a la mencionada, ya que si bien por un lado no puede abarcarse la misma densidad armónica, se gana en pureza de timbres, por quedar más delimitadas los espectros sonoros de cada uno, resaltan más las cualidades armónico-tímbricas de la guitarra y se vuelven más sutiles los giros melódicos de la armónica, que tiene un color más etéreo desde los medios a los agudos, que el citado bandoneón.

Síntesis: se pierde en peso armónico por un lado, se gana en sutileza tímbrica por otro.

Se ha destacado a través de este trabajo, las llamadas “zonas de confluencia”, resultado de evoluciones que tiene distintos elementos que terminan en una intersección creativa por decirlo de algún modo una de ellas, es el encuentro de la música de Astor Piazzolla como una evolución dentro del Tango, con la guitarra contemporánea y la evolución sostenida del instrumento a lo largo del siglo, fruto de destacados intérpretes y compositores.

Ingresa en esta zona de “confluencia”, la armónica cromática, instrumento que dispone ahora de la atención de compositores clásicos como intérpretes destacados, que están, con sus aportes, dando un impulso al instrumento lo que le permite desplegarse, dentro de un repertorio con obras propias, sumadas a aquellas donde se realizaron adaptaciones para ser ejecutadas por la misma (especialmente obras de cámara).

En este incipiente repertorio cada vez son más, los músicos de relevancia, que con sus composiciones permiten el desarrollo del instrumento.

Las abajo citadas, son algunas de las obras de repertorio clásico compuestas exclusivamente para este instrumento, de las que se tiene conocimiento.

- Concierto para armónica (Heitor Villalobos)

- “The spires, the cities, the field”: A cantata in memory of the victims of September 11<sup>th</sup> for Harmonica, Mezzo Soprano and Orchestra (Richard Einhorn)
- Harmonica Concert (Henry Cowell)
- Romance for Harmonica, Strings and Piano (Vaughan Williams)
- Harmonica Concert (Alexander Tcherepnin)
- Harmonica Concert (Malcom Arnold)
- Suite for Harmonica and Orchestra (Darius Milhaud)
- Harmonica Concert (Arthur Benjamin)
- “Aldeas de España” Rapsodia for Harmonica and Orchestra (Joaquín Rodrigo)
- “Five Pieces” for Harmonica and String Orchestra (Gordon Jacob)
- Harmonica Concert (Alan Hovhaness)
- Folk Dances for Harmonica and Strings (Alan Hovhaness)
- Concertino for Harmonica and Orchestra (Dello Joio)

Se sabe de otros compositores actuales que han incursionado en obras para este instrumento como el alemán Seigfried Steinkogler quien ha hecho obras para armónica y cuarteto de cuerdas, y otras, para armónica y guitarra.

En España están trabajando dentro de esta línea, compositiva, los músicos; Enrique Igoa Mateos, Sofía Martínez, Fran Villarubia, sumados, a quien acercó gentilmente esta información, actualmente músico integrante, del grupo del virtuoso guitarrista, Paco de Lucía; referencia realizada al armonicista Antonio Serrano, el cual se halla investigando sobre la música de Astor Piazzolla y sus posibilidades para ser llevada a este instrumento. En el presente trabajo, se añade como material adjunto, dentro de su bibliografía,, entrevistas realizadas al Prof. Milton Blanco, Andrés Chornick y Diego Lastres, quienes por ser instrumentistas especializados en su ejecución, aportan y amplían con sus observaciones todo el espectro relacionado a este instrumento., con información precisa ,incluso mencionando en las mismas a otros referentes de carácter internacional, en la interpretación de este instrumento, quienes abordan material de alto nivel de complejidad.

#### *LA GUITARRA EN EL DUETO (POSIBILIDADES Y ALCANCES)*

Se ha expresado que la base teórica para el desarrollo de un arreglo de tango, es en su mayor proporción exclusivamente empírica.

Por ello toda fuente que pueda proveer material útil para “alimentar” ideas en el arreglador y mucho más cuando es específica tanto por contar con la misma amplitud tímbrica (en este caso: Guitarra–instrumento melódico), como por exponer desarrollos interesantes, en la faceta musical propiamente dicha.

Los antecedentes de esta formación en el repertorio clásico, dejan una base de datos interesantes como información para el arreglador, y en el caso de la investigación que propone esta tessina, tratándose de arreglos para obras de un compositor de tango

contemporáneo, aquellas que pertenezcan al repertorio de este tipo de música, reportarán una referencia aún más atractiva.

El propio Piazzolla ha compuesto una obra: “La historia del tango”, para la formación (flauta–guitarra), y en la consideración de los entendidos (por citar el caso de su guitarrista López Ruiz en el texto de su autoría: “Piazzolla, loco, loco, loco”), el mismo deja constancia de la habilidad de Astor como compositor, para un instrumento particularmente difícil como la guitarra.<sup>38</sup>

Hay otras obras del mismo compositor para este instrumento, de carácter solista o dueto de guitarras (Tango Suite) o el mismo “Concierto para bandoneón guitarra y orquesta de cuerdas”, donde las posibilidades del mismo son eficazmente aprovechadas. El hecho de citar éstas composiciones, tiene por objetivo plasmar una referencia importante; exponer el trabajo guitarrístico dentro de una “visión estética contemporánea” dentro del tango.

El punto de la estética contemporánea para el tema central de esta tesis, es de vital importancia, ya que como se expuso anteriormente, puede hablarse de una zona de confluencia, donde se encuentran, por un lado la evolución de la guitarra durante todo el siglo XX, con la aparición de compositores e intérpretes que le han dado una proyección y una jerarquización notable al instrumento, y la propia evolución del tango que a través de Astor Piazzolla ha permitido abrir este género, a nuevos horizontes expresivos, en el vasto panorama musical del siglo XX.

Solo por destacar algunos de los compositores que han dejado una obra sumamente rica en la guitarra contemporánea, donde los ritmos populares se funden con los aportes de la música contemporánea pueden citarse a H. Villalobos (Brasil), Leo Brouwer (Cuba), Agustín Barrios (Paraguay), Abel Carlevaro (Uruguay), Manuel Ponce (México), Máximo Pujol (Argentina) y hasta el propio Alberto Ginastera (Argentina), compuso una “Sonata” exclusivamente para guitarra.

Por supuesto la lista puede ampliarse y tómese el caso de que solo se han citado algunos de los más relevantes compositores sudamericanos en el instrumento.

Por cuanto puede decirse que estamos en presencia de una estética guitarrística, con rasgos particulares, y característicos los cuales son definidos del modo musical más contundente: a través de sus obras.

Lo que de algún modo es objeto de análisis central de este trabajo, radica en constatar, también a través de trabajos musicales (arreglos), hasta qué punto las bases de esta escuela guitarrística contemporánea, pueden no solo proporcionar recursos al arreglador del instrumento, sino también converger en el delineamiento de una estética adecuada para la música del compositor (en este caso Astor Piazzolla), atendiendo todas las consideraciones apropiadas para instrumentar la finalidad y proporcionando un tratamiento musical adaptado a los requerimientos del género.

---

<sup>38</sup> López Ruiz “Piazzolla, loco, loco, loco” (página 216 y 217 Capítulo 16 )

En síntesis, una amalgama de los elementos técnicos que aparecen en una música popular con una fuerte identidad propia a la que un compositor de vanguardia, le ha impregnado un marcados rasgos contemporáneo, fruto de una evolución en el género y de la creatividad y talento de éste.

Volviendo a las connotaciones propias del género, que por sus características naturales de ser de raíz popular, presenta la disponibilidad de ser plausible a tratamientos musicales libres o como fuera denominado en esta tesis: “forma musical abierta” al referirnos al concepto de arreglo, incorporando en los mismos, además de la visión personal del arreglador, algunas de las particularidades tímbricas y sonoras, propias de la “guitarra contemporánea”, puede ampliarse esta denominación de “forma musical abierta”, a la especificidad propia de este, que si bien no es una composición, trabaja sobre una composición plasmada, aplicando en muchos casos elementos compositivos.

