

CUADERNOS DE ANÁLISIS Y DEBATE SOBRE MÚSICAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Publicación temática anual

Año VI – Número 6

Buenos Aires, 2023

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

ISSN 2618-4583

Revista indexada en:



Instituciones coeditoras de la revista



Instituto de Investigación Musicológica
"CARLOS VEGA"



UCA



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
ARTES
Y DISEÑO

**Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas Publicación temática anual**

Año 6 – Número 6

Buenos Aires, 2023

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” - Facultad de Artes y
Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Facultad de Artes y Diseño - Universidad Nacional de Cuyo

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas es una publicación temática anual coeditada por las siguientes instituciones:

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

México 564 (1097) Buenos Aires Argentina.

Tel: (54 11) 4361 6520

e mail: info@inmcv.gob.ar

<https://inmcv.cultura.gob.ar>

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales – Universidad Católica Argentina

Av. Alicia Moreau de Justo 1500

<http://www.iimcv.org/>

Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Ciudad Universitaria s/n, Mendoza, Argentina

Tel: 261-413500 (int) 2388 - 2389

Email: musica@fad.uncu.edu.ar

<http://www.fad.uncu.edu.ar>

ISSN 2618-4583

*Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas*

Publicación temática anual

Director

Dr. Juan Ortiz de Zarate (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega –
Universidad Católica Argentina)

Editores Asociados

Dr. Pablo Cetta (Universidad Católica Argentina – Universidad Nacional de
Quilmes)

Mgtr. Gabriela Guembe (Facultad de Artes y Diseño de la Universidad
Nacional de Cuyo)

Comité Científico

Mgtr. Mesías Manguashca (*Freiburg Musikhochschule*)

Mgtr. Hernán Vázquez (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” –
Universidad Nacional de Rosario – Asociación Argentina de Musicología)

Federico Monjeau – *In memoriam.*

Dr. Julio Estrada (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM – International
Musicological Society – Academia de Ciencias de New York – Academia
Mexicana de Ciencias)

Dr. Roberto Kolb Neuhaus (Facultad de Música – UNAM)

Dr. Pablo Freiberg (Universidad Nacional de las Artes)

SUMARIO

- Eclecticismo en las estrategias de organización de la altura en la obra de Gustavo Becerra-Schmidt durante la década del 50' 7-26
Gonzalo Martínez García
- Orientalismo e humanismo em *Tanka II* de H. J. Koellreutter 27-41
Guilherme Paoliello
- Francisco Curt Lange como musicólogo en América del Sur y sus intercambios con *Internationales Musikinstitut Darmstadt* entre 1950 y 1971 42-63
Joevan de Mattos Caitano
- Enfoque analítico para intérpretes de *Volatile* para piano solo de Daniel Luzko 64-86
Gonzalo Gabriel Ortiz Romero
- Voces más allá de las palabras. Aproximaciones al uso de la voz en dos obras acusmáticas de Ricardo de Armas 87-101
Leticia Molinari

Eclecticismo en las estrategias de organización de la altura en la obra de Gustavo Becerra-Schmidt durante la década del 50'

Eclecticism in the pitch organization strategies
in the work of Gustavo Becerra-Schmidt during the 1950s

Gonzalo Martínez García

Escuela de Música - Universidad de Talca

gmartinez@utalca.cl

ORCID: 0000-0002-9337-8154

Recibido: 17 – noviembre – 2023

Aprobado: 27 – noviembre – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp7-26>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Resumen

El trabajo presenta una discusión sobre la crítica que el compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt hiciera al serialismo durante la década del 50' del siglo pasado, para posteriormente estudiar brevemente las estrategias de organización de la altura que el compositor utilizó en obras de dicha época y que demuestran una evolución desde un acercamiento personal al método dodecafónico hasta la utilización de una estrategia propia denominada “policordios complementarios”.

Palabras clave: Música chilena del siglo XX, serialismo latinoamericano, postmodernismo latinoamericano.

Abstract

The work presents a discussion on the criticism that the Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt made of serialism during the 50's of the last century, to later briefly study the pitch organization strategies that the composer used in works of that period and that demonstrate an evolution from a personal approach to the twelve-tone method to the use of a proprietary strategy called “complementary polychords.”

Keywords: Chilean music of the twentieth century, Latin American serialism, Latin American musical postmodernism.

Introducción¹

Gustavo Becerra-Schmidt nació en Temuco (Chile) en 1925. Tuvo una formación académica completa en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Estudió piano, violín y especialmente composición, primero con Pedro Humberto Allende y posteriormente con Domingo Santa Cruz. Se desempeñó como compositor y docente hasta que fue nombrado Agregado Cultural en la Embajada de Chile en la República Federal de Alemania por el gobierno de Salvador Allende en 1971. En dicho año, recibió el Premio Nacional de Arte, mención Música. El golpe militar de 1973 lo sorprendió ejerciendo dichas labores en el viejo continente, lo que le llevó a adoptar el exilio, viviendo en Alemania hasta su muerte acaecida en enero de 2010. Becerra-Schmidt ha sido considerado uno de los compositores más importantes de Chile, no solo por su numeroso catálogo de obras, que abarca la música sinfónica, de cámara, electroacústica y para teatro, sino que también por su labor en la enseñanza de la composición, siendo maestro de numerosos compositores chilenos como Cirilo Vila, Roberto Falabella, Hernán Ramírez, Luis Advis, Sergio Ortega, Tomás Lefever, Juan Lehman y Fernando García, entre otros.

Debemos resaltar que existen muy pocos estudios sobre las estrategias de organización de la altura en Becerra-Schmidt. El musicólogo Luis Merino (1965) estudió formalmente los cuartetos de cuerdas y también las técnicas seriales utilizadas en ellos y Carlos Botto (1959) analizó brevemente la *Sinfonía n° 2*. A raíz de que el compositor fuera galardonado en 1971, la *Revista Musical Chilena*² publicó un número monográfico dedicado a diferentes facetas de su personalidad y obra. Destaca allí el trabajo de Karaian y Vergara (1972), quienes propusieron una periodización en la obra de Becerra-Schmidt, reconociendo un período “dodecafónico” durante la década del 50’ (aproximadamente) sin entrar en el análisis de obras. En el mismo número destaca también el artículo de

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt 1220792 “El serialismo en América Latina como técnica cultural” (Investigadora responsable: Daniela Fugellie; coinvestigador: Gonzalo Martínez), el Anillo Chilean Art Music: Cultural Practices as Heritage (ATE ATE220041) y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS 2022-016), todos ellos financiados por la ANID.

² Se trata del volumen 26 (119-120).

Tomás Lefever, quién reconoce el *Cuarteto n° 3* y la *Sinfonía n° 1* como obras que dan inicio a un segundo período estilístico (Lefever, 1972: 44). Los estudios sobre Becerra-Schmidt tuvieron una gran pausa hasta que en 1999 García y Torres ofrecieron nuevamente una división en etapas estilísticas, considerando la etapa desde 1956 hasta 1963 como una fase de predominio del método dodecafónico y su evolución hasta el sistema de “policordios complementarios”, una estrategia personal de organización de la altura que Merino ya había señalado como el aporte del compositor a la técnica serial (Merino, 1965: 55). Finalmente, debemos destacar el extenso estudio publicado por Silvia Herrera sobre el serialismo en Chile, quien analiza algunos fragmentos de obras, sin realizar un estudio exhaustivo ni profundizar en aspectos teóricos (2017: 167-186).

Dodecafonía: aprendizaje del método y crítica

Como hemos mencionado, Gustavo Becerra-Schmidt estudió con Domingo Santa Cruz Wilson, distinguido compositor y decano de la Facultad de Artes, pero firme enemigo de la dodecafonía (Fugellie, 2018a: 15). Como Becerra-Schmidt no pudo aprender el método con su maestro, cabe la pregunta: ¿cómo adquirió el conocimiento del mismo? Sabemos que al menos en 1949 ya utilizaba el método. Además, Daniela Fugellie (2023) ha informado que en 1952 Becerra-Schmidt dio por primera vez un curso sobre dodecafonía en la Universidad de Chile. Hay varias posibilidades, aunque no podemos afirmar nada concreto, por el momento. Un hecho que marcó profundamente el desarrollo de la vanguardia en Chile desde fines de los años 40' fue la llegada del compositor y pianista holandés Fré Focke, un exalumno de Anton Webern que, si bien no era un compositor dodecafónico, conocía de primera mano el método (Fugellie, 2018a; Herrera, 2017). Si bien no hay evidencias de que Becerra-Schmidt tomara contacto con él, es difícil que no se conocieran y que no hubieran intercambiado información. Otra posibilidad es que fuera a través de Eduardo Maturana, segundo compositor en utilizar esta técnica en Chile³, puesto que sabemos que el compositor conoció obras dodecafónicas de Maturana dos años antes de componer él su primera obra con el método (Becerra-Schmidt, 1998: 45)⁴. Otra posibilidad es que por dicha época (fines de los 40' y principios de los 50') circulaban por Santiago las obras de René Leibowitz⁵ y además revistas especializadas,

³ El primer compositor en usar la dodecafonía en Chile fue Carlos Isamitt en 1939 (Herrera, 2017).

⁴ Dada la información suministrada por Becerra-Schmidt en dicha fuente, tiene que haber sido en 1947.

⁵ Por ejemplo: *Schoenberg et son école*, publicado en 1947 (Aguilar, 1998: 49) e *Introduction à la musique de douze sons*, en 1949 (Fugellie, 2018b: 418).

en las que aparecían artículos sobre compositores latinoamericanos, como por ejemplo uno sobre la música de Juan Carlos Paz y la partitura de su *Cuarta Composición en los Doce Tonos* (Fugellie, 2018a: 418). Esto no es menor dado que el uso restringido que Becerra-Schmidt hacía de las posibilidades seriales es similar a la práctica de Paz en dicha época (Corrado, 2012: 137-159).

La preocupación por la docencia le acompañó toda su vida y fue lo que le llevó a viajar a Europa en 1955 por cuenta propia para estudiar el estado de la didáctica de la composición en los principales conservatorios de Italia, Austria y España, viaje durante el que compuso varias obras de importancia, como su *Cuarteto de Cuerdas n° 3* y la *Sinfonía N° 1*. A Becerra-Schmidt viajar a Europa en plena década del 50' le permitió empaparse de las ideas que circulaban entre los compositores de vanguardia. Ya había practicado la dodecafonía en Chile, habiendo compuesto su primera obra con dicho método en 1949⁶ y durante su estadía en Europa siguió practicando el método pero de una manera bastante personal, como ejemplificaremos en este trabajo. Dos años después de su regreso a Chile publicó un extenso ensayo en ocho partes denominado “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente” en la *Revista Musical Chilena*, trabajo que a los ojos del musicólogo Luis Merino, quien trabajó estrechamente con el compositor antes de su exilio, marcó toda una época (Merino, 2010). En dicho trabajo, Becerra-Schmidt plantea duras críticas a la “escuela serialista” lo que debe ser entendido, en parte, como una crítica al Serialismo Integral:

La peor orientada de las tendencias contemporáneas es la serialista, una vez dodecafónica que, como academismo, sigue atentando contra las posibilidades auditivas y asociativas apoyada en sus falaces escritos.

Tres soberbias pretensiones “adornan” al serialismo:

1. La pretensión “atonal” de que no haya polarización de sonidos. Olvida que es el hombre quien establece al oír las jerarquías.
2. La pretensión de que las relaciones “modales” de las series se oyen y controlan, a sabiendas de que ni aun en su sentido directo podrían, en determinados casos de velocidad y complicación, establecer nada a partir de su testimonio auditivo.

⁶ Se trata de la obra “Vida del Hombre”, música para teatro. Según Herrera utiliza un dodecafonismo tradicional (Herrera, 2017: 176-177).

3. La pretensión inaudita de haber hecho una reforma sustancial en la música, ahora que lo accesorio de la operación serial del sonido les ha demostrado que sólo en el ritmo está su salvación (Becerra-Schmidt, 1958a: 111)⁷.

Becerra-Schmidt demuestra claramente cuáles eran sus constricciones como compositor: para él era imprescindible partir desde el proceso auditivo y cualquier “sistema” o estrategia de organización de alturas debía considerar las constricciones de la psicología y fisiología de la audición. Esta cita está tomada de la parte del ensayo dedicada a la crítica de la enseñanza con respecto a la melodía. Es notable el punto 2: en el fondo, establece que no son estrictamente necesarias la mayoría de las operaciones canonizadas por la dodecafonía (inversión, retrogradación, transposición) ya que la serie no puede ser identificada por el auditor. Si es desde la perspectiva de éste que se debe enfocar la composición, por lo anterior no se hacen necesarias dichas operaciones. Si realizamos una comparación con la concepción del propio Schoenberg sobre este aspecto del método, saltan rápidamente las diferencias: el compositor vienés afirmó que al principio tenía dudas de que al utilizar solo la serie original o principal se pudiera producir monotonía, pero luego, al familiarizarse con una serie, se dio cuenta que podía componer temas con las variantes necesarias para contrarrestar este posible inconveniente (Schoenberg, 2007: 109-110). Hasta este punto, la práctica de Becerra-Schmidt demuestra lo acertado de la afirmación del compositor vienés, pero cuando éste afirma que: “la mente del creador musical puede actuar subconscientemente con una línea de sonidos, sin reparar en su dirección, sin reparar en la manera en que un patrón pudiera indicar las relaciones de unos con otros, que seguirán siendo un número determinado.” (Schoenberg, 2007: 109), lo que está indicando es que las relaciones musicales se producen en el estado inconsciente de la psiquis del compositor (incluso como auditor de su obra). Por el contrario, a Becerra-Schmidt le basta con evidenciar la imposibilidad de la percepción consciente de las operaciones seriales como para criticar el método.

Becerra-Schmidt escribió esta crítica utilizando todavía el método dodecafónico, lo cual es llamativo. ¿Por qué utilizaba un método en el que encontraba tantas falencias? Una hipótesis plausible se desprende de la entrevista que le hiciera Pablo Garrido al poco tiempo de que el compositor volviera a Chile en 1956:

⁷ La numeración se encuentra en el original.

La técnica dodecafónica adolece de un defecto grave: el ser un sistema que legisla a priori, o sea, sin jurisprudencia, sin una experiencia que haya creado la costumbre de dar por sentado sus bases, al menos, en un auditorio corriente. Por la falta de las etapas intermedias se encuentra el público, en este caso, como frente a un producto de una nueva cultura que produce un choque similar al que experimenta un occidental medio al oír la música antigua china. Muchos compositores nóveles se fuerzan una posición dodecafónica que los lleva a una doble vida, en la cual es cada vez más patente el divorcio entre la imaginación sonora y el resultado obtenido. Esto se produce, principalmente, por la excesiva rapidez con que se usa la nueva técnica, antes de haberse penetrado de ella y sin poder, como es lógico suponer, expresarse completamente y aun precariamente en ella (Garrido, 1956: 43).

La hipótesis que sostengo en este trabajo es que Becerra-Schmidt quiso antes de criticar o adoptar irreflexivamente el método dodecafónico, que a los ojos de la joven generación de compositores en Chile aparecía como la vanguardia, practicarlo para probar su valía como lenguaje expresivo, bajo la constricción ineludible de que no debía existir el “divorcio” que menciona entre la imaginación sonora y el resultado musical. Esto explicaría dos hechos que caracterizan su estilo como compositor dodecafónico: su insistencia en utilizar solo la forma principal u original de la serie y solamente en segmentos centrales y breves la retrogradación o una serie derivada; y el hecho de que utilizara de esta misma manera la misma serie en dos obras de envergadura compuestas durante su estadía en Europa: *Cuarteto de Cuerdas n° 3* y la *Sinfonía N° 1*. De hecho, Becerra-Schmidt satirizó un tanto a la vanguardia europea al subtítular el cuarteto de la siguiente forma: “Del Viejo Mundo” lo que según el musicólogo Luis Merino significaba que el compositor trataba: “... humorísticamente de satirizar los recursos sin valor idiomático, usados con vicio por los compositores europeos de vanguardia” (1965: 50-51). Al componer dos obras de géneros clásicos, cada una en cuatro movimientos, demuestra que las aprehensiones de Schoenberg con respecto a la monotonía no eran acertadas, pero además demuestra que solo hacía falta dos de la cuarenta y ocho que configuraban el material precomposicional disponible en una dodecafónica estricta⁸. Mi hipótesis concuerda, además, con la opinión de Tomás Lefever, alumno de Becerra-

⁸ Esto se hace extensible a composiciones para más de un instrumento. En la *Partita para Oboe Solo* compuesta en 1956 (corregida en 2003), utiliza cuatro formas seriales. Presumiblemente[,] la falta de posibilidades de variación en la textura y el timbre lo llevaron a este procedimiento.

Schmidt, quien, al referirse a las primeras obras del compositor, destaca: “la preocupación (...) por alcanzar metas que le otorguen el control de los medios” (Lefever, 1972: 38). Los medios de los que habla Lefever, son entre otros las estrategias de organización de la altura. Si en las primeras obras de Becerra-Schmidt se aprecia el predominio de un lenguaje modal de tipo neoclásico, es distintivo de su posición estética que en el segundo movimiento del *Cuarteto n° 1*, denominado “Interludio dodecafónico”, utilice solamente la serie principal y su retrogradación (Merino, 1965: 48). Entre 1950 y 1955 se puede apreciar una utilización paulatina de una dodecafonía personalmente entendida desde obras o movimientos de una envergadura pequeña hasta formatos considerados característicos del formalismo tradicional, como el cuarteto y la sinfonía en cuatro movimientos.

Dodecafonía: *Sinfonía n° 1*

Según una copia manuscrita de la *Sinfonía n° 1*, disponible al público en la página web que la Universidad de Oldenburgo tiene dedicada al compositor (de la que se puede descargar muchas de sus partituras manuscritas o impresas), fue terminada en febrero de 1956 en Sao Paulo, Brasil⁹. Como sabemos por una carta que el compositor le escribiera a Santa Cruz desde Madrid, viajaría a Río de Janeiro el 30 de diciembre, por lo que es muy probable que fuera compuesta después del *Cuarteto n° 3*, fechado el año anterior en Paris. Su estreno absoluto se produjo el 4 de junio de 1957 durante el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en Zurich¹⁰.

Serie Principal, *Cuarteto n° 3* y *Sinfonía n° 1*

Número de orden

set 6-15

set 6-15

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ejemplo 1: serie *Cuarteto de Cuerdas n° 3* y *Sinfonía n° 1*

⁹ Véase: Gustavo Becerra-Schmidt. 232 Werke *open score* an der Universität Oldenburg: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>.

¹⁰ Véase: <https://iscm.org/wnmd/1957-zurich/>. La sinfonía fue presentada también en Estados Unidos durante el Primer Festival Inter-americano de Música, a fines de abril de 1958 y recibió buena crítica (Rich et all., 1958: 381-382)

Como se muestra en el Ejemplo 1, esta serie está compuesta por dos formas del set 6-15, el cual es uno de los 20 set de cardinalidad 6 que son autocomplementarios, es decir que se mapean sobre si mismos (en este caso por retrogradación e inversión) para formar el agregado. También es un set combinatorial con la forma I5, una propiedad muy explotada por Schoenberg, sin embargo, Becerra-Schmidt no se aprovecha de esta propiedad.

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra, labeled 'c. 21' in the top left corner. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed are: FLT. 1-2, PICC., OB. 1-2, C. ING., CL. 1-2, CL. B., 1-2 COR., 3-4 COR., 1 TPTS., 2-3 TPTS., TRBN. 2-3, TUBA, PIANO, 1 VLN., 2 VLN., VLA., V.C., and C.B. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'f', 'sfz', and 'pp'. There are also performance instructions like 'GUITAR SORD.', 'SOLO', 'PIZZ.', and 'NON DIV.'. A red circle highlights a specific note in the TRBN. 2-3 staff, and another red circle highlights a note in the VLA. staff. The TUBA staff has a yellow highlight, and the C.B. staff has a green highlight. The score is numbered 1 through 12, likely indicating measures or sections. The overall appearance is that of a working manuscript or a score prepared for rehearsal.

The image shows a page of a musical score for the 'Desarrollo' section, measures 26-30. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flutes (FLT.), Clarinets (CL.), Bassoons (FGT.), Contrabassoon (C. FGT.), Cor Anglais (COR.), Trumpets (TPTS.), Tuba (TUBA), Violins (VLN.), Viola (VLA.), Violoncello (V.C.), and Double Bass (C.B.). The score is annotated with 'Hexacordio A, T4' and 'Hexacordio B, T4'. A blue highlight covers the first six notes of the Flute part, and a yellow highlight covers the first six notes of the Contrabassoon and Tuba parts. The score is marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The page number '30' is in a box at the top right.

Ejemplo 2: Becerra-Schmidt, *Sinfonía n° 1*, Mov. I, cc. 21-30

Es posible que esta restricción autoimpuesta de no aprovechar todas las posibilidades del método se deba a su aprendizaje autodidacta de la dodecafonía, algo que fue un patrón común en los compositores chilenos de la época dada la orientación neoclásica de la academia de la Universidad de Chile, pero también fuera fruto de sus reflexiones críticas sobre el método. El hecho de estar en Europa seguramente le permitió acceder a una mayor cantidad de partituras de compositores dodecafónicos, no solo de la Segunda Escuela de Viena, lo que sin duda le permitió explorar nuevas posibilidades. En el ejemplo 2 vemos 10 compases de una copia de la partitura manuscrita guardada en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional. Si bien el primer movimiento guarda semejanzas con la estrategia de la sonata, en cuanto a que se divide claramente en

exposición, desarrollo y reexposición, no es claro que exista una oposición temática sino más bien se basa en la reiteración de un motivo a cargo de los metales que ocupa las primeras cuatro alturas de la serie P. El ejemplo muestra, desde el compás 22, el comienzo de lo que sería el grupo de cierre hasta los primeros tres compases del desarrollo.

Si empezamos por el compás 22, vemos que Becerra-Schmidt utiliza la serie atomizada en grupos de tres alturas, principalmente, eliminando el sonido 7 (do#), repartiendo los grupos en una textura que se desarrollará en tres estratos. Forma tres grupos con alturas contiguas: 10,11,12 (vls I), 1,2,3 (vls II), 8,9,10 (vla, vc, cb) y 4,5,6 (crns), dejando el sonido 7 que apareció en el trombón al final del compás anterior. Este simple ejemplo nos muestra que para Becerra-Schmidt el orden de la serie tiene una importancia relativa: si bien al interior los grupos mantienen un orden, el orden cronológico de los grupos no guarda la secuencia serial. Además, se repite el sonido 10 en dos grupos. ¿Por qué se permite estas “licencias” en el método? Si recordamos las palabras expuestas más arriba, esto concuerda con lo innecesario de la percepción de la serie. Becerra-Schmidt compone motivos, gestos y es la sintaxis motívica y la lógica de las frases o segmentos lo que le interesa que sea perceptible para el auditor.

A partir del compás 23 la tuba y los contrabajos exponen por tercera vez el motivo inicial. Si seguimos la escritura de la tuba, vemos que Becerra-Schmidt continúa después del sonido 4 con los sonidos 10,6,7,8,9, reiterando los cuatro últimos sonidos por dos veces, indicando el final de la exposición, con lo cual se oye en las repeticiones el sonido 10 en la posición “correcta” de la serie. Si nos fijamos en la música que acompaña vemos que la textura está dividida en tres estratos¹¹: una figura de corcheas ascendentes a cargo de las cuerdas, unas díadas sostenidos a cargo de los cuernos doblados por cellos y violas, y la melodía de la tuba. El primer grupo mencionado abarca tres grupos de alturas: sonidos 6 a 11, sonidos 2 a 9 (saltándose el 3 y el 4) y sonidos 1 al 5, repitiendo dos veces más los sonidos 3,4,5 en conjunto con la señal conclusiva de la tuba. Si bien este grupo es heterogéneo en cuanto a alturas, vemos que a medida que la tuba abandona los primeros sonidos de la serie, estos son incorporados a los violines. Sin embargo, la composición de la textura por la atomización de la serie se mantiene como procedimiento. El grupo de los cuernos, que continúa como estrato a los sonidos 4,5,6 tocados por el piano y los cuernos

¹¹ Algo que, por lo demás, ocurre casi en todo el movimiento.

en el compás 22, toca una serie de díadas formadas por los sonidos 1,2,11,12, encadenando las alturas finales con las del inicio de la serie.

The image shows a musical score with three staves. The top staff, labeled 'P0', contains two hexachords: 'Hexacordio A' and 'Hexacordio B'. The middle staff, labeled 'P4', shows three diads: 'diada 3', 'diada 2', and 'diada 1', with arrows indicating their sequence. Below this is the label 'Maderas'. The bottom staff, labeled 'Tema ostinato', shows a sequence of notes with dashed lines connecting them to the notes in the middle staff, illustrating the derivation of the ostinato from the diads. A small red logo 'Paint & Ink' is visible in the bottom right corner of the score.

Ejemplo 3: generación de serie derivada

El desarrollo, que abarca los siguientes 20 compases, está compuesto como un *bajo ostinato*, sobre el que se oyen acordes formados por las maderas y posteriormente (fuera del ejemplo) unos cánones a cargo de las cuerdas altas. De acuerdo con la división de la textura en dos componentes, el compositor modifica la serie P que se ha estado empleando desde el inicio de la obra, pero en este caso no utiliza R0, como hiciera en el primer movimiento del *Cuarteto n° 3*, sino que compone una serie derivada de la forma en que se muestra en el ejemplo 3: transponiendo la serie una tercera mayor ascendente (o clase de intervalo 4), obtiene las alturas que configurarán esta sección; posteriormente Becerra-Schmidt las dividirá como sigue: agrupándolas por hexacordios, las alturas del hexacordio B las utilizará manipulando el orden como se indica en el segundo y tercer pentagrama, compondrán el *bajo ostinato*, con lo que logra que las primeras tres alturas del bajo sean las mismas que oímos en los violines primeros en el inicio de la sección conclusiva (compás 22, sonidos 10,11,12 de P0), mientras que las del hexacordio A, a cargo de los clarinetes y las flautas, se dividen en tres grupos de dos alturas y se ejecutan según el orden de las díadas mostradas en el ejemplo 3: primero la-fa#, segundo sib-re, tercero do-do#. Esta división se mantendrá hasta que se produzca la reexposición, en donde volverá a utilizar P0.

