

de una ópera a principio...
de cual. Con este moti...
un librito en tres actos...
una decisión sobre cas...
abogué por la obra de...
el cuento de la fábrica...
que lo fue presentado...
a Kraus, mientras que...
na íbamos juntos a tod...
propio ser musical que...
do ya en lecciones priv...
tarde. De nuestra prime...
de las dificultades ni pasaba por encima de ellas, sino que iba directamente al nudo del problema. Si alguien sabía hasta qué punto cada compás bien con...

Revista de teorías y técnicas musicales

Edición facsimilar



LULU

LULU

Edición facsimilar



Monjeau, Federico

Revista Lulú : edición facsimilar. - 1a ed. - Buenos Aires : Biblioteca Nacional ; Buenos Aires, 2009.

392 p. ; 23 x 31 cm.

ISBN 978-987-9350-86-7

1. Música. 2. Crítica Musical. I. Título

CDD 780.7

COLECCIÓN CUADERNOS DE MÚSICA

Dirección: Horacio González

Subdirección: Elsa Barber

Dirección de Cultura: Ezequiel Grimson

Coordinación Editorial: Sebastián Scolnik

Producción Editorial: María Rita Fernández, Ignacio Gago, Paula Ruggeri

Diseño Editorial y Restauración Digital: Alejandro Truant

Corrección: Graciela Daleo

Cuidado de la edición: Miguel Galperin

Colaboración: Silvia Glocer

© 2009, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(5411) 4807-6778

publicaciones@bn.gov.ar

www.bn.gov.ar

ISBN: 978-987-9350-86-7

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Sobre la presente edición	11
Prólogo Horacio González	13
Ya no somos los mismos Beatriz Sarlo	15
<i>Lulú</i> , la intelectual inconclusa Esteban Buch	17
El acento agudo Pablo Fessel	19
Noticias sobre <i>Lulú</i> Diego Fischerman	23
Una forma para la forma Pablo Gianera	25
Ellos han perdido el Sur Juan Pablo Simoniello	27

LULÚ N° 1

Editorial, por Federico Monjeau	37
Sumario	39
Entrevista a Antonio Tauriello	40
Ensayo	
Después del modernismo, por Morton Feldman	45
Armas, máquinas, memorias precisas y músicas de ensayo: texto para ser actuado, por Oscar Edelstein	51
Visita guiada, por C. E. Feiling	59
Reseña	
Partituras, por Federico Monjeau	61
Libros, por Ernesto Epstein y Guillermo Saavedra	63
Discos, por Alberto Briuolo y Oscar Ledesma	66

Cámara: libres en secreto, por Carla Fonseca	68
Dossier	
<i>Lulú</i> de Alban Berg: Prólogo, versión de León Mames	69
La enciclopedia, la pequeña <i>Lulú</i> de Wedekind y el paraíso opuesto, por Luis Chitarroni	70
¿Cómo habría sido la tercera ópera de Berg?, por Pierre Boulez	71
Acerca del tercer acto, por Friedrich Cerha	75
El ministro de asuntos exteriores del país de sus sueños, por T. W. Adorno	77
Imágenes de <i>Lulú</i> , por Rafael Filippelli	81
Discografía, por Oscar Ledesma	84
La seducción de <i>Lulú</i> , por Lucas Fragasso	84
Agenda	90
Técnicas	
Objetos encontrados, por Gerardo Gandini	93
Cage montado en Buffalo, por Gabriel Valverde	101
Rosa sentada, por Federico Monjeau	103
Máquinas	
La objeción de Lady Lovelace, por Oscar Edelstein	104
Computadoras: ON, por Miguel Calzón	106
Análisis	
Pequeños actos de iluminación, por Francisco Kröpfl	111
Una introducción al análisis y la composi- ción del ritmo, por Francisco Kröpfl	113
LULÚ N° 2	
Cartas de lectores	121
Sumario	
Entrevista a Mauricio Kagel, por Werner Klüppelholz	124
Ensayo	
¿Cuándo es el arte?, por Nelson Goodman	131
Alrededor del tiempo, por Mariano Etkin	137
Análisis	
Reflexiones sobre <i>6 eventos</i> de Juan Carlos Paz, por Omar Corrado	139
Reseña	
Partituras, por Oscar Edelstein	145
Libros, por Guillermo Saavedra y Carmelo Saitta	146

Discos, por Juan Carlos Brennan y Edgardo Kleinman	148
Dossier: Silvestre Revueltas	151
Alrededor de México, por Mariano Etkin	153
Notas autobiográficas, por Silvestre Revueltas	154
Dos o tres apuntes sobre Silvestre Revueltas, por Coriún Aharonián	156
Cronología	160
La idea de distorsión en la obra de Revueltas, por Julio Palacio	162
Obras principales	163
Muy Silvestre, gran Revueltas, por Graciela Paraskevaídis	164
Discografía	170
La batuta de plata, por Gerardo Gandini	173
Agenda	175
Platón y otros bárbaros, por C. E. Feiling	180
Técnicas	
P.C. SOS, por Pablo Cetta y Pablo Di Liscia	182
Cámara	
“Cante un buen vino, no una cerveza”, por Diana Baroni	188
Máquinas	
El programa CMUSIC, por Miguel Calzón	194
LULÚ N° 3	
Sumario	207
Entrevista a Sergio Renán, por Carlos Cerana	208
Ensayo	
En torno del progreso, por Federico Monjeau	213
Richard Strauss & Stephan Zweig: una documentación, por Ernesto Epstein	221
Hacia una <i>Lulú</i> domesticada, por Esteban Buch	226
Reseña	
Partituras	227
Libros, por Carmelo Saitta	228
Discos, por Edgardo Kleinman y Oscar Ledesma	229
Dossier	
Entrevista a Fernando von Reichenbach, por Oscar Edelstein	231
Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electrónicos, por Francisco Kröpfl	237

La computadora como extensión del conjunto instrumental, por David Jaffe	239
La herramienta. Pequeña guía para el arte de crear piezas radiofónicas, por Mauricio Kagel y Klaus Schönig	245
La música sorda, por Eduardo Kusnir	248
Tramos, por Graciela Paraskevaídis	251
La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos, por Coriún Aharonián	256
Música y fractales, por Adolfo Nuñez	265
El laboratorio al alcance de los niños, por Silvia Goldberg	270
Agenda	273
Murray Schafer en la Argentina, por Edgardo Kleinman	278
Técnicas	
El claro-oscuro de Mozart, por Nikolaus Harnoncourt	279
<i>Miles in the Sky</i> , por Rafael Filipelli	284
Homenaje a César Franchisena: guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café, por Carmelo Saitta	290
LULÚ N° 4	
Editorial, por Federico Monjeau	305
Sumario	307
Entrevista al director Arturo Tamayo, por Erik Oña	308
Ensayo	
Estructura y tiempo vivencial, por Karlheinz Stockhausen	314
Modos de valor a la muerte de Messiaen, por Esteban Buch	322
La ingenuidad necesaria, por Mariano Etkin	324
Reseña	
Partituras	325
Discos	327
Revistas, por Joaquim Noller, Edgardo Kleinman y Oscar Ledesma	329
Dossier	
Música y cine. Presentación y coordinación: Rafael Filipelli	331
¿Hay una música para cine, hay un cine para la música?, por Carmelo Saitta	333
Notas sobre la música en el cine, por Cristian Pauls	338
Godard y la música: Thierry Jousse entrevista a Antoine Duhamel	339
De mi praxis (sobre el uso de la música en el <i>film</i> sonoro), por Hans Eisler	342

Música visible, luz audible, por Ana Amado	344
La música en cuadro, por Raúl Beceyro	349
Sobre la música y los ruidos, por André Tarkovski	351
Música en el reino helado: Oscar Edelstein entrevista a Francisco Kröpfl	353
Syncrosemia. El cine como un arte de la composición, por Alberto Fischerman	357
Ecos de Hollywood, por Juan Pablo Compaired	359
La regla del borramiento y la reivindicación de la autonomía, por Michel Chion	362
De Beethoven a Ludwig van: Felix Schmidt y Jean Michel Damian entrevistan a Mauricio Kagel	364
Una canción diferente, por C. E. Feiling	369
Análisis	
Aproximación al análisis schenkeriano, por Guillermo Scarabino	371
Máquinas	
El programa MAX, por Miguel Calzón	378
El hombre que inventó la FM: Carlos Cerana entrevista a John Chowning	382
Índice de autores	387

Sobre la presente edición

Durante la presentación del libro *Música Ficción* editado por la Sociedad General de Autores y Editores de España, un jueves de marzo de 2009, desde el escenario del auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional Argentina, el escritor Ricardo Piglia propuso la publicación de una edición facsimilar de *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, como parte de la colección de reediciones y antologías de la Biblioteca. Esa noche Gerardo Gandini estrenó en Argentina su octava *Sonata para piano*. Gandini había ofrecido en 1992 un concierto, “Tangos para Lulú”, para conseguir fondos que solventaran la edición del último número de la revista, en el que interpretó por primera vez sus *Postangos*. La música de Gandini parece así ofrecer una continuidad entre el final de *Lulú* como revista y su reedición como libro. Piglia reiteraba inadvertidamente una sugerencia similar que habíamos recibido poco tiempo antes por parte del musicólogo Pablo Fessel y del crítico Pablo Gianera. Luego de consultar la iniciativa con Federico Monjeau, director editorial de *Lulú*, la Biblioteca decidió asumir la iniciativa y acompañar la reedición facsimilar de la revista con un conjunto de escritos que abordaran *Lulú* como objeto de reflexión.

La presente edición, prologada por Horacio González, director de la Biblioteca Nacional, cuenta con escritos de Beatriz Sarlo, Esteban Buch, Pablo Fessel, Diego Fischerman, Pablo Gianera y Juan Pablo Simoniello, elaborados especialmente para esta ocasión. Todos ellos, desde diversas perspectivas intelectuales, han sido atentos lectores de *Lulú* y son ahora, también, parte de la escritura de su historia. A todos ellos, a Ricardo Piglia, a Gerardo Gandini y fundamentalmente a Federico Monjeau y a quienes hicieron *Lulú*, nuestro reconocimiento.

Dirección de Cultura
Biblioteca Nacional

Prólogo

No estoy seguro ni nadie lo podría estar si se decidiera a perseguir los hilos que llevan a *Lulu* a Buenos Aires. Es un mito literario lejano, aunque en esta materia no importa ninguna lejanía. Viene envuelto en un culto que arrastra nombres familiares que hemos pronunciado muchas veces en la rápida manera que parece aconsejable para cargar grandes fábulas artísticas. Muchos podríamos decir que ya no estamos en condiciones de despreciar aquello de lo que meramente escuchamos hablar. Una parte sustancial de lo que sabemos no se compone de lo que frecuentamos en forma directa, sino de habladurías, de denostadas habladurías. Así son las frases que brotan de un leve ritual de contacto, la transmisión informal, que un tanto inconclusa y vaga, nos ha puesto frente a una madeja de conocimientos que se nos prestan y contribuimos a prestar, puesto que también hablamos de ellos, despreocupadamente. *Lulú*, es lógico, no tenía esos rasgos de estilo. En su breve y asombrosa existencia como revista inconclusa, abonando también al mito, actuó con precisión, severidad, exploró un terreno que era singular y merecía el desarrollo de un saber específico, no practicado de ese modo casi nunca entre nosotros, sin dejar de hundirse todo lo que fuera necesario en el plasma originario, la *Lulu* de la cultura novelística y musical de los años 20 en Viena, con su cortejo de nombres asociados, desde luego, Alban Berg. Y Adorno, Weininger, Pabst, Wedekind, afamadas u olvidadas figuras a las que hay que agregar a Kraus o Schoenberg. Caleidoscopio en el corazón del siglo veinte y su fábrica esencial de horrores y maravillas. La continuación de un mito, el de *Lulu*, en su última aparición, nos conduce pues a Buenos Aires. Al año 1991. Al vago recuerdo de esa época, si la miramos ahora, pues naturalmente *Lulú* –la revista de ese nombre, no la ópera, no la tragedia original, no el film–, nos exime de mayores precisiones sobre funámbulos. Esto es, sobre quienes actuaban en ese momento, quienes replicaban y se respondían entre sí. Para la visión de *Lulú* eso no importa, pues se trata de algo que ocurrió hace mucho tiempo, donde se confunde todo y todo puede discernirse devolviendo el conjunto de lo ocurrido a los individuos singulares. El espíritu de época siempre se resuelve en biografías personales. *Lulu* como ópera, como tragedia escrita, como nota de Borges en *El Hogar*, como película, *Lulú* como revista de Buenos Aires es un complejo objeto cultural que atraviesa la memoria particular de épocas y géneros. Como revista o como ópera posee del modo oscuro en que surge un acto de arte, bajo la responsabilidad de sus autores, intentando llegar al fondo de múltiples choques entre tendencias y géneros narrativos, postulando una memoria de ceniza sobre todo el arte contemporáneo. Evoca todos los límites con los que se relaciona y que de superar, la diluiría en un océano de técnicas y especies del relato. *Lulú* puede ser el drama de la obra artística en el siglo veinte y el de una revista salida en cierto momento de la historia cultural de Buenos Aires. “Boulez tiene razón cuando dice que si todo se hace como Berg quiere, parece una película de Chaplin”. [Dicho por Antonio Tauriello, número 1, revista *Lulú*]. Esta reedición de *Lulú* contribuye a darle otros capítulos al mito de una obra, *Lulu*, y su condición inaprensible por no faltarle ninguno de los elementos del desgarramiento filosófico y musical del siglo veinte.

Horacio González
Director de la Biblioteca Nacional

Ya no somos los mismos

“Hay algo mágico en *Lulu*”.

Antonio Tauriello sobre la ópera de Alban Berg

La publicación facsimilar de *Lulu* promete revivir una actualidad que, a comienzos de los años noventa, me parecía la representación misma de un “frente estético” difuso pero existente, del que formaba parte la literatura que se estaba escribiendo, las novelas de Sergio Chejfec, por ejemplo, y, sobre todo, las discusiones sobre las vanguardias del siglo XX. Quienes leíamos *Lulu* encontrábamos allí el punto de giro fundamental del siglo: el momento de mayor intensidad formal y expresiva, y también la mayor ruptura entre arte y público.

Contra toda probabilidad, en una época en la que los fuertes agrupamientos estéticos habían caducado, *Lulu* provocaba el entusiasmo vanguardista que llegaba como un viento de otros tiempos pero que no era arcaico ni agitaba un vademécum de citas, sino un modo todavía vigente (eso estaba, sin duda, en la discusión) de la dinámica del arte. *Lulu* era la actualidad y la hacía gente joven. En un momento en que el adjetivo “posmoderno” se usaba a troche y moche, *Lulu* no era postmoderna. Por el contrario, desde su mismo nombre, se embanderaba con las vanguardias que, todavía en los albores del nazismo, le iban a dar a la música del siglo una obra emblemática (y, quizá por eso mismo, polémicamente inconclusa).

Seguramente los historiadores futuros corregirán esta impresión optimista que tiñe los dos años de la revista. Lo que no podrá corregirse es mi sensación de pertenecer a *Lulu*, aunque nunca publiqué nada allí. Las revistas importantes suscitan este tipo de identificación (y un género similar de hostilidades, tan intensas como las identificaciones).