Por ello resulta determinante para la implementación de un arreglo, conocer elementos propios de la composición y elementos técnicos específicos del género.

En la carrera de Instrumentista Superior en Música Popular, Género: Tango, dictada en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, se implementa en esta especialidad, los últimos 4 años de carrera con un módulo de 4hs semanales al estudio de “Elementos Técnicos”. El primer año en forma general para todos los géneros populares que se abordan en la Escuela y luego los otros tres años restantes, de los específicos del género que se este estudiando, en el ultimo año de carrera se incorpora la materia arreglos vocales e instrumentales, y en el caso de los guitarristas, en los últimos tres años de carrera, se cursa además de las practicas grupales (cámara), e instrumento de carrera (con el repertorio correspondiente en orden de complejidad a cada año), un taller de guitarra a cargo del Profesor Hugo Romero, donde se complementan además de las obras del repertorio solista, la ejercitación instrumental de todos los aquellos elementos propios del género en las diferentes funciones y roles que puedan solicitarse de la ejecución guitarrística en el tango.

Como se expresó en algún momento de la exposición, acerca de que hay circunstancias en el arte que trascienden lo verbal, la realidad demuestra, que muchos estudiantes que transitan por este camino, aún cumpliendo acabadamente con todos los requisitos para su desarrollo e independientemente del virtuosismo y/o dominio del instrumento y calidad interpretativa de los ejecutantes, cumplen otra vez con una premisa que comparten los Maestros del Tango y de otras Músicas Populares y es que el “sabor”, “swing”, o como quiera llamársele a ese elemento inasible pero palpable auditivamente, llega después de muchos años de adentrado en el género, y por algún proceso de asimilación que escapa a lo estrictamente racional.

Se estima oportuno en este tramo de la tessina, el considerar solo algunos de los requerimientos indispensables para transitar con alguna base de sustentación sólida que permita hablar con cierta propiedad del desarrollo y exposición de una “forma musical abierta” como el arreglo, en un instrumento de una tímbrica compleja como la guitarra, ubicado en una formación específica (dueto), en la obra de uno de los compositores más

innovadores, con un lenguaje heterogéneo, y una rítmica intrincada, dentro del Tango. Estas cualidades, hablan de una estética personalísima, con rasgos que permiten delimitarla como una tercera etapa en el Tango, que se mencionará a continuación.

Por lo que todo el material aportado en la investigación ,que sondea aspectos de un campo musical abordado prácticamente, pero no compilado en forma teórica de modo ordenado, pueda ser posteriormente ampliado, y resultar de utilidad para otros trabajos subsiguientes, que deseen profundizar en la temática con mayor rigurosidad .

### ***Descripción de los arreglos.***

#### *Triunfal - El arreglo*

Tal como lo manifiestan los guitarristas entrevistados antes de realizar un arreglo, es muy importante verificar el tema de la tesitura adecuada para los instrumentos que lo ejecutarán y en este caso la tonalidad de La menor encaja perfecto para ambos instrumentos.

El tratamiento es variado para cada sección, comenzando por un acompañamiento con bajo caminado y un marcato de acordes (ataque seco del acorde en negras) de la armonía original del tema con los típicos piques (cromatismos de 4 semicorcheas anticipadas por una corchea para llegar a la fundamental del bajo de tónica, ejecutadas el último tiempo, o iniciando en la 2da corchea del 3er tiempo seguidas de las 4 semicorcheas) por lo general en las bordonas de la guitarra, mientras la melodía es desarrollada por el instrumento melódico, dicha sección dura 8 compases. En el último hay un breve obligado sobre dos acordes alterados que dan paso a la dominante para volver al tema. En esta sección la melodía original, excepto el “obligado” está expuesta por la flauta, que continuara hasta el compás 21.

Ahora viene el desarrollo contrapuntístico a tres voces con bordaduras, casi podría decirse en un estilo barroco, algo que de la mano de este compositor, apareció muy recurrentemente en el Tango, este desarrollo sobre la melodía principal se prolongará hasta el compás 21, donde el tema original es tomado por la guitarra, hay un cambio de timbre y función, aparece la armónica y ahora el instrumento melódico realiza ataques en contratiempo sobre el tema, en el clásico 3-3-2 Piazzolleano, hasta el compás 29, de aquí en más la guitarra realiza una variación del tema con un símil del motivo contrapuntístico realizado de compás 9 a 21, mientras que hay una variación melódica a cargo de la armónica. Esto tiene su punto culminante en el compás 40 donde la tensión armónica que se está desarrollando, desemboca en una cadencia de acordes aumentados descendiendo por 2das y un motivo piazzolleano en 4tas justas paralelas sobre un acorde de 9na aumentado, tensión que fortalece aún más a la dominante para iniciar la segunda parte del tema, que es nostálgica y expresiva, en contraste con la primera, rítmica y vigorosa.

Es casi una característica, que estas dos secciones contrastantes aparezcan en casi todas las composiciones de este período e incluso de los posteriores.

Para esta segunda sección el tema lírico es expuesto por la armónica y la guitarra acompaña con otro elemento muy usual en el género, alternar la tímbrica de los acordes de acuerdo a su registro, por lo general agudo, grave, como en este caso.

Luego la melodía es tomada en trémolo por guitarra sola, la armónica regresa cuando culmina el trémolo compás 58, y acompaña con notas largas y expresivas las cadencias que van transportando al tema otra vez hacia su tensión, se repite el motivo de acordes aumentados y cuartas para volver al tema inicial con otros elementos. Típico acompañamiento Piazzolleano en la guitarra primero con acordes descendentes sobre un pedal y luego con arpeggios quebrados en 3-3-2, la melodía se transforma en variación temática y en el acompañamiento surgen nuevos esquemas rítmicos, aparecen las 2das y campanelas sobre variaciones melódicas de la flauta, hasta los motivos en octavas que desembocan en un estridente sustituto tritonal disonante cuya función es potenciar la dominante que también se altera armónicamente para volver a la reexposición final de tema.

Esta reexposición de carácter más enérgico se realiza con la guitarra una octava debajo de la inicial, para una diferenciación tanto climática como de función.

Luego de la misma ambos instrumentos realizan un “bending”<sup>39</sup> con una melodía disonante seguida por un breve pique a modo de introducción a la coda, que repiten, luego la guitarra queda sola dando una breve sensación de obstinado al bending, hasta iniciar el motivo final alternado su aparición con la flauta para reencontrarse en un unísono, pique cadencia final disonante en acordes disminuidos, tónica picada y repetida en acorde final con disonancia de 2da

Es una síntesis de las características del arreglo.

### *Triunfal:*

Este tango, como se señaló, tuvo especial significación por el episodio ocurrido Nadia Boulanger, o mejor dicho Nadia “conoció” a Piazzolla a través de este tango.

Los antecedentes que puedo mencionar, en cuanto a arreglos para guitarra, son dos: uno perteneciente a Víctor Villadangos, un tanto más sintético y otro más desarrollado de Rubén “Chocho” Ruiz, ambos en la tonalidad de Mi Menor, tonalidad muy adecuada para trabajar en este instrumento.

Aunque es preciso mencionar que tales arreglos fueron planteados para la guitarra en un rol solista, a diferencia de éste donde se encuentra en la formación dueto.

Este es un dato no menor, ya que el propio Piazzolla, observaba la necesidad de volver a escribir los arreglos de sus propios temas, acorde a la formación que lo

---

<sup>39</sup> Nombre que se emplea para un motivo de dos compases, rítmico, armónico, o melódico que se repite para permitir otro desarrollo sobre él sea una improvisación u otro tratamiento musical. Su función es similar al ostinato.

interpretaría, sea su quinteto u octeto u otra, no permitiendo que un arreglo pensado para una formación sea traspasado a otra sin pensar en las diferentes características de cada una.

Con relación a las versiones más conocidas de este tango, esta una grabada por la orquesta de Aníbal Troilo (1963) y otra por el mismo Piazzolla con su primer quinteto en el año 1959, donde ya aparece la guitarra eléctrica dentro de la formación, en este mismo álbum o disco (ahora CD), se encuentra otro de los temas abordados para realizar un arreglo, pero este del período post- Nadia Boulanger: "Lo que vendrá". Este último también fue grabado por otras formaciones del compositor.