Como vemos en este caso, a Becerra-Schmidt lo que le preocupa es el rigor en la generación del material de alturas, por lo que no le preocupaba alterar el orden serial en una sección entera.

“Música libre de doce notas”, *Cuarteto n° 4*

La música que siguió a la declinación del serialismo integral y que prescinde de una ordenación serial precompositiva, pero que utiliza la constante rotación de las doce alturas del total cromático, es denominada por Reginald Smith Brindle como “música libre de doce notas” (Smith Brindle, 1996: 61-68). Si bien el adjetivo “libre” podría sugerir que no hay rigor en la organización de la altura, significa más bien que no parece existir una predeterminación del material y de los acontecimientos de la obra. El caso del *Cuarteto n° 4* de Becerra-Schmidt es un buen ejemplo de esto.

Allegro deciso

c. 241

Violin I

Violin II

Viola

Chelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

set 8-9: (re#-fa# + la-do) set 4-1 + 4-1

set 6-1

set 3-1

set 9-1

set 4-5 set 4-19 4-19 4-19

set 9-1 (T-1)

set 9-4

set 9-1 (T-2)

Ejemplo 4: Becerra-Schmidt, *Cuarteto n° 4*, mov. I, cc. 241-266.

Lamentablemente existe algunas inconsistencias con respecto a las fechas de composición y estreno de este cuarteto. Torres (1985: 25) indica que fue compuesto en 1957 y estrenado el 3 de junio de 1958, mientras que tanto Merino (1965: 45) como Herrera (2017: 181) fechan su composición en 1958. Sabemos, por lo tanto, que al menos ya estaba compuesto en este último año, el mismo en el que se publica gran parte del mencionado ensayo del compositor, es decir, coincidiendo con las reflexiones críticas hacia el serialismo. Quizás por esta razón, no existe una serie que genere las alturas, lo que no quiere decir que Becerra-Schmidt haya abandonado la dodecafonía como técnica. Sencillamente, probó otras técnicas que le permitieron obtener los resultados expresivos deseados pero, de acuerdo con su estética ecléctica, la dodecafonía siguió siendo una de las tantas estrategias estructurales disponibles¹².

El ejemplo 4 muestra 26 compases del primer movimiento del cuarteto. El fragmento consta de la yuxtaposición de dos texturas diferentes: una compuesta por acordes en corcheas y otra en la que se forman tríadas cromáticas sobre una línea de corcheas. En el ejemplo se muestra que la estrategia de generación de la altura se basa en la transposición de segmentos cromáticos que no completan el set 12-1. Por ejemplo, los primeros cuatro compases del ejemplo están compuestos por dos formas del set 4-1 que se complementan para formar el set 8-9. Dichas formas las podemos entender como generadas por T6. Las alturas que faltan para completar el total cromático (sol, sol#, do#, re) no ocupan un lugar

¹² De hecho, entre 1957-58 Becerra-Schmidt también compuso su *Sinfonía n° 2*, en tres movimientos, que es dodecafónica.

relevante en los compases siguientes por lo que podemos suponer que para el compositor no es estructuralmente relevante completarlo. La textura entre los compases 45-48 se compone de dos sets cromáticos: la línea de corcheas formada por el set 6-1 y las notas tenidas que configuran el set 3-1, y ambos se complementan para formar el set 9-1. Los cuatro compases siguientes se generan por T-1. Los compases 253-254 vuelven a exponer la textura en base a acordes. Están compuestos por dos sets que se complementan para formar el set 9-4: el set 4-5 y el set 4-19, siendo este último el que más aparece puesto que es transportado por movimiento paralelo de tercera menor y semitono. Los compases 255-258 vuelven a la textura a dos partes generados ahora por transposición T-2. Los cuatro compases siguientes, en apariencias tendrían que ser generados por una nueva transposición, sin embargo, si bien las notas tenidas se generan nuevamente por T-1, el acompañamiento de corcheas omite el re, por lo que se forma el set 5-1 y esto modifica el esquema de transposiciones ya se forma el super set 8-5 en vez del set 9-1. Los últimos cuatro compases del ejemplo están compuestos por transposiciones de set 4-1, lo que nos remite al inicio de la sección (el compás 241). La sección concluye con dos acordes transpuestos por T-1. El primero de ellos es la misma forma del set 8-5 que inició la sección, el que ahora es transpuesto descendentemente por semitono. Es notoria la intención del compositor de preparar la audición de estos dos acordes, compuestos de formas del set 4-1, por repeticiones de previas de otras formas del mismo set.

Según Luis Merino el *Cuarteto n° 4* y los que le siguieron demuestran el pleno dominio del compositor en cuanto al uso de los recursos por él desarrollados (1965: 55). Sobre este cuarteto, agrega: “(...) el dodecafonismo usado en el cuarteto tercero evolucionará hacia el uso del total cromático como repertorio, sin ceñirse a una sucesión obligada de los sonidos, con lo cual plantea una síntesis entre el sistema tradicional del uso de repertorio de sonidos con la técnica de doce tonos” (Merino, 1965: 55). Entiendo que el apelar a la “técnica de doce tonos” es una forma de referirse al constante despliegue del total cromático. Como hemos visto, completar la totalidad de las clases de alturas disponibles no parece haber sido intención del compositor, por lo que se puede interpretar la afirmación de Merino con respecto a la “síntesis” como un retorno a técnicas características de la atonalidad de principios del siglo XX, como es el trabajo con pequeñas células (sets, en este caso) y generar cadenas de transposiciones, lo que habitualmente es denominado Combinación de Transposiciones.

Policordios complementarios, *Cuarteto n° 5*

Allegro molto

The musical score is for measures 30-35 of the first movement of the Quartet No. 5. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Allegro molto'. The key signature has one sharp (F#). The score is characterized by complex chromatic patterns and specific intervallic sets. Annotations above the staves indicate these sets: 'set 12-1' (a whole chromatic scale) is shown in measure 30. 'set 3-7' is used in measures 30, 31, 32, 33, and 34. 'set 3-6' is used in measures 31, 32, 33, 34, and 35. 'set 3-2' is used in measures 31 and 32. Dynamics are marked as 'mf non vibr.' in measures 30 and 35, and 'mf' in measures 31, 32, 33, and 34.

Ejemplo 5: Becerra-Schmidt, *Cuarteto n° 5*¹³, mov. I, cc. 30-35

El ejemplo 5 muestra seis compases del primer movimiento del *Cuarteto n° 5*, un segmento muy representativo de la técnica denominada “policordios complementarios”, otra técnica que Becerra-Schmidt exploró a su regreso de Europa. Luis Merino define así el procedimiento:

(...) se divide el total cromático en grupos o policordios cuyos componentes sumados den doce, los cuales podrían ser tres policordios de cuatro sonidos, dos policordios de seis, etc. Si por ejemplo, se tiene un policordio “a” y “b”, “a” podría variarse de acuerdo al número factorial de seis, [...]; igual procedimiento se seguirá con “b”, pudiendo después ambos policordios intercambiarse de acuerdo al factorial de posibilidades de cada uno de ellos; así por ejemplo, el policordio “a” en su posibilidad uno es posible de combinar con el policordio “b” en toda su gama de posibilidades. Este sistema encierra un ámbito riquísimo de aprovechamiento y carece de las limitaciones del dodecafonismo (Merino, 1965: 58).

En esencia es un procedimiento similar a los que hemos ejemplificado en este trabajo pero tiene la particularidad que lo que se subdivide es el total cromático. Como vimos en

¹³ Tampoco es clara la fecha de composición de este cuarteto. Merino (1965: 45) lo fecha en 1959, mientras que Torres (1985: 28) y Herrera (2017: 181) lo fechan entre 1958 y 1959.

los ejemplos del *Cuarteto n° 4*, también se trabajaba por subdivisión, pero no existía, aparentemente, la restricción de que los “policordios” (grupos de alturas) tuvieran que completar el set 12-1. Como podemos ver en este ejemplo, la división se produce en cuatro policordios: los sets 3-7, 3-2 y dos formas del set 3-6. Estas formas se intercambian entre los instrumentos, generando gestos o figuras que se relacionan motivicamente y que el auditor puede reconocer fácilmente, aunque existan pequeñas variantes. Por ejemplo, el gesto compuesto por la línea de corcheas que interpreta el violín II en los compases 30-31, es imitado por la viola en los siguientes dos compases y posteriormente por el violín I, sin embargo, las tres veces están conformados por sets distintos. Solo hay un set que siempre aparece como acorde: el set 3-6 en la forma mib, fa, sol, que interactúa con la otra forma del mismo set (sib, do, re) en los compases 34-35. Como podemos ver, los sets son elementos estructurales y no están ligados necesariamente a un tipo de motivo: pueden ser acordes o líneas melódicas. Si bien el ejemplo muestra solamente seis compases, estos policordios permanecen durante una parte considerable del movimiento. Ahora bien, si comparamos con la estrategia que Becerra-Schmidt utilizó para componer el desarrollo del primer movimiento de la *Sinfonía n° 1*, podemos ver que en estricto rigor cumple con la definición de Merino dada más arriba por lo que podrían ser entendidos como policordios complementarios. En realidad la estrategia es la misma que la del último Schoenberg, por ejemplo en su *Trío para Cuerdas* y la *Oda A Napoleón* (Perle, 1999: 94-95 y 120, respectivamente), con la sola diferencia que en Becerra-Schmidt se mantienen los mismos policordios en secciones completas, pero como no son los únicos que se utilizan en la pieza o movimiento, no se pueden entender como procedimientos seriales ya que no hay una serie precompositiva.

Reflexiones finales

Como hemos visto a lo largo de este artículo, desde principios de la década del 50' del siglo pasado, Becerra-Schmidt pasó desde estrategias modales a una estrategia personal de organización de la altura que algunos investigadores denominaron “policordios complementarios”. Sin embargo, no debe entenderse que este fue un camino de “progreso” hasta encontrar un método que le satisficiera, sino más bien una ampliación de las posibilidades compositivas ya que siguió utilizando la dodecafonía cuando lo consideraba necesario. Es por esto que en el título de nuestro trabajo hablamos de “eclecticismo”. Dejemos que el mismo compositor explique su posición estética, que en

última instancia, es la que constriñe sus decisiones creativas. Refiriéndose a la influencia de su temperamento y preferencias personales, afirmó en 1972:

(...) su anchura es tal que ella no me ata a ningún compromiso estilístico, especialmente aquellos del tipo que determinan las frecuentes corrientes de epígonos, que parecen solazarse en hacer de los aportes artísticos cuños en los que se reproduce algo que ni siquiera puede calificarse de "eco" de lo que originalmente fuera creado o descubierto. Gozo y sufro de una especial soltería en el campo de lo que se ha dado en llamar "estilo" (Becerra-Schmidt, 1972, 12).

Entrando en la década del 60' Becerra-Schmidt abrazó la aleatoriedad, manteniendo el eclecticismo en las estrategias de organización de la altura: por ejemplo, en el *Cuarteto n° 7* utilizó una serie de intervalos (Merino, 1965: 73-75). Esta postura no deja de ser un rasgo postmoderno, en el sentido que el compositor no se aferra a una solución esencialista, única, para resolver el problema de la estructura del parámetro de la altura, sino que privilegia las soluciones individuales para cada obra, según sus necesidades expresivas. Si bien, hay filósofos/as como Margarita Schultz (1990), por ejemplo, que identifican al pensamiento serialista como evidentemente postmoderno, lo cual no discuto, habría que hacer la acotación sobre compositores que, como Becerra-Schmidt, se opusieron tenazmente a que el sistema se transformara en un nuevo lenguaje hegemónico.¹⁴ Esta postura crítica no le impidió utilizar algunas estrategias seriales, como hemos visto, pero siempre desde una distancia que le permitió no abanderarse por las tendencias de la vanguardia europea.

¹⁴ Schultz reconoce y critica también las tendencias que tuvieron algunos teóricos y compositores de la siguiente forma: (...) con notable frecuencia, contravinieron el espíritu serialista al asumir actitudes hegemónicas. Se sintieron depositarias (con mayor o menor autenticidad) de la Verdad artística cada vez que la enunciaban, como si la Verdad fuera una emanación de sus criterios. Desestimaron lo que no fuera su proclama del momento, con rótulos tales como "retrógrado", "inactual", "decimonónico" (Schultz, 1990: 45).

Bibliografía

- Aguilar, Miguel (1998). “Recuerdos de 50 años”, *Revista Musical Chilena* 51(187): 49-50.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (1958a). “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. III”, *Revista Musical Chilena* 12 (60): 100–124.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (1958b). “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. IV”, *Revista Musical Chilena* 12 (61): 57-81.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (1972). “Becerra 1972. Tercera Sonata para violín y piano”, *Revista Musical Chilena* 26(119-120): 8-25.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (1998). “Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler”, *Revista Musical Chilena* 51(187): 45-48.
- Botto, Carlos (1959). “Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra” *Revista Musical Chilena* 13 (63): 38-43.
- Corrado, Omar (2012). *Vanguardias al sur*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Fugelli, Daniela (2018a). “*Musiker unserer Zeit.*” *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Munich: text+kritik.
- Fugelli, Daniela (2018b). “Festival Pedro Humberto Allende, 4 al 12 de septiembre de 2017”, *Revista Musical Chilena* 72(230), pp. 146-162.
- Fugelli, Daniela (2023). “El serialismo y los alcances de la música como lenguaje en el Taller 44 de Gustavo Becerra-Schmidt”. Ponencia presentada en el Coloquio El Serialismo en la Creación, Enseñanza y Discusión Estética Latinoamericana, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.
- García A, Fernando y Rodrido Torres A. (1999). “Becerra-Schmidt Schmidt, Gustavo”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editore, pp. 320-326.
- Garrido, Pablo (1956). “Nueva visión de las aulas musicales italianas”, *Zig-Zag* (s/n): 39-43.
- Herrera, Silvia (2017). *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

- Karajan, Melikof y J. Vergara (1972). “Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra-Schmidt”, *Revista Musical Chilena*, 26 (119-120), pp. 49 – 59.
- Lefever, Tomás (1972). “Lo Neoclásico en la obra de Gustavo Becerra”, *Revista Musical Chilena* 26 (119-120): 36-48.
- Merino, Luis (1965). ”Los cuartetos de Gustavo Becerra-Schmidt”, *Revista Musical Chilena* 19 (92), pp. 44-78.
- Merino, Luis (2010). “In Memoriam. Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010)”, *Revista Musical Chilena* 64 (213): 157.
- Perle, George (1999). *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books.
- Rich, Alan *et al.* (1958). “Current Chronicle”, *The Musical Quarterly* 44 (3): 367-384.
- Schoenberg, Arnold (2007). “La composición con doce sonidos”. *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica Ediciones: 101-127.
- Schultz, Margarita (1990). “El postmodernismo, una ética de la conciliación”, *Revista de Filosofía* 35-36 (1): 43-55.
- Smith Brindle, Reginald (1996). *La nueva música. El movimiento Avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi.
- Torres, Rodrigo (1985). “Catálogo de la obra de Gustavo Becerra-Schmidt. Notas Preliminares, y Catálogo de la Obra Musical de Gustavo Becerra-Schmidt”, *Revista Musical Chilena* 39 (164): 16-51.

Manuscritos

- Becerra-Schmidt, Gustavo (1955). Carta a Domingo Santa Cruz, Madrid, 29 de noviembre. Fondo Documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. *Sinfonía n° 1*. Fondo Gustavo Becerra-Schmidt, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. *Cuarteto n° 4*. (<https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/107.pdf>). Última visita: 14/11/2023.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. *Cuarteto n° 5*. (<https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>). Última visita: 14/11/2023.

Bases de Datos

Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.
(<https://iscm.org/wnmd/1957-zurich/>). Última visita: 14/11/2023.

Gustavo Becerra-Schmidt. *232 Werke open score* an der Universität Oldenburg
(<https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/index.html>). Última visita: 15/11/2023.

Gonzalo Martínez García – C.V.

Compositor y Doctor en Música por la Universidad Autónoma de Madrid (2006), actualmente es profesor Asociado en la Universidad de Talca (Chile). Sus áreas de investigación abarcan el análisis y la teoría de la música del siglo XX. Ha publicado *Aspectos de la música del siglo XX* (2015, Ed. Universidad de Talca) y numerosos artículos sobre gesto musical, historia de la música del siglo XX en Chile, música colonial y análisis en España, EEUU, Brasil, Colombia y Chile. Su tesis doctoral versó sobre las estrategias de organización de la altura en la música de Witold Lutoslawski. Actualmente trabaja en un proyecto de investigación Fondecyt (Chile) sobre el serialismo en Latinoamérica.

Orientalismo e humanismo em *Tanka II* de H. J. Koellreutter

Orientalismo y humanismo en *Tanka II* de H. J. Koellreutter

Orientalism and humanism in *Tanka II* from H. J. Koellreutter

Guilherme Paoliello

Universidade Federal de Ouro Preto

paolielloguilherme@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0570-8780

Recibido: 24 - agosto – 2023

Aprobado: 9 – septiembre – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp27-41>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Resumo

A partir de alguns aspectos formais da obra *Tanka II* de H. J. Koellreutter e de sua correspondência com Satoshi Tanaka durante a década de 1970, na qual se destaca uma posição utópica em relação às possibilidades de um mundo culturalmente integrado, o artigo estabelece considerações a respeito dos limites e alcances dessa utopia tendo em vista os desdobramentos do processo de globalização, posterior à escrita das cartas e à composição da peça. Para isso aborda o conceito de orientalismo, de Edward Said, potencialmente crítico em relação ao posicionamento utópico de Koellreutter, mas considerando, por outro lado, o conceito de humanismo, também segundo Said, que recupera a contemporaneidade de algumas ideias levantadas pelo compositor, como possibilidade de crítica às formas atuais de interação cultural condicionadas pelo capitalismo global.

Palavras chave: H. J. Koellreutter; Edward Said; Orientalismo; Humanismo; Tanka; poesia japonesa

Abstract

Based on some formal aspects in the work *Tanka II* by H. J. Koellreutter and his correspondence with Satoshi Tanaka during the 1970s, in which a utopian position is highlighted in relation to the possibilities of a culturally integrated world, the article establishes considerations about the limits and scope of this utopia in view of the unfolding of the globalization process, subsequent to the writing of the letters and the composition of the play. To do so, it addresses the concept of orientalism, by Edward Said, potentially critical of Koellreutter's utopian position, but considering, on the other hand, the concept of humanism, also according to Said, which recovers the contemporaneity of some ideas raised by the composer, such as possibility of critique of current forms of cultural interaction conditioned by global capitalism.

Keywords: H. J. Koellreutter; Edward Said Orientalism; Humanism; Tanka; japanese poetry

Introdução

*No haber caído,
Como otros de mi sangre,
En la batalla.
Ser en la vana noche
Él que cuenta las sílabas¹.
(Jorge Luís Borges)*

O poema da epígrafe, constante no livro *El oro de los tigres*, de Jorge Luís Borges, escrito em 1972, traz como informação estética a inadequação de sua ancestralidade *gaucha* com o poeta que agora adapta a prosódia espanhola a uma métrica alienígena, no caso um *tanka* japonês. “Quem sabe como soarão estes exercícios a ouvidos orientais?”, pergunta Borges (1999: 556) em sua modéstia retórica. A pergunta é pertinente, pois, segundo Paulo Leminski, em estudo sobre o poeta japonês Matsuó Bashô, não há nas formas tradicionais da poesia japonesa, “nos significantes que sua [de Bashô] cultura lhe proporcionava (o nô, o *tanka*, o *waka*, o *renga*, o *hai-ga*, as artes zen), (...) nenhuma

¹ Não ter tombado / Como outros de meu sangue, / Na batalha. / Ser na inútil noite / O que conta as sílabas. (Borges, 1999: 501)

distinção entre forma e conteúdo: a religiosidade não se distingue das ‘formas’ materiais em que se manifesta” (Leminski, 2013: 127).

Assim, na linha da pergunta de Borges, o interesse por aspectos gerais da arte e da cultura oriental, bem como o uso de formas e procedimentos oriundos das culturas extremo-orientais por artistas ocidentais, torna-se uma inquietação relevante. Após as bombas lançadas pelos Estados Unidos sobre cidades japonesas em 1945, parte do mundo ocidental pareceu se interessar em relacionar dialogicamente, incorporando formas, procedimentos e estruturas desse Outro japonês, agora pacificado.

Parte da obra de Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, Alemanha, 1915 - São Paulo, 2005) se insere nessa tendência que, segundo a poeta portuguesa Ana Hatherly, “dominou o pensamento e a criatividade dos jovens progressistas desse tempo” (Hatherly, 2006: 12). A fim de examinar como um compositor alemão que viveu a maior parte de sua vida no Brasil estabeleceu contato com a cultura japonesa - o que, a meu ver, traz ainda elementos para uma crítica acerca dos diálogos culturais nos dias de hoje -, tomarei como caso de estudo sua peça *Tanka II*, para piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave, composta em 1973, durante o período em que residiu no Japão².

Como complemento aos comentários sobre a partitura, levarei em conta a série de cartas entre Koellreutter e o professor Satoshi Tanaka³, escritas entre 1974 e 1976, agrupadas no livro *Estética: à procura de um mundo sem ‘vís-à-vís’* (Koellreutter, 1985), um encontro dialógico entre dois intelectuais que se dispõem a refletir sobre suas próprias culturas assumindo a alteridade como parâmetro crítico.

Já na primeira carta, Tanaka se refere à peça *Tanka I*, elaborada a partir do poema *yume no naka no hito* (homem no sonho) do poeta japonês Shutaro Mukai⁴, que “sugere a realidade como criação onírica do homem” e na qual “sente-se a influência da sensibilidade e da estética japonesas” (Koellreutter, 1983: 13). De fato, é possível detectar características próprias da estética oriental discutidas por Koellreutter e Tanaka nas demais *Tankas*, compostas entre 1970 e 1982. São sete composições para diferentes

² Koellreutter foi diretor do Instituto Cultural da República Federal Alemã em Tóquio onde esteve a serviço do Instituto Goethe de 1970 a 1975. Nesse período compôs as seguintes peças: *Yugen* (1970), *Tanka I* (1971), *Mu-Dai* (1972), *Tanka II* (1972-3), *Tanka III* (1975) e *Tanka IV* (1975). Amadio (1999: 93) informa que *Tanka II* foi dedicada ao pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira e estreada em setembro de 1976, no II Encontro Nacional de Compositores, em Brasília, pelo próprio Paulo Affonso ao piano e Koellreutter declamando.

³ Nascido em 1935 em Mae Bashi, Japão, Satoshi Tanaka é professor de alemão na Universidade de Meisei, Tóquio.

⁴ Nascido em 1932, Shutaro Mukai é designer, poeta e professor da Musashino Art University.

grupos instrumentais, as quatro primeiras realizadas ainda em Tóquio e as últimas em diferentes cidades do Brasil, conforme a tabela abaixo:

	Local/data de composição	Instrumentação
<i>Tanka I</i>	Tóquio, 1970	koto e voz falada
<i>Tanka II</i>	Tóquio, 1973	piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave
<i>Tanka III</i>	Tóquio, 1975	harpa e voz falada
<i>Tanka IV</i>	Tóquio, 1975	coro misto a capella
<i>Tanka V</i>	Tiradentes, 1977	piano solo
<i>Tanka VI</i>	São Paulo/Rio de Janeiro, 1979	(A) flauta solo e (B) violão solo
<i>Tanka VII</i>	São Paulo, 1981-82	meio soprano, orquestra e “um sem número de gravadores”

Tabela 1: Série de *Tankas* informando local, data de composição e instrumentação.

A organização macro formal dessas peças é derivada da estrutura do *tanka*. Essa forma poética, também chamada *misohitomoji*, ou “poema de 31 sílabas” é formada por duas estrofes, a primeira chamada *kami-no-ku*, com três versos de 5, 7 e 5 fonemas ou sílabas e a segunda estrofe, chamada *shimo-no-ku*, com dois versos de 7 e 7 sílabas⁵. Assim, a ordem de sílabas (ou pés) em cada verso gera a seguinte estrutura:

⁵ Rodolfo Witzig Gutilla, no prefácio do livro “Haicai”, Haicai haicais (ou como o mais importante poema japonês foi abrisileirado), esclarece que “durante a Era Heian (794 - 1185), o *tanka* passa a ser criado por duas pessoas: uma encarregada da primeira estrofe (denominada *hokku*), outra pela estrofe seguinte (conhecida por *wakiku*). No período *Kamakura* (1186-1339), o pequeno poema irá tornar-se uma espécie de entretenimento entre cortesãos da aristocracia feudal. Entre os anos 913 e 1439, os imperadores japoneses encomendaram 21 antologias de poetas do período, cada uma com vinte volumes. O conjunto ficou conhecido por “Chokusen Waka-Shú” (coletânea de poemas waka) (Gutilla, 2009: 7-8).