Ahora se publica la edición facsimilar de los cuatro números de *Lulu*. Reproducciones idénticas a aquellos que leímos recién impresos en 1991 y 1992. Sin embargo, la sensación es diferente. Ya no somos lo que fuimos. Y no digo esto por banales motivos biográficos, ni con la doble banalidad de una nostalgia por épocas en que todos éramos más jóvenes. Lo digo porque *Lulu* nos hizo diferentes. Leyendo incluso aquello que no terminaba de entender, aprendí a escuchar mejor. Conocía la experiencia: antes, en el Centro de Altos Estudios Musicales del Di Tella (con el laboratorio de sonido donde movía perillas y cintas un hombre desgarbado, inalterable, Fernando von Reichenbach, entrevistado en el tercer número de *Lulu*); luego en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. Sin esos lugares, donde estuvieron Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini, tampoco sería quien soy. Sin *Lulu* muchos entenderían mucho menos. Soy lo que esa revista y esos espacios me permitieron que fuera.

Lulu fue una revista borgeana. Cuando una colaboradora objetó que una revista publicada en Argentina se llamara *Lulu*, Federico Monjeau le contestó reivindicando los derechos que había defendido Borges para la literatura argentina y que Victoria Ocampo estableció como el pacto y el programa de *Sur*. Frente al nacionalismo que piensa a la cultura como una propiedad territorial, los argentinos cosmopolitas (que a veces son lo más argentino de este país, aquellos que definen identidades reales, no deseos identitarios) respondieron con la mezcla de tradiciones y de orígenes. La inmigración había sido el primer gran hecho cosmopolita del siglo XX. A la cita de Carlos Vega sobre los que viven soñando con Europa, Federico Monjeau le responde con la figura de Juan Carlos Paz. Por otra parte, *Lulu*, con acento, es el borgeano y desafiante símbolo gráfico de una revista escrita en castellano.

El debate, que todavía hoy sigue abierto, en el cual *Lulu* se coloca del lado del cosmopolitismo, hizo que la revista fuera el espacio de muchos músicos argentinos, cuyos nombres están en

sus cuatro índices. Y no puedo dejar de recordar (si es que de América Latina se trata) el *dossier* dedicado a Revueltas en el segundo número de *Lulú*. En la introducción Federico Monjeau escribía: “Pensar a Revueltas no en la tradición del nacionalismo sino en la tradición de las vanguardias; en un sentido no muy distinto al que esboza Adorno en un pasaje de *Filosofía de la nueva música*, en relación con Bartók, Janáček y la música regional: ‘... la música realmente regional, cuyo material, en sí fácil y corriente, está organizado de manera muy diferente de la occidental, posee una fuerza de extrañamiento que la aproxima de la vanguardia y no de la reacción nacionalista’”. ¿Dónde pensar a un músico latinoamericano? ¿En su reducción nacionalista, como si el origen fuera un destino, no una condición? ¿En las líneas musicales que le son contemporáneas, porque el origen no es una cárcel territorial sino un dispositivo que pone en marcha adopciones y renunciaciones?

Esta tensión se puede leer por todas partes, lo cual indica que *Lulú* no se propuso cerrarla sino exponerla, dejar que se desarrollara, en la convicción de que el desarrollo de ese conflicto es tan importante como el de vanguardia y tradición o la dialéctica de lo nuevo.

Con esta idea de la tensión entre América Latina y toda la música occidental, *Lulú* fue la revista en la que muchos encontrábamos no sólo la materia específica (teoría y crítica, según promete y cumple el subtítulo), sino una comunidad de preocupaciones estéticas e ideológicas. Más todavía: el rebote entre *Lulú* y otras revistas, como *Punto de Vista* y *Diario de Poesía*, no era sólo una ilusión egocéntrica de quienes las hacíamos. La presencia de Juan Pablo Renzi como “artista residente” de *Lulú* subrayaba esa comunidad intelectual y estética que tuvo a comienzos de los noventa un gran momento. Renzi había diseñado la imagen de *Diario de Poesía* y también, aunque durante un lapso más breve, había diagramado *Punto de Vista*, donde se publicaron dibujos y tintas suyas.

Entonces, me digo, “frente estético” es una fórmula imposible para describir algo que sucedía en la última década del siglo XX, cuando se repetían los temas de la muerte del arte y su disolución no en la vida sino en el mercado. Pero no sería equivocado pensar en una red sin centro, donde coexistían y se peleaban, muchísimo por cierto, quienes hacían *Lulú*, entre los que había hombres capaces de discusiones tan mordaces como interminables: C. E. Feiling; tan violentas como luminosas, cuyos privilegiados testigos relataban a los otros, protagonizadas por Juan Pablo Renzi y Oscar Edelstein, por ejemplo. Hilos de esa red sin centro alcanzaron a quienes leerían la revista algunos años después, como el entonces estudiante de cine Hernán Hevia, que incorporó decenas de artículos de *Lulú* a la página web *bazaramericano.com* cuando todavía no era posible saber que esta edición facsimilar sería publicada. Redes sincrónicas y caminos en el tiempo: en efecto, después de *Lulú*, ya no somos los mismos.

Beatriz Sarlo

***Lulú*, la intelectual inconclusa**

Conocí a Federico Monjeau en Bariloche en septiembre de 1985, cuando vino a cubrir el festival Primavera Musical para *Página/12*, el diario nacido en la primavera alfonsinista. El nuevo gobierno democrático había organizado una serie de conciertos de música clásica de alto nivel para todo público, trayendo de paseo a los Lagos del Sur a todos los críticos musicales de Buenos Aires. Para mí, que empezaba a escribir en un diario regional, era la oportunidad de conocer a mis ilustres colegas. De todos ellos, Monjeau era el único que era joven y de izquierda, el único al que le interesaba Adorno. Eso era raro al salir de una dictadura donde la música culta y sus variantes no habían sido, en el mejor de los casos, más que un refugio para solitarios o un ornamento del agobio. Luego de años de exilio pasados estudiando a Schoenberg, su actitud pública, sus opciones estéticas y hasta su estilo literario sugerían en cambio que escribir sobre música podía ser un verdadero proyecto intelectual.

La experiencia cultural de la transición democrática es, me parece, la matriz que algunos años más tarde le dará forma a *Lulú*. Otros compartían la sensación de que la música como hecho artístico y problema técnico no podía ya ser abordada con el discurso convencional de la crítica, ni tampoco con el de la musicología, al menos tal como se la practicaba entonces en el país. La figura espectral de Adorno contribuía a darle a la palabra “crítica” un sentido nuevo y distinto, políticamente noble, y un poco misterioso. Por eso la publicación en el primer número de *Lulú* de un texto suyo sobre Alban Berg no fue una casualidad, sino un punto de referencia para la revista en su conjunto. Sexy, progresista, trágica, pero ya por su nombre condenada a lo inconcluso.

Hacer de esa mujer fatal el ícono de una “revista de teorías y técnicas musicales”, como dice el subtítulo, significaba algo más que ceder a un encanto erótico, o querer vender la música contemporánea en los kioscos. Era decir que la vanguardia musical no iba a superar su crisis, palpable ya desde los años sesenta y agudizada por el debate sobre el posmodernismo, encerrándose en el esquema dinástico de Schoenberg, Webern y los seriales Boulez o Stockhausen. Que en la música de Berg, el tercero de la Escuela de Viena, despreciado por el dogma vanguardista a causa de su romanticismo; que en ese tercer hombre latía, tal vez más que en otra parte, el corazón del siglo veinte. Esa posición crítica enunciada desde el interior de un paradigma modernista cuyos supuestos no se resignaba uno a abandonar era la del ensayo de Monjeau “En torno del progreso”, publicado en el número 3, y también, dicho sea de paso, de su obra posterior.

Es que el proyecto editorial de la revista estaba vinculado con una reflexión filosófica y una concepción amplia del hecho artístico. Su nombre remitía también a Wedekind, es decir al teatro como arte crítico. Y al cine, que formaba parte del proyecto original de Berg, muerto en 1935. Y a las artes visuales, perceptibles hasta en la forma, confiada a Juan Pablo Renzi. Reinstalar la música en el debate sobre las artes y la cultura, y hacerlo sin renunciar a su dimensión técnica, tanto en lo tecnológico como en la escritura: ésa era la apuesta, ante las dificultades típicas de un discurso especializado que, por mucho que “a todos nos guste la música”, siempre corre el riesgo de perder la mitad de sus lectores en cuanto aparece el primer pentagrama, o el primer diagrama. Con mayor razón en una revista que, más allá del espacio que le reservaba al repertorio canónico, se definía ante todo por su interés por la música contemporánea, entendida explícitamente como vanguardia.

A su manera, sin reivindicarlo e incluso tal vez sin saberlo, *Lulú* tenía cierto parentesco con el movimiento internacional que en Estados Unidos se llamó por entonces *new musicology*. Sólo que *Lulú* guardó sus distancias con la academia, y ésa fue una razón de su frescura y originalidad, pero también de su fragilidad. No sólo su forma y su funcionamiento poco tenían que ver con una revista científica, tampoco definía su contenido la investigación como tal, que de todos modos en el campo de la musicología era, en la Argentina de entonces, más que escasa. De hecho

Lulú no se dirigió verdaderamente a un público de intelectuales profesionales, como su modelo *Punto de Vista*, del cual tomó varios rasgos y algunos colaboradores. Eso acaso lo haya pagado con lo que hoy parecen ausencias o puntos ciegos, el mundo de las músicas populares por ejemplo, con lo que su estudio implica como revisión de las jerarquías, o el arte como objeto de las ciencias sociales. Su meta no era ser un foro para universitarios en busca de una nueva forma de crítica, sino un espacio de expresión al servicio de lo que la música argentina podía utilizar para pensarse a sí misma, de la mano de sus compositores más relevantes, de sus técnicos más autorizados, de sus amistades con la literatura o el cine. Algunos individuos, como Kagel, Kröpfl, Gandini o Etkin; algunas problemáticas, como la tecnología, el análisis o el espectáculo, emergiendo del gran círculo de autores y lectores que hubieran formado, idealmente, todos los habitantes de la música, es decir los músicos profesionales y los no profesionales, los críticos y los musicólogos, los amantes y clientes de discos y conciertos, la gente culta y los curiosos de todo.

Esa apuesta hubiera sido riesgosa en cualquier parte del mundo, como lo prueba el escaso número de revistas que, ayer u hoy, se parecen a aquel experimento. Además, ese mundo musical argentino, Federico Monjeau acaso lo haya imaginado más amplio y más rico de lo que era. Rico en todo sentido, pues el breve destino de *Lulú* en definitiva se jugó en los kioscos, donde contemplarla bella y cara, ofrecida en vano, al caminar por Buenos Aires durante algún viaje, fue para mí, “corresponsal en Francia” aunque escribiera poco, a la vez un orgullo y una tristeza. No hay que sorprenderse: la historia de *Lulú*, cuya ópera comienza con su presentación como una criatura de circo y acaba con su asesinato por Jack el Destripador, no podía terminar bien. Razón de más para rescatar su corta vida, extraña y excitante, única en la historia de la estética musical en Argentina.

Esteban Buch

El acento agudo

La crisis en la inteligibilidad de la música contemporánea, producto de una creciente individuación de las obras, puso en riesgo su autonomía estética. No porque la retrotrajera a los órdenes del culto o de la funcionalidad, ni porque apelara a una complementación con otras artes —lo que por otra parte ocurrió—, sino porque la hizo necesitada de una interpretación crítica. *Lulú* representó el proyecto más decidido que tuvo lugar en Argentina de situar la música contemporánea en un espacio extendido de inteligibilidad. Articuló sin sacrificio el lenguaje especializado sobre la música con una amplia discusión estética y cultural.

En el marco de esa crisis, algunos compositores argentinos desarrollaron en *Lulú* diferentes estrategias de interpretación de su propia música. Esas estrategias son reveladoras del modo en que los compositores definen su posición en el campo musical y cultural, y abordan la posibilidad de una inteligibilidad general de su música, procurando al mismo tiempo orientar la producción de sentido de su obra. En estos escritos puede leerse incluso, oblicuamente, una suerte de autofiguración compositiva. Se presenta también en ellos el problema de la relación entre la palabra y los objetos musicales a los cuales remite. Las diferentes muestras de propia interpretación que se elaboraron en *Lulú* exhiben en cada caso una forma característica de mediación.

“Objetos encontrados” expone una formulación de la técnica compositiva desarrollada por Gerardo Gandini a partir del año 1967. El escrito se despliega en cuatro planos discursivos. La diagramación establece para tres de ellos una columna fija en la página. La columna central dispone una serie de procedimientos compositivos en una progresión orgánica: su primer apartado contiene en forma embrionaria, como una *célula* motívica, la serie entera de apartados a desarrollar. Éstos presentan, sucesivamente, la idea básica, una sucesión de ejemplos de “proliferación” compositiva de esa idea, ejemplos de proliferación de procesos compositivos y, por último, una exposición de los procedimientos desarrollados en dos obras, *Música ficción III* y *Lunario sentimental*. Un segundo plano, las notas, tiene la estructura del comentario: establece observaciones, atribuciones, ofrece información adicional. Un tercer plano está constituido por citas, una suerte de multiplicación de epígrafes. Esa proliferación transforma el estatuto del epígrafe como un elemento de inscripción para constituirlo en un plano textual autónomo, expresivo de una historia personal de lectura. Aquí opera el principio enciclopédico de la poética de Gandini. Un cuarto plano, las ilustraciones (una diversidad de materiales musicales, procesos, esquemas, fragmentos de obras propias) trastoca el ordenamiento de la diagramación. El ensayo se conforma de este modo como una estructura paratáctica, homóloga de la compleja articulación de materiales y procesos compositivos en la música de Gandini.

Ese entramado textual se extiende en otros escritos al campo de lo tipográfico: “La batuta de plata” se configura, como se declara en un margen de la página, a partir de un proceso de “deconstrucción, filtrado y recomposición” de textos periodísticos. El escrito no sólo incorpora la palabra ajena sino que preserva para ella la apariencia tipográfica de su publicación original. La escritura resulta no tanto de una enunciación como de una disposición, un montaje y elaboración de expresiones “encontradas”.

La mediación entre música y lenguaje en la autointerpretación de Gandini descansa en una homología entre la escritura y la técnica compositiva. Aquélla se presenta, como su música, atravesada por otras escrituras. Toda una idea de lo contemporáneo, de su relación con la memoria del pasado musical, se constituye en estos escritos como un principio de estructuración textual.

Si la homología se presenta como la figura que establece una mediación entre música y escritura en el caso de Gandini, ésta se vale, en los escritos de Francisco Kröpfl, de la teleología.

“Una introducción al análisis y la composición del ritmo” formula un principio metódico, basado en el despliegue de agudas distinciones teóricas y analíticas. Ese principio se proyecta sobre la propia composición. El artículo, que analiza las *Cinco piezas para cuarteto de cuerdas* op. 5 de Anton Webern y la segunda de las *Improvisaciones* para flauta del propio Kröpfl, asume el modo de la explicación y propone así una relación causal, una forma de necesidad que se aplica a la relación entre lo escrito y lo compuesto. El lenguaje explica la música, en la escritura de Kröpfl, porque a los dos órdenes subyace una misma logicidad. La palabra puede referirse efectivamente a la música, y no simplemente aludirla o representarla en un plano homólogo o análogo, porque ambas comparten un grado de abstracción y de racionalidad que reduce al mínimo su alteridad material. Música y lenguaje se estrechan en la idea de una equivalencia, la de un universo estético y teórico extensivamente formalizado.