### *"Lo que vendrá"*

El tratamiento dado a este tango en su arreglo, esta ligado como en el caso de "Luz y Sombra" a una visión contemporánea de su construcción.

La tonalidad en que se encuentra es Mi menor.

La obra en si misma tiene tres partes perfectamente diferenciada, una melodía cromática que se transporta por distintos lugares hasta regresar a la tónica, abordando su motivo rítmico principal, el cual va hacia un puente que desembocará en la parte lenta y expresiva del mismo.

Las modificaciones introducidas en el arreglo tienen que ver con su armonía y el eje contemporáneo que le transfieren las mismas a través de disonancias con acordes aumentados quintas y cuartas paralelas.

Ya al inicio aparece un acorde con una segunda, mientras ambos instrumentos conducen a la melodía de forma paralela y con contracantos aportados por la guitarra, (muchos en octavas) sobre espacios que deja la armónica, esta mantendrá la constante de sugerir un estado de inestabilidad armónica con sus acordes, seguido en su primer transporte a una tercera menor Sol Menor con un acorde aumentado, que se prolonga con varios descensos descenso hasta la vuelta al Mi menor, la armónica permanece fiel a la melodía original del tema, mientras la guitarra, es la que yendo paralela con esta y por momentos manteniendo unísono, altera las tensiones y desarrolla ciertos motivos sobre notas largas de la armónica hasta volver a Mi menor donde aparece la flauta presentando el motivo principal, sola y luego la guitarra con la característica descrita de sus disonancias.

Luego se unirán desarrollando la temática del motivo original, primero con bajo caminado, luego al unísono con cuartas y quintas paralelas, para ir al cuarto grado o subdominante en la exposición del motivo, y un muy sugestivo puente modulante o para el retorno al motivo con distintos tipos de unísonos del motivo principal hasta la coda que conduce a la segunda parte o sección expresiva.

Retorna la armónica a presentar la melodía, ahora expresiva, con la armonía inestable de fondo hasta cerrar su exposición en la dominante, con un arpeggio concluido por armónicos de la guitarra que del mismo modo cerrará su ciclo, la guitarra inicia la exposición del tema expresivo recurriendo a “cantar con las bordonas” acompañadas por cuerdas al aire (campanellas) y notas largas de la armónica, hasta concluir con un pique que llamara a una tercera repetición.

Esta vuelve a estar a cargo de la armónica que al retomar la melodía de esta sección se ve “atravesada” por un denso contrapunto a dos voces de la guitarra, esta repetición va adquiriendo un rasgo mas inestable por las disonancias armónicas que parecen desprenderse hacia “otro contexto” para circunvalar a la melodía. Deja el contrapunto para un unísono cada vez mas disonante, aun más en los ascendentes arpeggios en 3-3-2 sobre la función dominante, que generan el regreso a la tónica para la consecuyente, reexposición final.

Para la misma ya se ha “enrarecido la atmósfera” a tal punto que se desprende otro motivo totalmente disociado del discurso original del tema, existe una conexión temática entre ambos instrumentos y una disociación en la que el rasgo atractivo son, precisamente sus convergencias en lo rítmico y voces paralelas y su divergencia en cuanto a la textura armónica “que parece buscar cada uno”, quedando un descolgado 3-3-2, en la guitarra arpegiando sus disonancias debajo de un sugestivo “cluster” de la armónica que actúa, como anticipando el “llamado” a la vuelta del motivo principal, que ahora adquiere protagonismo en los distintos colores de su repetición, hasta la última con una doble repetición de la mitad del motivo, seguida por un glissando de la guitarra, que concluirá con el seco y agudo acorde unísono en mi con cuartas paralelas del final.

Los antecedentes de un arreglo para guitarra de “Lo que vendrá”, pueden encontrarse en una versión de Eduardo Fresón en La menor y de Rubén “Chucho” Ruiz en Mi menor. Ambos fueron realizados para guitarra solista, el arreglo de Fresón más cercano a la versión en piano del tema y el de Ruiz con una óptica más guitarrística.

Ambas obras: “Triunfal” y “Lo que vendrá”, pertenecen podría decirse a un primer período de su producción, del mismo modo que “Luz y sombra”, compuesta bajo la tutoría de Nadia Boulanger, (obra sobre la cual, se expone un arreglo dentro de la tessitura), y permiten ser imbuidas de una concepción distinta a la de su presentación original. Una característica de ellas con respecto a su, por llamarlo de alguna manera, segundo período de producción, donde el compositor encuentra la formación y los músicos exactos para extraer la “química” de su composición y elevarla a niveles de creatividad y exploración insospechados, es que son obras que no revisten el alto grado de complejidad de las de su segundo período, por lo que resultan plausibles de que, de algún modo se les pueda “incorporar” distintos tratamientos y desarrollo de ideas, por parte del arreglador.

Esta idea de “pensar” un tema, desde un lugar distinto a aquel de donde fue creado, está por lo menos sino logrado, si planteado como posibilidad potencial en el arreglo de “Luz y Sombra”, por lo que su estructura por decirlo de algún modo, a la

manera de Charles Ives<sup>40</sup> (\*), de música superpuesta, supone una doble contextualización sonora, como si existieran dos composiciones “conviviendo” dentro de una.

Los arreglos que se describirán a continuación: “Otoño Porteño” y “Primavera Porteña”, pertenecientes a la “Suite Porteña”, son de su segundo período, y ampliamente logrados con sus versiones por el conocido quinteto.

Ambos contienen gran cantidad de material sonoro, desarrollos, ideas, por lo que el espacio para nuevas propuestas es mínimo, y el desafío se plantea en otros aspectos.

### *“Otoño Porteño”*

Estructuralmente ambos temas siguen presentando los contrastes climáticos típicos de la música Piazzolleana, y el factor de la dosificación para exponer sin saturar tímbricamente, todo el material temático a éstas obras, donde esta posibilidad a través de la formación para la que fueron concebidas es ampliamente superior a la disponible tanto por rangos y texturas, densidad armónica, requiere de un especial cuidado e ingenio, siendo uno de los desafíos que presenta el arreglo de las mismas.

En el caso del “Otoño”, no está presente en su totalidad, todo el desarrollo, con modulaciones, variaciones que se le da al mismo en su versión de quinteto.

Pero si los rasgos relevantes del mismo, y su atmósfera, sumado a ello, algunas ideas que se desprendieron de ese horizonte planteado con respecto al respeto de su clima.

Comienzo con pique, guitarra acompañando haciendo unísonos en los motivos de cierre, la armónica fiel a la melodía, aparecen en el acompañamiento piques variados y ellos obedecen a la intención de mantener un sostén y empuje rítmico, a la vez de dar variedad al acompañamiento, que pasa de los acordes plaqué, a un complejo arpeggio con acentos dinámicos (el cual en su repetición lo hará en una octava superior), mientras la armónica desarrolla una variación melódica con articulaciones similares a las que proponen los acentos dinámicos del arpeggio mencionado, hasta el primer descanso, donde la guitarra realiza las cadencias introductorias a la sección lenta sobre una nota larga de la armónica, luego contestando la melodía con armónicos y finalmente en una escala ascendente que con su armonización fortalece con un acorde disminuido la dominante para generar la expectativa necesaria en torno a la aparición del tema lento y cromático en la armónica que retorna a tener protagonismo melódico, y con acompañamiento de acordes pequeños, alternados en registros agudos y graves, empleados a efectos de resaltar con apoyaturas la melodía que se realiza como un símil exacto del bandoneón.

---

<sup>40</sup> Charles Yves.( Compositor contemporáneo):, Se destacan en sus obras, características y tratamientos muy particulares , como la aparición de música superpuesta “Central Park in the dark” o” The Unanswered Questions” empleando la técnica compositiva de motivos o unidad motívica disociada.