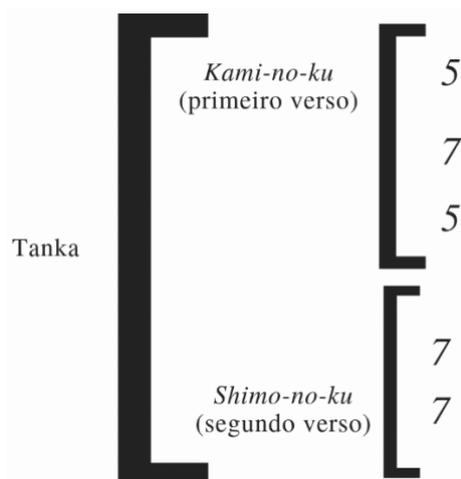


Figura 1: Esquema formal do Tanka.

Segundo o musicólogo Carlos Kater, nessas peças, Koellreutter substitui “a unidade da sílaba por super-signo musical” (Kater, 1997: 37). Às durações dos versos (5-7-5 e 7-7) correspondem unidades da forma musical. Numa das cartas a Tanaka, Koellreutter adverte, no entanto, que a projeção da forma do *tanka* na composição musical não é uma tentativa de reprodução mimética do estilo da música tradicional japonesa:

De fato, nunca tentei imitar a música japonesa, muito menos compô-la, mas admito, sem acanhamento que a experiência musical e emocional que vivi no ano de 1953 – quando, pela primeira vez, estive no Japão – ao entrar em contato com a música da corte japonesa, exerceu influência decisiva em minha atividade criadora e artística. Não no sentido de uma mudança provocada por essa experiência, mas sim no de uma confirmação de ideais estéticos que foram os meus, desde a juventude (Koellreutter, 1983: 17).

Ainda que afirme certa continuidade entre a experiência vivida no Japão e os ideais estéticos de sua obra anterior a esse período, é nítido que a série de *tankas* representa uma fase distinta na produção do compositor. Há, a partir de então, uma incorporação mais radical do silêncio, uma ampliação do emprego do ruído e de sons inarmônicos, uma imprecisão temporal derivada do alargamento dos signos sonoros e das ressonâncias, o uso generalizado da notação gráfica e - o que é o mais importante - o rompimento com a sintaxe lógico-discursiva.

Alguns aspectos de *Tanka II*⁶

A partitura de *Tanka II*, composta para piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave, inclui como epígrafe um poema visual escrito em ideogramas japoneses (*kanji*) pelo artista japonês Shutaro Mukai⁷. Numa tradução literal⁸ dos ideogramas, o poema ficaria assim:

Aberto

Fechado

Nada

Vermelho

Aberto fechado nada amarelo céu roxo nada fechado aberto

Verde

Nada

Fechado

Aberto

⁶ Uma montagem de *Tanka II* pode ser encontrada em <https://www.youtube.com/watch?v=J8r59fEcUh0> realizada ao vivo no auditório da Escola de Música da UFMG no dia 10 de maio de 2017 por Guida Borghoff (piano e tam-tam) e André Cavazotti (voz declamada).

⁷ A partitura completa de *Tanka II*, em versão digital revisada por Rogerio Constante, se encontra disponível no site da Fundação Koellreutter: <http://www.koellreutter.ufsj.edu.br/>

⁸ Por Ayumi Shigeta e Renan Fontes, a quem agradeço.

No centro do poema, a palavra *céu* é rodeada simetricamente, num primeiro círculo, por palavras que indicam diferentes cores (amarelo, vermelho, roxo e verde); num segundo círculo apenas a palavra *nada*, repetida, como a dissolver a série de cores do primeiro círculo, que se dissipam na oposição fechado/aberto das extremidades, sugerindo uma abertura do próprio poema. Numa leitura em direção oposta, partindo das extremidades abertas, uma força centrípeta conduz ao núcleo semântico igualmente aberto, vasto e indeterminado no centro do poema: a palavra *céu*.

Haroldo de Campos destaca dois aspectos fundamentais da poesia japonesa, a saber, a “visualidade e a concisão” (Campos, 1977: 63). Esses aspectos são praticamente anulados em nossa tradução literal, que mantém a posição espacial das palavras, mas não consegue preservar o jogo de simetrias possibilitado pelos ideogramas, comprometendo exatamente a concisão dos significados. Numa tentativa de tradução, ou, mais modestamente, de re-imaginação (conforme a expressão de Haroldo de Campos) (Campos, 2009), como um meio de aproximação ao sentido do poema, decidi recolocar os elementos em jogo de modo narrativo, em forma de *haikai* (com versos de 5, 7 e 5 sílabas, o que corresponde à primeira parte de um *tanka*), preservando precariamente a dicotomia abrir/fechar, a flutuação das cores e a centralidade da palavra *céu*.

o arco fechado

abre no nada do céu

íris cambiante

Na sequência da partitura o compositor enumera uma série de observações de caráter geral para a execução da peça. Outras indicações, mais específicas, aparecem como notas de rodapé ao longo de toda a partitura. Essas instruções se caracterizam pela indeterminação, uma vez que a notação utilizada indica os parâmetros apenas de maneira aproximada e dispõe os signos num campo gráfico também aproximativo.

Assim, na figura abaixo vemos a primeira unidade da forma (nomeada A), correspondente ao primeiro verso do *tanka*, formada por 5 super-signos (numerados de 1 a 5, correspondentes às 5 primeiras sílabas do primeiro verso):

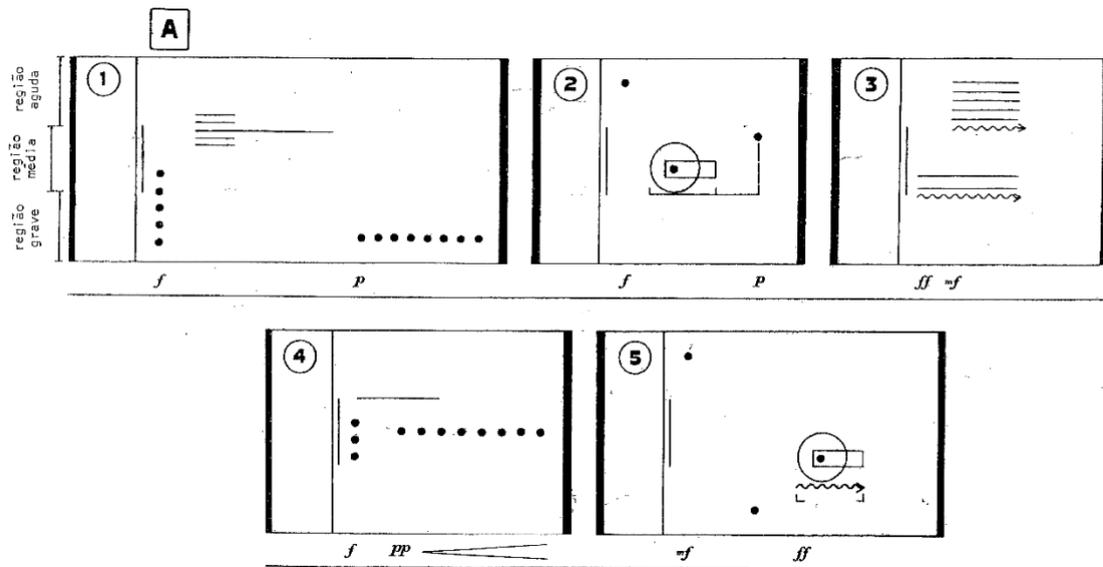


Figura 2: Primeira unidade formal de *Tanka II*.

Nessa primeira unidade, na qual somente o piano intervém, alguns aspectos notacionais são definidores do resultado sonoro: (1) a imprecisão na definição das alturas, dispostas aproximativamente às regiões do registro nas quais ocorrem os sons, as sonâncias e os ruídos; (2) a indeterminação geral das durações, diferenciadas pelo ponto como sons de curta duração e pela linha como sons de longa duração, “a critério do intérprete” (Koellreutter, 1981: 1); (3) uma hierarquia de durações dos silêncios, do mais longo para o mais curto: o lapso de silêncio entre as grandes unidades da forma (de A, B, C, D e E) deverá ser maior que os lapsos entre os super-signos (seja de 7 ou 5 partes), e estes maiores que o maior silêncio entre elementos no interior dos super-signos.

Com isto, é necessário destacar que é a notação, a escrita de *Tanka II*, que gera o que Zamprónha (2000: 15) definiu como “ambiente das possibilidades de construção dessa organização musical, da geração de escrituras”. Ou seja, não se trata de um mero registro das intenções sonoras prescritas pelo compositor, mas a própria “forma de escrita é que possibilita o surgimento de certas formas de escritura musical empregadas na composição” (Zamprónha, 2000: 15), entendendo escritura como o próprio pensamento musical colocado em jogo pelo compositor.

Na unidade seguinte (B), de 7 super-signos, intervém a voz, que, segundo o compositor, “deve ser declamada num lugar qualquer no fundo da plateia” (Koellreutter,

1981: ii). A notação da parte vocal também não porta alturas definidas e sua dinâmica é sugerida pelo tamanho da letra, transcrita em *romaji*⁹.

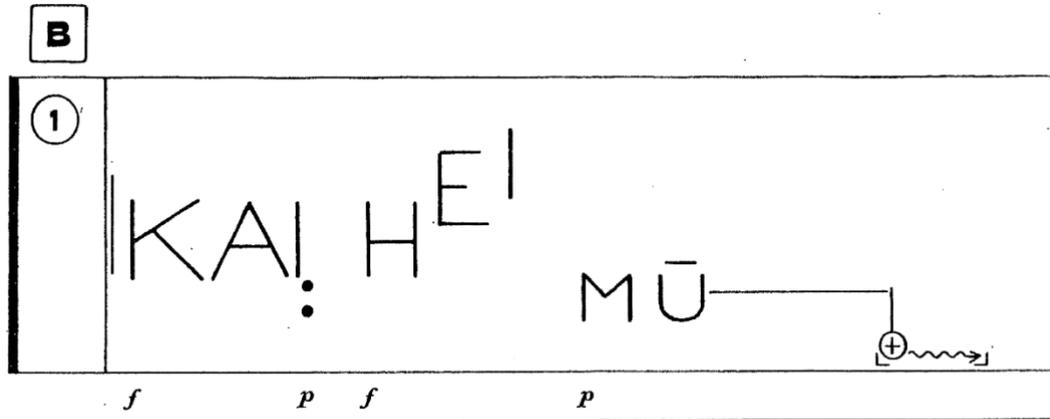


Figura 3 - Primeira intervenção da voz em *Tanka II*.

Aqui observa-se o jogo de superposições e defasagens entre a voz declamada e os signos instrumentais. Cada super-signo dispõe um conjunto heterogêneo de fragmentos vocais, sons e ruídos como a percussão nas cordas do piano com um prato, uma baqueta, um *cluster* com a palma da mão sobre as cordas, ou ainda a exploração de partes do instrumento como a armação e a tampa.

O último super-signo da parte C (5) é a unidade que conclui o “primeiro verso” (*kami-no-ku*), ou unidade de 5, 7 e 5 super-signos. Nele, a ideia de conclusão, ou de pontuação da forma, está expressa nas notas repetidas em *diminuendo* e *ritardando*. Este talvez seja um dos raros elementos da peça no qual se pode perceber um claro sentido discursivo, no caso uma estrutura com função conclusiva. Todos os demais signos sonoros são distribuídos no espaço-tempo da partitura a partir de uma sintaxe de montagem, sem conectivos, atuando por contiguidade e justaposição de elementos, sem que sejam conduzidos por uma causalidade lógica.

⁹ Koellreutter distribui as palavras do poema visual da epígrafe na estrutura do *tanka*, escritas em romaji, da seguinte maneira: 開 kai aberto, 閉 hei fechado, 無 mu nada, 空 kuu céu/vazio, 黄 kou amarelo, 紫 shi roxo, 紅 kou vermelho escuro, 緑 ryoku verde.

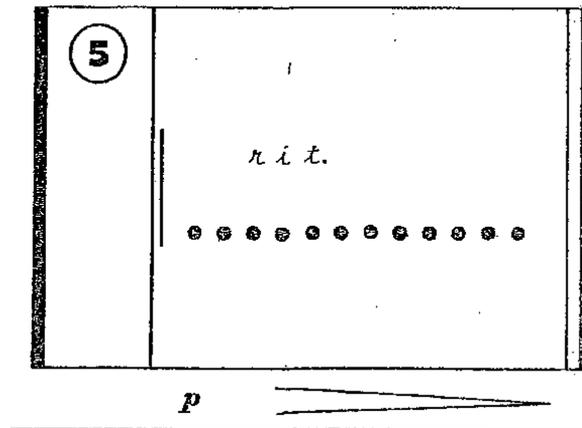


Figura 4: Super-símbolo com função conclusiva.

A última unidade (E), de 7 super-símbolos, inclui a única intervenção do gongo em toda a peça. Esse elemento se destaca dos demais não apenas por sua intensidade (forte), mas porque, neste momento, “o pianista afasta-se do piano e encaminha-se ao tam-tam ou gongo, obedecendo a métrica estabelecida pelo intérprete” (Koellreutter, 1981: 7), conforme instrução do compositor. Trata-se de um elemento excepcional, não repetido no contexto da peça que, embora não centralizado na forma temporal, polariza a percepção com sua força expressiva, similar à palavra *céu*, para a qual convergem os sentidos, colocada no centro do poema da epígrafe.

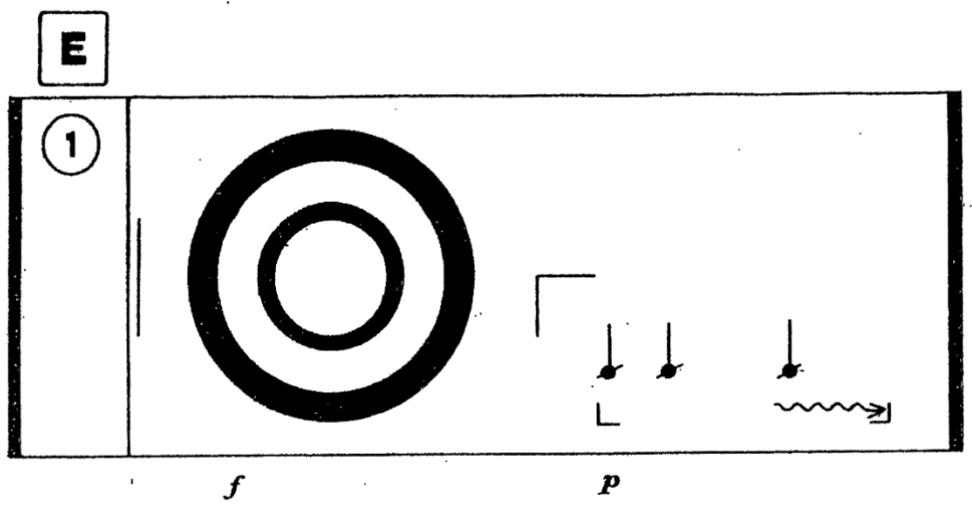


Figura 5: Intervenção do gongo na última unidade formal de *Tanka II*.

A duração total da peça (14 minutos, aproximadamente, conforme indicado pelo compositor), baliza a duração das unidades da forma, dos super-signos, dos silêncios e determina uma dispersão dos objetos sonoros no fluxo temporal. Tudo soa espaçado, descontínuo, sem conexões evidentes entre as ideias sonoras, os signos sonoros não parecem obedecer a uma ordenação rigorosa e talvez pudessem ser permutados no tempo, sem prejuízo do sentido.

Se, por um lado, a composição se nega a conectar logicamente os seus elementos sonoros num plano discursivo, por outro os agrupa em fragmentos descontínuos e heterogêneos. Esses signos cumprem seu sentido pela aproximação e pela superposição de suas partes, à maneira de um ideograma. Tais características de rompimento com a lógica discursiva regida por transições e elementos de ligação, podem ser sintetizadas numa das cartas a Tanaka, na qual Koellreutter especifica os ideais estéticos que compartilha com a estética japonesa: “concentração extrema da expressão, economia de meios, renúncia ao prazer exclusivamente sensorial, clareza e precisão, liberação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, assimetria, forma aberta e variável” (Koellreutter, 1983: 17).

Orientalismo e humanismo: conceitos críticos

Os aspectos mencionados nesta análise destacaram alguns procedimentos formais de *Tanka II*. No entanto, a correspondência entre Koellreutter e Tanaka indica que a peça se insere numa reflexão mais ampla acerca das relações entre o Ocidente europeu e Extremo Oriente, um diálogo entre culturas distintas, naquele momento percebidas como dicotômicas, mas em vias de constituir uma cultura universal e pacífica. Segundo Koellreutter,

Ocidente e Oriente não podem evitar o questionamento de um em relação ao outro. A mim, no entanto, parece ser indiferente a maneira pela qual ocorre esse processo de assimilação ou convergência. Eu até diria que o questionamento dos valores culturais alienígenos, isto é, daquilo que nos separa, e a aceitação de outros que, embora estranhos à cultura, tenham validade universal, se tornam, hoje uma necessidade urgente. Porque a sociedade de massa

será, sem dúvida, planetária e universal; poderá surgir somente quando houver a compreensão dos valores diferentes, estranhos, mesmo que opostos aos nossos ideais (Koellreutter, 1983: 18).

Essa referência a uma “sociedade planetária e universal” reflete uma visão acerca do processo de globalização - cujos primeiros sinais se anunciavam na década de 1970 e seria acelerado na década seguinte - que acabou por não se concretizar exatamente dessa maneira. Ao contrário de um mundo pacificamente integrado pelas relações culturais ou mesmo da ideia de uma “aldeia global” conforme a expressão cunhada por Marshall McLuhan na década de 1960, o processo de mundialização no capitalismo avançado, ainda em curso no século XXI, não apenas não criou esse mundo sem fronteiras culturais, como recrudescer as identidades irredutíveis a partir de assimetrias sem precedentes na história mundial: do mundo bi polarizado da Guerra-fria, regredimos à uma ordem mundial dominada pela supremacia bélica de uma única superpotência, sem paralelo na história, ao lado de uma brutal concentração da riqueza em aceleração pela lógica do capitalismo financeiro (este sim, globalizado).

Mas, “talvez a característica mais impressionante do fim do século XX”, afirma Hobsbawm (2005: 24), “seja a tensão entre esse processo de globalização cada vez mais acelerado e a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo dos seres humanos de se acomodarem a ele” e, no plano da vida privada, um perturbador processo de transformação que foi a “desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre gerações, quer dizer, entre passado e presente”.

A utopia de um mundo culturalmente integrado, segundo Koellreutter uma urgência, recalçou aspectos que ainda não haviam sido superados, como o lançamento da bomba atômica sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki em 1945, agressão historicamente recente de países vitoriosos da Segunda Guerra a um Japão já rendido. Além disso, suas análises deixaram de considerar a conservação de situações de colonialidade e dependência em muitas regiões do mundo - e, de maneira dramaticamente permanente, na América Latina. De modo que o estudo dos movimentos de globalização evidencia que existem processo de integração, mas “também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras” (Canclini, 2011: XXXI).

Ao desconsiderar tais heranças, permanências e a complexidade do processo de globalização, Koellreutter acabou por atenuar uma crítica do presente. Nesse aspecto, o

conceito de *Orientalismo*, segundo Edward Said, forjado mais ou menos no mesmo período (1978), se constitui numa interpretação mais contundente contra discursos colonizadores e traz o elemento crítico ausente em Koellreutter para se pensar as relações entre culturas muito distintas a partir de seus dissensos históricos fundamentais.

Orientalismo é, segundo Said,

a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (...) (Said, 2015: 40-1)

Ou seja, um discurso eurocêntrico que inventa um Oriente, inferioriza civilizações atribuindo-lhe características mitológicas, exóticas, estranhas e, muitas vezes, hostis ao Ocidente ‘civilizado’. Orientalismo é “a *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos” (Said, 2015: 40-1); é todo um conjunto de obras, de documentos, de representações; é uma epistemologia que pensa pelo oriental e legitima sua colonização, naturalmente.

Creio que não seja essa a posição de Koellreutter. Embora questionável em seu argumento central – o de que estávamos em vias de constituir uma “cultura planetária universal” (Koellreutter, 1983: 27) -, sua postura tende a ressaltar aspectos que encontram paralelo no *Humanismo*, na perspectiva do mesmo Edward Said. Pois, para Said, o Humanismo não é a postura elitista frente ao patrimônio cultural das culturas predominantes. É antes uma prática que contesta aquilo que para ele se opõe ao pluralismo cultural: o nacionalismo ufanista, o entusiasmo religioso e o pensamento identitário. Esse Humanismo seria assim o

emprego das faculdades linguísticas de um indivíduo para compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias. Na minha compreensão de sua relevância atual, o humanismo não é um meio de consolidar e afirmar o que “nós” sempre conhecemos e sentimos, mas antes um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas transformadoras em produtos do mercado, empacotadas, incontestadas e codificadas de modo acrítico (...) (Said, 2007: 48-9)

Aspectos, de certo modo, também colocados por Koellreutter, que não pretende ‘falar pelo oriental’, pensar por ele, mas construir, na experiência de alteridade, uma *autocrítica*. Também para Said a auto compreensão só é suplementada pela autocrítica. Na verdade, “o autoconhecimento é constituído pela autocrítica”, ou seja, o Outro como “fonte e o recurso para uma compreensão melhor e mais crítica do Eu”, conforme ressalta Bilgrami no prefácio do livro de Said (2007: 13).

É assim que podemos interpretar o uso que Koellreutter faz da forma do *tanka* como um anseio de integrar valores estranhos à própria existência, para torna-la mais rica e complexa. Mais que um exercício formal de ‘contar sílabas’ seria um modo de dissolver sua individualidade eurocentrada. Diz ele:

Nesse contexto, a vontade e a capacidade de cada um de compreender e integrar criativamente os valores tradicionais de outros povos desempenham um importante papel. Trata-se de reconhecer o próprio ego como parte de um todo e subordina-lo a um desenvolvimento globalizante, levando-se em conta que o global não pode se concretizar senão através de respeito e busca ativa, bem como pela interação e compensação dos valores individuais (Koellreutter, 1983: 78).

Tal postura, que poderíamos qualificar, no âmbito deste texto, como um ‘orientalismo humanista’, parece mais inclinada em assumir um espírito do tempo que se apropriar de formas poéticas. Por isso, talvez, tenha algo a nos dizer ainda hoje.

Bibliografia

- AMADIO, Lígia. (1999). *Koellreutter: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e paradoxal*. Campinas. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- BORGES, Jorge Luis. (1972). *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luís. (1999). O ouro dos tigres. In: *Obras completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Globo.
- CAMPOS, Haroldo de. (1977). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.

- CAMPOS, Haroldo de. (2009). *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais*. Org. Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê.
- CANCLINI, Néstor García. (2011). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- GUTTILLA, Rodolfo Witzig (org.). (2009). *Boa Companhia: Haicai. Vários autores*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HATHERLY, Ana. (2006). *463 tisanas*. Lisboa: Quimera.
- HOBSBAWM, Eric. (2005). *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KATER, Carlos. (1997). *Catálogo de obras de H. J. Koellreutter*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística, FAPEMIG.
- KOELLREUTTER, H. J. (1983). *Estética*. São Paulo: Novas Metas.
- KOELLREUTTER, H. J. (1981). *Tanka II – para piano, voz declamada, tam-tam ou gongo grave*. São Paulo: Novas Metas. 1 partitura.
- LEMINSKI, Paulo. (2013). Bashô - a lágrima do peixe. In: *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAID, Edward W. (2015). *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAID, Edward W. (2007). *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ZAMPRONHA, Edson S. (2000). *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp.

Guilherme Paoliello – C.V.

Professor do Curso de licenciatura em Música do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Graduado em Composição e doutorado em Educação pela UFMG. Realizou residência pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa em 2017 e no Programa de pós-graduação em música da UFMG em 2023, investigando a coleção de partituras de compositores latino-americanos da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte.

Francisco Curt Lange como musicólogo en América del Sur y sus intercambios con *Internationales Musikinstitut Darmstadt* entre 1950 y 1971

Francisco Curt Lange as musicologist in South America and his interactions with the *Internationales Musikinstitut Darmstadt* between 1950 y 1971

Joevan de Mattos Caitano

Gesellschaft für Musikforschung (GfM),

The American Musicological Society,

Neue Bachgesellschaft

joevan.caitano@yahoo.com.br

The Musicological Society of Japan

ORCID: 0000-0002-6925-5664

Recibido: 25 - julio - 2023

Aprobado: 20 - agosto – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp42-63>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Resumen

A través de diversas iniciativas, Francisco Curt Lange (1903-1997) se convirtió en un impulsor del desarrollo de la musicología sudamericana en el siglo XX. A lo largo de su carrera profesional viajó a varios países y escribió a muchas organizaciones y personas de todo el mundo. En una época en la que no existía Internet, la red de contactos de Lange era extensa y rica. Sin embargo, su relación con el *Internationale Ferienkursen für Neue Musik* de Darmstadt sigue sin tenerse en cuenta en los escritos sobre el legado de Lange. La participación de Hans-Joachim Koellreutter en los *Darmstädter Ferienkurse* de 1949 hizo posible que Curt Lange y Wolfgang Steinecke se comunicaran entre sí en Brasil, Argentina y Uruguay. Curt Lange estableció vínculos con el *Internationales Musikinstitut* de Darmstadt entre 1950 y 1971. Durante este periodo, Lange ofreció información sobre música latinoamericana y le propuso dar conferencias en las clases de Darmstadt. El autor de este ensayo pretende ofrecer un resumen de este

vínculo histórico entre Lange y Darmstadt basándose en la información recogida en el Archivo del IMD.

Palabras clave: Música Nueva, Francisco Curt Lange, Wolfgang Steinecke, IMD Archiv, Darmstadt, América Latina.