La tecnología aplicada a la música representa una forma de materialización del principio metódico. “Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electrónicos” propone una proyección organizada de la materia sonora, a partir de la identificación de sus rasgos distintivos, en diversos procesos y niveles formales. “¿Cuál sería mi proyecto utópico (...)?” —escribe Kröpfl—. Un programa de composición asistido por computador en el que el repertorio sonoro sería calibrado según su potencial de tensión y se previeran determinados patrones de combinaciones posibles entre los mismos”. El proyecto imagina una música kantiana, síntesis del entendimiento y la sensibilidad.

Esa razón no desconoce sus aporías: “¿Esta rica multidimensionalidad del sonido —se pregunta Kröpfl— asumida por la música electroacústica permitirá ser ‘domesticada’ en formalizaciones eficaces (...), sin afectar esa riqueza? ¿Es ésta, por otra parte, una pretensión peligrosamente clásica?”. La modulación —un concepto multifacético, capital en el pensamiento de Kröpfl— y los momentos de “escritura libre” en su música conjuran ese peligro, proponen una dialéctica más compleja entre la razón analítica y la sensibilidad.

La propia interpretación en los escritos de Graciela Paraskevaídis se manifiesta en la elección de sus objetos y la lectura que hace de ellos. Esa autointerpretación se expresa bajo un principio de simetría. Los ensayos sobre Silvestre Revueltas y Eduardo Bértola destacan la articulación en su música de una dimensión política explícita y una posición compositiva crítica, distanciada, de los modelos metropolitanos.

“Muy Silvestre, gran Revueltas” se ocupa de la biografía del compositor y de su música. Pero no lo hace al modo de la figura tradicional de “vida y obra”, sino postulando una concomitancia entre el compromiso político y la originalidad de una música que adquiere por ello un sentido político emancipatorio. Esa originalidad la vuelve refractaria a una comprensión que tome como punto de partida “los modelos de la historia musical europea y de sus pautas, en lugar de partir del material mismo y de su contexto geo-socio-cultural”. En efecto, “lo rítmico-reiterativo no emana [en la música de Revueltas] del *ostinato* europeo, sino directamente del gesto mágico y ritual que caracteriza muchos hechos musicales no europeos, por ejemplo los de extracción africana o indígena”.

De modo análogo, el artículo dedicado a *Tramos* de Eduardo Bértola establece una correspondencia entre la crítica social y cultural y una serie de elementos compositivos (la a-discursividad, la emisión no europea del canto, lo reiterativo, el empleo del silencio, entre otros) que definen una alteridad musical. En la discusión suscitada en ocasión del estreno de *Tramos* acerca de si “eso es música” se lee una condición desestabilizadora de lo instituido.

La articulación entre la posición política y la alteridad de una música, tal como se la identifica en las figuras de Bértola y Revueltas, expresa una premisa central de la poética compositiva de la propia Paraskevaídis. La crítica de la ideología funda una poética e impregna la música, da sentido a sus materiales y rige a la vez la lectura de otras músicas.

La mediación entre música y escritura se presenta en los escritos de Mariano Etkin bajo la figura de la analogía. Un elemento central de su poética compositiva como la temporalidad tiene su correlato literario en la evocación. El recuerdo de los paseos, en “Alrededor del tiempo”, destaca el silencio, la discontinuidad del espacio geográfico y un desplazamiento sin un destino prefijado.

El paisaje natural opera como hilo conductor de un relato en el que los tiempos del enunciado, discontinuos, se disponen en una sucesión no cronológica, interrumpida por la formulación, igualmente fragmentaria, de una poética compositiva. Se postula allí una idea de obra como

fragmento “que reúne, a su vez, fragmentos provenientes de inabarcables continuos. ... La tensión producida por esa coexistencia de escalas y categorías diferentes entre sí quizá sea uno de los aspectos importantes en cuanto a la definición de la identidad de la obra...”.

La interrupción se presenta como tema, en “Alrededor de México”, y como procedimiento, en “Alrededor del tiempo”. La crítica etkiniana de la teleología musical tiene su correlato en una escritura en la cual la narración, que toma por objeto lo evocado, y que se despliega, como la memoria, en forma fragmentaria, se subsume bajo el orden de la descripción. La disparidad entre la condición secuencial de la palabra y la adyacencia estática de lo descripto cancela toda ilusión de transparencia de la mediación verbal. La evocación, un desplazamiento imaginario, sustrae lo evocado del pasado absoluto y lo instala en un presente textual. No hay tiempo absoluto en esa inscripción. La temporalidad musical no se pliega ya con el tiempo en el que la obra dura.

La disparidad de las escalas en la descripción del paisaje se proyecta por su parte a la observación musical, que vincula los detalles con los aspectos más abstractos y generales de una poética. También en este plano se producen saltos entre series disímiles: un atributo de una escala mínima como el valor agregado en las estructuras rítmicas de Messiaen, expresa, en el análisis de Etkin, una ingenuidad estética, “la captación de lo exterior en sus aspectos fenoménicos despojados de una contextualización histórica o estilística”. Esa ingenuidad necesaria conduce a una poética del agregado, una concepción aditiva, definitiva tanto de la música de Messiaen como de la tradición musical francesa.

La nueva categoría de lo polifónico que imagina Etkin, “aquella que comprende la diversidad de los fragmentos y su relativa autonomía por un lado, y la uniformidad, por ejemplo, de una textura o instrumentación, por el otro”, se realiza también en la escritura: una sutil continuidad enlaza la diversidad de objetos tratados con una escritura fragmentaria que vuelve sobre la repetición, la finitud, la evocación y la crítica de lo teleológico.

La autointerpretación no sólo confronta el problema de la inteligibilidad sino que al mismo tiempo legitima la propia producción estética. La autointerpretación exhibe así, en su escritura, en las formas, las figuras y las temáticas tratadas, una voluntad de orientar el modo en el que la propia música debiera ser oída. Recurre para ello a la autofiguración, a la historia personal de escucha y de lecturas, a la persuasión de la racionalidad analítica, y a la interpretación de otras músicas, debidamente escuchadas.

El proyecto *Lulú* no se limitó a un simple espacio de formulación de la propia interpretación compositiva. Un examen panorámico de *Lulú* permite leer una representación de la música contemporánea argentina de su tiempo, de su estatuto como campo intelectual y de su relación con otros campos y tradiciones.¹ La coexistencia de estas poéticas compositivas, con sus diferentes formas de representar la contemporaneidad musical, establece una de las tensiones que articulan el campo de la música contemporánea argentina. Imbricado con esa diversidad de poéticas, se manifiesta en *Lulú* un debate velado acerca de las marcas compositivas de la identidad. Este debate, como todo debate estético, libra su primera contienda en el plano de la terminología y en la definición de las contraposiciones que se proponen como centrales.

Uno de los escenarios más claros del debate se planteó en el marco de la interpretación de la música de Silvestre Revueltas. Graciela Paraskevaídis, en su artículo “Muy Silvestre, gran Revueltas”, distingue entre un nacionalismo turístico y un nacionalismo en sentido propio. El primero se identifica más con “forzados pentafonismos y artificiosos maquillajes regionalistas (...) que alternan con gestos ingenuos (...) o con burdos envoltorios (sinfonía beethoveniana con plumajes indigenistas a lo Chávez, barrocos devaneos homenajando a Bach como cuna del folklore universal a la Villa-Lobos), que con una imperativa búsqueda radical de identidad musical”, característica del segundo. Éste quiere “bucear en las fuentes originales” y “generar sus propias y originales estructuras (las que surgirán de sus nuevos contenidos)”. Estos dos enfoques del nacionalismo en Latinoamérica se contraponen a las “opciones epigonales” orientadas a la música norteamericana y centroeuropea. Federico Monjeau, por su parte, en la introducción al dossier dedicado a Revueltas, establece una contraposición entre las tradiciones del nacionalismo y de la vanguardia, y propone pensar la música de Revueltas en clave vanguardista, interpretando sus elementos mexicanos como un factor de extrañamiento estético.

1. Es interesante registrar en esa clave qué compositores e instituciones (como el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella o el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta) escriben y son escritos en *Lulú*, y sobre todo cómo son leídos. Es significativo que los cuatro compositores mencionados, a quienes habría que agregar el nombre de Eduardo Kusnir, hayan estado ligados de diferentes formas al CLAEM. *Lulú* documenta, indirectamente, dada la posición central de estos compositores en el campo musical contemporáneo argentino a veinte años del cierre del Di Tella así como hasta hoy, el importante papel que le cupo al CLAEM en su conformación.

Pero ese debate no se limita al plano historiográfico, ni se circunscribe a la música de Revueltas. Mariano Etkin escribe en “Alrededor del tiempo”: “Me he vuelto escéptico respecto de los intentos de querer asociar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes. La pertenencia sobreviene rara vez como consecuencia de una decisión del compositor, más bien ello ocurre por las características de la música misma...”.

Lulú registra así la persistencia, transformada, de la discusión preditelliana entre nacionalismo y universalismo en la música argentina. Una crítica implícita del nacionalismo se revela en el contenido general de la revista, que se ocupa tanto de la música argentina y latinoamericana como de la música norteamericana, europea y del jazz. Esa posición crítica adquiere estatuto editorial en el nombre de la revista. El homenaje al ensayo, entendido como género musical y de pensamiento universales, y el desplazamiento acentual, una marca sutil de distancia lingüística, formulan en cierto sentido una idea de la identidad argentina contemporánea, una identidad signada por una dialéctica entre la apropiación y la distancia. La posición enunciativa de *Lulú* se revela sobre todo en el acento agudo, en la duplicidad contenida en el nombre.

Pablo Fessel

Noticias para *Lulú*

Argentina tiene una historia rica en revistas literarias. O, mejor, en revistas donde la cultura fue leída por los escritores. Desde *Martín Fierro*, *Sur* y *Contorno* hasta *Crisis*, pasando por *El Escarabajo de Oro*, *El Lagrimal Trifurca*, *El Ornitorrinco* o, un poco más cerca, *Babel*, *Diario de Poesía* y *Punto de Vista*, fueron varias las publicaciones donde la literatura y la teoría literaria proveyeron el andamiaje desde donde se miraba al mundo (y no sólo al del arte). La música no tuvo esa suerte. No porque no haya habido revistas que la tuvieran como su objeto sino porque allí se hablaba de otra cosa. Y se hablaba de otra manera. En todo caso, las músicas “de escucha” que dialogaban con tradiciones populares directamente no merecerían reflexión alguna y las que circulaban por los carriles diseñados desde la tradición de la música europea y escrita estarían signadas por el biografismo más pueril o por un pertinaz mimetismo con la crítica de espectáculos.

El escritor y teórico Noé Jitrik, uno de los artífices de *Contorno*, decía, ante la falta de mención alguna a la música en aquella revista que articuló gran parte del pensamiento argentino en los finales de la década de 1950: “La sensación es que de música podía hablar Jorge D’Urbano”. Se refería al crítico periodístico estrella de esos años, un mandarín que reglamentaba los repertorios y los modos correctos de interpretación, que escribía manuales de instrucciones acerca de la conformación de la discoteca perfecta y que, ya en épocas de la última dictadura militar, viajó por todo el mundo con un complaciente contrato estatal con el fin de “testear” salas de conciertos en relación con el proyecto, aún inconcluso, de construcción de un auditorio porteño. Y es que con la música, como con ninguna de las otras artes, quien gusta de ella (es decir quien la entiende por lo menos lo suficiente como para disfrutarla y para diferenciar ésa de otras) se siente carente de un saber y de un entendimiento que lo capacite para esa escucha. Es común que las apreciaciones acerca de música comiencen con un “Yo no sé nada de música pero...”. Las notas en los programas de conciertos y la crítica, esos galimatías publicados en los diarios y en aquellas revistas como *Buenos Aires Musical* o *Polifonía*, donde la pluralidad del título escondía la única voz de Alberto Emilio Giménez, daban a entender que aquello que hacía que la música fuera disfrutada por sus oyentes era, sin embargo, incomprensible para sus oyentes.

En relación con la música estaba en duda, por lo menos, la capacidad de sus gustadores para emitir juicios. Si los bibliófilos podían hablar de libros (qué otra cosa eran Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Pepe Bianco o Abelardo Castillo) y los cinéfilos nunca tuvieron problema para teorizar acerca del cine, la competencia de los melómanos, ya desde las críticas que ensayaba Stendhal, entraban en un terreno de litigio. Lo notable era que los supuestos especialistas, los que administraban los peajes al mundo de la comprensión musical con su curiosa jerga –D’Urbano, Enzo Valenti Ferro, Giménez, Napoleón Cabrera– eran también melómanos, sin otra formación que la de su propio gusto, sus experiencias, sus discotecas y una bibliografía que rara vez excedía lo leído en las contratapas de los discos y algún texto semiescolar de los pocos que circulaban en Buenos Aires en esos años (ahora no son muchos más). Había, también, una segunda categoría: la de los compositores que escribían sobre música. Y el abanico cubría desde la asepsia inane de Roberto García Morillo en *La Nación* hasta la agudeza de Rodolfo Arizaga en *Primera Plana*, de Pompeyo Camps en *Clarín* o, antes, de Juan Carlos Paz en la revista protoanarquista *La Campana de Palo*.

En ese panorama, la aparición de Federico Monjeau, primero en *La Razón* durante el período en que fue un periódico matutino dirigido por Jacobo Timerman, y luego en *Página/12*, significó una verdadera revolución. Por primera vez, el campo desde el que podía reflexionarse sobre la música –y, desde ya, el campo sobre el que la música podía reflexionar– se ampliaba. Y por primera vez, además, la tensión entre el ensayo y la forma periodística se convertiría en una fuente

de riqueza discursiva y conceptual. Si para los *compositores escribientes* el paso al periodismo era una especie de descenso, en el que, por otra parte, solían olvidarse de sus saberes y remitirse al espíritu más tribunero del colonófilo, y si para el resto de los críticos no podía haber tensión alguna, en tanto ese universo de dóciles ensalzamientos o iracundas diatribas en que consistía el periodismo musical era la única referencia conocida, la figura de Monjeau, con su declarada excentricidad –era alguien que llegaba desde otro lado, que escuchaba desde otra parte y que, desde ya, escribía desde otro lugar– no podía sino alterar el panorama.

Y la revista *Lulu*, que fundó y dirigió pero a la que, además, contagió con su modalidad crítica, fue la continuación de esa alteración. *Lulu*, con acento como la pequeña y, para horror de la solemnidad de la izquierda montevideana encarnada en Coriún Aharonián, que protagonizó una delirante polémica en los primeros números, situada explícitamente al margen de ese cosmos en que la *Gran Lulu* de Alban Berg reinaría, se presentaba como una revista de análisis musical. Y en ese territorio era inaugural y única. Pero no era allí, finalmente, donde podría encontrar su ecosistema. Y es que *Lulu* no era un manual para compositores ni un compendio de trucos para músicos prácticos. Y, sobre todo, su tono no era el de los tratados para especialistas. *Lulu* hablaba de música y lo hacía con la máxima seriedad pero su gesto era el del periodismo. Había allí esa misma tensión que alimentaba las críticas que Monjeau publicaba en los diarios. Y *Lulu*, tal vez por el acento y su remisión a un mapa más pequeño –más humano– se preocupaba por su aspecto. Contra el prejuicio que asociaba belleza con frivolidad (alguien verdaderamente profundo no podría perder el tiempo en elegir su corbata, su falda, un par de medias o el perfume), era una revista que basaba su profundidad y parte de su espesor en la belleza. Mucho más que una publicación de ensayos musicales, *Lulu* fue la primera revista que utilizó, para la música, la música –los ritmos, las cadencias, los encadenamientos lógicos– de la inteligencia. Fue la primera que acercó a la música la riquísima tradición de la ensayística local. Fue la primera que situó a la música en el menú de la intelectualidad. Que sea la Biblioteca Nacional la que rescata este hito del pensamiento crítico argentino no hace más que cerrar un círculo. O, tal vez, no se trate de una clausura sino, apenas, de un nuevo eslabón. Y, como en aquellos discos en que John Zorn se sumaba a Bill Frisell y George Lewis, circunvalando con sonidos la imagen de Louise Brooks de la cubierta, a las “Noticias para Lulu” le sigan, puntuales, “más noticias para *Lulu*”.