Segunda exposición de la melodía cromática a cargo de la guitarra. Por detrás, notas graves y largas de la armónica, la exposición del tema cromático en la misma presenta la característica del “chord voicing” melodía resuelta con acordes nota por nota, aprovechando en este caso la sonoridad de “cuerdas al aire”, un recurso guitarrístico muy presente en composiciones de autores contemporáneos del instrumento y el final sutil con armónicos, para dar paso a la tercera exposición de la melodía cromática ahora a cargo de la flauta, el acompañamiento se desprende con acordes menores con segundas y rítmicamente con los típicos arrastres y sincopas del tango hasta el fin de esta sección donde luego del rallentando hacia su final, en el calderón de la dominante, anticipada por un acorde menor y a partir de allí iniciar con un pique, el retorno al primer tema ahora con la melodía expuesta por la flauta.

La repetición de esta primera sección es exactamente igual pero con un carácter más agresivo, remarcado por la forma de atacar las notas de la flauta y una aceleración rítmica del pulso inicial.

Hasta un final, ideado por un descenso por tonos de un arpeggio de cuartas justas cuartas ,que descansará en un II bemol con 7ª mayor y 9na con bajo de Fa, pique a la dominante y final en una tónica de acorde superpuesto, Mi 7 mayor con bajo de fundamental, completada con doble armónicos (si, fa# cas. XIX), algo que si bien no está en el tema original, es un recurso compositivo muy empleado por el mismo Piazzolla en muchas de sus obras (“Escualo”, “Michelángelo 70’”, por citar algunas) y que junto con la variación melódica escrita, para esta primer sección, la cual aparece antes del mencionado descenso que se detendrá en un son los únicos elementos, que musicalmente podría denominárselos como “ajenos” a la composición original.

### *“Primavera Porteña”*

Antes de pasar a la descripción sobre este arreglo, nunca más exacta la apreciación de que una obra tiene que “enamorar”, a quien la aborde para superar las dificultades que la misma pueda plantear.

Ese es el caso de la “Primavera Porteña”, que reviste un nivel de complejidad en su exposición de quinteto, que genera un replanteo y una articulación de recursos que llevan al límite las posibilidades de expresión de dos instrumentos.

Por tal motivo, este arreglo intenta por sobre todo exponer el material más relevante de toda la orquestación vertida en el quinteto y desde este punto de vista, la concepción del mismo está por lo menos cercana a la que aplicó el notable guitarrista Daniel Assad en su complejo y logrado arreglo de “Otoño Porteño”, el cual no conocía y tuve recientemente la posibilidad de escuchar. (\*)

Por empezar la elección de la tonalidad (Mi menor) es casi obligada, debido a la extensión de la tesitura de la melodía, sumado a la necesidad de facilitar con distintos recursos, pasajes de alta complejidad y a la vez darle a las mismas la posibilidad de aplicar

toda la “tímbrica guitarrística”, que de algún modo “carga con la responsabilidad” de mantener el atractivo de las distintas texturas que se exponen en la versión original.

Por tal motivo, prácticamente excepto algunos ornamentos guitarrísticos contemporáneos no hay en este arreglo espacio para el desarrollo de ideas musicales distintas a las que están contenidas en la obra, pero si, efectos, sonoridades e incluso ideas conceptuales, que resultaron de una visión personal para encarar al mismo.

Yendo a la descripción del mismo, el hecho de que la armónica aparezca en un comienzo “a capella”, al inicio del tema mostrando el material melódico (nostálgico de la segunda sección), surge de una idea extraída de los solos del trompetista Miles Davis, quien de este modo con una economía de recursos absoluta en su expresividad recrea un clima de espantosa soledad, típica expresión de algunas formas de arte moderno. La posterior aparición del tema en la guitarra sola, obedece a generar un contraste ornamentando con cuerdas al aire en segundas (efecto que en el lenguaje del tango, lleva el nombre de “mugre”). En la segunda exposición del tema principal, se presentan los dos instrumentos el dueto, la armónica solo sugiere las inflexiones de la melodía principal con las notas largas, mientras la guitarra lo desarrolla nuevamente, con este efecto de mugre, desplazándose hasta la dominante, la que refuerza con uno de los efectos de ornamentación citados, (tresillo octavado descendente con cuerda al aire) para desembocar en región más densa contrapuntísticamente hablando.

En esta nueva sección hay un cambio tímbrico, en cuanto a que la flauta “reemplaza” a la armónica, decidí tomar los motivos de la guitarra eléctrica añadiendo las armonías y los bajos, para que la flauta tome la línea melódica del bandoneón en la primer secuencia y en la segunda, los del violín una octava abajo, en el tema pueden observarse motivos desplazados y obliga a gran precisión mantener los mismos junto a los bajos y la armonía, como en la secuencia anterior hasta llegar al obligado (motivo descendente) sobre el acorde disminuido que actúa como preámbulo para la sección rítmica donde se deslizará la melodía principal.

Estas elecciones no fueron al azar, sino resultado de experimentar las diversas formas posibles, para sostener la estructura del tema sin que el mismo se debilitara o quedara “flaco” en su faz armónica o contrapuntística.

Esta inquietud, la de mantener un equilibrio y balanceo por la gran densidad del material musical que aparece en la obra, fue una de las preocupaciones fundamentales al realizar el arreglo, que presenta en esta parte su sección más compleja.

De esta sección en adelante el tema se “simplifica” un tanto, ya que el efecto del compositor es el de desplegar todo lo comprimido en este contrapunto.

Acompañamiento rítmico con disonancias que sugieren la melodía que es realizada con todas sus inflexiones por la armónica.

Dialogo entre ambos sobre variaciones del tema tal como esta en la versión original, y puente sobre pedal con acordes en descenso cromático que conducen a un desarrollo temático sobre una progresión que realizan al unísono y que desembocará en la sección lenta, realizada su introducción tal como en el original, pero con los armónicos de la guitarra y alterando los acordes finales previos a la misma.

Sección lenta a cargo de la flauta, guitarra acompañamiento, manteniéndose fiel a la versión del compositor.

Repetición de la sección lenta a cargo de la guitarra sola con notas graves, armónicos y chord voicing, hasta motivo disonante con la rítmica de la obra que opera para el reentré del tema principal.

Tema principal al unísono, con armónica, posteriormente, nuevamente las variaciones en forma de diálogos entre la guitarra y la flauta para ir al puente descendente con pedal con acordes cromáticos, ahora una octava superior por parte de la guitarra nuevamente la progresión al unísono hasta el ascenso final, tres veces la síntesis del motivo central la última con un glissando ascendente “rasgueado” que termina con la repetición cinco veces de la fundamental con disonancias y percusión en caja.

Como antecedentes de arreglos de guitarra solista, hay uno de Agustín Carlevaro, que está incluido en programas de Conservatorio en los últimos años de la carrera.

### *“Luz y sombra”*

Antes de entrar en la descripción de los elementos de este arreglo, entiendo oportuno realizar un mapa conceptual acerca de los anteriores citados y este mismo.

Mientras que en “Triunfal” conviven lo clásico y lo contemporáneo en dos secciones perfectamente delimitadas, una a través del contrapunto otra a través de disonancias y alteraciones melódicas y armónicas, en “Lo que vendrá” se acentúa esta concepción contemporánea desde su acorde inicial, pero siempre subordinada al discurso temático de la obra, y aún cuando parece disociarse en la reexposición del tema logrando una pretendida “autonomía”, tal autonomía no pasa de ser el rasgo característico del arreglo desde un concepto armónico distinto, que le proporciona un color particular a la obra, sin afectar su calidad de protagonismo como sujeto en si mismo.

En “Otoño” y “Primavera” los casos son distintos, en los dos la subordinación del arreglo al abundante material temático que contienen las obras es prácticamente total.

La diferencia entre ambos, podría circunscribirse en que, mientras “Otoño” resulta ser una síntesis de los elementos más relevantes de la obra, dosificados para la formación, y adaptados para los timbres y posibilidades de los instrumentos, sin detenerse en todos los detalles que la versión del quinteto realiza, la “Primavera”, entra en esta cuestión de intentar no dejar afuera de su construcción, la totalidad de los variados elementos que la

constituyen, y de ahí sus dificultades de orden técnico, que requieren bastante de la habilidad del instrumentista.