Abstract

Through a variety of endeavors, Francisco Curt Lange (1903–1997) grew to be a proponent in the development of South American musicology in the 20th century. He traveled to several different nations during his professional career and wrote to many organizations and persons worldwide. At a time when there was no Internet, Lange's network was extensive and rich. However, his involvement with the *Internationale Ferienkursen für Neue Musik* in Darmstadt continues to be disregarded in writings about Lange's legacy. Hans-Joachim Koellreutter's participation in the 1949 *Darmstädter Ferienkurse* made it feasible for Curt Lange and Wolfgang Steinecke to communicate with each other in Brazil, Argentina, and Uruguay. Curt Lange built ties with *Internationales Musikinstitut* Darmstadt between 1950 and 1971. During this period, Lange offered information on Latin American music and suggested that he lecture in the Darmstadt classes. This essay's author aims to describe the historical ties between Lange and Darmstadt based on information gathered in the IMD Archive.

Keywords: New Music, Francisco Curt Lange, Wolfgang Steinecke, IMD Archiv, Darmstadt, Latin America.

Introducción: Curt Lange en el contexto de los emigrantes en Darmstadt

El final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 culminó con la implementación de algunas iniciativas culturales en el contexto de una Alemania dominada por los aliados. Históricamente, Alemania Occidental se dividió en 3 partes, gobernadas por Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Darmstadt pertenecía al territorio administrado por los norteamericanos. Wolfgang Steinecke (1910-1961), movido por un espíritu vanguardista, quiso poner en debate obras de algunos compositores despreciados

durante el régimen nazi, entre ellos, Schoenberg, Webern y Berg. La fundación de cursos de verano para nueva música en Darmstadt en 1946 recibió un fuerte apoyo del gobierno estadounidense en un contexto en el que la nueva música y los nuevos aliados convergieron (Gerberding, 1996, Stephan, 1996, Borio y Danuser, 1997, Metzger y Riehn, 1999, Grassl y Krapp, 1996, Beal, 2006, Custodis, 2010, Pace, 2018).

La Inauguración del *Kranichsteiner Musikinstitut Darmstadt* en 1948 (desde 1963 *Internationales Musikinstitut Darmstadt*) puso en marcha un proyecto institucional para preservar la memoria de la música contemporánea producida en Darmstadt y otros continentes, un proyecto paralelo a iniciativas similares llevadas a cabo por Francisco Curt Lange (1903-1997) quien también desarrolló estrategias para recopilar y guardar materiales relacionados con la música producida en los países Latinoamericanos.

Varios autores han escrito sobre los cursos de verano en Darmstadt debido a su alcance internacional e importancia histórica en el campo de la música de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la conexión entre Francisco Curt Lange y los directores de IMD, y la consecuente relación Darmstadt / América Latina, sigue siendo un tema pendiente a profundizar.

El intercambio de culturas en los Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música en Darmstadt, desarrollada por Wolfgang Steinecke y su extensa red de contactos de 1948 a diciembre de 1961, incluye conexiones con representantes musicales de varias partes del mundo dispuestos a intercambiar información y romper barreras culturales y supremacías estéticas canonizadas. En el proceso de disolución de fronteras, el nombre de Francisco Curt Lange está entre aquellos que dedicaron sus vidas a favor del diálogo y expansión del conocimiento relevante en el campo de la música de ultramar, llevado a cabo a través de las relaciones de intercambio con el Dr. Wolfgang Steinecke, en el período de 1950 a 1961, y luego con Ernst Thomas en 1970.

En los primeros años de los cursos de verano en Darmstadt, el director Steinecke implementó iniciativas dirigidas a convocar a expositores extranjeros como una forma de actualizar a los participantes en esos eventos acerca de la vida musical en diferentes países y continentes. Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) -proveniente de Brasil- intercambió correspondencia con Steinecke, y estuvo personalmente en los *Ferienkurse* en 1949 y 1951 conviviendo con personalidades como Alphons Silbermann (1909-2000), de Australia, y otros expositores de países europeos y Estados Unidos (Trudu, 1992, Mauser, 1994, Fugellie, 2015). El surgimiento de los *Darmstädter Ferienkursen*,

y la construcción de su internacionalismo estuvo condicionado, por un lado, por los contactos de esta institución con músicos e instituciones de América Latina y otras partes del mundo, y por el otro, por la comunicación personal de Steinecke con los emigrantes exiliados en otros continentes. Todo esto se convirtió en una cuestión central en el proceso de internacionalización de Darmstadt.

En ese contexto, la música clásica interpretada por la Filarmónica de Berlín y Viena jugó el papel central, convirtiéndose estas orquestas en embajadoras ante el mundo y desarrollando un trabajo estético y político muy particular en una atmósfera mística de reconstrucción en medio del caos y la ruina (Schmidt, 2013).

Al abordar el tema de la Nueva Música en América del Sur, en una charla dictada en Darmstadt en 1951, Koellreutter definió el significado del término "nueva música" en relación con América Latina, y aclaró que, en el contexto de una América Latina sin tradición, "Nueva Música" solo puede significar identificación de especies, no una determinación temporal. Koellreutter expuso la distinción entre estilo antiguo y estilo moderno utilizados en la música europea alrededor de 1750 y nombró a Bach y Stamitz como compositores contemporáneos. Dentro de América, Koellreutter señaló a Villa-Lobos y Juan Carlos Paz, quienes fueron los representantes de dos estilos contemporáneos diametralmente opuestos en América del Sur. Para Koellreutter, toda cultura musical, antes de convertirse en una totalidad artística, se alimenta de las fuerzas primitivas de la música folclórica, porque la música folclórica como fuerza fertilizante es una ley atemporal en la historia de la música. La música, como cualquier otro medio de expresión, nace del alma de un pueblo, por tanto, las canciones y bailes populares son los pilares de la creación artística, portan los gérmenes de grandes formas musicales y pueden determinar el carácter del estilo nacional. El surgimiento del arte del sonido anclado en la mente de las personas realza la sublimación del pensamiento y el sentimiento de una comunidad social (Koellreutter, 1997, Fugellie, 2018, Fugellie, 2021).

El discurso de Koellreutter entra en simbiosis con las actividades de Francisco Curt Lange, quien fue un musicólogo que estudió en profundidad las culturas de América Latina. Lange también desarrolló intensos contactos con compositores como Villa-Lobos (Brasil), Juan Carlos Paz (Argentina), José Ardevol (Cuba) y muchos otros compositores que crearon obras de vanguardia en el nuevo continente, en un momento en el que Wolfgang Steinecke estaba muy interesado en traer noticias para Darmstadt

(Fugellie, 2018). La secuencia de este texto testificará que Curt Lange ha llevado a cabo numerosas actividades para interconectar compositores vinculados a la rama de la música de vanguardia en América del Sur, América del Norte y Europa desde 1933. Esto culmina con su actividad epistolar con Wolfgang Steinecke en Darmstadt desde 1950 cuando los cursos han alcanzado la cima del reconocimiento internacional.

Frente la discusión sobre el intercambio de cartas entre Curt Lange y Wolfgang Steinecke, es necesario entender el papel de Lange como embajador en América Latina desde 1935 hasta 1938 en el proceso de recepción de la música concebida por la Segunda Escuela de Viena. Lange ha traducido y editado artículos sobre Schoenberg y sus alumnos, y ha divulgado nuevas composiciones en América Latina. Esto ha encontrado resonancia en las investigaciones del compositor argentino Juan Carlos Paz y posteriormente en las de Hans-Joachim Koellreutter en Brasil, que también se dedicó a la técnica dodecafónica. El contexto de las relaciones de Curt Lange con Hans-Joachim Koellreutter queda en evidencia por el trabajo de cooperación entre ambos emigrantes: en 1940 y 1941 Lange editó el diario "Música Viva" en sociedad con Koellreutter. Además, en colaboración con Juan Bautista Plaza, publicó el "El Archivo de Música Colonial Venezolana" entre 1941 y 1942. En ese mismo período, recibió el título de Doctor Honoris Causa por el *New York College of Music* (Fugellie, 2018).

Cabe aclarar que la correspondencia con Steinecke en la década de 1950 corresponde al período inmediatamente posterior al americanismo musical, que alcanzó su apogeo bajo la dirección de Lange en proyectos emblemáticos como el BLAM y el ECIC (Boletín latino-americano de música y la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores) entre otros.

Hans-Joachim Koellreutter impartió charlas en los cursos de Darmstadt entre 1949 y 1951 y fue el principal nexo entre Wolfgang Steinecke y Francisco Curt Lange. Lange y Steinecke comenzaron a intercambiar correspondencia en 1950, estableciendo un intercambio entre Darmstadt y América del Sur. Entre 1948 y 1956, Lange fue responsable de la cátedra de Musicología de la Universidad de Cuyo pero no llegó a ser profesor. En esos años investigó la música colonial de Brasil y Argentina (Fugellie 2018, p. 58; Fugellie 2021). En 1956 Lange estuvo en los Estados Unidos e impartió conferencias en universidades de varias ciudades. Entre 1958 y 1960, Lange estuvo en Brasil como representante de la UNESCO y continuó sus investigaciones musicales en Minas Gerais, São Paulo y el Nordeste de Brasil. Entre 1961 y 1963, Lange trabajó

como representante cultural de Brasil en Bonn y estableció contactos con musicólogos que vivían en Europa, pero la música contemporánea no era de su interés. A partir de 1965, Lange impartió conferencias, organizó conciertos y simposios sobre música colonial latinoamericana en América Latina, Estados Unidos y Europa (Fugellie, 2018, p. 58). Steinecke falleció en diciembre de 1961. En 1962, Ernst Thomas fue nombrado director del IMD (Trudu, 1992). Sin embargo, durante estos años, Lange dejó de interesarse por la música dodecafónica. Sus investigaciones se centraron en el estudio de los compositores coloniales con métodos etnomusicológicos. La correspondencia con Steinecke debe entenderse en el contexto de esta fase de la vida de Lange.

A partir de la correspondencia archivada en los archivos del IMD, este artículo pretende responder a la siguiente pregunta principal: ¿Cuáles eran los planes de Curt Lang para el curso de verano en Darmstadt y qué material envió a la biblioteca del IMD?

Curt Lange y la era de Steinecke en Darmstadt (1950-1961)

La red de contactos de Curt Lange se manifiesta a través de más de mil cartas enviadas a muchas personas -incluyendo músicos e instituciones-, esto coloca a Lange en una posición de catalizador desde el punto de vista cultural en el contexto musical de América Latina antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial (Alge, 2014). Su talento para desarrollar redes plurales e intercontinentales en una época sin internet, alcanzó el nicho de la nueva música en Darmstadt, gracias a Hans-Joachim Koellreutter quien, durante su participación como orador invitado en los Cursos Internacionales de Verano de Música Nueva en 1949, recomendó el nombre de Curt Lange para el establecimiento de intercambios con América Latina. Trabajando como un interlocutor, Hans-Joachim Koellreutter informó a Steinecke sobre la importancia del trabajo musicológico que Francisco Curt Lange venía desarrollando como emigrante durante la primera mitad del siglo XX. La carta fechada el 1 de marzo de 1950, enviada por Wolfgang Steinecke a Curt Lange, director de la Universidad Nacional de Cuyo-Argentina, se consolidó como un documento histórico que promovió una colaboración fructífera entre América Latina y Darmstadt durante poco más de una década.

Estimado Dr. Lange, el Prof. Dr. Koellreutter, quien el año pasado pronunció una conferencia especial en los Cursos Internacionales de Verano de Música Nueva en Darmstadt, me dio su dirección y me dijo que probablemente Ud. tendría la oportunidad de

apoyar el trabajo del *Kranichsteiner Musikinstitut*, cuyo objetivo es el intercambio internacional de la música moderna. Por ello, me tomaré la libertad de explicarle brevemente los esfuerzos que estamos llevando a cabo: El *Kranichsteiner Musikinstitut* se fundó en 1946 y desde entonces organiza anualmente los Cursos de Verano de Nueva Música con una participación internacional de profesores y estudiantes. Además, se fundó la *Kranichsteiner Musikgesellschaft*, que organiza conciertos mensuales de música moderna y que presta especial atención a obras extranjeras desconocidas. Por otro lado, el *Kranichsteiner Musikinstitut* recibió el encargo de la "Sociedad Internacional para la Nueva Música" de dirigir la secretaría de Alemania Occidental, por lo que está en contacto permanente con todas las partes interesadas y grupos de trabajo para la Nueva Música en Alemania Occidental.

Con el fin de proporcionar una base para esta tarea polifacética, desde el principio nos hemos esforzado por crear una biblioteca de música nueva lo más completa posible. Los materiales de esta biblioteca se utilizan de muchas maneras. En primer lugar, como documentos de estudio para todos aquellos interesados en Alemania Occidental. En relación con esta biblioteca, me gustaría preguntarle si sería posible que pusiera a nuestra disposición las publicaciones de la "Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores". Dado que basamos nuestro trabajo en la exigua base de una pequeña subvención municipal, dependemos esencialmente de donaciones para complementar la biblioteca. Sin embargo, sus múltiples utilidades en nuestro trabajo ciertamente lo justifican. Le agradecería especialmente que me indicara las posibilidades de ampliar a partir de ahí los materiales de nuestra biblioteca. Para su información, le envió algunos programas y folletos de años anteriores y me gustaría añadir que, en los Cursos de Verano de este año, que tendrán lugar del 6 al 20 de agosto, los conciertos de Música de la Joven Generación, con obras de compositores nacidos entre 1915 y 1930, van a desempeñar un papel especialmente central. Con la formación de un foro internacional de jóvenes compositores estamos cumpliendo sin duda una tarea que no se ha planteado ni cumplido en ningún otro lugar. El Prof. Koellreutter ha hecho posible que en la edición del año pasado presentara a jóvenes compositores sudamericanos, por lo que sería natural que no sólo se interpretaran las obras, sino que los propios autores pudieran participar en los seminarios de composición. Este año, los seminarios de composición correrán a cargo de Wolfgang Fortner y Ernst Krenek. Espero su mensaje con las más afectuosas recomendaciones Su afectísimo (Dr. Steinecke).¹

La reacción de Lange dos meses después apunta al hecho de que el recién fundado Instituto de Musicología de la Universidad de Cuyo exigió un esfuerzo concentrado y que había mucho trabajo por hacer en condiciones adversas. Lange estaba muy involucrado en el barroco colonial en aquella ocasión, Lange estaba también ocupado en la publicación y divulgación de varias composiciones producidas por compositores

¹ Carta de Steinecke a Lange. Marzo 10, 1950. *IMD Archiv*. Traducción del autor.

americanos contemporáneos. Su deseo de un intercambio enfocado en la música nueva con el apoyo del IMD fue bienvenido, como él mismo lo expresó en la carta de respuesta al Dr. Steinecke, el 19 de mayo de 1950. Curt Lange agradeció a Steinecke por su valiosa carta el 1° de marzo, y posteriormente envió 63 obras de compositores estadounidenses con el apoyo del Instituto Interamericano de Musicología y confirmó que le gustaría ayudar a Steinecke a intercambiar material sobre música nueva, afirmando que le era difícil expandir la actividad musical y mantener una financiación adecuada. Aunque vivía en Sudamérica, Lange mantuvo contactos con compositores norteamericanos, por lo que envió varias partituras al IMD. Lange estableció contactos con músicos e instituciones del contexto panamericano. También envió saludos a Ernst Krenek y preguntó: ¿Está viviendo permanentemente en Alemania o ha viajado desde los Estados Unidos exclusivamente para los cursos de Darmstadt? Lange explicó que quería entrar en contacto con Wolfgang Fortner para acceder a sus trabajos porque tenía interés en publicar los ensayos y estudios originales en la revista editada por Lange, que daba particular importancia a los aspectos estéticos y analíticos de las obras. Por otro lado, también apuntó que estaba interesado en trabajos relacionados con la musicología. El tratamiento de la música contemporánea era especialmente importante para él.²

Con base en la documentación de *IMD Archiv*, la asociación entre Steinecke y Lange comenzó oficialmente a principios de los años 1950 y continuó durante los años siguientes de esa década. La base de datos de dicha institución archivó más de 33 cartas intercambiadas entre ambos a lo largo de 11 años de contacto, promoviendo publicaciones sobre música nueva latinoamericana en Darmstadt. Los números de la “Revista de Estudios Musicales” fueron enviados por Lange junto con otros materiales producidos en América Latina. La carta del 14 de agosto de 1953 firmada por Lange afirma que envió al *Internationales Musikinstitut Darmstadt* algunas obras de música antigua y contemporánea como la Sonata para Violín, de Ugarte; la Sonata para Viola, de Dublán y el Volumen 1 del Archivo de Música Religiosa de Minas Gerais. Curt Lange fue investigador especializado en música religiosa y música colonial brasileña y manifestó interés por los trabajos de Jörg Mager, solicitando su envío a través del IMD. Además de la “Revista de Estudios Musicales”, Curt Lange intensificó la divulgación de la producción musical del nuevo continente enviando a Darmstadt el “Boletín Latinoamericano de Música”, publicado por la Editorial Cooperativa Interamericana de

²Carta de Lange a Steinecke. 19 de mayo de 1950. *IMD Archiv*.

Compositores (ECIC), suplementos musicales, y una cantidad considerable de música religiosa antigua compuesta en América del Sur. La motivación de Lange para enviar el “Boletín Latinoamericano de Música” (BLAM) se basa en que fue el resultado de una cooperación exitosa entre América Latina y Estados Unidos. Lange, como fundador y director del proyecto, cuidó no sólo del contenido y de los aspectos financieros, sino que también trabajó en la distribución del material para diversas partes del mundo, financiado por instituciones de diversos países.

Los suplementos musicales del BLAM, presentaban diferentes orientaciones estéticas, músicas de diferentes países y géneros variados, reforzando las redes interamericanas.³

La capacidad de catalogar y archivar materiales musicales internacionales fue una característica de Curt Lange. Él poseía una biblioteca privada de más de 30.000 piezas que era una referencia de calidad para América Latina, publicaciones que provenían tanto en los centros principales como de las periferias del planeta.

En el proceso de diálogo con Steinecke, es esencial mencionar la importancia del Instituto Interamericano de Musicología de Uruguay -fundado en 1938-, y del Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, Argentina, como importantes plataformas académicas para la promoción de la producción de la música latinoamericana. Lange desarrolló una fructífera labor en Montevideo y se instaló en Argentina a fines de la década de 1940, cuando fundó el Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo el 20 de noviembre de 1948. En este instituto, Lange armó la estructura del Departamento de Musicología de forma que la docencia y la investigación musical convergieran. La concepción de Lange en cuanto a los ideales del Instituto abarcó objetivos tales como promover las relaciones interamericanas en el arte musical, incluyendo el intercambio de obras y la realización de conciertos de música americana; la organización de un Centro de Investigación enfocado en el continente americano; la construcción de la Biblioteca Interamericana de Música, del Archivo Nacional de Partituras y del Museo Interamericano de Instrumentos Musicales; la participación de docentes y estudiantes en las investigaciones basadas en

³Carta de Lange a Steinecke. 14 de agosto de 1953. *IMD Archiv*. BLAM y ECIC fueron los proyectos más importantes en el ámbito del americanismo musical, que se consolidó en un rico archivo musical recopilado por Curt Lange durante varios años de labor investigadora. BLAM surgió del americanismo musical y fue publicado por Lange en un total de seis volúmenes entre 1935 y 1946, recopilando textos sobre música, arte, estudios etnomusicológicos, pedagogía musical, etc. Desde 1941 hasta 1953, Lange trabajó en la edición de 66 partituras que se publicaron en ECIC. En 1949, Lange investigó la música colonial en Brasil y Argentina porque quería conocer en profundidad la historia de la música en los países sudamericanos, ampliando su visión como musicólogo comprometido y polifacético.

el Archivo del Instituto; la publicación de estudios individuales y colectivos en los organismos editoriales oficiales del Instituto, incluyendo también la publicación de música estadounidense; la creación de la Asociación Interamericana de Compositores Contemporáneos, la Asociación Interamericana de Musicología y la Asociación Interamericana de Pedagogía Musical; la organización de congresos periódicos para facilitar el encuentro de investigadores de diferentes países; el desarrollo de diversas actividades para fomentar la cooperación intelectual internacional entre los países americanos (Montero, 1998).

En la década de 1930, durante el nazismo, Francisco Curt Lange se adhirió a la política de buena vecindad impulsada por el presidente estadounidense Franklin Delano Roosevelt. Al mismo tiempo, Lange concibió el proyecto musical de americanismo para implementar iniciativas de cooperación internacional. El proyecto Americanismo Musical recibió el apoyo de importantes protagonistas del panorama musical latinoamericano, entre ellos Carlos Vega, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Fernando Ortiz, Domingo Santa Cruz, Carlos Chávez y emigrantes exiliados en Estados Unidos como Ernst Krenek, Paul Pisk, Alfred Einstein, Curt Sachs, etc. Naturalmente, Lange fomentó conexiones con compositores de Estados Unidos que intercambiaron información con compositores de América Latina. En 1940, el Instituto Interamericano de Musicología se integró con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay, fomentando la idea de una cooperación interamericana contra la política de Hitler.

La implementación de los objetivos relacionados con el Instituto Interamericano de Musicología se inició en 1935 y coexistió con la publicación del primer volumen del Boletín de Música Latinoamericana (BLAM) que difundió la producción musical en el continente americano. Lange dio a conocer el trabajo del Instituto al director en Darmstadt porque esta ciudad era considerada un centro importante para la difusión de la música contemporánea a nivel internacional. En Argentina, Curt Lange editó la Revista de Estudios Musicales (1949-1954) vinculada al Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, y a través de estas publicaciones difundió una gran cantidad de trabajos científicos marcados por un alto nivel académico. El conjunto de investigaciones incluye monografías escritas por Lange sobre la música en Brasil y la música argentina en el período de dominación hispana, enriqueciendo su legado como musicólogo pionero (Fugellie, 2018).

Al fomentar las conexiones institucionales con Europa y Estados Unidos, Curt Lange facilitó el intercambio de partituras, revistas, periódicos, grabaciones y el flujo de docentes que contribuyeron a ampliar sus perspectivas artísticas. Este dinamismo entre las fronteras americanas está presente en la carta de Curt Lange a Steinecke el 6 de noviembre de 1954, en esta informa acerca del envío por correo marítimo de tres paquetes que contenían 60 obras de diversos compositores latinoamericanos lidiando con las burocracias aduaneras.⁴ La reacción de Steinecke confirmando que recibió el material enviado de Uruguay está contenida en la carta fechada el 13 de noviembre de 1954, ahí el director desde Darmstadt confirma: "Luego de mi carta del 5 de noviembre puedo decirle que los tres paquetes con la revista *Estudios Musicales* Nos. 1-6 y las partituras llegaron. Quisiera expresar mi agradecimiento en nombre de nuestra biblioteca del instituto".⁵

A pesar de las complicaciones aduaneras, así como de los problemas en los procesos de comunicación entre dos continentes durante la década de 1950, el proyecto de cooperación implementado por Steinecke, en un trabajo en conjunto con Curt Lange, continuó funcionando dinámicamente. En medio de la turbulencia, Lange preguntó si el director de IMD había recibido algunos paquetes enviados desde Argentina y Uruguay a Darmstadt. En busca de superar los obstáculos, Lange recurrió al Ministerio de Educación para conseguir apoyo al Instituto de Musicología de la Universidad de Cuyo. En una carta a Steinecke, Lange le informó que en octubre viajaría a Montevideo para hacer una selección de obras que formaban parte de su Editorial Interamericana Cooperativa de Compositores. Lange apuntó que tal vez enviaría unas 60 obras al Instituto en Darmstadt. En dicho envío, estaban incluidos los números V y VI. del *Boletín Latinoamericano de Música, Suplemento Musical*. En la carta mencionó que los volúmenes enviados [V en Montevideo 1941 y VI publicado en Río de Janeiro en 1946] poseían cerca de 620 páginas y contenían obras de gran formato y ricamente ilustradas.⁶

Los esfuerzos de Steinecke y Lange por integrar mundos culturales lejanos entre 1950 y 1962 han posibilitado intercambios en los cuales la coexistencia de intereses comunes traspasó fronteras llegando, entre otros países, a España, Portugal, Alemania, Austria, etc. También se intensificó la organización de diversos conciertos de música litúrgica de Minas Gerais en países de América del Sur, Europa y Estados Unidos,

⁴Carta de Curt Lange a Steinecke. 6 de noviembre de 1954. *IMD Archiv*.

⁵Carta de Steinecke a Lange. 13 de noviembre de 1954. *IMD Archiv*. Traducción por autor.

⁶Carta de Lange a Steinecke. 18 de marzo de 1954. *IMD Archiv*.

contribuyendo como orador viajero en proyectos de expansión de la música brasileña en otros centros musicales de todo el mundo (Alge, 2014).

El espíritu pionero de Lange continúa revelándose en una carta enviada a Steinecke, allí manifiesta su deseo de participar en el *Darmstädter Ferienkursen* en 1955. Lange quería viajar a Alemania, pero necesitaba encontrar una manera de cubrir sus costos y gastos de viaje a través de conferencias en la radio, universidades y otras instituciones científicas y conservatorios. Lange explicó que sus relaciones con el ambiente de la musicología y otras instituciones eran muy buenas, pero todavía eran pocas. Con el objetivo de ampliar su red de contactos, Lange le pidió a Steinecke que lo presentara a las personas indicadas en junio durante los *Ferienkursen*. Además de en Alemania, Steinecke tenía excelentes contactos en Bélgica, Francia, Inglaterra, Austria, Suiza, Italia, Dinamarca, Suecia y, por supuesto, en España y Portugal, donde era naturalmente mucho más fácil financiar la presencia de Lange.