Diego Fischerman

Una forma para la forma

Habría que evitar, por impropio, el tono grave y plañidero que se impuesta para hablar de las cosas idas. Ese lamento no tiene carta de ciudadanía en este caso: *Lulú* es el futuro. Sin embargo, igualmente impropia y falsa resultaría la contorsión académica o teórica destinada a disimular que se está hablando de algo amado, algo sin lo cual uno no sería quien es. Hace más de quince años que *Lulú* dejó de existir como revista con periodicidad. Su herencia nunca llegó a repartirse. Los herederos serían una numerosa minoría; y, por otro lado, *Lulú* misma era una herencia.

Alguien que tenía acaso la misma idea de la literatura que *Lulú* de la música, Héctor Libertella, imaginó una ficción llamada *La librería argentina*. Una única, una misma familia que se reúne primero, en la generación del 37, en la librería de Marcos Sastre; noventa años después, todos vuelven a encontrarse para la foto en las revistas *Martín Fierro* y *Proa*. “A continuación, durante cuarenta años, ellos empiezan a llamarse ‘la revista *Sur*’, y hacia 1960 ó 1970, cualquier otra cosa”, dice Libertella. A principios de los 90, esa familia se llamó *Lulú*. El proyecto en cierto modo era el mismo. Mientras que *Proa* había traducido a James Joyce y *Sur* a André Gide o Hans-Magnus Enzensberger, *Lulú* tradujo a Karlheinz Stockhausen y Morton Feldman.

Podría objetarse que *Lulú* era una revista “de teorías y técnicas musicales” y no de cultura “letrada”, en su sentido más libresco, como las otras. Eso es justamente lo que importa: *Lulú* demostró que el discurso sobre la música, cuando queda incluido en el mundo de las ideas, interpela incluso a quienes no tienen una relación íntima con él. “*Lulú* no se dirige sólo a los músicos; como la música, no se dirige a nadie en particular”, decía, ejemplo de provocación y modestia, el editorial del número 1. Objetos encontrados, pequeños actos de iluminación, los textos de *Lulú* aspiraban, como la música, a un lenguaje sin intenciones.

Pero la modernización de *Lulú* no consistió (no exclusivamente) en la importación de ideas y textos. Propuso toda una manera de escribir sobre música; una manera alejada de la representación “de segundo o tercer orden” del periodismo, de las palabras confiscadas por ese oficio. Revista después de todo, el periodismo podía ser el punto de partida; el punto de llegada, en cambio, era el ensayo. Un quiasmo: músicas para el ensayo, ensayos para la música. Realmente, se inventó allí un *estilo*, que todos imitamos desde entonces y nos esforzamos con poco éxito por igualar, como quien persiste en acomodar penosamente la boca a los acentos de una lengua extranjera. Esa prosa se convirtió en un modelo crítico y teórico. Una prosa que era, por lo demás, plural; había en realidad varias prosas (basta revisar los índices para calcular cuántas) pero todas ellas, idiosincrásicas, cumplían con una misma misión: no dejaban escapar la experiencia del objeto. En cada una de esas prosas, en su forma, se cifraba una experiencia irreductible a cualquier otra. No hay posiblemente mayor fidelidad a un objeto que dar con la organización de palabras que le haga justicia: palabras que lleguen hasta donde el objeto lo permite, que descifren su configuración sin disolverlo en el conocimiento. *Lulú* no fue una revista de adjetivos. Tal la conquista.

¿Las publicidades forman parte de una revista? “En cada momento de la evolución de un músico, Ricordi está presente” se leía en la contratapa de esta revista cuyo primer número costaba 70.000 australes y el último, 9 pesos (apenas sobrevivió a la convertibilidad). En estos años, Ricordi dejó de llamarse Ricordi y, en algún sentido, en el del estilo, *Lulú* resultó tal vez más formativa para nosotros (es decir, quienes estábamos en el período decisivo de la formación) que la prestigiosa editorial y distribuidora. Persiste en la revista una avanzada del pensamiento, del tacto, de la autonomía a ultranza, de la búsqueda perentoria de matices contra cualquier variedad de populismo (aun el que se disfraza de no serlo), contra cualquier *tabula rasa* del gusto. Sin nostalgia, esa *avant garde* se lee ahora como un último refugio. El refugio es el lugar de la espera.

Lo dicho: *Lulú* sigue siendo el futuro.

De pocas revistas, sometidas inevitablemente a la urgencia y el capricho de los cierres, se puede decir que toleren el pasaje al libro sin resentirse. Pero *Lulú* estuvo siempre del lado de los libros, incluso espacialmente: su lugar nunca dejó de ser el anaquel de la biblioteca. Por motivos diversos, casi ninguno público, la lectura de *Lulú*, la espera, justamente, de cada número, armaba para mí sistema con el estudio de la filosofía de Arthur Schopenhauer, y sobre todo de su libro *El mundo como voluntad y representación*. (En otro encadenamiento de aparentes casualidades, Alejandro Rússovich, la persona con la que realizaba privadamente esos estudios, era el padre de uno de los corresponsales de la revista). Ahora me doy cuenta de que la lección era la misma: en los dos casos se realizaba la utopía de que cuando se habla verdaderamente de música se habla también de otra cosa que la trasciende.

Pablo Gianera

Ellos han perdido el Sur

Mestizo
Otros soles
La proliferación húngara
Caminos de Caminos
La rata strikes again
Caminos de cornisa

Recuerdos triádicos
Un ario sentimental
Alturas, tensiones, ataques con intensidad
Dudar de Dios, creer en Bach
Fischia il vento
Tres voces

Agrio sabor de desconsuelo
Donde ayunó Juan Díaz y los indios comieron
Tucumán arde
Gente
La rendición de Mao
Música ficción

Ellos han perdido el Sur

*“La tradición que confiere a la física su significación intelectual y afectiva se define por una pregunta apasionada, no por una respuesta. Por esta razón, ella da su sentido a una historia abierta, y no nos encierra en una verdad que no dejaría otra elección que fidelidad o abandono”.*¹
I. Prigogine e I. Stengers

Mestizo

Adagio assai

Con sordina

Hay restos fósiles de océanos antiguos en el ripio de las calles periféricas de esta ciudad. La tierra es seca, el viento la transforma en polvo espeso.

Esta parte del desierto supo llamarse Fisque Menuco. Nunca estuvo deshabitada. Las manzanas crecían silvestres mucho antes del tiempo en que el hombre blanco creía a la tierra apoyada en tortugas gigantes.

Aquí nunca hubo tortugas.

Poco piú veloce

Via sordina

La vida de los pueblos que habitaban esta zona fue alterada hace algún tiempo por la llegada de un ilustre General. Él organizó un Fuerte que iba a ser el centro radiante de matanzas. Y mientras los milicos se ocupaban del cuerpo de los indios, un cura *trentino* se ocupaba del alma, porque se sabe lo dura que puede ser la “lucha contra las insidias del demonio”.

Es obvio que el demonio nunca es blanco.

Tempo I°

Una corda

Ciento veinte años después el fruto sincrético del *espíritu de la tierra* se llama Ceferino, “el lirio de la Patagonia”. Y su historia deja huellas profundas en un lugar que sigue siendo fronterizo *a la mente*.

Otros soles

Andante

Tre corde El hielo del canal grande supone una Lulu vernácula.

Schwarz, el pintor, es aquí personaje de una opereta regional. Un hombre alto, de piel oscura, que pasó sus días detrás del mostrador de un bar. *Facchino* que en sus ratos libres lava un coche que no soñó tener.

Cada cuadro contiene su vida, sus torturas, sus dudas, sus momentos de éxtasis y luz.

Lulu no se llama Lulu y nunca será tema de relato.

Senza tempo Su Lulu tan sólo modela respuestas de ocasión.

A tempo

Ella espeja tiempos de mecanización, de automatismo, de retirada absoluta de la esfera de lo humano, de supervivencia.

Ante su presencia, el pensamiento retrocede agredido.

Poco meno

Una Corda Y aunque no conozco la Forma de su historia sé que su recuerdo es verdadero olvido.

1. Prigogine, Illya y Stengers, Isabell, *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

La proliferación húngara

Calmo

Poco sul pont ¿Y si otros horizontes fueran posibles?
 ¿Si otros horizontes fueran
 nuevos horizontes?
 ¿Y si el sonido fuese núcleo de lucha y resistencia?
 ¿Y si el sonido fuese aún revolución?

Ord Doy un concierto en Choele Choel.
 ¿Estuvo hoy aquí Rodolfo Walsh?

Pochiss. rall Lulú nos permitió imaginar.
 Nos hizo partícipes. La creímos posible.
 Fuimos parte de una proliferación de ideas.

Caminos de Caminos

Senza misura

–Es muy difícil escuchar el silencio.
 –Es el silencio el que devuelve tu imagen. Te hace sonar.

–Si lográs acallar el viento que transforma a los otros en polvo espeso, sobre
 estos lechos secos de viejos corredores de agua, escucharás en capas a la
 Tierra que sigue viva.

Bocca chiusa –No encuentro el silencio en la escritura. Sólo espacios en blanco.
 –¿Abandonaremos finalmente la intención de oír?

La rata strikes again

Variazione alla minchia

Articulando Sucias ratas mediáticas que siempre estuvieron y estarán.

f sempre Mi país se hunde en el enésimo intento de toma de poder
Stringendo doble presión de estas sucias ratas mediáticas.

Los mismos personajes.
 Dictan una agenda democrática mientras
 mandan a juntar la bosta con guantes de goma.
 Los medios transforman a los problemas de la vieja oligarquía
 en nuestros problemas. Y, siempre dispuestos, nos adormecemos.
 Escuchamos nuevamente:
 –¡Menos control del Estado!
 –¡No atentar contra la libre empresa!
 De este modo seremos felices comeremos perdices.

¿Pero es que no tuvimos suficiente con la rata?
 ¿Todavía nos falta una nueva prueba?

Piú calmo

Me conforta recordar cómo –aún en tiempos del sultán del palíndromo–
 algunos pudieron pensar en un proyecto como *Lulú*.
 Fui sólo un joven expectante.

Caminos de cornisa

Assai meno presto

No hay caminos, hay que caminar *siempre*
en la orilla que se abisma.

Poco meno

Un proceso se torna interesante cuando irreversible. No hay cuentas posibles.
No puedes construir un sistema ni ir atrás en el tiempo.
No hay Forma que te ampare.

Un proceso comienza en las cruces de una curva camino a Potosí, en la Feria de Alasita que huele a orín, con pirquineros que lavan el río en Andacollo, o a los pies del Domuyo de charla con crianceros que hacen su veranada.

Y antes en El Maitén en un paso casual, con César y Zanabria empapado en cerveza, con Emilio, los perros por caminos de tierra.

¿Y cómo llegar a la noción de suceso, de proceso irreversible?

Recuerdos triádicos

pp Nunca escuchamos a Feldman.
Es él quien nos escucha.
Su obra es metáfora, no respuesta.
Cada sonido nombra una muerte inevitable.
El silencio
nos muestra su figura.

Y él se nos atraviesa, invisible, incorpóreo
en sonidos que tanto se parecen.

Contenemos el aire.

Un ario sentimental

Tempo I°

El Carcarañá, el Coronda, el fuerte de Gaboto.
El olor del Paraná.

Tobas, Timbúes, Mocovíes, Collas deambulando en círculo por las calles sitiadas de la Rosario de grandes torres que miran al río.

La sorda reivindicación de los hijos de la tierra. Su piel inquietante.
Y la continua y obscena ostentación de la acumulación, mucho más allá de los límites que sueña el capital.

Y los hijos de los barcos, mestizos como todo, devenidos nobleza.

Y me repito:
existió el rosariazo.

Alturas, tensiones, ataques con intensidad

Scherzo. Variazione alla figa

En una florida tarde de primavera de 2005
Juan Carlos Paz visitó la ciudad de Fisque Menuco.
O al menos así lo consignó un periódico local.
El Maestro –como muchos aman llamarse a sí mismos– vino a la ciudad debido a la importancia del evento musical que aquí se llevó a cabo.

¿Chauvinismo?
¿Estupidez?
¿Estúpido chauvinismo?

Desde aquí mi desagravio,
por haber permitido que invoquen tu nombre en vano.

Dudar de Dios, creer en Bach

Lento

En tu memoria escribo consciente de mis faltas.
En tu rigor intento verme cuando creo tener fuerzas suficientes.
Y mis palabras mueren siempre en cajones que nunca verán luz.
Pero que quede claro: nunca serás mito,

el 24 de diciembre será tu día.

Fischia il vento

Molto Vivace

Siempre me interesó la tecnología.
Nunca sus manuales.

Los manuales son textos que mueren antes de nacer. Su tiempo de escritura
es excesivo. Envejecen antes de ser escritos, de manera irremediable.
Son un bucle que pierde dirección y el tiempo es inexorable con ellos.

Poco meno

Lulú no amaba los manuales.
Lulú pretendía una finalidad sin fin.
Lulú era celebración de la intuición en los procesos lógicos.

La especificidad en la tecnología es la que divide el conocimiento.
Compartimenta.
Destruye cualquier sentido de responsabilidad artístico-musical.
Produce una incesante reproducción de la ceguera.

Tres voces

Lulú es Feldman.
Es la urgente necesidad de Feldman mirando atrás, cuando ya es tarde, cuando
todo está perdido.

La muerte de *Lulú* nos sumergió.
Solo quedó un Diario
acontecer
de la Poesía.

Agrio sabor de desconsuelo

*Stamattina mi sono alzato
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
Stamattina mi sono alzato
e ho trovato l'invasor.*

♩=120

Canto por una guerra a los cultivadores de polillas.
Canto para matar tanta culebra.
Canto por Revueltas, por tu dolor, por tu locura.
Canto por un agrio sabor, que no te olvide.

Donde ayunó Juan Díaz y los indios comieron

Clavada contra un horizonte de árboles de un cielo amarillo y pálido, la flecha
en el pecho no pudo detener la barbarie.

Pero obstinadamente continuamos tallando estas puntas e intentando dar el
tiro en el blanco de Solís.

Tucumán arde

Andante

En Buenos Aires, en un palacete desmedido y sin muebles, un amigo me mostró tus cuadros
cuando ya no estabas. Recuerdo nos movíamos lentamente, con un silencio casi excesivo,
compartiendo el ritual. Y aunque no te conocimos, queríamos recordarte.

Sulla tastiera Casilda. Serodino. Rosario.
Lugares que se vuelven posibles.

Gente

Presto

No somos víctimas.
Somos cómplices.
Somos responsables de nuestras obras y actos.