Este es un punto a tratar, por citar el caso de una obra de este mismo compositor de la que hay muchísimos arreglos: “Adiós Nonino”, hay versiones más sencillas y otras harto complejas, lo determinante es que el espíritu de tema esté plasmado en el arreglo.

Y es, entiendo de un valor pedagógico-musical, significativo, que puedan encontrarse en este arco las variadas versiones que posibiliten al estudiante y aficionado, el acercamiento interpretativo a un lenguaje intrincado, como el que propone este músico.

Un arreglo no necesariamente debe ser complejo de ejecutar para ser un buen arreglo. Hay otros factores que son los que determinan la validez del mismo, aunque no es el propósito de este trabajo delimitar tales factores, sino el de marcar posibilidades expresivas y de creación, como así también elementos que contribuyen a enriquecer el lenguaje del arreglador, en este caso puntual, cuando se sitúa frente a un instrumento como la guitarra, quien llevará el “peso armónico”, con otro instrumento melódico, en esta forma musical dentro de una formación camarística (dueto guitarra–instrumento melódico), con relación a la obra de un compositor, en este caso: Astor Piazzolla.

Dentro de las variables que no pueden estar ausentes en la elaboración de un arreglo, se ha mencionado el respeto por la línea melódica original, el que la obra no se desentienda de su género “embrionario”, lograr coherencia en el desarrollo y, en el caso de Piazzolla, el responder a las exigencias de variados contrapuntos, cambios climáticos, armonías no convencionales, lo que requiere una administración de recursos y posibilidades muy puntillosas, por decirlo de algún modo. Ya que no pocas veces se tropieza con la dificultad de “cubrir” una zona “descubriendo” otra. Por la lógica situación de estar recreando con dos instrumentos lo que realizan en el caso de su material para quinteto (que es el que aborda esta tessitura) cinco, en el que tres de los mismos (piano-bandoneón y guitarra eléctrica, cumplen funciones armónicas relevantes), y encontrarnos por tal motivo, en la disyuntiva de tener que optar forzosamente, por la constitutiva musical que dejará menos “flaco” al arreglo, a menudo, en tales ocasiones “sacrificando” otras.

Volviendo al análisis del material expuesto, tomaré palabras de mi Co-tutor, el Maestro Juan Carlos Coacci, al referirse a la visión del arreglo del tema “Luz y sombra”, tomar una obra dentro de un tiempo y llevar su espíritu a otro tiempo produciendo una metamorfosis dentro de la misma.

En esta versión de “Luz y Sombra” ya no conviven dos armonías que generan desarrollos temáticos como en “Lo que vendrá”, o dos tendencias dentro del arreglo, una clásica y otra moderna, como en “Triunfal”, sino que conviven dentro de una inestabilidad permanente dos temas. A uno se lo reconoce por su evocación melódica del original, al otro por ir ganando una autonomía a partir de sus abruptas apariciones, de las que da cuenta desde los 22 compases de la introducción, y en las alteraciones armónicas

expuesta por la guitarra con sus progresiones de acordes 7ma, con 5ta bemol y 9na aumentada.

Ya en los compases 29 a32 hay una exposición temática nueva y fugaz que da paso al puente original, también es original la tonalidad del tema Si menor, que es en la que fue compuesto, y las campanellas y ornamentos con cuerdas al aire (si-sol-mi) (I-VI y IV grado) son de suma utilidad para el carácter y la atmósfera del mismo, dentro de la cual aparecen repeticiones de variaciones melódicas en forma sucesiva (compás 33 y 34 la armónica, compás 35 y 36 la guitarra), melodías fragmentadas continuadas por uno y otro instrumento (compás37 a 40) y un segundo puente definido por arpeggios de la guitarra sobre notas largas de la armónica (41 a 46) que conducirán a la parte expresiva realizada por esta acompañada por armónicos de la guitarra y luego por acordes graves con un marcato muy leve y seco (compás 51 a 55). Luego lo que podría llamarse la parte expresiva del tema “B” que es también un puente modulante a Mi Menor.

Ya en su nueva tonalidad el tema del original en su parte nostálgica es expuesto por los acordes de la guitarra como campanadas (compás 67 a69) y luego de un sugestivo giro melódico ambos instrumentos realizan la coda de la sección expresiva hasta la dominante (71 a 74).

Se retorna al tema inicial en Mi menor con un clima enrarecido por las alteraciones propias del tema “B” “infiltrado” en el original, repetición en la Subdominante (79) , enlace de dominantes alteradas (80), y la armónica es la que ahora queda “colgada” “a capella”de un motivo “traído” del tema “B” en forma de obstinado, al que se acopla la guitarra con su armonía alterada (83-84) aparecen efectos percusivos y el puente del tema original fragmentado y contaminado por la armonía de “B”, culmina en una sucesión ascendente (90) que estalla en la definitiva plasmación de la “célula madre” de este, a la que se superpondrá la melodía original (91-96), ahora ese produce un breve dialogo en torno a las melodías de “B”, primero la armónica que abandona el tema original y luego la respuesta de la guitarra (97-98, 99 -100) se retoma la célula madre de “B” con efectos , y se acopla la armónica con un motivo contrapuntístico ya expuesto en la introducción. Tal motivo netamente Piazzollístico, llama a la armonía en 3-3-2 expuesta como acompañamiento al mismo (103-106), en compás 107 aparece una nueva célula de “B” en forma de “bending” con cuartas aumentadas, y en 108 y 109, el motivo citado impregna su inestabilidad a la melodía realizada por la armónica, que rápidamente lo abandona para volver a la melodía original del tema en simultáneo, con el descenso por tercera menores de esta nueva célula, en los que ambos se diluyen abruptamente.

Finalmente y a modo de cierre, cabe señalar que en la actualidad, se suman a los trabajos de guitarristas y arregladores que han abordado la obra de este músico, como Rubén Ruiz, Hugo Romero ambos de la EMPA, Cacho Tiraó (quien fuera guitarrista del propio Piazzolla), Eduardo Fresón Agustín Carlevaro, Oscar Amaro, Sergio Puccini, y otros más recientes como los de Víctor Villadangos, Eduardo Isaac, en el exterior los hermanos Assad (para quien Piazzolla compuso el Tango-suite para dos guitarras), Al DiMeola, y otros guitarristas de distintas latitudes, que van sumando trabajos en esta línea, ya sea

tocando arreglos ya compuestos u obras compuestas por Piazzolla para guitarra, o realizando sus propios arreglos o ambas cosas la vez. Aparece incluso un arreglo para “La muerte del ángel” del mismo Leo Brouwer.

Todos estos trabajos de indudable valor y algunos son de una calidad musical inobjetable, siendo muchos de ellos de alto vuelo técnico, por lo que demandan una gran habilidad del ejecutante.

Es importante mencionar en estas líneas finales, que no siempre es necesario para la realización de un arreglo haber escuchado otros, y tal vez muchos arregladores “eviten” hacerlo antes de realizar el suyo propio, y es algo naturalmente entendible. De lo que no puede prescindirse obviamente es del registro auditivo y del análisis de la obra original.

Esta idea de “evitar” la audición de otros arreglos, es algo que yo mismo al elaborar mis últimos trabajos he sentido como imperioso llevar adelante, a modo de guardar la pureza de lo que la obra original despierta en quien la va a desarrollar, implementando en ella una visión personal, de modo que otras ideas, por brillantes que sean, no ingresen en esa comunión personal que debe constituirse entre la “cabeza” del arreglador y el espíritu de la obra.

Lo que resulte de la misma, ya es un tercer elemento, en el que, a mi criterio personal, solo pueden estar presentes la amalgama de ambos.

### *Conclusiones*

Este es un trabajo experimental, es importante recalcarlo, teniendo como fundamentos pedagógicos el hecho de abordar una temática, que se implementa en la práctica de la música popular con asiduidad, casi siempre en manos de especialistas, pero que en el caso particular de esta música específica, de modo alguno, excepto algunas excepciones, se la encuentre sistematizada.