Aunque Curt Lange estableció contacto con IMD para visitar los Nuevos Cursos de Música en 1955, la duda permanece en el aire, no se sabe si efectivamente fue posible cumplir su deseo, porque no hay ningún documento en el Archivo de IMD que demuestre su presencia personal en Darmstadt. Lange probablemente no viajó a la "Nueva Meca de la Música" en 1955, sin embargo, el proyecto se reactivó más tarde, como se muestra en la correspondencia del 19 de diciembre de 1960, cuando Lange contactó a Steinecke en un documento epistolar titulado "VIAJE A DARMSTADT" (*REISE NACH DEUTSCHLAND*), informando que tenía la intención de llegar a Alemania el 10 de abril de 1961, y solicitó la oportunidad de participar en los "*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*". Lange elaboró las siguientes propuestas para ser discutidas y abordadas en los *Ferienkurse* en 1961: Le gustaría hablar sobre el tema "El desarrollo de la música latinoamericana". En el documento enviado a Steinecke, Lange enumeró una lista de temas a discutir durante una posible conferencia durante los *Ferienkurse* en 1961, que aborda temas como: La danza popular y la música popular en Brasil. Danza afro-brasileña de los negros del noreste de Brasil, danza del carnaval, instrumentos musicales típicos; el desarrollo de la música en la América hispanohablante, desde México hasta Argentina; el movimiento musical en las ciudades Diamantina y Ouro Preto en Minas Gerais en Brasil. Curt Lange finalizó el esbozo del proyecto para Darmstadt, afirmando preferir concentrarse especialmente en las

discusiones sobre "los problemas de la música latina", confrontando la dicotomía entre Nacionalismo y Universalismo y entre Educación Musical y Organización Musical.⁷

Este proyecto, cuyo objetivo era presentar la música latinoamericana en los cursos de Darmstadt, refleja la actitud de Lange a lo largo de su vida, marcada por el intercambio de correspondencia con muchos colegas alemanes en diversos campos de la música, incluyendo musicólogos históricos, periodistas, escritores, editores, funcionarios de museos, profesores universitarios, etc. Lange oportunamente preguntaba sobre las posibilidades de divulgar informaciones y diseminar el conocimiento cultural producido en el continente sudamericano en instituciones de Alemania. Su notable postura, cuyo objetivo como ya fue dicho consistía abrir espacios multiculturales, se acrecentó por su condición de orador invitado a Alemania y a otros muchos países. Entre las figuras clave con las que Lange mantuvo contacto estaba el Profesor Dr. Friedrich Blume, presidente de la *Society for Music Research*, que también estableció conexiones con el Dr. Wolfgang Steinecke, director del *Internationales Musikinstitut Darmstadt*. La carta escrita por Steinecke dirigida a Friedrich Blume el 15 de enero de 1961 indica que el director del IMD ya conocía la relación amistosa entre Lange y Blume desde 1950.

Lamentablemente, el año pasado no tuve la oportunidad de hacer una parada en Schüchtern para visitarlo y aceptar su amable invitación. También lamento que nunca hayas venido a Darmstadt, porque, por supuesto, me hubiera gustado mostrar el establecimiento del Instituto de Música de Kranichstein, que desde entonces ha crecido de manera significativa con su biblioteca de música internacional y, por lo tanto, se ha convertido en una especie de centro de documentación y estudio alemán para la música contemporánea. En 1960 apareció de nuevo un volumen de las "Contribuciones de Darmstadt a la Nueva Música" [*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*], así como la publicación del IGNM "Nueva Música en la República Federal de Alemania [„*Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland*], y me permito enviarles estas nuevas publicaciones para información sobre futuros trabajos por el mismo correo. Ese día recibí una carta del Prof. Dr. Francisco Curt Lange, director del Instituto Interamericano de Musicología en Montevideo / Uruguay. Con el Prof. Lange he mantenido correspondencia a menudo a causa de su conocimiento de la música contemporánea en los países de América del Sur y él me apoyó con palabras y hechos, enviando publicaciones al su instituto. En su carta, el profesor Lange escribió que tiene la intención de poder venir a Alemania durante unos meses en abril de este año para para asistir a la primera interpretación alemana de música de Minas Gerais (música brasileña de la época colonial del siglo XVIII) en Gelsenkirchen. Como puedo ver en la

⁷Carta de Lange a Steinecke. 19 de diciembre de 1960. *IMD Archiv*.

carta, este viaje a Europa sigue siendo un problema financiero para el profesor Lange. Lamentablemente no puedo apoyarlo, ya que mis cursos de verano de este año se llevarán a cabo del 29 de agosto al 10 de septiembre, período en que el profesor Lange probablemente ya no estará en Europa, así que no puedo invitarlo a conferencias. Por eso quiero escribirle, como presidente de la *Society for Music Research*, si no conoce una forma -si es necesario, a través de la *German Research Foundation*- para que el Prof. Dr. Lange pueda cumplir con su empresa. Creo que en este caso ese apoyo es muy recomendable, ya que el Prof. Lange ha sido un pionero muy activo en términos de organización e investigación musicológica en los países de América del Sur durante 37 años. La dirección exacta es la siguiente: Francisco Curt Lange. Ministerio de Relaciones Exteriores. Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo / Uruguay.⁸

Wolfgang Steinecke y Curt Lange mantuvieron correspondencia a través de cartas entre 1950 y 1961 gracias a la recomendación de Hans-Joachim Koellreutter, quien dio una conferencia sobre dodecafonismo en Brasil durante los *Darmstädter Ferienkurse* en 1949. Las primeras cartas intercambiadas por Steinecke y Curt Lange muestran una conexión entre Darmstadt y Mendoza, ya que el musicólogo emigrante trabajó durante unos años en Argentina, por lo que analizar esta documentación también significa comprender los problemas que Lange enfrentó debido a la turbulenta situación política en Argentina durante la década de 1950, expresada de manera sucinta y superficial en las cartas enviadas al *Internationales Musikinstitut Darmstadt*. Steinecke falleció el 23 de diciembre de 1961.

Curt Lange y la era de Thomas en Darmstadt

Tras la muerte de Steinecke, el ambiente de los cursos de verano cambió tras la toma de posesión del nuevo director Ernst Thomas (1916-1997) en 1962, sin embargo, el programa del evento de ese año se mantuvo como lo había planeado el ex director antes de su muerte. Musicólogos de renombre como Richard Toop (1945-2017) argumentaron que con la muerte del pionero y fundador Steinecke, el espíritu de vanguardia murió con él, lo que hizo que Darmstadt no fuera tan importante en un momento en que las disputas entre Stockhausen y Boulez debilitaron el propósito colegiado de Steinecke en la década de 1950. El período de Thomas, que se inició oficialmente en 1963, fue una década donde otros festivales -el de Colonia, entre otras ciudades- compitieron con la famosa "meca de la nueva música", y paralelamente conviviendo con la aparición de

⁸Carta de Steinecke a Blume. 15 de enero de 1961. *IMD Archiv*.

nuevas personalidades creativas como el argentino Mauricio Kagel y el húngaro György Ligeti quien comenzó a rebelarse contra las suposiciones de supremacía de Stockhausen. Naturalmente, la llegada de otros festivales dedicados a la música de vanguardia estaba descentralizando Darmstadt, cuyo espacio de fama estaba perdiendo espacio frente a otros entornos innovadores (Toop, 2004).

El *IMD Archiv* no mantiene correspondencia intercambiada por Lange y Ernst Thomas desde 1962 hasta 1969, dejando un vacío de investigación en un momento en que Curt Lange trabajaba como embajador cultural de Uruguay en Bonn. Si Curt Lange se comunicó con el IMD en este momento, las cartas se perdieron. En una década en la que comenzaron a popularizarse las llamadas telefónicas entre instituciones en el mundo, es posible suponer que el musicólogo sudamericano haya conversado con el director Thomas en diversas ocasiones, pero no hay rastro concreto al respecto.

Durante la estancia de Curt Lange en Bonn, su amigo Hans-Joachim Koellreutter volvió para comunicarse con el IMD y pidió becas para dos jóvenes compositores argentinos que vivían en Berlín y tenían la intención de estudiar en cursos de verano en Darmstadt. Koellreutter actuó como intermediario para ayudar a Carlos Roqué Alsina y Enrique Belloc, quienes no tenían recursos económicos para viajar a Darmstadt en 1964. Koellreutter informó que también quería asistir a los cursos de verano entre el 20 y el 24 de julio en Darmstadt, pero el autor no encontró ningún documento en el *IMD Archiv* que pruebe la visita oficial de Koellreutter a Darmstadt ese año. Ernst Thomas envió los documentos correspondientes a los dos compositores argentinos para que se inscribieran en los *Ferienkurse* de 1964 y expresó su satisfacción de que Koellreutter tuviera la intención de regresar a Darmstadt ese año. Koellreutter podría contribuir de manera crítica durante el congreso de notación que abriría las puertas a interesantes discusiones.⁹ El caos instalado en el territorio brasileño y la renuncia de Edgard Santos de la rectoría de la *Universidade Federal da Bahia* en 1961 debilitó la promoción de proyectos interdisciplinarios que afectaban la vida académica, y que culminaron en 1963 con el abandono de Koellreutter de la coordinación de los Seminarios de Música vinculados a la UFBA (*Universidade Federal da Bahia*) antes de la adhesión del gobernador del Estado de Bahía al golpe militar de 1964. Desamparado y desesperado ante este convulsionado contexto político, Koellreutter decidió trasladarse a Berlín con

⁹Carta de Koellreutter a Thomas. 28 de abril de 1964. Carta de Thomas a Koellreutter. 14 de mayo de 1964. Carta de Koellreutter a Thomas. 21 de mayo de 1964. *IMD Archiv*.

una beca de la Fundación Ford, seguida de una invitación a trabajar en el departamento de programas internacionales del Instituto Goethe en Munich, institución que lo envió a trabajar a la India. En ese país, Koellreutter trabajó desde 1966 hasta 1969 (RISÉRIO, 1995; KATER, 2001).

Basándonos en los documentos conservados en el *IMD Archiv*, podemos afirmar que Lange volvió a escribir al *IMD* en 1970 y 1971, en un momento en el que los *Darmstädter Ferienkurse* atravesaban un período de transición después de conflictos y protestas. Durante los *Ferienkurse* de 1970, periodistas, musicólogos y otros participantes se enfrentaron al director Ernst Thomas y exigieron cambios en un evento que ya estaba obsoleto en comparación con otros festivales que surgieron después. Ernst Thomas se vio obligado a reestructurar los cursos de verano cada dos años bajo presión. Las cartas de Lange conviven con este momento conflictivo de la historia de los *Ferienkurse*, cuyo resultado fue una serie de adaptaciones para responder así a las exigencias de las vanguardias de la época (Trudu, 1992, Iddon, 2007).

La carta enviada por el Prof. Dr. Francisco Curt Lange al director Ernst Thomas el 17 de septiembre de 1970 muestra que Lange firmó el documento que representa al Instituto Interamericano de Musicología ubicado en la dirección Casilla Correo 540 en Montevideo con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores. Lange lamentó no haber mantenido contacto con Ernst Thomas y su Instituto en Darmstadt, justifica esto a causa de sus numerosos compromisos y el arduo trabajo de investigación en los países de América Latina y América del Norte. En América del Sur, las opciones de financiamiento eran extremadamente difíciles, por lo que Lange tuvo que renunciar a su participación en el Congreso de Musicología en Bonn. Finalmente, podría viajar a Alemania a principios de 1971 y tenía la intención de visitar a Ernst Thomas. Lange recordó a Thomas que sus relaciones con el Instituto y su antecesor Steinecke fueron muy activas durante mucho tiempo, y también la gran cantidad de material que envió para enriquecer el catálogo de *IMD*. Lange vio la posibilidad de dar una conferencia sobre música contemporánea en Darmstadt y solicitó el envío de numerosas publicaciones, así como programas de conciertos y catálogos editados por el director Ernst Thomas. Lange estaba dispuesto a seguir contribuyendo al *Internationales*

Musikinstitut Darmstadt preguntándole a Ernst Thomas: "¿Puedo ayudarlo de alguna manera? Seguí su trabajo con el mayor interés y lo felicito sinceramente."¹⁰

El director Ernst Thomas se puso en contacto con el musicólogo sudamericano en la carta enviada el 9 de diciembre de 1970. Afirmó en la misma que estaba respondiendo tardíamente porque estaba disfrutando de sus vacaciones de trabajo y dijo que estaba muy contento con el proyecto de Lange de venir a Alemania a inicios de 1971. Las relaciones institucionales siempre se gestan mejor a través de contactos personales, escribió Thomas. El director del IMD envió los números 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12 de la sección alemana de la *International Society for New Music*.¹¹

El *IMD Archiv* confirma que el musicólogo sudamericano recibió el material enviado por *Internationales Musikinstitut Darmstadt* y estuvo muy agradecido por todo. Las publicaciones proporcionaron una visión general de la nueva música. Lange informó que el viaje a Alemania tuvo que posponerse hasta diciembre debido a algunos proyectos de investigación urgentes y además porque estaba trabajando en el procesamiento de la sección latinoamericana del suplemento de Riemann, que enfrentaba dificultades a resolver. Lange expresó su deseo de continuar cooperando con IMD continuando con un proyecto de intercambio desarrollado con Wolfgang Steinecke entre 1950 y 1961. "Siempre estoy dispuesto a trabajar en los planes e intereses latinoamericanos en su instituto. Ha conocido a algunos de nuestros actuales músicos: Mauricio Kagel, Leni Alexander, Hilda Dianda y otros".¹²

Conclusión

En 1962, cuando Ernst Thomas asumió el cargo de director del *Internationales Musikinstitut Darmstadt*, Curt Lange emigró a Alemania para trabajar como embajador cultural en la Embajada de Uruguay en Bonn. ¿Por qué Curt Lange no siguió comunicándose con el *Internationales Musikinstitut Darmstadt* durante su estancia en Bonn entre los años 1961 y 1963? Esta cuestión está abierta para futuras investigaciones. Las cartas intercambiadas entre Lange y Steinecke muestran mucha información acerca de las actividades de Lange y sus planes para visitar personalmente el *Internationales*

¹⁰Carta de Lange a Thomas. 17 de septiembre de 1970. *IMD Archiv*.

¹¹Carta de Thomas a Lange. 9 de diciembre de 1970. *IMD Archiv*.

¹²Carta de Lange a Thomas. 5 de marzo de 1971. *IMD Archiv*.

Musikinstitut Darmstadt con el objetivo de ofrecer conferencias en los *Darmstädter Ferienkurse* sobre música brasileña. Al analizar la dimensión estética de todo este proceso, es importante tomar en cuenta la cuestión acerca de la vanguardia internacional frente a las tradiciones locales, no se trata sólo de establecer intercambios, es necesario considerar qué tipos de estéticas y grupos distintos se quieren promover a través de dichos intercambios. El contacto establecido por Lange y Steinecke nos hace reflexionar sobre los límites del trabajo intercultural que, por un lado, es muy positivo, pero, por otro lado, se enfrenta a las barreras estéticas, éticas, culturales y mentales, entre otras.

Lange fue duramente criticado en América Latina porque él favoreció a compositores dodecafonistas como Juan Carlos Paz y Hans-Joachim Koellreutter. Los compositores nacionalistas de otros países probablemente no habrían hecho los cursos en Darmstadt porque la orientación del evento no era tan abierta al punto de aceptar cualquier tipo de música. En el marco de los *Darmstädter Ferienkurse*, y la participación de Curt Lange como referente de la música de vanguardia en el continente colonizado, queda para una futura investigación los posibles proyectos de Curt Lange en el sentido de implementar un curso de música latinoamericana en los años 1950, una suerte de reflejo de la nueva música producida en Darmstadt.

Durante los intercambios de cartas con Wolfgang Steinecke, Curt Lange demostró que desarrolló actividades marcadas por la conciencia histórica. Tanto Lange como Steinecke fueron directores pioneros en mundos radicalmente diferentes, ambos se atrevieron a encarar nuevas vías para el desarrollo de la música moderna después de la Segunda Guerra Mundial. *IMD Archiv* en Darmstadt y *Archiv Curt Lange* en Belo Horizonte dan testimonio acerca de la importancia de los intercambios entre personas e instituciones de todo el mundo. Un análisis basado en el legado de Francisco Curt Lange se orientará necesariamente hacia sus numerosas investigaciones archivísticas, patrocinadas por aproximadamente 20 fundaciones e instituciones gubernamentales de América Latina, Estados Unidos y Europa que dieron apoyo a la materialización de sus múltiples investigaciones. Esto queda evidenciado a través la correspondencia intercambiada con muchas personalidades en diferentes continentes. Basada en la investigación de la Colección Curt Lange (Acervo Curt Lange) en Brasil, la etnomusicóloga austriaca Barbara Alge informó que hay al menos 90.000 cartas que han sido escritas en seis idiomas e intercambiadas con musicólogos, compositores, intérpretes e investigadores de diferentes países (Cotta 2005; Alge, 2014).

Curt Lange se comunicó esporádicamente con Ernst Thomas hasta la despedida del director del IMD en 1981. A partir de 1982, Friedrich Hommel asumió la dirección de los cursos de verano en Darmstadt e implementó iniciativas destinadas a dialogar con diferentes culturas. En esa misma década, Curt Lange participó en congresos científicos en Venecia (1984), Madrid (1985) y otras ciudades europeas, y fundó el *Istituto per lo Studio della Musica Latino Americana* durante el período colonial (IMLA). Lange fue elegido Presidente y Anibal Centragolo fue elegido Director de la institución. En 1986 se trasladó a Caracas como Representante Cultural de la Embajada de Uruguay en Venezuela. Lange inició algunos proyectos musicológicos en la Biblioteca Nacional de Venezuela y asumió la dirección de la Revista Musical de Venezuela, patrocinada por la Fundación Vicente Emilio Sojo, en un momento en que los participantes venezolanos eran escasos en Darmstadt.

Los borradores de proyectos conservados en *IMD Archiv* y *Stadtarchiv Darmstadt* demuestran que Hommel tenía una visión integral y generaba intercambios con países latinoamericanos. Sin embargo, el nombre de Curt Lange no se incluye en el material conservado en Darmstadt durante la década de 1980.

Francisco Curt Lange falleció en 1997 y dejó una estela de gran compromiso en la difusión de la música tradicional y contemporánea en América Latina. Entabló el diálogo con los directivos de Darmstadt, demostrando su capacidad comunicacional, la que hizo extensiva a actividades en otros continentes, en una época en la que ni había internet ni otras facilidades para la interacción entre músicos e instituciones de todo el mundo. Como conclusión podemos señalar que para Curt Lange, los cursos de Darmstadt significaban una plataforma potencialmente muy rica para la difusión de la música desarrollada en Brasil y en otros países de América del Sur. Su legado como musicólogo es muy similar al legado que dejó Hans-Joachim Koellreutter, quien también fue fundamental en la historia de la música brasileña en tanto que fundador de varias instituciones y como representante sudamericano en numerosos eventos, entre ellos, los cursos de verano en Darmstadt. El material conservado en el *IMD Archiv* certifica que la estancia de Koellreutter en los *Ferienkurse* de 1949 fue fundamental para conectar a su amigo Lange con el director del *IMD*, por lo que las relaciones de Lange y Darmstadt tienen sus raíces en la intermediación del pionero Koellreutter.

Recursos bibliográficos

- Alge, Barbara. The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange. *Opus*. Porto Alegre, v. 20, n. I, , p. 9-38, 2014.
- Beal, Amy C. *New Music, New Allies - American Experimental Music: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (California Studies in Twentieth-Century Music, vol. 4): University Press Group, 2006.
- Borio, Gianmario, Danuser, Hermann (eds.). *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946-1966*. Volúmenes 1, 2, 3, 4. Freiburg im Breisgau Rombach, 1997.
- Cotta, André (ed). *Guía Acervo Curt Lange*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2005.
- Custodis, Michael. *Traditionen – Koalitionen – Visionen: Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*. Saarbrücken: PFAU. 2010.
- Fugellie, Daniela. Hans-Joachim Koellreutter y la música sudamericana en los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt (1949-1951). *Texto / conferencia presentada durante el Simposio de Musicología organizado por la Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro en cooperación con la Universidad de las Artes de Berlín*. Evento musicológico realizado en UFRJ-Rio de Janeiro en 2015.
- Fugellie, Daniela. „Musiker unserer Zeit“. *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. (München: edition text+kritik, 2018, pp.83-143), 2018.
- Fugellie, Daniela. ¿El "embajador de Schoenberg" en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953). *Latin American Music Review*, pp. 53-88. 2018.
- Fugellie, Daniela. 2021. “Hans-Joachim Koellreutter and South American Music at the Internacional Summer Courses of New Music in Darmstadt (1949-1951)”. *Per Musi*, no. 40 (February). <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2020.24954>.
- Gerberding, Elke. *Kultureller Wiederaufbau. Darmstädter Kulturpolitik in der Nachkriegszeit 1945-1949*. Darmstädter Schriften 69. Darmstadt: Liebig. 1996.

- Grassl, Markus, Krapp, Reinhard (eds.). *Darmstädter Gespräche: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien*. Bohlau, 1996.
- Heidtmann, Monika Fürst-, „Francisco Curt Lange. Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika“. *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17, Nr. 2/3, pp. 245–258, 1991.
- Iddon, Martin. *Trying to speak: Between Politics and Aesthetics, Darmstadt 1970-1972*. *Twentieth-century music* 3/2, Cambridge University Press: Cambridge, pp. 255-275, 2007.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.
- Instituto Interamericano de Musicología (ed.). *El Instituto Interamericano de Musicología: Su labor de 1941 a 1947*. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología. 1948.
- Kater, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. Musa Editora, Atravez. 2001.
- Koellreutter, Hans-Joachim. *Neue Musik in Südamerika [1951]. Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Volume 3. Editado por Gianmario Borio y Hermann Danuser, 171- 172. Freiburg: Rombach. 1997.
- Mauser, Siegfried. 1994. *Emigranten bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (1946–1951)*. *Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung · Vertreibung · Rückwirkung*. Editado por Horst Weber, 241-248. Stuttgart: J.B. Metzler, 1994. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03538-7_13
- Metzger, Heinz-Klaus, Riehn, Rainer (eds). *Musik-Konzepte Sonderband. Darmstadt-Dokumente I*. München: edition text + kritik. 1999.
- Montero, Luis Merino. *Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción*. *Revista Musical Chilena*. v.52 n.189 Santiago ene. 1998. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901998018900002>
- Nonnenmann Rainer (ed.). *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue*. Mainz: Schott. 2010.

Pace, Ian. *The reconstruction of post-war West German new music during the early allied occupation (1945-46), and its roots in the Weimar Republic and Third Reich (1918-45)*. Ph.D. Diss., Cardiff University. 2018.

Schmidt, Dörte. Remigranten und musikalische Vergangenheitspolitik. Zum Verhältnis von individuellem Handeln und institutionellem Rahmen bei der Rückkehr von Musik und Musikern. *Zwischen individueller Biographie und Institution. Zu den Bedingungen beruflicher Rückkehr von Musiker aus dem Exil*. Editado por Matthias Pasdzierny y Dörte Schmidt, 30-64. Schliengen: Ed. Argus. 2013.

Stephan, Rudolph (ed.). *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse; 1946 - 1996. Internationale Ferienkurse für Neue Musik*. Stuttgart: DACO-Verl. 1996.

Toop, Richard. Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople, 453-477. Cambridge: Cambridge University Press. 2004.

Trudu, Antonio. *La " scuola " di Darmstadt: I Ferienkurse dal 1946 a oggi*. Unicopli. 1992.

Joevan de Mattos Caitano – C.V.

Joevan de Mattos Caitano es Kantor - Kirchenmusiker B (organista, pianista, y Director del coro) en la Iglesia Evangélica Luterana en Alemania. También es musicólogo independiente. Anteriormente obtuvo una beca del DAAD para realizar su doctorado en la Hochschule für Musik Carl Maria von Weber de Dresde bajo la dirección del Prof. Dr. Jörn Peter Hiekel. En la actualidad realiza una investigación sobre los Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik desde una perspectiva global con la ayuda del Internationales Musikinstitut Darmstadt. Joevan Caitano ha participado como ponente en simposios presenciales y en línea en numerosos países. Se han publicado artículos suyos en destacadas revistas especializadas.

Enfoque analítico para intérpretes de *Volatile* para piano solo de Daniel Luzko

Analytical approach for performers of *Volatile, for solo piano* by Daniel Luzko

Gonzalo Gabriel Ortiz Romero

Instituto de Artes –

Universidad Estatal de Campinas

gonzortiz@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8565-4366

Recibido: 4 - agosto – 2023

Aprobado: 8 – octubre – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp64-86>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Resumen

La interpretación musical pianística de música posttonal o contemporánea propone desafíos relacionados con la organización del material compositivo cuyo resultado sonoro difiere de las categorías de la música tonal. El análisis se torna necesario para resolver ese problema, pero un análisis que, desde el punto de vista de las prácticas interpretativas, interactúe con la práctica instrumental y la auxilie.

Un enfoque analítico para intérpretes es propuesto en este trabajo, en el que las informaciones sobre la obra, tanto contextuales como específicas, serán cruzadas con aspectos propios de las primeras fases de preparación para performance pianística de la pieza *Volatile* del compositor paraguayo Daniel Luzko.

Palabras clave: Música contemporánea / Prácticas interpretativas / Piano / Compositor paraguayo

Abstract

The pianistic musical performance of post-tonal or contemporary music proposes challenges related to the organization of the compositional material whose sound result differs from the categories of tonal music. The analysis becomes necessary to solve this

problem, but an analysis that, from the point of view of interpretative practices, interacts with instrumental practice and assists it.