Lento assai

Sul Pont

Y la música, como la luna roja, está enferma.
Eso explica la profusión de Licenciados y Doctores que ganan terreno y dejan
tierra arrasada y sin poesía.
Y aun algo peor: homologan la figura del compositor institucional Euro 4. No
contaminante.

Variatione. Poco meno

Quizá debamos buscar en las universidades la razón de que no haya
músicos interesantes de menos de 40. O quizás estemos pagando el precio
de una ausencia: la de los hombres que debieron haber sido nuestra
referencia inmediata y se travistieron de institución.

Y como en todo tejido histórico las modas se contagian. Argentina drena
hacia el Norte del mundo a los músicos que no creen que aquí deba hacerse
una tarea.
Ellos han perdido el Sur.
Muchos los que se van, pocos los que vuelven.
Los agujeros se multiplican.

La rendición de Mao

*Cessa il vento, calma la bufera,
torna a casa il fiero partigian,
sventolando la rossa sua bandiera
vittoriosi, alfin liberi siam.*

♩=120

Escribir y fracasar.
Volver a escribir para volver a fracasar.
Hasta en la victoria hay que caminar, soñando.

Y día a día tenemos nuestra Batalla en Ayacucho
y recuperamos el hablar de la tierra
y volvemos a Somuncurá.

Lento

Pero es la hora del lobo.
La hora en que estamos más solos.

Música ficción

En General Roca, con perdón de la palabra, *Lulú* suena distante.
Es que esta ciudad está más allá de la razón,
de la inteligibilidad,
de los poderes del hombre.

Es el verdadero infinito.

Fisque Menuco, agosto de 2009
Juan Pablo Simoniello

de una opera a principio de verano. A es... tengo dos... de los cuales uno se lleva... en toda seguridad...
ber cual. Con este motiv... e pido su conse... le, o bien...
un libreto en tres actos... os). ¿Qué dice... voy a con...
er una decisión sobre cua... o respectivame... las dos en...
screción. Ya no soy cap... ar con absoluta... fui yo el p...
abogué por la obra de... on todo tipo de... y es pos...
el cuento de la fábrica... ue se diluye de... genial p...
que le fue presentado a... señora Mahler... argherita...
a Kraus, mientras que... ózó enterament... r. La pos...
ma fbamos juntos a tod... as públicas de... díamos. N...
propio ser musical que... después de cua... no he con...
do ya en lecciones priv... rnhard Sekles... se enseñ...
tarde. De nuestra prime... ués de haber... algunas c...
que corra por las academ... bre de "c... re" sino t...
ar cuál... también como... ente, in...
disposic... sibilidades, a... y origina...
evos compos... berg y Webern, a... de los músic... se esp...
examinaba con dete... que yo traía y buscaba... onde yo no había su... seguir. Nunc...

ábilmente las dificultades ni pasaba por encima de ellas, sino que iba directamente al nudo del problema. Si alguien sabía hasta qué punto cada compás bien cor

Revista de teorías y técnicas musicales

ENTREVISTA A

Antonio Tauriello

MORTON FELDMAN

Después del modernismo

DOSSIER

Lulú de Alban Berg

**ENSAYO, TÉCNICAS, ANALISIS
MAQUINAS, RESEÑA, AGENDA**

FUNDACION MUSICAL DA CAMARA

Conciertos de alumnos de la Fundación musical Da Camara.

SEPTIEMBRE

20 viernes
20:00 hs.

PROGRAMA:

J.S. Bach, *Sonata Nro. 2 en Re mayor para cello y piano*

Juarez Johnson, cello.
Carla Fonseca, piano.

F. Schubert, *Trío de cuerdas en Si bemol mayor.*

Lucrecia Herrero, Violín.
Guillermo Anad, Viola.
Juarez Johnson, Cello.

S. Prokoffiev, *Sonata Nro. 2 op. 94 en Re Mayor para flauta y piano.*

Leonardo Hertz, flauta.
Alicia Belleville, piano.

W. A. Mozart, *Cuarteto con piano, K.478 en Sol menor.*

Laura Urbiztondo, violín.
Roberto Calomarde, viola.
Juarez Johnson, cello.
Leonardo Lombar, piano.

OCTUBRE

26 sábado
20:00 hs.

PROGRAMA:

G. Mahler, *Cuarteto con piano.*

Roberto Calomarde, violín.
Guillermo Anad, viola.
Juarez Johnson, cello.
Alicia Belleville, piano.

S. Prokoffiev, *Obertura sobre Temas Hebreos op. 34 para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano.*

Matías Tchicoruel, clarinete.
Lucrecia Herrero, violín.
Laura Urbiztondo, violín.
Guillermo Anad, viola.
Juarez Johnson, cello.
Carla Fonseca, piano.

M. Glinka, *Trío patético.*

Alicia Basta, flauta.
Alicia Alberti, cello.
Silvio Ferraro, piano.

J. Brahms, *Trío op. 114 en La menor.*

Marta Marchese, clarinete.
Eduardo Gattinoni, cello.
Eduardo Besendorf, piano.

*La Casa
del
Sol y el
Cielo*



Bolívar 1128 (1066) Buenos Aires
Teléfono : 361-4175/ 1958

LULU

Revista de teorías y técnicas
musicales

Año I - Nº 1

Director: Federico Monjeau

Consejo editorial: Omar Corrado, Oscar Edelstein, Ernesto Epstein, Mariano Etkin, Carla Fonseca, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Gustavo Mirabile, Erik Oña, Juan Pablo Renzi, Carmelo Saitta.

Jefe de redacción: Claudio Uriarte

Director de Arte: Juan Pablo Renzi

Diagramación: Laura Rey

Coordinador: Javier Fonseca

Corresponsales en el exterior: Esteban Buch (Francia), Sandra de la Fuente (EEUU), Silvia Fómira (Alemania), Mario Lavista (México), Adrián Russovich (Francia), Gabriel Valverde (EEUU), Claudio Vekstein (Alemania).

Colaboran en este número: Alberto Briuolo, Miguel Calzón, Luis Chitarroni, C. E. Feiling, Rafael Filippelli, Lucas Fragasso, Edgardo Kleinman, Oscar Ledesma, León Mames, Guillermo Saavedra, Gabriel Valverde.

Publicación auspiciada por la
Fundación Musical da Camera
Perú 84, 4º piso, oficina 64
(1067) Buenos Aires
Teléfono 331-3600, 34-7304

Coordinación gráfica:
Textos Producción Editorial
Impreso en Gráfica Integral
Albarracín 1955/57
Buenos Aires, Argentina
Editada por ABBEG SRL en
formación

Director comercial:
Marcos Caride

Derecho de propiedad intelectual, en trámite
Distribución en Capital Federal y Gran Buenos
Aires: Vaccaro, Sánchez y cía. SA. Moreno 794,
9º piso (1091) Buenos Aires. Tel. 34-4031.

Los artículos firmados no comprometen
necesariamente la opinión de la revista

Más allá del espectáculo

1

Lulú busca un lugar que ha permanecido algo desierto en la Argentina; un lugar para la teoría, el ensayo, la discusión, el análisis musical. Sin mayor riesgo de una mala generalización, podría decirse que la producción musical, tanto local como internacional, ha contado en este país con una representación escrita —literaria en sentido amplio— de segundo o tercer orden, como es la crítica periodística. No es necesario extenderse sobre el hecho de que la producción actual no tiene existencia en tales crónicas.

Si bien la música, por naturaleza, se resiste a una traducción al lenguaje articulado, condenarla al mundo del espectáculo puede parecerse a excluirla del mundo de las ideas. Por cierto, la música no opone resistencia a las ideas, tampoco a ideas que provienen de otros campos; ni siquiera un universo aparentemente tan específico como el musical se nutre de un solo tipo de experiencias. Naturalmente, Lulú no se dirige solo a

músicos; como la música, no se dirige a nadie en particular.

Su nombre supone un homenaje a Berg; más específicamente, a una gran ópera de Berg. Habría que superar la tentación de situar esa ópera en el límite de un género, de enmarcarla en definiciones del tipo: *la última gran ópera*. Ella propone algo muy distinto a las clasificaciones definitivas. Mucho antes de su condición de obra inconclusa, Lulú pareció estimulada por problemas casi imposibles de resolver: entre tantos otros, cómo reunir dos obras de teatro en una; cómo incorporar el cine dentro de la ópera; cómo narrar tres años en tres minutos; cómo crear grandes desarrollos dramáticos dentro de formas cerradas y concisas, algo así como números abstractos. Se trata, más que de un tributo a un género constituido, de la ópera como ensayo. Una cierta resistencia a la plausibilidad es lo que también nombra Lulú.

Federico Monjeau



“y nuestra inquietud
vaga por ser dignos de ti
hasta en los menores gestos grises
de una mañana de invierno”

Juan L. Ortiz

FUNDACION
BANCO
MERCANTIL ARGENTINO

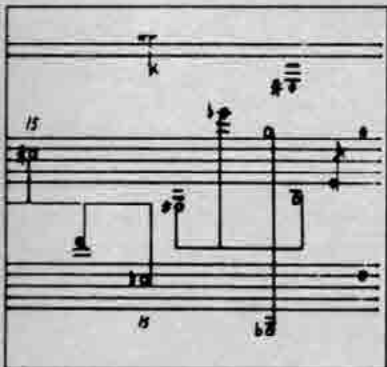
LULU

Revista de teorías y técnicas musicales

- 4** Entrevista a Antonio Tauriello: el compositor y director argentino habla sobre sus experiencias con *Lulú* y sobre su producción musical reciente.



- 9** Ensayo. *Después del modernismo*, por Morton Feldman/Armas, máquinas, memorias precisas y músicas de ensayo: texto para ser actuado, de Oscar Edelstein.



- 23** *Visita guiada*, por C.E. Feiling: una reflexión sobre la condición posmoderna a partir de una visita al Museo Nacional de Bellas Artes.

- 25** Reseña. *Partituras*, por Federico Monjeau/Libros, por Ernesto Epstein y Guillermo Saavedra/Discos, por Alberto Briuolo y Oscar Ledesma.

- 32** *Cámara: libres en secreto*, por Carla Fonseca: democracia y experimentación en la música de cámara.



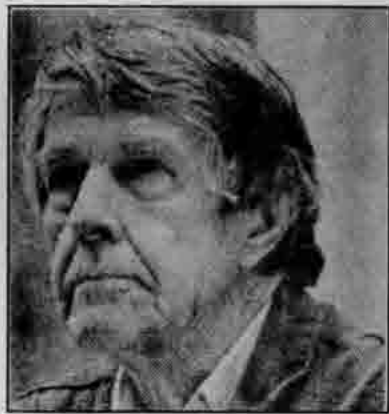
- 33** Dossier. *Lulú de Alban Berg: Prólogo*, versión de León Mames/La enciclopedia, la pequeña *Lulú de Wedekind* y el paraíso opuesto, por Luis Chitarroni/¿Cómo habría sido la tercera ópera de Berg?, por Pierre Boulez/ *Acerca del tercer acto*, por Friedrich Cerha/ *El ministro de asuntos exteriores del país de sus sueños*, por T. W. Adorno/ *Imágenes de Lulú*, por Rafael Filippelli/ *La seducción de Lulú*, por Lucas Fragasso/ *Discografía*, por Oscar Ledesma/ *Síntesis argumental/ Lulú en Buenos Aires*.



- 54** Agenda. Conciertos/concursos/nuevas publicaciones.

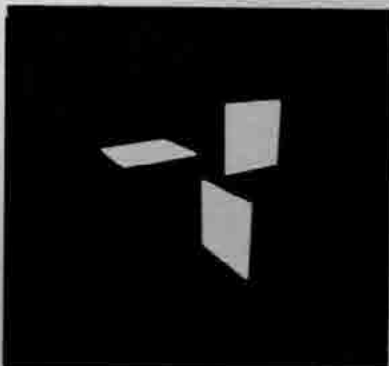
- 57** Técnicas. *Objetos encontrados*, por Gerardo Gandini: apuntes sobre algunos procedimientos utilizados por el compositor desde 1966 hasta la fecha.

- 65** *Cage montado en Buffalo*, por Gabriel Valverde: crónica del estreno mundial de *Europa 5* de John Cage/*Rosa sentada*: la pianista argentina Haydée Schwartz en el North American New Music Festival de Buffalo.



- 68** Máquinas. *La objeción de Lady Lovelace*, por Oscar Edelstein/ *Computadoras: ON*, por Miguel Calzón: análisis de lenguajes y computadoras para la composición musical, primera entrega.

- 75** Análisis. *Pequeños actos de iluminación. Una introducción al análisis y la composición del ritmo*, por Francisco Kröpl.



"Cuando vi la carta que Lulú le dicta al Dr. Schön sentí escalofríos"

Director, pianista, maestro preparador en la Opera de Chicago, Antonio Tauriello (Buenos Aires, 1931) es a la vez uno de los compositores más originales de la escena actual. En esta entrevista, el músico cuenta sus experiencias con Lulú, ópera que preparó para la 48 edición del Maggio Musicale Fiorentino. "Berg era el más grande snob que haya existido..." Habla también sobre composición. Le interesa más "el Berio que inventa que el Berio que retoma", y admira en Ligeti la capacidad de "escribir las cosas más complejas con los métodos más sencillos".

Entre los papeles que cubren su mesa de trabajo asoma la portada de un cuarteto de cuerdas. No lleva nombre ni número; se trata de su partitura más reciente y de su primera incursión en el género. Tauriello reconoce la dificultad de escribir para cuarteto.

— El cuarteto es quizá lo más difícil para un compositor, precisamente por su homogeneidad. Plantea serios problemas instrumentales. Debo confesar que en busca de algunas referencias me pasé varios días escuchando distintas versiones de los cuartetos de Schoenberg, Berg, Webern, Bartok. Pero no hay influencias, más allá de una sonoridad de tipo weberniana: sordina, tasto, extremadamente su ponticello, armónicos naturales y artificiales. En verdad, este cuarteto tiene un origen reactivo; es una reacción a una pieza que estaba escribiendo para oboe y piano. Había demasiada dulzura, demasiada melodía...

— ¿Cómo fue eso?

— La pieza estaba basada en una canción de Berlioz, *La muerte de Ofelia*, una canción que ronda en mi cabeza desde no sé cuándo. Aunque puedo decir que en 1969 empezamos a escribir con Gerardo Gandini una ópera que se llamaba "La muerte de Ofelia"; estábamos en Washington y llegamos a completar el primer cuadro. Para esta nueva pieza compuse una introducción en piano en base a algunos procedimientos ligetianos. Salió bien, pero esos quince compases iniciales terminaron invalidando toda la continuación. El primer resultado era interesante rítmica y melódicamente; había optado por fraccionar las doce semicorcheas del compás de Berlioz en figuras desiguales: 11, 6, 5, etc., formando distintas melodías y ritmos. Pero cuando quise integrar la canción de Berlioz se me vino el mundo abajo; esa melodía era maravillosa en Berlioz pero tonta en Tauriello. La reacción fue inme-

diata. Tenía dos caminos: tomar el material y componer otra cosa, lo cual no está definitivamente descartado, o hacer algo completamente distinto. Decidí escribir un cuarteto.

— Usted se refirió a unos procedimientos que forman parte de la producción más reciente de Ligeti. ¿Le interesan particularmente esas últimas obras?