Justamente por no existir una sistematización documentada, que permita tanto al músico que comienza, como al experimentado, cotejar criterios de aplicación; deja un espacio considerable para la experimentación personal, pero con el riesgo de “ir en el vacío”, al no disponer de fuentes referenciales, que le aporten antecedentes significativos con respecto al “rumbo a seguir”. Por ello se recurre mucho al estudio particular con especialistas, lo cual resulta altamente aconsejable, teniendo como fuentes de consulta, material de otros géneros, ejemplos prácticos: tanto de obras para trabajar como arreglos realizados para su análisis, sumado a los materiales que aporte en forma personal el Maestro al cual se acuda, y la propia “cosecha personal”, fruto de la investigación individual.

El caso de texto “Curso de Tango” de Horacio Salgán, es un aporte indudable, en este sentido, pero por razones lógicas de extensión, el mismo no puede detenerse, en como realizar el tratamiento de cada arreglo, cuando el peso del mismo recae en un

instrumento, o en este caso el peso armónico en uno y el melódico en dos. El texto se refiere a tratamientos específicos con ejemplos prácticos que se encuentran en el género, como las variaciones melódicas, rítmicas, re armonizaciones y otros procedimientos usuales, también a una detallada descripción con ejemplos, de elementos típicos constitutivos, aunque está centrado más específicamente en el Tango tradicional, por decirlo de algún modo, del cual se dispone abundante información acerca del trabajo de toda una generación, dejando un espacio sin recorrer cuando, como en este caso se trata de un compositor de carácter completamente innovador para el género.

Se ha mencionado a la guitarra por un lado como un instrumento complejo para realizar composiciones exclusivas, u arreglos donde juegue un rol preponderante.

Tal vez la conjugación de todos estos aspectos, determine que sean guitarristas de destacada trayectoria y vasta experiencia los que aparezcan, por lo general, realizando este tipo de trabajos.

Sin embargo y es aquí donde la tesina expuesta, intenta abrir un panorama de expectativa fundamentada, para aquellos que intentan abordar esta temática e interiorizarse de algunos aspectos, que pueden contribuir a paliar el déficit mencionado. Por lo que resulta necesario detenernos en el análisis estrictamente, pedagógico- musical de el porque, de esta carencia.

Por tomar un campo comparativo para desarrollar este concepto, se ha tenido por varios años, la errónea idea de que la improvisación, musical era algo innato en el músico, que se tenía esa capacidad como algo natural o no se la podía adquirir, como un don o una "cualidad divina".

En su pequeño pero interesante libro, "Improvisando en Jazz", su autor, el saxofonista Gerry Coocker, propone a los estudiantes, desde sus comienzos escribir (como en dosis homeopáticas) una o dos melodías diarias, sistemáticamente, casi como un compromiso consigo mismo.

Luego en la medida que avancen en sus estudios, y sin abandonar nunca estas dos melodías diarias, pequeñas variaciones sobre las ya escritas y así sucesivamente hasta disponer de un verdadero "arsenal" de melodías propias que al combinarse, permitirán gestar su "propia voz" como improvisador.

Algo similar desde otra música propone Stravinsky con los corales, el estudio de una o dos horas diarias permanentes de ejercicios de composición.

Hoy el estudio de la improvisación es un método altamente perfeccionado en la Berkeley School de EE UU, sin negar que por supuesto hay improvisadores natos de un talento incomparable, esta práctica no se restringe a los dotados, sino que es un entrenamiento de real valor para desarrollar las capacidades del músico en formación.

Tomo ahora las palabras de otro gran pedagogo musical, el canadiense Murray Schaffer “el primer paso de toda reforma educativa... es darlo”, por tal, y aludiendo a la paráfrasis, “el primer paso para realizar arreglos musicales es intentar hacer uno”.

Así como un alumno con condiciones para la creación musical, no puede subordinar a que sus ideas musicales aparezcan plasmadas en obras y ensayos, a terminar de conocer todos los tratados de Armonía, Contrapunto y Forma de una carrera de Composición.

La experiencia ha demostrado que conocimiento y práctica no van disociados, y lo que es, más, la liberación del caudal creativo en todo arte, debe facilitársele como medio expresivo lo antes posible.

Es de esperar que los primeros intentos puede que no pasen de eso, pero poner la “metamorfosis en marcha” y salir del rol de reproductor a creador, es un paso trascendente, Paso que podrá asumirse gradualmente, con el descubrimiento personal de un estilo de arreglar, como un estilo de frasear y “una manera de decir” tan determinantes en este género.

En la actualidad y con el impulso que ha cobrado tanto la guitarra desde la mitad del siglo XX hacia delante, la música de Tango, y la de Astor Piazzolla en particular, resulta a veces llamativo encontrar músicos con un dominio notable del instrumento, que tal vez porque ello no fue incluido en su formación, ignoren la posibilidad de que todo el material que ha pasado por sus manos como intérpretes unido a su imaginación, creatividad y con algunas guías referenciales precisas le puedan conducir a liberar, un potencial, que no aparece como un “legado mágico”.

Por supuesto que como en todo quehacer artístico hay procesos madurativos, pero estos procesos requieren ser estimulados y conducidos.

En este proceso de maduración, muchas veces se debe tamizar el arduo camino de “tirar buenas ideas con respecto a un tema”, a finalmente como sucede en la interpretación y la composición, “que la obra le hable a uno desde dentro”, por decirlo de una forma.

Esa impronta de la “Imagen Sonora”, que tiene un Director antes que su orquesta de siquiera el primer acorde, esa visión que tiene el arreglador la primera vez que escuchó la obra original y esta despertó en su interior la propia química para su recreación, y ese mismo diálogo interno que subyace entre compositor e interprete, cuando el primero ha captado el símbolo que está representando con sonidos.

Volviendo a Piazzolla, tal vez no sea el compositor más recomendable para iniciar el camino del desarrollo de arreglos instrumentales, por varios motivos: su complejidad, el hecho de que, y aún más, en su periodo posterior a Nadia Boulanger, sus Tangos están muy elaborados dejando poco espacio a ideas y tratamientos nuevos.

Con relación a esto último, fueron las obras de su primer período “Triunfal” “Luz y Sombra” y “Lo que vendrá”, sin que haya intervenido mi voluntad en su elección para los mismos, las obras que permitieron un mayor caudal para la aparición de esa visión personal inherente a cada arreglador.

Interviene siempre la voluntad y esa atracción que trasciende lo verbal, cuando una obra o un compositor en particular “le habla o resuena a otro músico”, y este es otro factor a tener en cuenta, como desencadenante muchas veces de la fluidez con respecto a la coherencia con la “visión original” de lo que la captación y apropiación del mensaje poético despertó

Al fin y al cabo como lo sintetiza el compositor, pianista y guitarrista brasileño Egberto Gismonti:

*“La obra es un alma inaugurando una forma”*

### Conclusiones Finales

Si el primer paso para adentrarse en la experiencia de la realización de un arreglo musical es proponerse hacerlo, resulta imprescindible el disponer de algunos materiales apriorísticos independientemente de los conocimientos musicales, para llevar con criterio tal labor.

Entre las sugerencias vertidas por especialistas, en este trabajo, hay coincidencias en el tema de la elección del registro adecuado, para realizar un arreglo y de una tesitura instrumental que sea permeable para su realización.

En los arreglos expuestos, la guitarra se mantiene en su afinación tradicional, es decir: 6ta cuerda: **mi** (IV espacio adicional descendente), 5ta: **la** (II línea adicional descendente), 4ta: **re** ( I espacio adicional descendente), 3ra: **sol** (II línea ), 2da **si** (III línea), 1ra **mi** (4to espacio), la escritura se realiza en clave de Sol, aunque es muy importante tener presente que la guitarra es un instrumento transpositor a la octava, es decir que el sonido MI de 6ta cuerda “al aire”, que se escribe como se señalara, en el IV espacio adicional descendente en clave de Sol , en realidad “suena” como un **mi** escrito en la 1ra Línea adicional descendente en Clave de Fa.