An analytical approach for performers is proposed in this work, in which information on the work, both contextual and specific, will be crossed with aspects typical of the first stages of preparation for piano performance of the piece *Volatile* by the Paraguayan composer Daniel Luzko.

Keywords: Contemporary music / Performance practice / Piano / Paraguayan composer

Introducción

La performance de repertorio postonal trae consigo algunos desafíos inherentes al universo sonoro de las obras, además de otros materiales y técnicas como la notación y las técnicas extendidas. Refiriéndonos solamente al universo sonoro en el contexto de la interpretación musical pianística, el estudio musical analítico se presenta como una herramienta eficaz para la consecución de fines más prácticos, como la lectura, la división en secciones y el abordaje técnico.

Para un intérprete, el objetivo del análisis es la comprensión y descripción de la música como fenómeno sonoro a partir de la escucha detallada y la lectura técnica de la notación que la representa. La *performance* musical, específicamente la *performance* de repertorio clásico de cualquier período, es la combinación de teoría e historia musical, técnica instrumental y refinada percepción musical. Por tanto, la definición de análisis para *performance* propuesta por Joel Lester (1995) como “estrategias para la ejecución de una obra” es un punto de partida para pensar en alternativas de enfoques analíticos aplicables a la práctica instrumental y establecer criterios para decidir qué contenidos musicológicos son relevantes en una actividad eminentemente práctica.

El objetivo de este trabajo es elaborar un análisis para la ejecución de *Volatile* (2013), pieza para piano solo del compositor paraguayo Daniel Luzko (1966), a partir de la selección de informaciones, procedimientos y herramientas que un intérprete¹ con cierta experiencia y conocimiento considera de utilidad en el proceso de preparación para *performance* de una pieza postonal para piano solo. En la práctica musical instrumental, podemos considerar que “análisis” es una actividad presente en todas las fases de estudio de una obra, durante la ejecución e incluso (y especialmente) después de la primera

¹Cuando decimos “intérprete”, nos referimos a solistas de algún instrumento.

ejecución, por tanto no es exagerado suponer que el simple acto de pensar en una pieza como músico que está en proceso de interpretarla entra en la categoría de análisis; esto también supone que el análisis de un intérprete va cambiando a medida que más elementos de la obra son descubiertos tanto en el estudio instrumental como fuera de él.

Esta propuesta de análisis está limitada a la fase previa al estudio pianístico y a las primeras lecturas de la pieza, esto se justifica en el hecho de que, al momento de conocer la pieza y comenzar a estudiarla, el análisis es la actividad principal y en ella se apoyará gran parte del trabajo en el instrumento. Para ello, será necesario un estudio del contexto de la obra, como compositor y estilo, y un análisis de sus características específicas, como material compositivo, patrones físicos (agrupamientos o moldes de la mano) y carácter. La relevancia de cualquier información consultada será medida en función de la utilidad en la elaboración de una imagen sonora, la división estructural, la definición estilística y las unidades de estudio pianístico.

Este artículo está dividido en dos partes: 1) una reflexión sobre la relación entre análisis e interpretación y la descripción del enfoque analítico para intérpretes de este trabajo, con comentarios sobre algunas publicaciones relevantes sobre el tema y una breve descripción de los desafíos que presenta el repertorio postonal para nuestro abordaje de análisis; 2) ejemplo de análisis para intérpretes aplicado a la obra piano solo *Volatile*, del compositor paraguayo Daniel Luzko; complementariamente, parte del enfoque analítico será aplicado a piezas postonales de otros compositores y estilos para mostrar el alcance del tal enfoque.

Este trabajo está enmarcado dentro de dos tipos de investigación: artística y práctica. Es investigación artística porque no se concibe su razón de ser fuera del arte y está metodológicamente integrada a la actividad creativa (Doğantan-Dack, 2012 p.36); es investigación práctica por ser un protocolo de investigación guiado por la práctica, siendo así el propio registro de la práctica una investigación en sí misma (Haseman 2006). En este contexto, artístico y práctico, este trabajo analítico consiste en un estudio en primera persona de una de las primeras etapas de la preparación para la performance de una obra postonal, por medio de investigaciones bibliográficas y discográficas sobre el contexto de la obra y los métodos analíticos, indicaciones en la partitura y el estudio musical pianístico.

Se espera que, a partir de la complementación mutua entre la sistematización detallada de algunos elementos de la práctica pianística y los procedimientos analíticos,

podamos aproximarnos a un enfoque específico de análisis para intérpretes que permita elaborar una estrategia para una interpretación pianística convincente de una obra atonal.

1. Enfoque analítico para intérpretes y postonalismo.

1.1. Análisis y performance.

La interpretación pianística de música clásica se vio enriquecida en los últimos años por estudios y publicaciones sobre las relaciones entre análisis e interpretación musical, principalmente en lo concerniente a la necesidad de conciliar ambas disciplinas y encontrar puntos en los que lo uno puede complementar o auxiliar a lo otro (Rink 2007, Lester 1995, Cook 2001). La idea de que un intérprete deba seguir un análisis prescriptivo, propio o ajeno, está siendo reemplazada por conceptos más conectados con el quehacer musical más práctico, como la “intuición informada”² y el énfasis en la importancia del “contorno” musical temporal más que en la estructura (Rink 2007), cuestiones que valorizan las decisiones interpretativas³ por sobre estudios analíticos que pueden ser más estrictos pero, muchas veces (o tal vez por eso), son menos aplicables en un contexto musical más artístico. En relación a la práctica instrumental, lo que se intenta ilustrar en dichos estudios y publicaciones es lo que en la práctica de intérpretes se resuelve en general de manera intuitiva o con unas lecturas complementarias rápidas, ya que la actividad central de los instrumentistas es la performance y no el estudio descriptivo y detallado para la producción de documentos. De cualquier manera, las propuestas de “análisis para intérpretes”⁴, aún con la mejor buena voluntad de equilibrar fuerzas a favor de los instrumentistas, en su mayoría enfatizan la parte de “análisis” por sobre la de “intérprete”.

Este breve trabajo propone un enfoque en el que el análisis está presente en todas las fases de preparación para la *performance*, con variaciones que corresponden a cada etapa:

- **Análisis preparatorio:** es el estudio llevado a cabo al principio del estudio instrumental (pianístico, en este caso) de una obra, es la primera de las muchas fases que delinean la preparación para la *performance*.

²La “intuición informada” es la intuición del intérprete que está sustentada por un bagaje de experiencia en la práctica del instrumento y conocimientos adquiridos.

³En el sentido de performance musical.

⁴Expresión acuñada por Rink (2007).

- **Análisis de proceso:** consiste en la evaluación de los pasajes que son estudiados por medio de la escucha de grabaciones de dichos pasajes con los dispositivos al alcance del intérprete.

- **Análisis de la *performance*:** es el análisis descriptivo de las primeras interpretaciones de la obra, es el tipo de análisis que afirma la pieza técnicamente, madura la imagen sonora y refina las decisiones musicales.

En este estudio nos centraremos en el análisis preparatorio y, justamente por eso, pretendemos valorar la concisión, objetividad y eficacia del estudio analítico no como fin en sí mismo sino como herramienta interpretativa. El enfoque analítico para la *performance* instrumental es, por su finalidad, necesariamente diferente a un abordaje que tenga como objetivo la apreciación musical o la comprensión profunda de la obra dentro de los parámetros de un musicólogo o de un compositor. La principal diferencia es de orden pragmático: un análisis para *performance* debe, necesariamente, filtrar las informaciones sobre la obra que serán relevantes en el estudio instrumental, todo lo que facilite la comprensión, la lectura y ayude a trazar estrategias que permitan llegar a una interpretación convincente.

Todo instrumentista sabe (o debe saber) que, por un lado, hay informaciones teóricas e históricas que son de enorme interés en el estudio musical instrumental de una obra y, por el otro, hay elementos estructurales que, según algunos autores, “pueden ser fascinantes en el papel” pero son de poca utilidad práctica en la preparación de una pieza e incluso enfatizarlos en una interpretación podría afectarla negativamente⁵. De cualquier manera, es difícil o incluso imposible establecer *a priori* qué elementos analíticos serán relevantes en la preparación de una pieza para su ejecución, sobre todo sus aspectos más específicos, como técnicas compositivas, materiales, notación y estructura. Definir la relevancia o irrelevancia de las informaciones sobre una pieza es resultado de decisiones tomadas, en su mayor parte, durante las primeras fases del estudio en el instrumento y, para tal efecto, es importante determinar el tipo de información que el pianista necesita para la comprensión y lectura de la obra, así como los soportes y herramientas en los que va a llevar a cabo el estudio.

Considerando los objetivos y procedimientos, la propuesta de este enfoque analítico para *performance* divide el estudio en las siguientes etapas:

⁵“La demostración de la unidad entre los motivos, por ejemplo, puede ser fascinante en el papel, pero de forma general, es más fácilmente observable que oída; un énfasis obstinado dado a cada detalle de un motivo seminal en una *performance* podría llevar a resultados ridículos” (Rink 2007, p.29)

a. Estudios preliminares: consiste en investigaciones sobre el compositor, sobre todo en los aspectos estilísticos e históricos, así como materiales y técnicas de composición, lugar de la pieza estudiada en el conjunto de la obra y, si necesario fuere, comparaciones posibles con otras piezas para piano u otra instrumentación. Se trata aquí de recolectar todos los datos posibles que pueden ser útiles para comprender y estudiar las obras a partir de su contextualización. Las fuentes son todas las versiones de la biografía del compositor a las que sea posible acceder, catálogo de obras, partituras y grabaciones de piezas cronológicamente cercanas, preferentemente del mismo instrumento.

b. Reconocimiento: la atención se centra en la obra, para lo cual la audición junto con la partitura o, de no contar con un registro de la obra, una primera lectura en el instrumento, constituye un primer acercamiento para tener una idea de la sonoridad, el carácter y de los elementos referenciales o simbólicos de la pieza, si los tuviere, además de una primera aproximación a la división estructural.

c. Lectura: fase en la que será confirmada la división estructural de la pieza y la clasificación de los materiales con el objetivo de fragmentarla en pequeñas secciones para su mejor estudio. Esta etapa marca el inicio del estudio en el piano junto con anotaciones en la partitura. Es importante que esta fase sea llevada a cabo en el instrumento en la mayor parte del tiempo, si no en su totalidad, a fin de prever los desafíos técnicos y planificar los movimientos necesarios para su ejecución.

d. Imagen sonora: es construida a partir de las fases anteriores, siendo un poco más precisa después de las primeras lecturas en el piano. Esto se debe a que, a diferencia del repertorio tonal, que muchas veces permite la escucha interna sin sonido físico y sólo con la lectura de la partitura, un intérprete afirma la escucha interna o imagen sonora de piezas postonales después de adquirir cierta fluidez en su ejecución⁶. La escucha interna o la imaginación sonora es parte crucial del proceso de preparación para *performance*, tanto para tener una idea clara de la obra estudiada a fin de memorizarla con más seguridad (Chueke & Chaffin 2017) como para guiar las fases de estudio de una obra (Jakubowski

⁶La pianista Zélia Chueke afirma, en un estudio sobre preparación para *performance* de una obra de Schoenberg, que, una vez memorizada una parte de la pieza, “las ‘Pistas de *Performance*’ están incorporadas en su escucha interna, permitiéndole evocar la pieza internamente sin necesidad de la partitura” (Chueke & Chaffin 2017, p. 265). El coautor del estudio, Roger Chaffin, utiliza el concepto “Pistas de Interpretación” (*Preformance Cues*), expresión relacionada con las “dimensiones de complejidad musical” (Chaffin et al. 2002) que son ‘básica’ (digitación, técnica, patrones), ‘interpretación’ (fraseo, tempo, dinámica, pedal), ‘*performance*’ (memoria, estructura musical, atención) y ‘metacognitiva’ (evaluación, velocidad de estudio, planificación, estrategia, sensación física, y otros).

2020). La imagen sonora es un hecho dinámico, que va cambiando a medida que la obra está cada vez más internalizada tanto en la memoria motora como en la auditiva: la pieza va de estar difusa en la mente del pianista a estar más definida en todos sus aspectos (rítmico, melódico, armónico, expresivo, etc.) y, una vez definida, va siendo modificada a medida que más informaciones son adicionadas y/o decisiones interpretativas son tomadas.

1.2. Repertorio postonal

El repertorio de los intérpretes desde el establecimiento de éstos como grandes protagonistas de la escena musical clásica es, en la amplia mayoría de los casos, perteneciente a los períodos barroco, clásico y romántico, repertorio que comparte una característica: la armonía tonal. Ante el hecho de que la abrumadora mayoría de los estudios sobre preparación de *performance* musical sean documentaciones sobre el proceso de aprendizaje y memorización de repertorio tonal (Soares, 2015), cada vez más autores están produciendo estudios de *performance* de música postonal (Antoniadis 2011, Ginsborg & Chaffin 2011, Chueke & Chaffin 2017) en los últimos años, acompañando la fase emergente de las investigaciones sobre *performance* musical.

El músico que toma la resolución de interpretar piezas alejadas del repertorio llamado “tradicional” se enfrenta con materiales y técnicas que son, en cierto modo, desafiantes. Varios factores se juntan para establecer dichos desafíos:

- En contraposición a la armonía de la música tonal, que en su marco general mantiene los mismos principios de tensión y reposo (independientemente del compositor e incluso del período, con algunas pequeñas variaciones), muchos compositores desde Schoenberg (por poner un punto de partida) hasta nuestros contemporáneos crean sus propios sistemas, que requieren la lectura de textos aclaratorios, a veces detallados y extensos, o incluso una formación previa (por ejemplo en notación gráfica y técnicas extendidas) para una mejor lectura y comprensión de las obras.
- Algunas características de la música postonal, como las disonancias, el quiebre de la unidad formal (partes o eventos musicales aparentemente sueltos e inconexos), la complejidad rítmica y el ruido como material musical (Ortiz Romero 2018) hacen que sea de extrema dificultad establecer los parámetros musicales de una obra dodecafónica,

atonal u obras de la Nueva Complejidad⁷ a partir de las categorías de la música tonal. Una descripción asumiendo la lógica de la música tonal (que viene siendo compuesta, escuchada, ejecutada y estudiada por lo menos desde hace cuatro siglos) no sería muy diferente de las palabras (al menos las primeras) de Arnold Schoenberg en una carta a Ferruccio Busoni:

“Yo aspiro a la completa liberación de todas las formas/de todos los símbolos/de la cohesión y/de la lógica. /Por eso:/estoy acabando con el “funcionamiento de los motivos.” /Acabando con la armonía como/cemento o ladrillo de una construcción. /La armonía es ‘expresión’ y nada más. (...) /Mi música debe ser *breve*. /Concisa! En dos palabras: *¡no construida sino expresada!*” (Schoenberg en Beaumont, 1987)⁸.

- La declaración de Schoenberg, sobre todo la parte de “liberarse de la lógica”, aunque suene exagerada o incluso imprecisa desde la apreciación y estudio de la música de los siglos XX y XXI, sirve para abrir la discusión sobre la “gramática” (Halpern 1982) o “sintaxis” (Bernstein 1976) musical como elemento sumamente relevante a la hora del estudio pianístico de una pieza postonal. Las primeras nociones de armonía, contrapunto, historia, formas, escalas, acordes, conducción de voces, fraseo, etc., así como, en los primeros años de instrucción musical, casi toda (o toda) la música escuchada dentro y fuera del ámbito académico, están ligadas al sistema tonal. Ante este conjunto de patrones y reglas a las que la amplia mayoría de los músicos son expuestos desde los primeros momentos de su formación teórica, técnica y artística, es necesario crear nuevas estrategias para piezas “sin lógica” que, de hecho, desafían todas las reglas y recursos técnicos aprendidos ya desde la primera lectura en el instrumento.

2. Análisis para intérpretes de la obra *Volatile*

Volatile (2013) del compositor paraguayo Daniel Luzko, es una obra en la cual predomina el postonalismo con trazos ambiguos de tonalismo en algunos pasajes. Dentro del plan de preparación para la interpretación de la obra, el análisis, como fue dicho, será dividido en: estudios preliminares, reconocimiento, lectura e imagen sonora.

Las fases de ‘estudios preliminares’ y ‘reconocimiento’ son documentales, la primera consiste en la consulta de datos sobre el compositor, obras y estilo, la segunda es

⁷Movimiento de compositores de *circa* 1980 cuyas piezas se caracterizan por la altísima densidad en la notación de la partitura, entre cuyos representantes más importantes están, Brian Ferneyhough etc...

⁸El texto original está escrito en forma de verso, las barras son para indicar los saltos de línea. Las cursivas también están en el texto original.

la escucha acompañada de la lectura de la partitura con anotaciones rápidas si fuera el caso. En la 'lectura' será llevada a cabo la división estructural junto con la identificación de patrones físicos. Finalmente, serán abordados los criterios para la elaboración de una primera imagen sonora y la influencia que dicha imagen tiene en el estudio de la obra. No hay que perder de vista la naturaleza pragmática de este enfoque analítico, que pretende reunir críticamente toda la información sobre la obra relevante para el estudio pianístico y preparación para su ejecución pública.

2.1. Estudios preliminares: datos sobre el compositor.

Considerar el estilo del compositor es de gran importancia para la elaboración de la imagen sonora de la pieza, elementos como el fraseo, el rango dinámico y los elementos expresivos de la obra son más claramente definibles una vez que se ubica la pieza dentro de su contexto de creación.

Daniel Luzko (n. 1966) es un compositor, pianista y director de orquesta paraguayo que estudió como alumno activo del Grupo de Compositores de Asunción en 1985⁹, concluyó la Maestría en Composición en la Universidad de Kansas (Estados Unidos) en 1995, el Posgrado en Composición en la Universidad de Música Fryderyk Chopin de Varsovia (Polonia) en 1994 y el Doctorado en Composición en la Universidad Católica de América en Washington D.C. (Estados Unidos) en 1997. Otras obras importantes de Luzko son *Sensus* (1994), *Viajes* (2006) y su recientemente estrenada *Sinfonía N°1* (2022).

De la misma manera que ocurre con otros muchos compositores, el estilo de composición de Daniel Luzko en *Volatile* es la suma de los materiales utilizados en piezas anteriores, exploraciones individuales e influencias y vivencias del momento en que las piezas fueron compuestas (sobre esta última cuestión se hará una breve mención en la siguiente fase de análisis). En otras obras para piano de Luzko es posible encontrar elementos que ayudan a definir el estilo del compositor y planificar una idea de sonido de *Volatile*: por ejemplo, en las *Cuatro piezas para piano* (1987-1992) el compositor combina escalas modales, acordes y arpeggios aumentados o disminuidos y cromatismos, materiales presentes en *Volatile*; *Sensus* (1994) es una pieza para piano con notación

⁹El Grupo de Compositores de Asunción es el nombre dado a un curso intensivo de composición y apreciación musical enfocado en el repertorio del siglo XX, bajo la dirección pedagógica de los músicos José Luis Miranda y Luis Szarán (Ortiz Romero, 2018)

gráfica, puntillismo y una escritura de las alturas característica compositores de Polonia como Penderecki y Serocki, pero lo que llama la atención de *Sensus* en este estudio son los pasajes neorrománticos con la textura de melodía acompañada y; *Viajes*, que es una descripción musical de tres lugares importantes de América del Sur¹⁰ con diferentes técnicas de composición como minimalismo, armonías extendidas y politonalismo. Tras la escucha acompañada con las partituras de estas piezas de referencia, los materiales y técnicas recurrentes en la escritura pianística del compositor pueden ser reconocidos en el análisis de *Volatile*.

2.2. Reconocimiento: la obra.

Volatile fue compuesta en una fase en la que el compositor utilizaba la improvisación como principal herramienta creativa, siendo el piano (instrumento en el cual Luzko actúa hasta hoy) el medio sonoro y el soporte de registro de tales improvisaciones la grabación en audio. La pieza fue compuesta inspirada en una foto tomada por Derliz Mereles (Fig. 1) y fue escrita “en consecución parcial del permiso de año sabático 2012-2013”¹¹

A partir de la versión digital de la partitura (con tres copias convenientemente impresas listas para el estudio pianístico) y la escucha de la única versión grabada de la pieza, que es un registro en vivo del estreno de la obra por el pianista Amir Khosrowpour¹², podemos aproximarnos a una idea del carácter: tranquilo, con indicación *andante tranquilo e libero*, el tempo sugerido por el compositor es *negra = 70* y el rango dinámico es entre *pianissimo* y *mezzo forte*. Khosrowpour hace unos comentarios interesantes sobre la foto de la flor en la que está inspirada la pieza, como “filamentos que se esparcen [y se bifurcan]” (*fibers drifting away*) y “elementos de luz” como los efectos de la luz en la foto que crean unas “manchas borrosas” (*blurry spots*), a dichos comentarios podemos agregar el contraste de foco entre el objeto (definido) y el fondo (difuso).

¹⁰Bariloche (Argentina), Machu-Pichu (Perú) y Bogotá (Colombia)

¹¹Comentario del compositor en la portada de la pieza

¹²Disponibile en <https://youtu.be/mz3NBWlbyiQ>

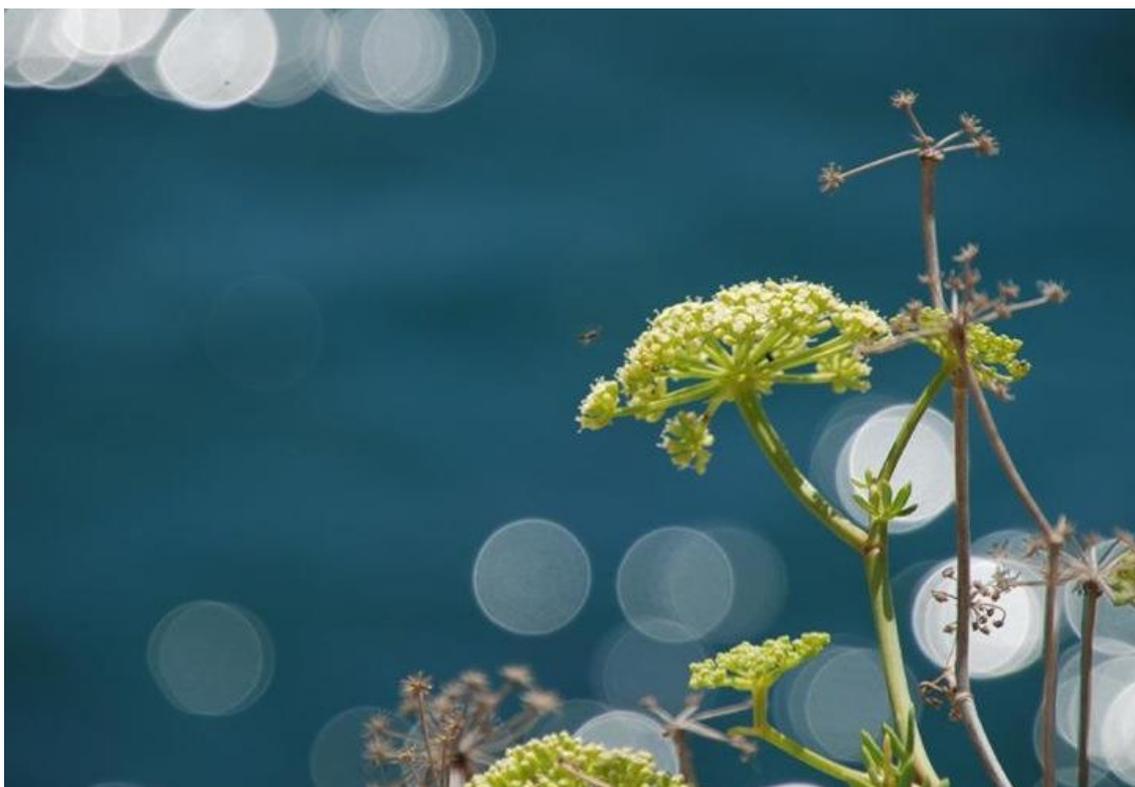


Fig. 1 – Foto en la primera página de la partitura de *Volatile*

2.3. Lectura. Niveles de análisis. Unidades de estudio.

Cuando la pieza lo permite, tocar a primera vista en el piano, de comienzo a fin, es una estrategia válida para obtener una sensación más directa del sonido y llevar a cabo la división estructural, la indicación de patrones físicos y, si fuera el caso, ir marcando las dificultades técnicas.

Este análisis para performance es pensado desde dos perspectivas: las ‘capas o niveles de análisis’ y las ‘unidades de estudio’. Los ‘niveles de análisis’ consisten en la división de la pieza en tres capas a partir de la adaptación de los métodos analíticos de autores como Jan LaRue (1989) y John White (1993) combinada con aspectos de la práctica pianística: ‘capas pequeñas’ (intervalos, escalas, acordes, digitación, articulación, agrupamientos o moldes de la mano), ‘capas medias’ (compases, frases, eventos musicales recurrentes, dinámica, agógica) y ‘capas grandes’ (división temática, partes de la obra). Estas capas serán comentadas en el orden en el que van siendo abordadas en el estudio pianístico.

Las ‘capas pequeñas’ son las más relevantes al inicio del estudio pianístico. Según Claudio Richerme (1997), la técnica pianística consiste en una secuencia de posiciones y

es la claridad a la hora de reconocer esas posiciones la que agilizará la lectura, la fluidez y la direccionalidad musical de la pieza. La herramienta de estudio que proponemos es el ‘agrupamiento (*grouping*) o molde de la mano’ que, originalmente, es un recurso técnico e interpretativo que “consiste en la organización física y mental de patrones como saltos, dirección de una determinada línea, textura u organización rítmica” (Milanovic, 2012 pp.122-123); esta idea es también mencionada por el pianista y pedagogo húngaro György Sándor, para quien el *grouping* es “análogo a las arcadas de los músicos de instrumentos de cuerda o la respiración en ejecutantes de instrumentos de viento y cantantes”, resaltando su importancia “musical y técnica” (Sándor, 1981 p.66). Por tanto, el *grouping* consiste en la detección de grupos de notas en la partitura basada en la digitación; esos grupos o moldes de la mano determinan posiciones y las transiciones de una posición a la otra determinan los movimientos del pianista para la ejecución de los pasajes y eventualmente de la pieza entera.