— Admiro mucho a Ligeti. Y algunos aspectos de su última producción me interesan muchísimo. Pienso sobre todo en los *Estudios para piano*; me interesa mucho su trabajo sobre la hemiola brahmsiana y chopiniana, más quizá por los sistemas que por la misma música. Dicho más claramente, por cómo se pueden escribir las cosas más complejas con los métodos más sencillos. Eso es lo que ha logrado Ligeti. Tomar, por ejemplo, semicorcheas en un compás de cuatro por cuatro y empezar a articular una



Tautello en París, hora de almuerzo.

6 melodía cada cinco notas, cada siete, cada doce, cada diecinueve. Losigo muy cerca a Ligeti porque es un compositor que me ha dicho algo diferente. A partir de él, uno puede tomar cualquier camino.

— ¿Cuáles son las características del *Cuarteto*, aparte de las reactivas?

— Es una obra muy severa; severa en su densidad polifónica, en sus relaciones melódicas y armónicas. Podría decirse que es también muy melódico, pero en un sentido más complejo. Está escrito en un solo movimiento y son variaciones sobre dos temas de *El prisionero* de Dallapiccola. No hay citas literales; son ecos, de ecos, de ecos... Es evanescente, inmaterial.

— ¿Por qué aparece Dallapiccola?

— Es un homenaje a uno de los dos músicos que han influido más decisivamente sobre mí. El otro es el que le da el nombre a esta revista, Berg. Y ambos por la misma razón: porque la complejidad no excluye la poesía. Dallapiccola fue para mí un descubrimiento. La escuela de Viena, especialmente con Schoenberg, me producía incluso cierto malestar. Cuando Ginastera me hacía tocar las piezas del op. 11 no sentía ningún placer; me parecía que las notas estaban puestas en forma arbitraria, lo cual, por supuesto, era totalmente injusto de mi parte...

— A pesar de todo, también homenajeó a Schoenberg en alguna de sus obras.

— Sí. Es por una admiración muy profunda que siento por Schoenberg. Pero siempre fue para mí demasiado duro. Exceptuemos desde luego obras como el *Pierrot*, que es una obra maestra; o las *Cinco piezas para orquesta*, que entran directamente... o la *Serenata*, que es genial desde todo punto de vista. Me refiero a la totalidad de su obra. Berg, en cambio, aceptó los planteos de la escuela pero lo que suena no tiene demasiado que ver con lo que preconiza. Es una especie de magia. Hay algo mágico en *Lulú*. Berg deriva por una fórmula numérica los temas de los personajes. Es increíble que por la fórmula de contar una nota de cada siete de la serie dodecafónica saque el tema de Alwa; o cómo hace que esa misma serie pueda contener el tema de la Condesa, que es una escala pentatónica y que Berg la



Tauriello, solo en el medio campo, espera la pelota. Orquesta del Teatro Colón vs. Orquesta de la Radiodifusión y Televisión Francesa, club Unión de Obreros y Empleados Municipales, Buenos Aires, mayo 1972.

escribió pensando en los griegos, ya que suponía que los griegos tenían hábitos sexuales similares a los de la Condesa. Y el tema da perfecto. El tema de Alwa es una maravilla musical y está hecho de esa manera. Yo me pregunto: cómo este hombre ha podido calcular todo eso.

— ¿Cuáles son sus experiencias con *Lulú*?

— Pasé o, mejor dicho, entregué dos meses de mi vida preparándola para el Festival del Maggio Fiorentino. Fue duro. Hay cosas muy complicadas en *Lulú*... dicho francamente, y dicho por el propio Berg: él era el más grande snob que haya existido. Anotaba todo. Cuando vi la carta que *Lulú* le dicta al Dr. Schön sentí escalofríos. Tiene que dic-

tarla con el ritmo indicado... y Berg pretende que el Dr. Schön imagine las notas mientras escribe... Y hay otro pasaje: cuando entra el camarero en medio de una cascada de notas, y Berg pone una flecha que dice: *Aquí entra el camarero*. Pero el más célebre es el de la famosa polémica con Boulez, el de la muerte de Schön y los cinco tiros. A Boulez lo criucaron porque no lo mató con el ritmo justo...

— ¿Y cómo lo mataron en Florencia?

— Fue totalmente al azar, y nadie dijo nada. Pero hay otro aspecto todavía más problemático: el film. El film dura exactamente tres minutos, para una acción que podría dar toda una película. Esto creó problemas gravísimos. El film se hizo en el estreno de Zurich, en 1937, pero a partir de los años '60 se incluye en el programa la descripción del interludio con todo lo que sucede: *Lulú* en la cárcel, *Lulú* enferma, *Lulú* se fuga... todo. Tengo entendido que últimamente solo el Covent Garden intentó hacerla con el film. Creo que Boulez hizo encender las luces de la sala durante el interludio, y la gente tenía la hojita con la narración de los hechos.

Me parece que lo mejor es imaginarse todo durante esos tres minutos. Boulez tiene razón cuando dice que si todo se hace como Berg quiere, parece una película de Chaplin. Pero sin duda el problema más serio, y yo lo viví muy intensamente, es el del tercer acto. El tercer acto tiene problemas porque incluye demasiados personajes. Es confuso, por momentos no se entiende nada. Yo pienso, y por esto debería haber comenzado, que la versión definitiva de *Lulú* todavía no está, y quizá no vaya a estar jamás. Por ejemplo, Berg escribió diálogos hablados, algunos de los cuales duran cinco minutos. Cinco minutos en ópera es la eternidad. Yo creo que si Berg, un hombre de teatro genial, hubiese llegado a ver la ópera, habría cancelado o modificado todo este tipo de cosas.

De todas maneras, pienso que todavía se pueden mejorar muchas cosas del comienzo del tercer acto. No creo que Cerha haya acertado en todo y he notado algunos cambios entre su orquestación y la versión de Boulez.

Por ejemplo, algunos pasajes muy difíciles de cuerda los transformó para vientos. Lo que era muy difícil para un violín lo hace un clarinete, y lo que es

Página final del Cuarteto (1991). Ecos de ecos de ecos.

difícil se convierte en fácil. De cualquier forma, el 80 o 90 por ciento de la ópera está escrita por Berg, de modo que la ópera vale como tal. Ya no se puede seguir pensando en dos actos solamente, porque además debemos considerar la simetría berguiana: no dar el tercer acto es destruir esa simetría. Y hay allí otro aspecto genial de Berg, muy remarcable, que consiste en que los hombres que mueren a causa de Lulú vuelven al final en el papel de vengadores: el médico, el negro y Jack el Destripador. Eso es también genial desde el punto de vista de la economía.

— Entre las dificultades de *Lulú* también podrían mencionarse las seis formas distintas entre el canto y el habla que especifica Berg.

— Bueno, ni hablar. Esos seis sistemas diferentes constituyen una gran utopía. Hay momentos en que Berg, y esto lo dice Adorno, y también lo dice Boulez, es como un gran diletante... Es que el que arriesga tanto...

— No actúa, por decirlo así, como un profesional.

— Todo lo que ellos escribían estaba en su imaginación. Pensemos en el *Moisés* y *Aaron* de Schoenberg... cuantas cosas imposibles hay en esa obra. Y Schoenberg sabía que eran imposibles, pero no se limitó por eso. En cambio un hombre como Stravinski sabe, cuando escribe una nota, qué es lo que suena y qué resultado va a dar. Eso no se puede decir de Berg. Por eso todas las críticas

que le hicieron a Boulez son injustas. Hubo gente que lo siguió con la partitura y vio que se desviaba completamente de los tiempos y de una serie de indicaciones. Y creo que Chéreau también hizo lo que quiso. El propio Boulez lo justificó, diciendo que una ópera no es algo estable, cerrado, definitivo, sino que está abierta a todas las opciones. Yo concuerdo con Boulez.

— ¿Se pensó alguna vez en la posibilidad de hacer *Lulú* completa en la Argentina?

— Sí. La íbamos a hacer con Jorge Lavelli. Tuvimos algunas conversaciones a mi vuelta de Florencia, después de *El caso Macrópulos*. Lamentablemente, no se concretó.

8

— Algo parecido pasó con el *Wozzeck* que usted iba a hacer con Jaime Kogan.

— Otra gran frustración. Yo trabajé cinco o seis veces en la preparación del *Wozzeck*, aquí y en Chicago. La he estudiado de maneras muy diferentes, tratando de ir más allá de las notas mismas. Lo que pasa es que el *Wozzeck* tiene varias lecturas simultáneas: cuatro, cinco, seis o más. El tiempo, los colores, los cambios de escena, de música, las formas cerradas.

Es un panorama tan vasto, que estoy seguro de que ya el año que viene cambiaría de nuevo el enfoque. Y por eso es una obra genial. Puedo contar algo muy gracioso: la primera vez que toqué el *Wozzeck*, el director de estudios del Colón era Kinsky. El me avisó un mes antes y yo pensé: un mes... uff, tengo tiempo de sobra.

Estaba acostumbrado a la ópera italiana, que en una semana se estrenaba. Cuando me encontré con el *Wozzeck* fue como si se me cayera una catedral encima. Así que lo que le debo haber tocado a Leitner esa primera vez debe haber sido una vergüenza. No dijo nada porque debe haber comprendido la dificultad del asunto. Pero él es un hombre muy exigente y muy buen pianista, así que no se le escapó nada.

Gracias a eso conseguí ir a la Ópera de Chicago. Bruno Bartoletti tenía que ir a hacer *Wozzeck* en el '64. No encontraba un pianista por ningún lado; me preguntó: Antonio ¿vos tocaste *Wozzeck*? Sí. ¿Querés venir a Chicago? Sí. Aquella vez me dediqué seis meses al estudio de la obra, aunque borré muchas partes. Es que la partitura para piano es casi una transcripción de la partitura orquestal, ya que Berg, para que los teatros se interesaran por su ópera, no hacía una reducción al piano, sino que ponía todo. A los pianistas les resulta algo así como una muralla de notas. Cuando la hice de nuevo con Leitner tiré la partitura que había arreglado y conseguí tocar el 90 por ciento de lo que era la obra. Y la última vez que la preparé en Chicago pude tocarla directamente.

— Volviendo a la composición, ¿qué cosas le interesan actualmente?

— Está relacionado con lo que hablábamos a propósito de Ligeti. Con una búsqueda, con una forma que me permite encontrar nuevas vías de composi-

ción. Lo que fue nuevo para Ligeti también fue nuevo para mí. Sin descartar otros compositores...

— ¿Cuáles?

— En ciertos aspectos, Stockhausen, tan despreciado ahora... Algunas cosas de Lutoslawski; y alguien por quien siento mucha admiración, que es Mauricio Kagel. Justamente antes de mi último viaje a Chicago, Kagel me envió unas partituras que me parecieron formidables. Con Kagel entramos juntos al Colón como pianistas. Al tiempo el se fue con la mujer, que era escultora, a Alemania. En cuatro o cinco años empezó a sentirse el nombre de Kagel.

Recuerdo un artículo de Boulez donde decía que la única persona que sabía escribir para arpa era Kagel. Y cuando en el '74 fuimos con mi mujer a Dinamarca porque iban a hacer una obra mía, nos encontramos con conciertos totalmente dedicados a Kagel, con Kagel como músico invitado. El dirigía, tocaba; era fantástico el nivel de todo lo que hacía.

Es cierto que muchas de sus obras son instrucciones; eso es lo que me molesta. Una vez estaba en la casa Universal, en Londres, y le dije a una señorita muy amable: me gustaría ver obras de Kagel. Fue al sótano y me trajo la obra completa. La miré: casi todas decían: haga tal cosa, toque tal otra, mueva tal otra. Pero hay obras suyas totalmente escritas que revelan una técnica y una invención extraordinarias; pienso ahora en una obra para doble coro, sobre un coral de Bach... eso solamente lo puede hacer un gran músico. A mí me gustaría que todas sus obras fuesen así, en vez de: haga tal cosa. Hay otra obra fantástica, el *Mare Nostrum*, que es el descubrimiento de Europa por los indios del Amazonas... Sigo admirando también a Berio, y tuve oportunidad de leer los libretos de sus últimas óperas, *La vera storia* y *Un re in ascolto*. Son libretos de Italo Calvino. La primera parte de *La vera storia* es una imitación de *Il Trovatore* de Verdi, pero no en la acción dramática sino en los hechos: grandes coros, barítonos, voces... y en la segunda parte, lo que es dramático se vuelve lírico. Es fantástico. *Un re in ascolto* es el ensayo de *La tempestad* de Shakespeare, con un regisseur dirigiendo cantantes y acompañado por guitarra, mandolina, piano, etc. El personaje principal tiene un problema cardíaco en la escena; creo que muere en el segundo acto, y la realidad se confunde con la obra. Un libreto genial.

— ¿Qué opina de la siguiente frase de George Rochberg?: "Si bien parece que una gran parte de la música de siglo XX ha sido una música del olvido, la música de fin de siglo tiende cada vez más a convertirse en una música de la memoria."

— Si lo hubiera dicho Ligeti tendría algún sentido, pero en Rochberg es totalmente reaccionario. Un hombre que escribe un cuarteto como Beethoven... que pretende que uno mezcle cuando escucha la obra: el primer movimiento es Mahler, el segundo es Beethoven, el tercero es Schubert, en el cuarto Webern... Rochberg era un dodecafónico de la escuela de Columbia. Después de la muerte del hijo cambió totalmente la forma de componer. El *Concierto para violín* suena como si fuera Mendelssohn. Por eso sus palabras no tienen mucho valor. Podría también comprender que las hubiera dicho Berio. Pero no creo en los retornos. Creo que tiene que haber invención, si no no hay música. No me gusta demasiado el Berio de la *Sinfonía*, donde aparte de las citas reconocibles debe haber más de cien que yo no reconozco. Me gusta más el Berio que inventa que el Berio que retoma.

— ¿Cree usted que puede hablarse de progreso en música?

— No. Pero sí de originalidad. Creo en la originalidad, creo en la idea. Hay que ir más allá de la toma de la cita.

— En sus obras suele haber citas.

— Sí, pero en el *Cuarteto*, por ejemplo, son irreconocibles. En general trato de enmascarar lo más posible el origen. Escribí el *Cuarteto* porque justamente la obra que estaba componiendo en ese momento me sonaba demasiado reconocible. Era como si esa obra ya estuviera hecha.

— Sin embargo, la cita está.

— En realidad, siento que podría evitarla. Como dice Boulez, es preferible que la cita no esté. Uno tendría que inventar sin subirse a caballo de otro compositor. Escribir un madrigal no en base a uno de Monteverdi, aunque pueda hacer recordar remotamente a ciertos procedimientos. Los procedimientos sí me interesan; los procedimientos antiguos abstraídos. No las notas. Mi *Impromptu* sobre Berg, por ejemplo, está completamente vaciado de citas.

Quitó todas las notas de Berg y quedó solamente la estructura rítmica. Eso es un ejemplo de lo que yo puedo crear a partir de algo dado.