La armónica cromática de 4 octavas, tiene un registro que abarca desde el **Do** de 2da línea de Clave de Fa, hasta el **Do** de 2da línea adicional superior ascendente de Clave de Sol.

La Flauta tenor, al igual que la guitarra es un instrumento transpositor a la octava, en la escritura, su registro parte del Do central, que en realidad “suena” una octava más baja es decir en el Do de “do espacio de Clave de Fa” y se extiende en la escritura, hasta el Do de 2da línea adicional superior en clave de sol.

La música para ambos instrumentos, armónica cromática de 4 octavas, y flauta tenor, se escribe en Clave de Sol, al igual que la guitarra.

Es importante al escribir un arreglo, saber cuales son las “zonas de rendimiento” de cada instrumento, y por lo general trabajar con instrumentistas, proporciona ese saber, ya que de un modo práctico, el arreglador toma conocimiento de las posibilidades y limitaciones del mismo, también de efectos y formas de escritura que le son particulares.

Otra recomendación puntual, es la de disponer de la partitura original del tema, y de ser posible, alguna reducción de la misma a Piano, como la o las versiones originales grabadas de la obra, para realizar su audición y un completo análisis musical.

El disponer de estos elementos, es lo que permite conocer en profundidad el material en cuestión, factor determinante para este tipo de trabajo.

Cuanto mayor y mejor, sea la información desde todo ángulo posible, que se tenga de la obra, del compositor y sus características, se obtendrá una configuración precisa de su universo sonoro en tiempo y forma, contribuyendo de este modo a construir otra configuración no menos importante, que es la de tipo anímico, para conocer los elementos “emotivos” que contempla la misma.

De allí en más, comienzan a intervenir otro tipo de factores que son de orden subjetivo.

Ellos permiten descubrir, cuando se escuchan distintos arreglos de una misma obra, donde se “plantó” o cual fue el eje gravitacional, desde el que el arreglador articuló la concepción, para su trabajo.

Estos factores, puede decirse, inciden de modo tal, en la relación interna de la obra con el arreglador, que suelen operar como “disparadores creativos”.

Por lo que pueden considerarse estos factores, como elementos que serán en definitiva, los constituyentes, de la sutil amalgama que se teje entre: obra–arreglador, al ponerse en funcionamiento la visión del músico, su “propia imagen sonora”, sobre el “material vivo”, motivando la comunión entre ambos.

## **Bibliografía**

- SALGAN, Horacio: "Curso de Tango" Editorial Ricordi.
- AZZI, Susana, COLLIER, Simón "Ástor Piazzolla, su vida y su música" Ed. El Ateneo.
- LOPEZ RUIZ, Oscar: "Piazzolla, loco, loco, loco" Ed. De la Urraca.
- MINA, Carlos: "Tango, esa mezcla milagrosa (1917-1956) Ed. Sudamericana.
- SALAS, Horacio: "EL TANGO" Editorial Planeta.
- CUADERNOS 1 y 2 "Historia del Tango" EMPA (Escuela de Música Popular de Avellaneda).



## **Publicaciones**

- Extraídas del artículo de nombre; "Música y Significado" perteneciente a OMAR CORRADO publicado por el Instituto Superior de Música, de la Universidad Nacional del Litoral, en su revista No9 ( año 2002)
- Extraído del artículo de nombre "Agonía del género, potencia del nombre", perteneciente al escritor CARLOS KURI (miembro del Centro de Estudios "Ástor Piazzolla" de Uruguay y autor del libro "Piazzolla la música límite, Bs. As. Corregidor 1997), publicado en la revista "Tanguedia" (ejemplar No4).
- Extraído del artículo "A 50 años de la refundación del Tango" perteneciente al periodista Natalio GORÍN (acerca del encuentro Ástor Piazzolla – Nadia Boullanger), publicado en la revista "Tanguedia" (ejemplar No4)

## **Entrevistas**

Músicos entrevistados que colaboraron con sus aportes a este trabajo:

- Juan Carlos COACCI: (Compositor, Director, Arreglador, de vasta trayectoria actual. Docente de la EMPA, de Elementos Técnicos de Tango III y IV).
- Rubén RUIZ: (guitarrista, compositor, arreglador de vasta trayectoria, actual docente de la cátedra de guitarra de Tango de la EMPA). Entre sus trabajos publicó un cuadernillo sobre arreglos de obras de Piazzolla.
- Hugo ROMERO: (guitarrista- arreglador, compositor; actual docente del taller de guitarra de Tango I-II-III de la EMPA). Entre sus trabajos, esta documentado el empleo de elementos técnico-guitarrísticos, de usual empleo en la música de Tango en los Cuadernos de la EMPA.
- Milton BLANCO: (Compositor, flautista, armonista) Trabaja y se especializa en música popular (Tango) y música étnica, en ambos instrumentos. Entre sus trabajos, ha publicado en revistas especializadas el desarrollo de las características de este instrumento (armónica cromática) dentro del Tango.
- Diego LASTRES: (Armonicista) Trabaja y se especializa en obras y transcripciones de obras de música clásica para armónica de cuatro octavas, (para una y dos armónicas, dúo camarístico), desarrollando un concepto similar, dentro del Tango.

- Andrés CHORNICK: (Pianista- armonicista). Se desempeña en ambos instrumentos, en la formación de dúo camerístico, adaptando obras de música clásica y realizando arreglos de música popular para estas formaciones.

## Recomendados

### Reseña bibliográfica sobre libro referido al guitarrista Tito Francia

**Dra. Silvina Luz Mansilla**

Prof. Titular Ordinaria del DAMUS  
Cátedra Historia de la Música Argentina

García, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009, 188 p.

El interés de la Magíster María Inés García por la música del compositor y guitarrista mendocino Tito Francia (1926-2004) se remonta a por lo menos cuatro lustros, esto es, hacia mediados de la década de 1990. Profesora en Teorías Musicales y en Piano graduada de la Universidad Nacional de Cuyo, es Profesora Titular Regular en cátedras de Análisis Musical y Morfología en la misma Universidad y tiene en su trayectoria varios equipos y programas de investigación dirigidos, cargos de gestión, así como la orientación de becarios y tesistas y la integración de jurados en concursos universitarios, entre otros, en la Universidad de Buenos Aires. Sus estudios de posgrado no los realizó en Argentina, sino en Santiago de Chile, donde obtuvo una Maestría en Musicología, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El tema del libro que se comenta es, precisamente, la investigación que correspondió a su tesis de posgrado.

La autora tiene una extensa producción musicológica, divulgada –procesos de evaluación editorial mediante– en revistas latinoamericanas y norteamericanas de la especialidad y en congresos de música popular realizados en México, Brasil, Cuba, Perú, Chile, España y Argentina. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología y ha integrado la mesa directiva de la rama latinoamericana de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Sus trabajos son ampliamente conocidos por la comunidad científica local y, sobre temas mendocinos, ha escrito diversas entradas léxicas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado entre 1999 y 2002 en Madrid, por la Sociedad General de Autores y Editores.

El panorama bibliográfico en el que se inserta este libro es en cierto sentido, algo acotado todavía. Hay temas conexos en los que persiste una verdadera escasez investigativa, o a veces incluso una carencia grande de trabajos de base previos. Esto hace que quienes investigamos, nos encontremos algo desamparados por momentos y puestos casi en la obligación de pensar que estamos historiando una parte del siglo XX en la música argentina, además de la obra musical del compositor elegido, Tito Francia en este caso. Todavía esperan trabajos primarios de documentación de su actividad, muchas instituciones y sociedades musicales de diferentes regiones de nuestro país.

Todavía aguardan manos que dediquen esfuerzos a la apasionante tarea de desentrañarlas, distintas escuelas interpretativas y biografías de figuras sobresalientes – masculinas y femeninas– de la historia musical argentina, tanto popular como culta. Archivos, colecciones, bibliotecas enteras, esperan, pacientes, que tanto organismos oficiales como privados, en sus diferentes instancias, tomen con ellos medidas de acondicionamiento, preservación y catalogación antes que las condiciones físicas de los

materiales se hayan deteriorado demasiado. Sería un primer paso imprescindible para cualquier investigación que pretenda acceder a instancias interpretativas posteriores y que fructifiquen en estudios de mayor alcance teórico, contar con una base heurística que se precie de la mínima seriedad.