Lo que llamamos “posiciones” en el caso de los ‘agrupamientos o moldes de la mano’ son grupos de notas que van de grados conjuntos a la máxima extensión de la mano del pianista (en el caso del autor de este estudio, la extensión máxima varía entre una novena mayor y una décima mayor) y pueden ser interpretadas sin modificar la posición del brazo (sin pasaje del pulgar), *legato* en la mayoría de los casos. El ejemplo más simple de *grouping* son las escalas y arpeggios, siendo cada ‘molde de la mano’ determinado por el grupo de notas que, dependiendo de la dirección de la escala o arpeggio, comienza o termina con el pulgar. Por ejemplo, en una escala ascendente de Do Mayor (Fig. 2) con la mano derecha y con una octava de extensión, hay dos ‘moldes de la mano’: el primer ‘molde’ son las 3 primeras notas (do – re – mi) con los dedos 1, 2 y 3, el segundo ‘molde’ es consecuencia del pasaje del pulgar que determina el cambio de posición del brazo, son las 5 últimas notas (fa – sol – la – si – do) con los dedos 1, 2, 3, 4 y 5.



Fig. 2 – Ejemplo de *grouping* en la escala de Do Mayor

En *Volatile*, los ‘moldes’ son “reducciones” de las notas de un fragmento específico a intervalos armónicos y acordes (Soares, 2015). En cada uno de los pentagramas de la primera parte de la pieza (Figuras 3 a 7), la partitura original está arriba y abajo la “reducción” a los ‘moldes de la mano’ de cada pasaje.

Este procedimiento es válido para la lectura de todas las secciones de la pieza.

En la ‘capa media’ la concentración estará centrada en la división estructural en función al proceso de aprendizaje pianístico de la obra, no está de más decir que no siempre el seccionamiento analítico musicológico coincide con el seccionamiento que resulta de la percepción en el instrumento. Esta ‘capa’ está relacionada con el establecimiento de puntos de inicio y fin de pequeñas secciones con sentido musical que serán repetidas según la dificultad técnica y la capacidad del pianista de ejecutarlas con fluidez. Estas secciones reciben el nombre de ‘unidades de estudio’, dichas unidades de estudio irán aumentando de tamaño a medida que las secciones vayan siendo unidas hasta transformarse en una única unidad de estudio cuando la pieza pueda ser ejecutada sin cortes y fluidamente de comienzo a fin. En un primer momento y considerando que estamos en el comienzo del estudio pianístico de una pieza postonal, la ‘unidad de estudio’ será el compás, siendo que cada ‘unidad de estudio’ inicia en la primera nota de un determinado compás y termina en la primera nota del siguiente.

The image displays two musical staves for Piano. The top staff is the original score, starting with a piano (*mp*) dynamic and a *mf a tempo seconda volta* marking. It features complex chords and melodic lines. The bottom staff is a reduction of the first pentagram, showing simplified chords and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Hand shapes are labeled 'm.d.' (mano derecha) and 'm.i.' (mano izquierda). The reduction uses block chords and single notes to represent the harmonic structure of the original passage.

Fig. 3 – *Volatile*, pentagrama 1 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

The image displays two staves of musical notation for 'Volatile, pentagrama 2'. The top staff is the original score, featuring a complex rhythmic structure with various note values and accidentals. The bottom staff is a 'reducción' (reduction) of the original, showing simplified notation and fingerings (1-5) for both hands, making it easier to play. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 7/4.

Fig. 4 - *Volatile*, pentagrama 2 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

The image displays two staves of musical notation for 'Volatile, pentagrama 3'. The top staff is the original score, featuring a complex rhythmic structure with various note values and accidentals. The bottom staff is a 'reducción' (reduction) of the original, showing simplified notation and fingerings (1-5) for both hands, making it easier to play. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 7/4.

Fig. 5 - *Volatile*, pentagrama 3 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

Fig. 6 - *Volatile*, pentagrama 4 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

Fig. 7 - *Volatile*, pentagrama 5 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

Las ‘capas grandes’ constituyen la división formal de la pieza, con sus repeticiones e identificación de las partes de la obra; estas ‘capas’ ya fueron identificadas en la fase de ‘reconocimiento’ y confirmadas en esta fase de ‘lectura’. La división estructural de *Volatile* es:

- Parte A: compases 1 a 15.
- Parte B: compases 2 a 11 y 16 a 31 (primer *ritornello*).
- Parte C: compases 2 a 11 y 32 a 45 (segundo *ritornello*).
- Parte D: compases 46 a 79.

2.4. Imagen sonora.

Las definiciones de imagen sonora o imaginación musical coinciden en determinar que el músico ‘imagina’ deliberadamente una secuencia de sonidos musicales aún con la ausencia física de sonido; estudios y publicaciones sobre el tema lo abordan desde diferentes puntos de vista, como percepción e imaginación de líneas melódicas (Aleman et al., 2000), el estudio mental de pianistas (Leimer & Giesecking, 1931) y la representación mental de los movimientos físicos en el instrumento (Clark et al., 2012).

En los estudios sobre la práctica de la performance musical, la imagen sonora ocupa un lugar importante, como lo dice Jakubowski (2020 p. 196):

“Los músicos confían en una variedad de estrategias basadas en la imaginación en sus prácticas diarias. La práctica mental es una técnica común definida a nivel general usada por músicos, que puede abarcar estrategias (...) como pensar sobre la pieza o analizar una partitura (...). Esta imaginación es, a menudo, multimodal por naturaleza, en el sentido de que puede incluir la imagen sonora de las notas que serán ejecutadas, así como la imaginación de los movimientos necesarios para ejecutar las notas, imaginación visual de la partitura, del público, de la sala de concierto, etc.” (p. 196).

Para definir la imagen sonora como parte del proceso de preparación de *Volatile*, una frase del pianista canadiense Marc-André Hamelin puede ser usada como punto de partida: “tiene que haber algo que decir sobre la pieza sólo por el hecho de pensar en ella, pues eso nos alivia la muy complicada tarea de transformar la partitura en sonido”¹³. Una pregunta que podría guiar el estudio y ayudar a elaborar la imagen sonora de *Volatile* es “¿cómo debe sonar la pieza?”, pregunta válida si consideramos que el intérprete ya tiene una idea de sonido de la pieza a partir de informaciones precisas como la partitura, la escucha de una versión grabada, la foto que inspiró la obra, el estilo del compositor y la sonoridad resultante de las primeras lecturas en el piano. La imagen sonora necesariamente va cambiando a medida que el estudio avanza y la interpretación adquiere forma.

A partir de las fases anteriores, un primer “borrador” de imagen sonora de *Volatile* puede ser descrito de la siguiente manera: según la partitura y la foto en la que está

¹³Entrevista de Schmith-Garré a Marc-André en el DVD *Legato, The World Of the Piano*, 2007.

inspirada, la indicación de *andante tranquillo e libero* al inicio de la pieza junto con el rango dinámico de *pp* a *mf* y la presencia de *clusters*, intervalos armónicos de segundas y formaciones abiertas de acordes, sugieren un sonido con poco contraste dinámico en sentido horizontal (no se registra *crescendo* o *diminuendo* evidentemente enfatizado) sin embargo, es clara la intención de definir la línea melódica o canto (más claro) del resto del material (difuso). La variedad rítmica sugiere definición en el ataque de las figuras rápidas y la agógica, sobre todo en las primeras fases de estudio pianístico, es imaginada a partir de las indicaciones de agógica presentes en la partitura. Según el estilo de Luzko, sus influencias como pianista (principalmente el estilo de Frédéric Chopin) y como compositor (Penderecki, Serocki, improvisación libre) sugieren un toque liviano y atención a la claridad del fraseado aún en dinámicas extremas como *pianíssimo*.

Una cuestión importante sobre la imagen sonora o escucha interna de una pieza postonal es la idea de que dicha imagen, en la mente de un intérprete, sólo adquiere una forma clara después de conseguir interpretarla fluidamente en el instrumento. El estudio de la pianista Zélia Chueke sobre preparación para performance de la pieza Op. 11 N° 3 de Arnold Schoenberg (Chueke & Chaffin 2017) describe, en cierto momento, cómo la pianista es capaz de escuchar la obra internamente sin necesidad del instrumento después de memorizarla físicamente, lo que sugiere la necesidad de una frecuente exposición a la pieza, cosa que se da más intensamente en el contacto de un intérprete (con las innumerables repeticiones necesarias para la ejecución de cada pasaje) que en la escucha y análisis fuera del instrumento. Esta necesidad de fluidez en el instrumento para poder imaginar claramente la pieza es un motivo por el que la ‘imagen sonora’ aparece como la última fase en el análisis preparatorio para intérpretes aplicado a repertorio postonal.

2.5. Aplicación a otras piezas del repertorio postonal

La pieza analizada contiene material relevante para ejemplificar y justificar el enfoque analítico para intérpretes, no obstante, esos materiales son específicos dentro del contexto de la obra estudiada: si bien el contraste temático es perceptible, dimensiones musicales como intervalos y motivos son bastante similares. Considerando otras obras del repertorio postonal (y del repertorio en general), las primeras fases de esta propuesta analítica para intérpretes, Estudios Preliminares y Reconocimiento, pueden aplicarse perfectamente por lo cual, salvo algunos detalles menores, sería redundante



Fig. 9 - *Arpège*, compases 19-20, 'moldes'.

Una aplicación interesante del *grouping* son los pasajes puntillistas. En la pieza *Sensus* (1994), el compositor paraguayo Daniel Luzko incluye un pasaje puntillista, es decir, una sección con notas o pequeños grupos de notas aislados, separados por silencios o pasajes con la otra mano. Armar las posiciones de antemano es de enorme ayuda en la ejecución de este tipo de material.

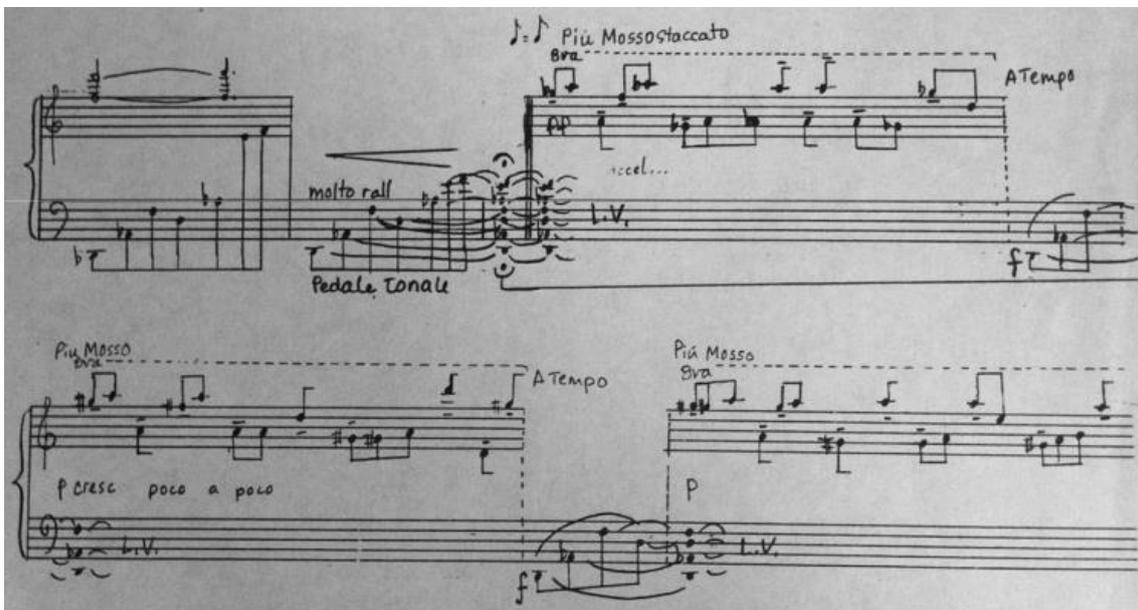


Fig. 10 - *Sensus*, fragmento de la página 5.



Fig.11 – *Sensus*, ‘moldes’. Compases “*Piú mosso staccato*”, “*Piú mosso*” y “*Piú mosso*” (pasajes puntillistas). La escritura en arpeggios y la separación en dos pentagramas es para facilitar la lectura.

Conclusión

El estudio musical analítico difícilmente es un proceso lineal y meramente descriptivo cuando el objetivo es la *performance*, pues tanto la lectura y comprensión de la pieza como la práctica en el instrumento interactúan continuamente hasta la versión final que, igualmente, puede (y debe) ser sometida a un escrutinio analítico específico (escucha activa y crítica) para futuras versiones de la obra.

En la lectura de una pieza como *Volatile*, el primer desafío es la ausencia de patrones armónicos del repertorio tonal, dicha dificultad es atenuada por el abordaje gestual y físico en el instrumento, como el estudio usando los agrupamientos (*groupings*). Aunque el estudio de los *groupings* constituye solamente un recurso de análisis de los movimientos pianísticos (se hacen necesarios otros recursos según el instrumento y las demandas técnicas de la obra), es lógico pensar que un trabajo de análisis orientado a la interpretación puede incorporar elementos técnicos y gestuales propios de la práctica instrumental.

La discusión sobre el tipo de análisis que debe llevar a cabo un intérprete, o incluso si es o no necesario realizar un análisis exhaustivo de una pieza antes de proceder al estudio en el instrumento, es una discusión válida siempre que los fundamentos prácticos del estudio musical estén incluidos. Dichos fundamentos tienen relación con la técnica instrumental, los procedimientos de estudio y la preparación para la *performance*, categorías imprescindibles en el vocabulario de un instrumentista o cantante. Ante la realidad de que “la mayoría de la literatura sobre la relación entre análisis y *performance* es publicada por especialistas en teoría y análisis” (Nolan 1993 p.112), contribuir con

enfoques analíticos es un desafío que puede ser considerado una necesidad por muchos intérpretes.

Dada la enorme variedad de materiales y estilos presentes en la música postonal y considerando las diferentes herramientas de estudio e interpretación musicales, la contribución de los intérpretes es importante para proponer estrategias de estudio, facilitar la comprensión estilística y enriquecer las opciones de repertorio. En este caso, una propuesta analítica que es parte del plan de preparación para *performance* de repertorio postonal para piano debe integrar la teoría musical, los materiales compositivos y los tipos de notación con los métodos de estudio pianístico para ser de utilidad para el intérprete.

Bibliografía

- Aleman, André et al. 2000. "Music training and mental imagery ability". *Neuropsychologia*. 38: 1664 – 1668.
- Antoniadis, Pavlos. 2011. "Physicality as a performer-specific perspectival point to I. Xenakis's piano work: Case study Mists." Ponencia presentada en el Xenakis International Symposium, Londres, 01 al 03 de abril.
- Bernstein, Leonard. 1976. *The unanswered question: Six talks at Harvard*. Vol. 33. Cambridge: Harvard University Press,
- Beaumont, Antony (Ed. y Trad.). 1987. *Ferruccio Busoni: Selected Letters*. New York: Columbia University Press.
- Chueke, Zélia y Chaffin, Roger. 2017. "Performance cues for music "with no plan": A case study of preparing Schonberg's Op. 11, n. 3" *New Thoughts about performance*. London Piano Symposium, 2017: 253-268.
- Clark, Terry, Aaron Williamon, and Aleksandar Aksentijevic. 2012. "Musical imagery and imagination: The function, measurement, and application of imagery skills for performance" En *Musical Imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*, editado por David Hargreaves, Dorothy Miell y Raymond MacDonald, 351-365. Oxford Academic.
- Cook, Nicholas. 2001. "Between process and product: Music and/as performance" *Music theory online* 2 (7/2001): 1-31.

- Doğantan-Dack, Mine. 2012. "The art of research in live music performance". *Music Performance Research* (5) 34-48.
- Ginsborg, Jane, and Roger Chaffin. 2011. "Preparation and spontaneity in performance: A singer's thoughts while singing Schoenberg." *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*. 1-2 (21): 137-158.
- Halpern, Andrea R., and Gordon H. Bower. 1982. "Musical expertise and melodic structure in memory for musical notation." *The American Journal of Psychology*. 1 (92/1982): 31-50.
- Haseman, Brad. 2006. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"* No. 118: 98-106.
- Jakubowski, Kelly. 2020. "Musical Imagery". En *The Cambridge Handbook of the Imagination*, editado por A. Abraham (Cambridge Handbooks in Psychology, 187-206. Cambridge: Cambridge University Press.
- LaRue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución al la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor.
- Leimer, Karl y Giesecking, Walter. 1972 [1931] *Piano technique*. New York: Dover.
- Lester, Joel. 1995. "Performance and analysis: interaction and interpretation". En *The Practice of Performance: Studies in Music Interpretation*, editado por John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luzko, Daniel. 2013. *Volatile*. [Partitura] Para piano solo. Archivo digital personal.
- Marc-André Hamelin: No Limits*. Serie Legato: The World of the Piano. 2007 [DVD] Jan Schmidt-Garre. Alemania: EuroArts.
- Milanovic, Therese Elaine. 2012. "Learning and teaching healthy piano technique: Training as an instructor in the Taubman Approach". Tesis de Doctorado. Queensland Conservatorium, Griffith University.
- Ortiz Romero, Gonzalo Gabriel. 2018. "Considerações sobre a música pós-tonal para piano de compositores paraguaios". Tesis de Maestría - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1636764>. (Último acceso 1-08-2023).
- Richerme, Claudio. 1997. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora.

- Rink, John. 2007. “Análise e (ou?) performance”. *Cognição e artes musicais*, 1 (2): 25-43.
- Sándor, György. 1981. *On piano playing: Motion, sound, and expression*. New York: Schirmer.
- Soares, Alexander X. 2015. “Memorisation of atonal music”. Tesis de Doctorado. Guildhall School of Music & Drama.
- White. John D. 1994. *Comprehensive Musical Analysis*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc.

Gonzalo Gabriel Ortiz Romero – C.V.

Inició su formación musical em Asunción, Paraguay, en el Conservatorio “Federico Chopin”. En 2012 concluyó la carrera de Licenciatura en Música (*Bacharelado em Música*) en la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP), en Campinas, Estado de São Paulo, Brasil, bajo la orientación de Prof. Dr. Maurícy Martin y la Maestría en Música en 2018 en la misma institución, bajo la orientación del Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühn. Actualmente está cursando el Doctorado en Música en la UNICAMP bajo la orientación del Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida, desarrollando una investigación sobre interpretación pianística de música contemporánea con énfasis en el repertorio postonal de compositores paraguayos. Como pianista, se presentó en Paraguay y Brasil como solista y colaborador de instrumentistas, cantantes y coros.

Voces más allá de las palabras. Aproximaciones al uso de la voz en dos obras acusmáticas de Ricardo de Armas

Voces beyond the words. Approaches to the use of the voice in two acousmatic pieces by Ricardo de Armas

Leticia Molinari

Universidad Nacional del Sur

molinarileticia60@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2609-8379

Recibido: 1° julio – 2023

Aprobado: 5 – septiembre – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp87-101>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Resumen

La posibilidad de evocación que tiene la música o la voz sin el recurso de las palabras es un tema presente en las instancias de creación, interpretación y audición que interesa a teóricos como Abbate, Neubauer, Wishart y Smalley entre otros y a compositores de diferentes géneros. Corporalidad, formas de enunciación y expresividad vocal forman parte de un terreno propicio para ahondar en la ambigüedad y mutabilidad de la música, abstracciones que despiertan el imaginario del oyente y dan lugar al cruce de otras voces ya presentes en la composición. En *Martirena 100dB* (arte radiofónico) y *De simulacros y exageraciones* (música experimental) del compositor argentino Ricardo de Armas, encontramos elementos que nos permiten profundizar en la presencia de esas voces en el marco de la música acusmática.

Palabras clave: escucha, voz, acusmática, gestualidad.

Abstract

The possibility of evocation that music or the voice have without the use of words appears in the instances of creation, interpretation and listening which interests theorists such as Abbate, Neubauer, Wishart and Smalley among others and composers of different genres. Corporality, forms of enunciation and vocal expressiveness are part of a favorable terrain to delve into the ambiguity and mutability of music, abstractions that awaken the listener's imagination and give rise to the crossing of other voices already present in the composition. In *Martirena 100dB* (radio art) and in *De simulacros y exageraciones* (experimental music) by the Argentine composer Ricardo de Armas, we find elements that allow us to deepen the presence of these voices within the framework of acousmatic music.

Keywords: listening, voice, acousmatic, gestures.

Introducción

El propósito de este trabajo¹ es pensar algunas posibles formas en que la voz se incluye en producciones de la música acusmática; para ello, las cuestiones de la gestualidad, la relevancia de la escucha y la presencia de la voz más allá del lenguaje serán los tres pilares más importantes. Abordaremos [Martirena 100dbB](#) (arte radiofónico, 2021) y [De simulacros y exageraciones](#) (música experimental, 2014) dos obras del compositor Ricardo de Armas (Buenos Aires, 1957). En ellas se destacan las cualidades acústicas de las intervenciones vocales que se convierten en fuentes sonoras de gran ductilidad sea para moverse dentro y fuera del campo semántico del lenguaje verbal, para evocar momentos de la vida o como parte del paisaje sonoro, entre otros propósitos. Los mecanismos del habla, la exploración de la expresividad y los modos de decir presentes en estas obras, dan cuenta de una riqueza vocal tímbrica, agógica y dinámica por medio de la cual el cuerpo ausente deviene imaginado y ofrece y sustenta un gesto implícito. Abordaremos el estudio de los recursos vocales principalmente desde el enfoque de los

¹ Este texto tiene su origen en el trabajo final del seminario de Estética Musical (2022), dictado por el Dr. Edgardo Salinas, en el marco del doctorado en artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

compositores y teóricos Trevor Wishart y Denis Smalley: la voz que porta el cuerpo y el movimiento del que emana.

Al reducir la importancia de la semántica en el devenir de estas composiciones, en tanto el habla y la voz son tratados principalmente como materiales sonoros, creemos que hay algo de la razón que está siendo desplazado, que deja lugar al placer sensorial y a la evocación de un cuerpo más visceral o emotivo. En los fragmentos en que aparecen las palabras, la enunciación se coloca por encima del texto; en las partes sin letra, y con multiplicidad de formas de emisión de la voz hablada, un timbre familiar despierta la remembranza, los rezos crean un clima místico y el susurro se asocia con el misterio de un secreto que escapa a la escucha.

Pensamos que en las obras es posible encontrar un entrecruzamiento de las voces del compositor y de las vocalistas, una coexistencia de intencionalidades compositivas que surge de las posibilidades de la interpretación, lo cual nos abre un doble juego. Por una parte, sostenemos que en la etapa inicial de producción de materiales, hay un trabajo en conjunto que se enriquece con consignas, respuestas y escuchas mutuas; pero por tratarse de música grabada, la concreción de las obras ordena y fija una secuencia que coloca la interpretación en primer término, luego la composición y finalmente la escucha. En consecuencia, la decisión definitiva queda a cargo del artista por lo cual, así como la música está salvada del momento fugaz de su ejecución, el intérprete ya no tiene la libertad de reinterpretación; ahora será el oyente quien reserva para sí esa libertad en cada escucha.

La relación entre la información que se comparte y las formas de habla sin lenguaje ya aparece en el comienzo del planteo de la musicóloga Carolyn Abbate (2002) de momento que parte de la enunciación lingüística de una partitura musical con letra para recuperar desde allí la presencia de otras voces no verbales; de tal modo, Abbate remite a esa voz que conmueve con lo no dicho, que da espacio al cuerpo de donde emergen sus modos de decir, el llamado “grano de la voz” del filósofo Roland Barthes (1985). En estas composiciones, de Armas incorpora una selección de actos vocales que, separados de sus contextos y significaciones habituales, impactan sobre el oyente; se trata de una voz corpórea en la cual el discurso articula enunciados lingüísticos y no-lingüísticos.

Para abordar este planteo, realizaremos un acercamiento analítico a los materiales y las obras con los aportes de las entrevistas al compositor en formato semiestructurado;

luego construiremos un marco teórico en el cual predomina el abordaje estético-filosófico para poner en tensión la textualidad con lo inefable y la presencia del cuerpo a través de la voz. Finalmente para nuestras consideraciones de cierre, recuperaremos la articulación entre voz, escucha y gestualidad.

Consignas y materiales

Las voces de estas obras pertenecen a dos artistas bahienses, Patricia Galassi y Natalia Martirena quienes, estimuladas por las sugerencias del compositor, realizaron exploraciones y sonoridades articulatorias con la voz; las fuentes vocales son el resultado del registro y una posterior selección y edición en manos del compositor. Al respecto, Ricardo de Armas nos comparte en las entrevistas²:

los procedimientos creativos realizados con las artistas Natalia y Patricia, tuvieron bastantes puntos en común. Conociendo de antemano sus posibilidades con el trabajo de la voz y sus inquietudes en relación a la actividad performática, las artistas improvisaron material sonoro. A partir de escuchar esos materiales, les solicité específicamente determinados comportamientos con el trabajo vocal, por ejemplo, desarrollo de determinados gestos sonoros, mutar la cualidad factual y variar el espectro de fonemas, onomatopeyas, trabajar con el tono o la componente ruidosa de la voz, sugerir una dirección de la frase, una paleta dinámica y cuestiones relacionadas a la articulación de las frases.