Después del modernismo

*Morton Feldman sostiene que hay una extraña propaganda según la cual, porque alguien compone o pinta, lo que desea es música o pintura. Pero no siempre es así. En este ensayo, el compositor intenta describir la “experiencia abstracta”, una emoción que los filósofos han omitido caracterizar y que debe ser distinguida de la imaginación, o bien de ese aspecto de la imaginación que es el mundo de lo fantasioso. “El salto hacia lo abstracto se parece a ir a un sitio donde el tiempo cambia”. Miembro del llamado Grupo de Nueva York -que completaron John Cage, Earle Brown y Christian Wolff, y que revolucionaría la escena americana a partir de los años '50- Morton Feldman vivió entre 1926 y 1987. Sus escritos, no menos radicales que su música, se hallan reunidos en un volumen con el título de *Essays*, publicado en edición bilingüe (alemán/inglés) por Beginner Press en 1985.*

Morton Feldman
 Versión de C. E. Feiling

¿Qué si me hubiese encontrado con Pissarro en su propia época, cuando tenía, digamos, cincuenta años y era un hombre de talento singular, que ocupaba una posición singular en el mundo artístico? ¿Qué si lo hubiese visto envejecer poco a poco, someterse poco a poco al influjo de los más jóvenes que él? ¿Entendería yo mejor cómo se impone una idea en el mundo del arte, estaría en condiciones de percibir el irónico contraste entre idea y vida? Durante el siglo de Pissarro se descubrió que la Naturaleza no era un ideal fijo, sino algo a ser reconstruido de acuerdo



Morton Feldman.
 Retrato de Philipp Guston

con la visión personal del artista. La modernidad comienza con ese pensamiento. Y la modernidad termina con ese pensamiento. Mientras los premodernistas habían intentado captar

lo natural en términos de su omnisciencia (para fundirse con la Naturaleza había que pintar como un dios), la modernidad hizo del proceso su metáfora omnisciente.

Pissarro parece no haber comprendido o tenido el don de la inventiva, o mejor dicho de esa “corrección literaria” tan característica de la modernidad. La pincelada mínima ante la que finalmente capituló —el puntillismo de los jóvenes— correspondía realmente a un hecho literario más que pictórico. El puntillismo, después de todo, es una *idea* acerca de la pintura. Una idea extraída de la experiencia sensorial, pero de todas formas una idea. El propio impresionismo es menos un asunto de corrección *artística* que una idea literaria. Los modernistas son siempre maravillosamente literarios. Ello no desacredita su genio;

10 se trata, sin embargo, de un genio práctico. ¿De qué otra forma podría ser, si estaban huyendo del statu quo de la Naturaleza? ¡Hay que armar un gran plan para esta huida, y sobre todo un plan práctico!

Pisarro ignoraba que a los jóvenes les basta la emoción de estar detrás de las barricadas. Ignoraba que los jóvenes carecen de responsabilidad —solo tienen audacia. Como Cézanne, vivía en la ilusión de que la verdad se halla en el proceso. A diferencia de Cézanne, no creó su propio proceso. Por eso fracasó. Es importante para nosotros comprender su fracaso —más que los éxitos de ellos. Necesitamos su fracaso, porque contiene un elemento humano que casi no existe en la modernidad.

Del mismo modo en que los alemanes mataron a la música, los franceses mataron a la pintura introduciéndole esa claridad literaria que había producido un Stendhal —cuyo lema, se recordará, era "Ser claro a cualquier precio". El inconveniente es que en pintura no se puede decidir a priori qué va a ser claro. Por eso Fragonard, que deseaba la corrección artística, luce tanto más ridículo que

Siempre he pensado que esta confianza en lo literario surge naturalmente de la cultura europea, de ese tironeo constante entre lo religioso y lo estético. Lo estético, por supuesto, está siempre a la defensiva ante lo religioso. La pintura, la literatura, ninguna de las artes eran capaces de pensamiento abstracto, o podrían ser concebidas de una manera abstracta; tuvieron que encontrar ideas para enfrentar a esa otra Idea.

Comprender a Cézanne implica aceptar que no pertenecía a su tiempo, y que tampoco pertenece realmente al nuestro. Ocurre demasiado a menudo que se lo intente comprender a partir de su influencia. Básicamente, su idea se opone por completo a la del modernista. En Cézanne es siempre cómo ve lo que determina cómo piensa, mientras que el modernista ha cambiado la percepción por obra de lo conceptual. Dicho de otra forma, cómo uno piensa se convierte en lo que uno percibe.

Cézanne nos crea un problema especial porque estaba tan comprometido con el proceso como para confundirlo con la vida misma. No sabemos si la frialdad monumental que sentimos proviene del

extraordinariamente vigoroso su enfoque "analítico". Para Cézanne los medios se convirtieron en un ideal.

En la modernidad hallamos todas las preocupaciones de Cézanne por el proceso —sin ese ideal. Pero sin un ideal uno contempla la vida como el sociólogo.

La Naturaleza, por supuesto, no es la vida. Es símbolo, metáfora como máximo moraleja. Usada como tema, no resulta menos dolorosamente literaria que cualquier otra cosa. La obsesión por sus secretos, sin embargo, trae consigo un impulso ambicioso, un virtuosismo que está ausente de la modernidad. Hay solo que comparar el virtuosismo de Picasso con el de Botticelli para ver cuán verdadero es esto.

La modernidad se va revelando de a poco —existe un tartamudeo en el seno de sus ironías. Le teme tanto al éxito como al fracaso. Y se halla tan orientada hacia el público que finalmente un Andy Warhol es tomado tan en serio como un Picasso. Picasso mismo, el archi-modernista, el hombre con el que culmina todo el movimiento, no le oculta nada al público, lo usa como un tercer ojo. Cézanne no es responsable de Picasso. Pero Picasso es responsable de Warhol.

Es doloroso constatar que las ideas más avanzadas de la modernidad, sus obras más audaces, son a menudo académicas —si no en la práctica, por lo menos en teoría. Quienes critican a la modernidad suelen no darse cuenta de que todo lo que desean —el didactismo, la super-lógica a la que aspiran está frente a sus narices. De todas las búsquedas de un Proust, o incluso de un Cézanne, de todos sus penetrantes análisis de la Naturaleza y la naturaleza humana, solo queda el análisis mismo. Si se requiere algo más de ellos, se debe bordear los límites de las telas de Cézanne, donde su pincelada está desprovista de propósitos, o llegar al final de Proust, donde la metáfora ya no lo puede proteger.

Con la modernidad el pintor deja de verse obligado a esa peligrosa transición de un mundo a otro llamada "pasaje". Solo debe "relacionar" cada área, cada idea. Sin embargo, era en esa transición, en ese viaje, en que el artista aprendía una rapidez, una seguridad, a mover sus miembros como Nijinsky y utilizar la vista del modo increíble que ahora úni-



Morton Feldman (izquierda) en el atelier de Philipp Guston. Nueva York, 1965.

Delacroix, a quien sostiene la totalidad del aparato literario. ¡Basta mirar a Delacroix para darse cuenta de que las ideas están literalmente sosteniendo el cuadro!

hombre o de su proceso. Al igual que Manet, Cézanne nos muestra la "pintura como pintura", pero también nos otorga la última gran revelación acerca de la naturaleza. Eso es lo que vuelve tan

camente asociamos con el arte del pasado. Esta total inmersión, esta total coordinación del sentido, esta experiencia sensual plena ha sido recapturada hace muy poco por el Expresionismo Abstracto. Se trata de una reacción contra la modernidad, de una insistencia en que ya no podemos refugiarnos en las ideas porque el pensamiento es una cosa y su puesta en práctica otra; porque la verdadera actitud humilde no se encuentra en toda esa super-racionalidad, sino en el intento de pintar nuevamente como un dios.

Para apreciar en plenitud el significado del pasaje resulta útil pensar en términos musicales. En el Schubert tardío, por ejemplo, la transición de una idea musical a otra no es solo evidente, sino *demasiado* evidente. Como un mal jugador de póker, Schubert siempre muestra las cartas. Pero la falla misma, el fracaso mismo es su virtud. En el fracaso vemos toda la ingenuidad, todo el genio del artista. Dicho con otras palabras, oímos la bravura de una sonata de Schubert tan claramente como la vemos en la manga bordada de Velázquez. En Beethoven, por el contrario, percibimos una reserva más poderosa. En Beethoven no sabemos dónde comienza el pasaje y dónde termina; no sabemos que estamos ante un pasaje. Sus motivos son a menudo tan breves, de duración tan corta, que casi inmediatamente se funden con la idea mayor. La experiencia global del todo de la composición se transforma en el pasaje.

Cézanne lleva esta idea aún más allá, con su extraordinario concepto del trabajo de toda la vida como pasaje. Es por ello que sus cuadros no son *objetos* como los de Manet, que simplemente termina uno y comienza otro. ¿Acaso no es cierto que Cézanne hace que los demás parezcan una caricatura del "artista trabajando"? ¿No vuelve claro que los demás se autoengañan cuando creen que pueden "comenzar" o "terminar" algo? Desde ya que Cézanne no fue el primero. ¿No sentimos también en Piero della Francesca y Rembrandt que toda la continuidad de su obra se halla en el pasaje? Pero no es sino hasta Mondrian que nos encontramos con lo mismo. Por más que lo intente mil veces, no soy capaz de decir cuál Mondrian tiene éxito y cuál falla —a tal punto cualquiera de sus cuadros es parte de lo mismo.

Es extraño cómo el mundo de

Mondrian constantemente se toca con el de los pintores de la Escuela de Nueva York de los años '50. Bien mirado, Mondrian no solo abrazó el Cubismo al llegar a París, sino que lo abrazó con el celo del converso; de hecho continuó aferrándose a él mucho después de que los demás lo hubiesen abandonado. Si Cézanne "solidificó" el Impresionismo, fue Mondrian quien le dio fluidez al Cubismo. Hoy es difícil darse cuenta de lo importante que era el Cubismo en ese momento. Se había apoderado del mundo del arte de una manera poco común. Ello ocurrió a tal punto que es bastante sorprendente verificar con qué facilidad tanto Braque como Picasso lo abandonaron. "Abandonamos el Cubismo porque amábamos la pintura", fue la explicación desentendida que dio Braque. Muy ingeniosa —muy francesa—, pero se le olvidó decir que todos los demás abandonaron la pintura porque amaban el Cubismo. Solo en Europa uno encuentra hombres así —hombres que hacen una revolución, guillotinan a cualquiera que esté en desacuerdo, y luego cambian de idea.

La ironía de Mondrian es que, como todo Mesías, era mesiánico acerca de cosas que no pueden ser transmitidas. Debemos agradecer, sin embargo, que Mondrian el Mesías haya fallado, porque ello nos dio a Mondrian el pintor. Fue porque, para decirlo con sus propias palabras, buscaba "la sensualidad total, la intuición total", que finalmente *palpó* una salida del Cubismo.

Aunque al final de su vida retornó a aquellos principios que se habían apoderado de él durante sus años parisinos, hay un aspecto de cierta "indeterminación" en Mondrian. No tiene que ver con los lugares donde ubica su cuadrado, sino con el hecho de haberse ido acercando al cuadrado. Mondrian no comenzó por el cuadrado. Fue arribando lentamente a él, arribando a él no como idea consumada (esto ocurre solo al final de su vida), sino como antagonista al mismo tiempo que protagonista. De hecho Mondrian lucha con el cuadrado —se le resiste. Lo borra -le pinta cosas encima- pinta otra cosa encima -lo pasa por alto -lo ignora-lo destruye. Solo al final de su vida el cuadrado mismo comienza a hacer lo que antes el pincel. Mondrian se dio cuenta (como a su modo Pollock) de que no se puede articular un ritmo totalmente puro con la pincelada sensual. El último salto de Mondrian lo depositó fuera del idioma —por completo fuera del enigma

clásico de la pintura. Mientras que antes no se podía nunca acercarse lo suficiente a la tela, en los últimos cuadros parece que ha retrocedido hacia la vida que lo rodeaba. No hay que extrañarse de que una vez le haya dicho a Max Ernst: "No eres tú el surrealista, sino yo".

Por supuesto que la obra polémica es



aquella que se convierte en vocera de su época —como John Cage ahora, de quien mucha gente cree que habla por mí. Pero lo verdaderamente interesante de los expresionistas abstractos fue el contexto *no* polémico que crearon. Se debe comprender este punto; es crucial comprender que el Expresionismo Abstracto no estaba luchando contra la posición histórica tradicional, la autoridad o la religión. Esto le otorga su tono típicamente americano; no heredó la continuidad polémica del arte europeo. Si Mondrian era un fanático dentro la tradición europea, Guston es solo un compulsivo —algo del todo diferente. Mondrian quería salvar al mundo. Basta mirar un Rothko para saber que solo quiere salvarse a sí mismo.

Pensamos en Rothko, en Mondrian, como aquellos que simplifican el problema de la pintura, sin reparar en que agregan una complicación adicional. ¿Cómo podría algo que no existió nunca ser considerado simple? ¿Cómo podría un proceso que no se reveló ser significativo, en un momento en que el proceso es el único modo que tenemos de entender el arte?

¿Qué une a Mondrian, Rothko y Guston? Una tenacidad sin fisuras que parece provenir más de la naturaleza que de la inventiva humana. Lo que impide que su obra se convierta en un objeto contenido en sí mismo es que cada cuadro gravita hacia el otro, sea en la memoria o en la anticipación. Nuevamente,

PIECE FOR 4 PIANOS

Morton Feldman

Partitura de *Pieza para cuatro pianos*, de Morton Feldman

como en la naturaleza, la experiencia reside en la profundidad, no en una superficie para ver sobre la pared. Retomaremos a esta idea un poco más adelante.

En mi propio campo, la música, lo mejor se logra cuando hay un compromiso entre la horizontal y la vertical, como en Bach y luego Webern. Quizás esto sea también cierto de Piero della Francesca y Cézanne. Mondrian, más cercano a dicha perfección simultánea, parece que-

rer borrarla apelando a un constante alterar el grado de visibilidad del cuadro. Sin embargo, la visibilidad del cuadro era su única preocupación. Al punto de que *escondía* la pincelada. Pero ello solo mostraba aún más claramente el toque, el modo de presionar, el tono insólito de su performance. Es por este motivo que sus cuadros parecen pintados de lejos, pero se los debe mirar de tan cerca como para no ver el borde de la tela.

Rothko da una impresión por completo opuesta. Virtualmente no hay distancia entre su pincel y la tela. La miramos desde una vasta distancia que hace desaparecer el centro.

Guston, ni próximo ni distante, como una constelación pasajera proyectada sobre la tela y luego quitada, sugiere una vieja metáfora hebrea: Dios existe pero se ha apartado de nosotros.

¿Cuál es la inteligencia tras ese trabajo que puede, sin necesidad de un principio organizativo, dar el salto hacia la organización exitosa de la obra de arte? En música el salto se da entre el tono y el sonido. El tono es lo que ponemos en relación —el sonido es lo que se sigue no por lógica, sino por afinidad.

Nos enseñan a pensar en la música como en un lenguaje abstracto —olvidamos cuán funcional es, cuán vinculada se halla a ese otro espíritu, sea literario o una metáfora literaria de la técnica. ¿Puede decirse que la gran música coral del Renacimiento es abstracta? Por cierto que no. Josquin, que poseía el genio de envolver una coloración musical espléndida en torno a la palabra devota, usa la música para transmitir una idea religiosa. Boulez la usa para impresionar y asombrar al intelecto representando las que parecen ser las cumbres de la lógica humana. Se da por sentado que la *Gran Fuga* de Beethoven está integrada por componentes abstractos que forman un todo musical también magníficamente abstracto. Hace muy poco que he comenzado a escuchar lo que de verdad es: un himno tormentoso y muy literario —una marcha dedicada a Dios. ¡La música no puede ser tan abstracta si sirve para tan diferentes y a la vez precisas funciones!

Lo abstracto, por otra parte, no tiene que ver con ideas. Es un proceso interno que aparece constantemente y se vuelve familiar, como la conciencia de cualquier otra cosa. Lo más difícil de una experiencia artística es conservar intacta esta conciencia de lo abstracto.