Por todo ello, resulta del mayor interés divulgar la producción científica procedente, en este caso, de alguien ligado a una universidad nacional y con un sólido conocimiento del tema del Nuevo Cancionero, un fenómeno artístico-musical que se originó en Mendoza en 1963 pero que se irradió rápidamente hacia todo el país. La cuidada edición es de Gourmet Musical, que no cesa en su permanente interés por ponerse del lado del lector, ofreciendo libros que además de ciencia, ideas y datos de interés, contienen también una importante sistematización de la información volcada en tablas, apéndices, índices y subíndices. Estos aspectos editoriales, nada menores, resultan de utilidad para las búsquedas, tanto por parte de un especialista como de un lector apresurado.

Conozco el extenso conocimiento sobre el tema por parte de la autora, desde que me tocara co-editar alguno de sus artículos previos referidos a ese virtuoso guitarrista y compositor mendocino que fue Tito Francia. En esa instancia, como editora de un texto breve de la profesora García, tuve oportunidad de conocer su espíritu de superación, su metodológica paciencia, su apertura al diálogo y capacidad reflexiva, y por sobre todo, su estricta vigilancia epistemológica reflejada en la medida con que emplea todas y cada una de sus palabras, en la manera en que sopesa sus apreciaciones sobre el compositor y en los fundamentos que pone en juego a la hora de decidir a qué aspectos dar mayor o menor realce dentro de su investigación.

Comparto con este libro el interés por los aspectos socio-culturales de la música de nuestro país. Ha preocupado a la autora conocer no solo el lenguaje musical, desde el punto de vista técnico, sino también tantas y tantas otras cuestiones que tienen que ver con la circulación de los repertorios de Tito Francia, los procesos de recepción que experimentaron algunas obras y la incidencia de los medios de comunicación, o de determinados intérpretes, en la valoración de algunas de las canciones analizadas. Es un aspecto llamativo en este caso, que la autora, una especialista en análisis técnico y titular en una cátedra universitaria dedicada al estudio inmanente de la música, decida abordar sin embargo todo el circuito completo que atraviesa cualquier música incluyendo la circulación y recepción de los repertorios. Nos ofrece así, un estudio enfocado desde la sociología de la música y el análisis cultural, brindándonos una visión mucho más completa de la figura de Tito Francia, verdaderamente considerado un paradigma regional para la música renovadora del folclore mendocino de la segunda mitad del siglo XX.

El libro contiene seis capítulos y desde ya, para quienes esperan encontrarse con una biografía de Tito Francia, está muy distante de ese enfoque. Solo el capítulo segundo ofrece alguna información personal sobre la vida del guitarrista, pero que más reviste una suerte de bosquejo de la personalidad musical de Francia que de su propia vida privada. De los otros cinco capítulos, el quinto es el que contiene los aspectos más específicos desde el punto de vista musical, proponiendo un análisis estilístico del corpus, mechado con las ideas sobre estética que el mismo compositor expuso a lo largo de las numerosas entrevistas que García le pudo realizar en su momento.

El llamado “Nuevo Cancionero” es uno de los aspectos sobresalientes que están tratados, abarcando todo el capítulo cuarto. Desfilan allí Juan Carlos Sederó, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Oscar Matus, entre otros. Para los estudiosos que ya han abordado el movimiento del boom folclórico, el valor de ese capítulo reside principalmente en conocer cómo fue visto desde la ciudad de Mendoza misma, aquel movimiento renovador que propuso el Nuevo Cancionero. Casi siempre, se tiene in mente el movimiento de la Nueva Canción como algo que sucedió en Buenos Aires, o en otras ciudades grandes de nuestro país, y poco es lo que sabemos de ese integrante algo sui generis, que habiendo sido uno de los fundadores y pudiendo emigrar, decidió sin embargo, quedarse radicado en Mendoza, para desde esa ciudad, aportar su arte y su actividad inquieta y permanente en pos de la canción latinoamericana. “Es tan difícil arrancarlo de su Mendoza natal como trasplantar una araucaria”, escribió Armando Tejada Gómez en la contratapa del disco *Fiesta para cuerdas*, que editó Odeón en 1973. Y sí, todo hace pensar que, más allá de las giras que lo llevaron por los países más distantes, su actitud convencida de querer volver siempre a Mendoza y allí tener fijada su residencia, se trasuntaba en todas sus conversaciones como una decisión muy meditada, como una elección de vida que implicaba una serie de valores y una manera especial de moverse en el medio artístico.

El libro de María Inés García es muy rico en la descripción de las relaciones entre sociedad, cultura y música en Mendoza y en gran medida, cubre huecos imperdonables en el conocimiento pobre que se tiene de algunos temas, como por ejemplo las relaciones entre música y radio. No es que la radio no se haya historiado, sino que hay poca producción científica que desde la musicología, haya abordado las relaciones entre ese medio de comunicación importantísimo y la producción y circulación de los diferentes géneros musicales. Prueba de ello es la ausencia de una sección “Argentina” en la entrada léxica “Radiodifusión” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, cuando sí la tienen España desde luego, pero también Bolivia, Colombia, Cuba y Paraguay. La manera en la cual la autora nos va narrando la actividad del guitarrista mendocino en las diferentes radios mendocinas y el sinnúmero de artistas, cantantes mayormente, que conoció en ese *metier* de acompañante que tuvo durante tantos años, es muy fluida, muy llevadera, a pesar de contener casi completamente datos de primera mano. Al poder ir intercalando información que ha encontrado en la prensa periódica con las voces y puntos de vista de numerosas personas entrevistadas para su investigación, este extenso capítulo, que es el tercero, en el que encontramos a Francia en relación con las radioemisoras mendocinas, se hace dinámico y realmente interesante.

Tito Francia se nos va develando en estas páginas como una personalidad sumamente atractiva. Atractiva para quien escribe, que procede más bien desde el mundo de la música de tradición escrita, al analizar a través de sus opiniones sobre Frederick Chopin y John Field, o sobre Johann Sebastian Bach y uno de sus hijos, Christian, su profundo grado de conocimiento de la música clásica, en la que se inició siendo muy niño. Atractiva, seguramente, para quienes se interesan por el jazz y toda la red de personas ligadas a él, en el mundo de las radios en los años 40 y 50. Atractiva, para la gente del tango, porque aunque parezca rarísimo, el catálogo de obras de Tito Francia suma más cantidad de tangos que de canciones de raíz folclórica. Atractiva, sin lugar a dudas, para los amantes

de este último repertorio, que encuentran en *Regreso a la tonada* o en *Zamba azul*, dos joyas, dos piezas ineludibles de su producción.

“El *jazzman*”, como lo llamaba Hilario Cuadros sonriendo, cuando lo veía llegar a los ensayos ataviado todavía con su saco y zapatos blancos lustrosos, usados en una sesión anterior dedicada al jazz. O bien, “el Chopincito”, como le decían sus compañeros Bértiz, Honorato y Ochoa, cuando siendo muy jóvenes lo encontraban al iniciar cada jornada laboral, ya desde muy temprano estudiando el piano en Radio Aconcagua, antes de comenzar su día de trabajo como guitarrista. Así, completamente polifacético, se presenta este músico mendocino, “en una práctica híbrida que no puede clasificarse unidireccionalmente”, como nos dice la autora. Así lo sentía él: “nunca hicimos una frontera para la música”, le dijo en una entrevista en relación a la actividad del Nuevo Cancionero. Y así, múltiple también, es el abordaje científico que se propone a lo largo de este libro. Anclada en la musicología, la autora ha concebido su tarea como un emprendimiento que desea significar un aporte al campo de los estudios sobre la cultura en Mendoza. En mi humilde opinión, lo ha logrado.



**Mgtr. Diana Zuik**  
**Directora**  
**Revista 4' 33'' – Nº 9**

---