En el entramado del material vocal con fuentes electrónicas, de Armas elabora el desarrollo de una narrativa no lingüística al privilegiar una lógica espectral en tanto composiciones atentas a las propiedades acústicas del sonido. Además, tales procedimientos se articulan con un breve discurso semántico cargado de poética y con expresiones vocales de gran significación; acerca de esto, nos dice el compositor:

Desde mi punto de vista o mejor dicho de escucha, el trabajo con la voz de por sí propone un doble papel. Por un lado, el de un objeto sonoro muy poderoso y con extraordinarias capacidades desde su composición espectral, posibilidades de fraseo, gestualidad y dinámica y expresividad. Por otra parte, el uso de la palabra, la oralidad y la posibilidad de generar sentido y semántica.

² Las entrevistas se realizaron por vía de textos de WhatsApp, realizadas el 09/09/2022.

Con relación al uso de la voz en estructuras sonoras, el compositor y teórico Trevor Wishart (2019) aborda la indagación de un amplio repertorio vocal que incluye gestos, objetos fonémicos y formas del lenguaje; tomaremos ejemplos que se utilizan en las obras. Dentro de lo que denomina indicadores involuntarios, incluye toser y estornudar y, entre las formas de articulación lingüística, se refiere al espectro de ruido de algunas consonantes (“s” y “f”) y a las que son producto de interrupciones lingüales (“r”). También describe algunos sonidos que pueden originarse por afuera de la cavidad oral: en el frente (efectos bilabiales o vibraciones labiales), en el interior (alturas muy graves de emisión en la zona subglótica, el eructo en el esófago) y los externos que se logran gracias a golpeteos en las mejillas; agrega efectos sonoros debidos a cambios en el flujo de aire (turbulencias en inhalación o exhalación) o bien a combinaciones, por ejemplo, de glotis y tráquea para obtener una voz rugosa y grave. En cuanto al grito, lo define como “una emisión continua de alta frecuencia y sonoridad, con espectro amplio” (p. 292) ligado a un estado de terror o dolor. A este listado se suman los elementos paralingüísticos (risa, llanto), las combinaciones de oclusión y liberación, las variaciones de apertura bucal, elevación de paladar, movimientos de lengua y el enorme potencial mimético de la voz: las onomatopeyas, aquí entendidas como imitación ya no de objetos específicos, están presentes en la articulación de enunciados casi incomprensibles, de una situación y de un estado emocional o tal vez físico. Wishart sostiene que con tal repertorio, es posible crear algún tipo de lenguaje imaginario que “retiene nuestro material en el campo del arte sonoro, ya que las cuestiones referidas a la semántica no pueden ingresar en la percepción del oyente” (p. 341).

Desde otra mirada, Smalley (1986) vincula los gestos sonoros, vocales e instrumentales, con la energía, movimiento, direccionalidad e intervención de los gestos corporales y sostiene que se relacionan colaborativamente con la textura, más cercana al comportamiento sonoro interno; según el momento de la obra en que predomina el campo gestual o el textural, la percepción se dirige hacia la corporalidad o hacia la trama interior de la obra respectivamente. Para la descripción de experiencias auditivas, Smalley elabora el concepto de ‘espectromorfología’ (1986, 1997) en el cual reúne la descripción de las características acústicas de las fuentes y su comportamiento temporal; se trata de una herramienta útil en particular para la música acusmática de origen electroacústico que invisibiliza el campo sonoro, reduce las certezas de la escucha y, en consecuencia, apela al imaginario del oyente.

Descripción analítica de las obras

Bosquejamos brevemente ambas obras desde la audición y con las herramientas de los autores citados; haremos foco en nuestro tema de interés y, por tal motivo, no nos detendremos en otros elementos o relaciones formales.

De simulacros y exageraciones

Se trata de una obra de música experimental de poco más de cuatro minutos de duración, con una división interna en siete secciones articuladas por breves silencios; en ella predomina el tratamiento gestual por sobre el textural y, en su estructura, el material de cada sección se presenta y se repite variado con excepción de la anteúltima. En la primera parte, un discurso susurrado, expresivo e incomprensible de frases cortas es acompañado por intervenciones ocasionales de cuerdas resonantes, ambas construyen un clima de serenidad y misterio con la estratificación de dos planos simultáneos que se desenvuelven a diferente velocidad: fonemas rápidos en el habla y pulsaciones electrónicas, espacializadas y lentas. En la segunda sección, un clima de agitación se impone cuando la voz perturbada acelera la articulación y la respiración mientras que la dinámica espacial electrónica acelera la lateralización de las fuentes. En la tercera parte hay una variación del dúo inicial, más breve y con juegos gestuales imitativos de motivos y entonaciones de fonemas. En la siguiente sección, se evoca un clima infantil entre voz y una cajita de música; así continúa luego del silencio pero enriquecido por una voz grave que reintroduce el mismo material ahora acompañado de una fuente sostenida y rugosa. Sorprende el uso de palabras en la anteúltima parte donde un solo de voz recita sin inflexiones y gravemente: “él me ama, yo lo amo; ella me ama, yo la amo; ellos me aman, yo los amo; ellos se aman, yo los odio”. Aquí, de Armas selecciona una enunciación indiferente, homogénea y de dicción clara en el único pasaje semántico donde el recitado remata con la dualidad amor-odio para cancelar también desde las palabras cualquier emoción o sensación; de este modo, se diferencia del abanico expresivo de las restantes partes y provoca un contraste tanto en el tratamiento del habla como en el contenido de

la lengua. Finalmente, la voz agitada sugiere con un grito la impotencia del habla y cierra con el material vocal del comienzo sin las pulsaciones.

Las texturas van cambiando en cada segmento: en la primera y tercera parte, la voz y las fuentes se superponen en dos planos de igual carácter; en la cuarta y en la segunda sección de la quinta parte, el diálogo se orienta a la elaboración conjunta de un mismo clima. Los solos, exclusivamente vocales, tiene a su cargo cuatro partes y en las tres últimas recuperan parcialmente y con variaciones, materiales y gestos de las anteriores.

Martirena 100dB

Esta obra de arte radial dura poco más de cinco minutos y se desarrolla sin cortes; el título alude, si no a lo inaudible, al límite de lo perjudicial para la audición que aquí está mediado por una sensación de distanciamiento, de lejanía; se asemeja a una suerte de paisaje o situación sonora que, por incluir a la voz, se transforma en el lugar o la historia de alguien. El rango dinámico es estrecho, con oscilaciones de leves cambios graduales a excepción de los segundos iniciales y del sorpresivo final. Predominan las fuentes móviles con desplazamientos dentro de dos planos: cerca para sonidos que referencian fuentes pequeñas (graznido de aves, tintineo de monedas) y lejos para las que tienen un alto grado de abstracción y sugieren gran potencia; de esta forma, la espacialización sonora simula una ubicación remota de los ruidos ensordecedores, con un tratamiento muy reverberante que se extingue hacia el final donde la textura se vuelve menos densa. La voz de Martirena emerge ahogada y profunda en tres intervenciones con vocalizaciones y articulaciones que se alternan en una sucesión breve – largo – breve a la vez que puntúan un seccionamiento interno. En general, la voz desarrolla gestos breves con ritmicidad propia y otros más extensos de sonidos vocales sostenidos de afinación tónica; dentro de su repertorio de materiales, la intérprete utiliza chistidos, golpes de lengua y garganta, trinos de lengua, burbujas bilabiales, exhalaciones, boca cerrada, soplidos, susurros y muy breves entonaciones. La voz forma parte de la espacialización y evoca la cercanía con articulaciones cortas y ágiles de la máscara, labiales y linguales (s, t, r), y desde lejos con vocales (a, o) emitidas sin obstrucción desde la profundidad de la garganta abierta y la elevación del paladar.

La secuencia inicial comprende una agitación velozmente lateralizada de fuentes electrónicas continuas y superpuestas y otras fugaces con predominio gestual, seguida de un más sereno y menos denso pasaje textural que da paso a la primera intervención vocal; este mismo encadenamiento, variado y en sentido inverso, lo encontramos al final. En la sección central, empalmes, yuxtaposiciones y sucesiones dan fluidez a desarrollos sonoros continuos que se enlazan en una configuración textural en la que los roles de figura-fondo se van alternando entre la voz y las fuentes electrónicas, ambas tienen procesos prolongados, un ritmo pausado y se enlazan con fusiones e imbricaciones tímbricas a partir del gesto vocal. Un breve segmento de sonido tintineante antecede a la última intervención vocal que incluye una segunda voz, infantil y susurrante sobre fondo metálico sostenido y suave; un clima íntimo, interrumpido por la breve coda, sonora y dinámica. De este modo, de Armas concreta el propósito artístico del formato radiofónico según el teórico y artista Jose Iges (2004): una irrupción donde el mensaje le es ajeno y fuerza a la audiencia a explorar otra escucha, desacostumbrada y distinta.

Los procedimientos, procesos, configuraciones texturales y gestuales difieren en las dos composiciones pues en *De simulacros...* están organizados en el recorte de secciones estáticas y enmarcados en una locación que sugiere interioridad, o bien en *Martirena 100dB*, los procesos continuos de transformación y variaciones en la densidad textural simulan desarrollarse en un amplio espacio exterior. Incluso en la primera obra se destaca el uso de una elaborada analogía fonémica y rastreo de alturas y en la segunda, en cambio, las modulaciones y articulaciones vocales (Wishart, 2019). Sin embargo, ambas exponen la tensión proximidad-distancia tanto en el vaivén emocional de aquella como en la espacialidad de esta última y un momento de evocación infantil y de ensueño; incluso similitudes en el tratamiento de las fuentes y en algunos criterios de organización como el contraste de algunas secciones y el desarrollo cíclico. La voz no se contrapone sino más bien estrecha su relación con las fuentes como escuchamos en los climas de la primera y en las contigüidades tímbricas de la segunda; por último, están atravesadas por la impronta personal de sus respectivas intérpretes, un sesgo identitario que es asimismo motivo de las diferencias.

Marco teórico y desarrollo

Presentamos varios autores que han discutido cuestiones del grado de ambigüedad en la música y el ámbito sonoro mediante el uso del lenguaje o de la voz; además, vemos que la relación música-lenguaje ya se encuentra en la partitura, en los textos del género vocal y al interior de la obra, en el análisis de su organización estructural. Las semejanzas entre la música y el lenguaje suelen atribuirse a que ambos poseen reglas gramaticales propias, ordenamiento sintáctico y, como ya dijimos, la investigación musicológica se concreta en las palabras y en general, solo parcialmente; sin embargo, los caminos se bifurcan pues en la lengua la teoría busca la coherencia semántica mientras que en la música se orienta a la construcción de un discurso sonoro. Para el filósofo Enrico Fubini (2005) la música electrónica marcó un punto de quiebre al romper con la tradición de esta conexión y destruir el lenguaje musical tradicional. Sostiene que esta música privilegia la relación causal entre sonidos ahora autónomos como si hubiese sido incapaz de elaborar una nueva gramática o sistema de organización que dialogue con el oyente en términos de elaboración y no de descubrimiento.

Sin embargo, lo que para Fubini es un impedimento, para Abbate es una necesidad y desarrolla, tal vez, el pensamiento más radical sobre el tema en tanto busca descartar las asociaciones lingüísticas como referencia y comparación para acercarse a la música desde un lugar distinto. Propone que el concepto no es condición del goce estético, sostiene que la música no es un lenguaje y construye una teoría que toma muy en cuenta la dimensión corporal; así, plantea diferentes formulaciones de la voz en diálogo con otros autores. Según Abbate (2002), el lenguaje verbal evidencia limitaciones al momento de abordar expresiones sonoras y corporales, pese a lo cual ha logrado dominar la producción de estudios musicales desplazando aspectos que son propios del mundo sonoro; advierte acerca de una transliteración que atenta contra la potencialidad de la música, siempre más profunda y compleja, desbordante e irreductible a la semántica del lenguaje verbal.

Por otra parte, la multiplicidad de sentidos de la música y su manera de sugerir vagamente, hace de la escucha de los otros un acto individual, diferente incluso del compositor y sin necesidad de acordar con él. No sabemos qué dice la música, es como un idioma desconocido que narra pero “narra sin relato”, según Abbate (2002). Es interesante cómo esta autora recupera la existencia de un afuera del lenguaje aun cuando se trata de música vocal con texto, por caso en la ópera, un género en el cual letra y música se articulan estrechamente y no es fácil ni necesario comprender con claridad el texto en

su totalidad; en general, esto sucede en las arias donde es posible intuir los sentimientos y emociones que se expresan gracias a la línea del canto.

Contrario a este pensamiento, el teórico John Neubauer (1992) sostiene que la música ha logrado independizarse totalmente del lenguaje, si bien su afirmación no tiene la profundidad ni el alcance de las reflexiones de Abbate quien, en su recorrido histórico, rescata el debate por la imitación musical de la entonación de las palabras y reconoce aun que “el lenguaje y las metáforas son necesarios si queremos hablar de la música.” (1992:69). Para Smalley (1997) es también una necesidad expresar las experiencias personales con la música y poder describirla. Consideramos importante en este punto detenernos en dos actos de habla presentes en todo enunciado, propuestos por John Austin (1962) y que Abbate recupera; nos resultarán útiles para corrernos de la observación de los enunciados de tipo declarativo que ponen en juego cuestiones de significación lingüística. Nos referimos, en estrecha relación con las obras de nuestro trabajo, al acto fónico o de emisión y al acto perlocutivo o esa fuerza que impacta en el oyente y que demuestra la importancia de “las formas de enunciación más que las formas tomadas por el enunciado” (p.195), donde se encuentra la verdadera narratividad musical.

Desde otro enfoque, Smalley (1986) sostiene que si bien todos los sonidos tienen parte de potencial abstracto e integran contextos en los que estimulan la construcción de abstracciones, de la misma manera tienen parte de potencial concreto y, sea que predomine uno u otro componente, el imaginario del oyente recurre al cuerpo y a sus experiencias; se entabla una relación de mimesis en la cual aquello no musical abarca la performatividad y el préstamo del lenguaje verbal. Por demás, según este teórico, en la música electroacústica la gestualidad instrumental y en particular la de la voz ha logrado sostener tal vínculo y es precisamente el gesto sonoro uno de los recursos que más ha desarrollado, como bien lo expresa el antropólogo Claude Levis-Strauss: “Por más que se embriague con la ilusión de hablar, la música concreta, no hace otra cosa que gesticular lo más cerca posible de los sentidos” (en Fubini, 2005:483).

Smalley considera que la presencia remanente de ese gesto es importante para la afinidad que se pueda entablar con la obra desde la percepción; afirma que parte de esa afinidad se debe a la tendencia natural a asignar una fuente sustituta (‘surrogacy’, 1992) a un sonido cuando, ante la falta de certezas, no es posible identificar su origen físico: se trata de un mecanismo de atribución o vinculación auditiva de una fuente imaginaria o

posible ('source bonding', 1997). Además, las composiciones sonoras electroacústicas resultan inseparables de alguna forma de interpretación al punto que en algunos casos, según el musicólogo Nicholas Cook (en Abbate, 2004), tal acción interpretativa queda inscripta en el registro de la obra como sucede en las obras que describimos.³

Las reflexiones del filósofo y también musicólogo Vladimir Jankelevitch, que Abbate profundiza, nos permitirán acercarnos a la relación entre composición, interpretación y audición. Jankelevitch (1983) amplía la idea de hacer música más allá del momento de realización práctica y se refiere a un hacer que incluye al momento de creación y al de la escucha: “el intérprete que rehace, el compositor que inventa y el oyente que comprende (...) pueden seguir el mismo camino y en igual sentido y, desde el mismo punto de vista, pueden dar lugar a un acto único.”, un acto irrepetible fruto de “actitudes más drásticas que gnósticas” (p.128). Abbate (2004) entiende que esta diferenciación de actitudes sobrepasa la polarización de música práctica- música teórica para comprender una connotación física de la que emana conocimiento y se refiere a un tipo de saber alejado de las palabras y cercano a la ambigüedad y mutabilidad de la música que al mismo tiempo envuelve a quien la escucha y lo libera del determinismo lingüístico. Por su parte, el historiador Hans Ulrich Gumbrecht (2006) diferencia la audición de las demás percepciones porque en ella se trata de ser, no de tener, un cuerpo; una mirada muy cercana a los conceptos de Wishart. Por añadidura, para este último autor, las emisiones sonoras de una voz se constituyen en señales o indicadores únicamente gracias a la escucha; si bien sostiene que estos nunca se desvinculan totalmente de la información a la que se asocian en origen, pone en tensión tal transparencia al reconocer la ambigüedad que persiste en la música incluso resistiendo a las relaciones sintácticas que, por jerarquía, imponen su información gestual por encima de las señales individuales.

En cuanto a las posibles derivas de la escucha, Abbate nos advierte acerca del riesgo de relacionarnos por medio del uso del lenguaje con la música como si fuera otro ser humano; es un riesgo debido por una parte a la inevitable asociación entre sonidos y experiencias y, por otra parte porque, “la música se origina en los cuerpos humanos” (2002:200). Tal vez son estas conexiones tan estrechas entre corporalidad y sonoridad las que hacen que sea imposible expresar con palabras todo lo que acontece cuando nos

³ Exceptuamos aquellas obras que, en menor número, requieren espacialización u otras formas de interpretación en tiempo real.

exponemos a la música; se trata de lo inefable, aquello que según Jankelevitch es “lo inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir” (1983:118).

Durante la percepción, la cercanía entre el oyente y la obra pone en juego tanto las emociones como la posibilidad de relacionarse de forma más analítica con la obra, un abanico de actitudes que contienen desde una escucha más centrada en el sujeto hasta la exploración del comportamiento sonoro respectivamente (Smalley, 1992). En cuanto a este último punto, resulta particularmente rico el imaginario de la audición cuando la voz se integra al tejido sonoro porque, en palabras de Barthes, (1985:252) “La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en ese espacio intermedio es dónde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar...” Por ello se refiere a una relación amorosa con la voz, gracias a lo no dicho, a ese resto de ambigüedad que abre las puertas a elaborar sentidos posibles (Nancy, 2008).

En síntesis, siguiendo a Jankelevitch y Abbate en sus consideraciones acerca de la composición, interpretación y escucha como conductas drásticas, podemos pensar la música como una performance; el resto de los autores citados igualmente acuerdan en que la cuestión del cuerpo es inmanente al hecho musical, tanto en su producción como en el imaginario que acompaña la percepción. En particular en la música electroacústica, las voces tienen un muy amplio campo de juegos expresivos e indeterminaciones que subyacen a las narrativas del oyente y, a falta de escena, cobran protagonismo en la reconstrucción auditiva de la imagen de un cuerpo. (Wishart, 2019).

A modo de cierre

Hemos abordado las relaciones entre gestos, escucha, enunciación y corporalidad dentro del campo de la música acusmática para pensar la tensión entre la voz y el lenguaje. Consideramos que en las obras elegidas, la idea de la composición y la escucha como momentos más experienciales que teóricos está presente desde las exploraciones vocales al inicio del proceso creativo; por ello, la performatividad resulta un tema clave pues la música cobra vida cada vez que recupera un tiempo y se extiende en un espacio al igual que cualquier gesto. Asimismo, también en el recorrido teórico, la voz como una fuente sonora ocupa un lugar preponderante en el debate acerca de la relación música-lenguaje

y en el marco de una narratividad musical no lingüística; es el lugar puramente musical o sonoro que estimula la escucha y tiende un potente vínculo con el perceptor.

Martirena y Galassi producen vocalizaciones que hacen posible el goce sensorial del habla sin sentido y la expresión sin domesticar de las emociones, voces más próximas a lo des-figurado y elusivo. En sendas obras, se ejemplifican dos categorías de imitación musical: la entonación verbal y las pasiones, según las describe Neubauer (1992) para la música del S.XVIII; las palabras poco tendrían para añadir a la voz como sonido cuando su propósito es dar cuenta de una situación o un estado subjetivo, una suerte de “interiorización de la imitación” según este autor (p.117). Así, mientras la voz en *Martirena100dB* se mixtura con otras fuentes en un flujo ininterrumpido de sonidos abstractos, en las intervenciones de *De simulacros...* se trata de una voz que ocupa un rol protagónico y estructura el devenir de la composición, en ambas el tratamiento sonoro hace posible escuchar eso otro que expresa la voz.

Abbate, en su análisis de *Lakmé*, dice que “la voz pura reclama atención instantánea en un pasaje que está llamativamente desnudo de cualquier otro sonido” (2002:188); retomamos su afirmación arriesgando un cierto paralelismo con *De simulacros y exageraciones*. En seis de sus secciones, es posible deducir un estado anímico solo por la carga expresiva de la enunciación, son pasajes que despiertan las intuiciones y la imaginación, pensamos que radica la libertad interpretativa de la escucha a la que aludíamos. En cambio, en el ‘recitativo’ de la anteúltima, el texto en sí mismo es una anulación de intención y sentido, el amor por el odio, dos sentimientos intensos y opuestos que se nombran en soledad. La enunciación de Galassi abre una disparidad con el enunciado por el tono indiferente con el que aborda la letra; de tal modo, mantiene la voz en un primer plano de atención inclusive por sobre el texto, podríamos afirmar que se trata de ese raro momento de narratividad que describe Abbate.

Como vimos, esta teórica (2002) entiende que la música no está por fuera del cuerpo en acuerdo con la idea de “estereofonía carnal” de Barthes (1985) para referirse a las formas del cuerpo que adopta la música; asimismo recupera de este autor, el concepto de “grano de la voz (...) concebido como cuerpo vibrante con sonido musical –una fuente que habla–” (p.200) al que hemos hecho referencia. Para Barthes, el cuerpo es “un hospedaje del significante en que el sujeto puede ser oído, el movimiento del cuerpo es ante todo aquel por el que se origina la voz” (p.252).

Las obras de De Armas, por vía de las intervenciones vocales claramente distinguibles como tales, traen a cuento ese cuerpo que fue desplazado históricamente de los abordajes analíticos de la música pese a ser tan potente en la imaginación, de donde buena parte de la música acusmática lo recupera. Nos preguntamos ¿los fonemas de Martirena dan cuenta de cierta humanidad en un contexto de aturdimiento? ¿Cuántas emociones y sensaciones nos envuelven al escuchar a Galassi desplegar sus climas y los diferentes estados? O bien, ante la pérdida de la palabra ¿cómo logran esos discursos ambiguos, esas narrativas no lingüísticas, alcanzarnos e interpelarnos? En definitiva, a cerca de la validez de estas cuestiones ¿necesitamos las palabras aun cuando son dichas?

Se trata de obras que sugieren algo de lo humano no universal sino personal que Fubini sintetiza: “la expresión más tangible de esa solidaridad desprovista de mediación entre el espíritu y la materia” (2005:482);

A diferencia del cuerpo y su gestualidad, el lenguaje verbal ha hundido sus raíces históricas en la actividad musical, desde la creación hasta la escucha, atravesando el análisis y la interpretación. En *Martirena 100dB* y *De Simulacros y Exageraciones*, intentamos pensar la voz como sonido del cuerpo y recuperar la enunciación como el aspecto más sonoro y musical del lenguaje.

Bibliografía

- Abbate, Carolyn. 2004. “Music: Drastic or Gnostic?”. *Critical Inquiry* (30/3): 505-36.
- . 2002. “Las voces de la música”. En *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Compilado por Silvia Alonso, 187-227. Madrid: Arco Libros.
- Austin, John Langshaw. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. (1985). *Lo obvio y lo obtuso (Imágenes, gestos, voces)*. Barcelona: Paidós.
- De Armas, Ricardo. 2021. *Martirena 100dB*. [Descarga online]. Disponible en: <https://soundcloud.com/ricardodearmas/martirena-100-db> (último acceso 14-05-2023).
- . 2014. *De simulacros y exageraciones*. [Descarga online]. Disponible en: <https://soundcloud.com/ricardodearmas/de-simulacros-y-exageraciones> (último acceso 14-05-2023).
- Fubini, Enrico. (2005). *La estética musical de la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona:

Alianza.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2006. “Presencias de Mozart ¿podemos describir los placeres que nos produce escuchar música?”. *Historia y Grafía* 27: 173-95.

Iges, José. 2004. “Arte radiofónico: Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación”.

TELOS (Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología) 60. [E-journal]

Disponible en: <https://telos.fundaciontelefonica.com> (último acceso 05-12-2022).

Jankélévitch, Vladimir. (2005[1983]). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.

Nancy, Jean-Luc. (2008). *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

-----, (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

Neubauer, John. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.

Smalley, Denis. (1997). “Spectromorphology: explaining sound-shapes”. *Organised Sound* 2(2):107–126.

-----, (1992). “The listening imagination: Listening in the electroacoustic era”.

En *Companion to Contemporary Musical Thought*. Editado por R. Orton J. Paynter, T. Howell y P. Seymour, pp. 514–554. London: Routledge.

-----, (1986). *Spectro-morphology and structural processes*. Simon Emmerson. Harwood Academic.

Wishart, Trevor. (2019). *Sobre el arte sonoro*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Leticia Molinari – C.V.

-Profesora de Educación Musical y Magister en Psicología de la Música (U.N.L.P);

Especialista en producción de textos críticos y de difusión de las artes (U.N.A);
Diplomada en Arte Sonoro (Colombia).

-Integrante del Proyecto Grupo de Investigación “Territorio y comunidad. Políticas de las prácticas artísticas y literarias contemporáneas.” (U.N.S. 2020-2022).

-Actividad Independiente: miembro del equipo de *R Producciones Culturales* a cargo de ciclos de divulgación musical, redacción de textos críticos y del blog *Incidentes Musicales* (<https://www.rproduccionesculturales.com/blog>).