Por mor de claridad, resulta quizá preferible que separemos la palabra “abstracto” según la estoy usando ahora de lo que normalmente implica. Lo abstracto, en el sentido en que estoy usando el término, ha aparecido en el arte a través de toda su historia —se trata de una emoción que los filósofos han omitido caracterizar. Para dejar bien en claro que es esta emoción no categorizada la que quiero describir, conviene que la llamemos Experiencia Abstracta. Nos gustaría que se impusiera. Pero debemos siempre separarla de la imaginación, o más bien de ese aspecto de la imaginación que es el mundo de lo fantástico. En mi propio trabajo percibo el constante

tironeo de ideas. Por un lado, está la emoción abstracta no concluyente. Por el otro, cuando uno hace algo quiere hacerlo de un modo concreto, tangible. Existe un verdadero temor de lo abstracto, porque uno desconoce cómo funciona. La imaginación es tantas cosas; puede ir en tantas direcciones. Lo abstracto, o mejor dicho la Experiencia Abstracta es una sola cosa —una unidad que nos deja constantemente especulando. La imaginación construye su fantasía especulativa a partir de hechos conocidos. Los hechos tienen su base en un mundo muy real, muy literario. Incluso cuando éste es irracional, puede ser medido en términos de lo racional —como pasa con el Surrealismo. La imaginación provee respuestas sin metáfora. La Experiencia Abstracta es una metáfora sin respuesta. Mientras el arte de tipo literario, el arte del que estamos cerca, se halla involucrado en la polémica que asociamos con la religión, la Experiencia Abstracta está mucho más cerca de lo religioso. Se enfrenta con el mismo misterio —la realidad, o como quiera se lo llame.

Unos años atrás, Guston y yo planeamos cenar juntos. Yo debía pasar a buscarlo por su taller. Cuando llegué, él estaba pintando y no tenía muchas ganas de salir. “Dormiré una siesta”, le dije. “Despiértame cuando estés listo”.

Abrí los ojos luego de más o menos una hora. Guston aún estaba pintando, parado casi encima de la tela, perdido en ella, demasiado cerca de ella como para verla realmente, su única realidad era el sentimiento innato del material que usaba. Cuando me desperté aplicó una pincelada y se volvió hacia mí, confundido y riéndose —riéndose porque estaba confundido—, y me dijo con cierto humorístico desamparo: “¿Dónde está?”

Una persona ciega que se mueve dentro de confines que conoce puede, a causa de un contratiempo inesperado, perder momentáneamente el sentido del espacio que lo rodea. El hecho de que yo me despertase en ese instante tuvo el mismo efecto sobre Guston. Fue como si él mismo se hubiese despertado —despertado a una repentina sensación de peligro en lo que estaba haciendo. Y sin embargo el cuadro no representa aquel

peligro —aquella ambición. Ese choque con el Instante que yo presencié es el primer paso hacia la Experiencia Abstracta. Pero la Experiencia Abstracta no puede ser representada. No es, entonces, visible en la pintura, mas allí está —se la siente. Así como Kierkegaard afirmó que lo religioso “destrona” a lo estético, podemos decir que la Experiencia Abstracta en la pintura de Guston destrona a la obra maestra que tenemos frente a nosotros.

Supongo que hubiera sido apropiado que Frank y yo nos conociéramos en el tren rumbo a Nueva York, como en una novela rusa. De hecho no sé muy bien cuándo comienzan mis recuerdos personales de él. Digamos simplemente que él estaba allí, esperándonos a todos.

Lo que más recuerdo es lo que decía acerca de mí mismo o de alguno de los otros. Nunca hablaba de su trabajo, o por lo menos nunca hablaba conmigo de su trabajo. Cuando yo lo alababa por algo, simplemente respondía, con una enorme sonrisa: “Bueno, muchas gracias”. Era como si estuviese diciendo: “No hace falta que me felicites. Naturalmente, todo lo que yo hago es de primera clase; es de ti que debemos ocuparnos”.

Admiraba mi música porque su metodología estaba oculta. Admiraba también otras músicas, porque su metodología estaba desvergonzadamente expuesta. Aunque comprendía y apreciaba mi posición particular respecto del virtuosismo, no era la suya propia. Frank adoraba el virtuosismo, adoraba esa pirotecnia. Era capaz, de hecho, de amar y aceptar más obras difíciles y variadas de lo que uno hubiese creído posible. Resulta interesante que en un círculo que exigía devoción completa Frank fuese tan querido. Supongo que reconocíamos que su sabiduría brotaba de su propio “sistema” —la dialéctica de su corazón. Ese era su secreto. Eso era lo que le permitía, sin jamás ser ecléctico, escribir tan bellamente sobre Pollock y Pasternak, dedicarle un poema a Larry Rivers hoy y a Phillip Guston mañana. Nadie que yo conozca se oponía al amor de Frank por un genio irrelevante como Rachmaninoff. Todos sabíamos que Rachmaninoff no era nuestro enemigo, sino el artista de segunda que dictamina cómo debe ser el arte.

14 El hecho de verse involucrado con obras de niveles tan diferentes, con artistas tan distintos, naturalmente demandaba mucho de sus lealtades personales. Pero era parte del genio de O'Hara poder pasar por alto esas demandas, tratar todo como si se tratase de un inmenso, frenético y espléndido estudio de filmación. A nosotros nos parecía que iba bailando de tela en tela, de fiesta en fiesta, de poema en poema —una suerte de Fred Astaire con toda la comunidad artística como su Ginger Rogers. Sin embargo, sé que si Frank me pudiese enviar un mensaje desde la tumba, ahora que escribo estos recuerdos, me diría: "No les cuentes qué tipo de persona era yo, Morty. Si lo lo-gré. El resto no importa".

La intranquilidad que sentimos al contemplar un cuadro de Guston proviene de no darse cuenta de que debemos dar el salto hacia el interior de esa emoción Abstracta; contemplamos el cuadro en lo que suponemos es su realidad —sobre la tela. Pero el agudo pensamiento, el peso creativo inherente en la Experiencia Abstracta, se revela siempre como una emoción unificada. Cuanto más logra esto, desde luego, más distante se vuelve de la imagen que transmite. Entonces no es un solo cuadro el que contemplamos, sino dos. Eso quise decir cuando describí la pintura de Guston como ni cercana ni distante —no se halla confinada al espacio pictórico, sino que existe en alguna parte del espacio *entre la tela y nosotros*. Aclaremos el punto. En el Cézanne tardío, la perspectiva está prácticamente obliterada. El plano se adelanta hacia nosotros de un modo tal que es difícil verlo. Sin embargo, preserva intacta su realidad de cuadro pintado *sobre una tela*. Cézanne inventó una manera de pintar las cosas, mientras que Guston inventó cosas que pintar. Por ello el juego de luces y de sombras *ya no ocurre sobre la tela per se*. Su visibilidad se manifiesta cuando uno percibe que *no* está sobre la tela.

¿Qué decir de Rothko? Mondrian y Guston al menos nos enfrentan con un dilema. Ello nos atrae, nos da algo de que aferrarnos, si bien no mucho más. Pero no podemos escalar esas grandes y suaves superficies de Rothko. El año pasado en Los Angeles, una señora me hizo el relato de cierta conferencia que Frank O'Hara dio sobre la Escuela de Nueva York. Al mostrar la diapositiva de un cuadro de Rothko, suspiró y dijo: "Es

demasiado bello —la próxima, por favor". La señora estaba indignada. "O'Hara viajó hasta Los Angeles y eso es lo único que tenía para decir" se quejó. Le pregunté si le gustaba la pintura de Rothko. Me dijo que no, lo cual lo explica todo.

Rothko está más cerca de la vida, y sin embargo parece desprovisto del dilema de la vida. ¿Y cómo entender la vida excepto en términos de su dilema? Como todos sabemos, si la vida no nos da dilemas, los inventamos. Mientras que con Mondrian y Guston uno debe saltar hacia lo abstracto para experimentar la pintura (y podemos dar el salto), con Rothko estamos forzados a salir de lo abstracto.

Guston cierta vez dijo que, cuando está muy involucrado en lo que pinta, hay un momento en que el tiempo de llevar el pincel a la paleta, tomar algo de pintura y volver a la tela, le resulta excesivamente largo. Años atrás había procedimientos, preguntas acerca de lo que uno iba a poner en el cuadro o dejar afuera. Hoy no hay ningún rito para "llegar sano y salvo". Tiene que *ocurrir*. Lo que cuenta es la inmediatez. Es irrelevante que dicha inmediata lleve diez minutos o diez años. El salto hacia lo abstracto se parece a ir a un sitio donde el tiempo cambia. Hecho el salto, ya no quedan definiciones.

Se vuelve cada vez más claro que no existe ningún conjunto de requisitos que deben ser satisfechos para comenzar a producir una obra de arte. Se puede empezar con prácticamente cualquier cosa. Es solo cuestión de ímpetu, de energía, de querer "hacer algo". Ya no importa cuánto se trabaja, cuánto se empolla el huevo, por así decir. De alguna manera, el trabajo es solo otro aspecto de la polémica del arte con la religión. El trabajo se usa para justificar al arte —darle un grado de legitimidad. El asunto básico ahora no es por dónde empezar, o qué pone uno en la obra. El asunto básico es cuándo terminar.

Guston dice que no termina un cuadro, sino que "lo abandona". ¿En qué momento lo abandona? ¿En el momento en que se halla a punto de convertirse en "cuadro"? Después de todo, no es un "cuadro" lo que el artista quería. Existe una extraña propaganda según la cual, porque alguien compone o pinta, lo que desea es música o pintura. Completar una obra de arte no es hacer un

paquete, "expresar los propios sentimientos", "decir una verdad". La obra completa es simplemente la eterna muerte del artista. ¿No es acaso cualquier obra maestra una escena de muerte? ¿No es por eso que queremos recordarla, porque el artista está mirando hacia atrás cuando ya es tarde, cuando ya todo pasó, cuando se la ve finalmente como algo perdido?

Mondrian, Rothko, Guston —los tres parecen haber arribado al arte por una ruta extraña, una ruta abandonada y olvidada por la modernidad, pero que a mi entender es la ruta que ha mantenido con vida al arte.

Si pudiese recapitular esa ruta (hay que dar grandes saltos históricos para hacerlo); si, digamos, comienzo con Piero, paso luego a Rembrandt, a Mondrian, Rothko y Guston, emerge algo: la sensación de que no estamos mirando el cuadro, sino que éste nos mira a nosotros.

Ello ocurre porque este tipo de pintura no está concebida como una realidad espacial. ¿Qué es, al fin de cuentas, el rectángulo del cubista? ¿Es algo más que la forma de la tela misma —la forma dentro de la que el pintor, en cierto sentido, se halla aprisionado? Podría decirse que todos los pintores actuales son cubistas, del mismo modo que cualquiera que compone es serialista. Los modernistas, de una manera brillante, han convertido en tema las limitaciones del medio. Quizá por eso hablan tanto de limitaciones —hablan de ellas como si fuesen la suprema virtud. Todo aquello que ignore dichas limitaciones nos da una sensación de enigma.

En *Aut/Aut*, Kierkegaard describe al hombre que no ha "alcanzado realidad" como capaz de cualquier punto de vista, incluso el más profundo —claro que ningún punto de vista lo *retiene* a él, porque está a merced de sus propios caprichos. ¿Será que Kierkegaard pensaba en Picasso? Por contraste, al describir al hombre que verdaderamente "existe", Kierkegaard dice: "No es caprichoso, no está 'encaprichado' —sin embargo tiene su capricho. Uno podría afirmar, en cierto sentido, que toda su vida se rige por el mismo capricho". ¿Será que Kierkegaard pensaba en Mondrian, en Rothko, en Guston?

Armas, máquinas, memorias precisas y músicas de ensayo

Un compositor agobiado por las relaciones entre arte, ciencia y tecnología, describe el ensayo de una pieza, presumiblemente de teatro musical, con la inclusión de unos retazos de la partitura original. Se pone de manifiesto una disputa entre el carácter interno, francamente implosivo del ensayo, y el momento, demorado, pero inevitable, de la representación objetiva

Oscar Edelstein

Texto para ser actuado

REPARTO

(Por orden de aparición)

Voz 1: El Director, en tres tiempos de lectura.

Voz 2: Entra y sale constantemente de la escena.

VOZ DE LA MEMORIA:

PRECISA: Soportes magnéticos, electrónicos y/o electrónico-digitales.

VOZ DE LA MEMORIA:

Recuerdos.

Voz 3: Coro del sentido común de las personas (del coro).

COMPLEMENTARIOS: Unas voces solitarias.


Nota: cada una de las voces tiene un tiempo particular, diferente incluso al del Director.

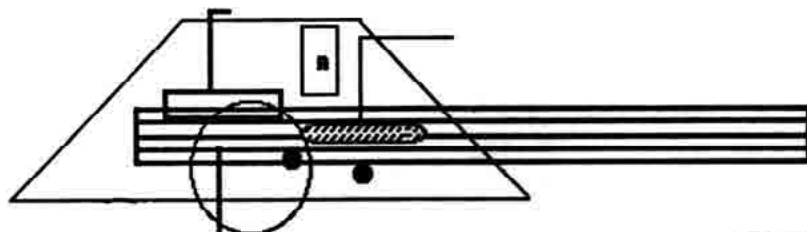
Voz 1: Noche del jueves; solo. No hay orquesta todavía.

Lapicera negra, la lapicera gira por

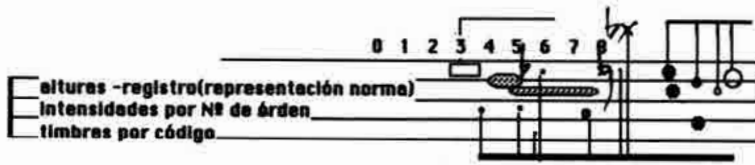
Formas y ataques
Simples 
compuestos
puntuales • • • •
micro (elementos)
globales (formas)
estadísticos

sobre el botón de una camisa blanca, el gráfico se superpone a los cristales de estudio y brotan las alondras por sobre Margarita, que es mía—la lapicera—y 10 notas desplegadas en el plano me delatan las manos; ¡quietas las manos! porque baten y me divido en 3 partes de la mesa, *contra* ella para sonar con maderas anti-

Estructuras y Diseños complejos con código aparte.  **Az**



LULU



guas de doble lengua y sin entregar más aire que un solo soplo. Entrechos, trémolos de garganta frotada, si: (*Reflexivo, íntimo* acá además veo un Musical & Cluster de doble textura en 3 pentagramas) hilos, hebras, fibras, briznas, chispas, me modulo entre poetas con nombres de autos y en los pliegues, quiebres, esquirlas, resortes de 5 y 7 notas en dos planos más.

Voz 2: *con furia* Que reviente en el aire tu burbuja de cera para pastel de niño bobo.

Voz 1: Se repudian en el botón de la camisa, estos poemitas de doncella *Sin vibrato*, las cuerdas y el canto, lalala-lalalelaleoala... me canta me canta me canta a mí. Pero igual, de todos modos, irremediamente la primera hoja se revela en la plenitud de su número. Pero ya no tiene cuerpo ni trazo ni voz, es forma sin cuerpo. La hoja, sola ella del recuerdo ahora ella... si levanto la mano, acaba todo cuando digo si levanto la mano va compás 1^o. Empiezo, comienzo a medir medir por dentro y afuera un tiempo regular, qué le vamos a hacer Margarita, dentro y fuera te leo y marco el pulso de 56 la negra de ensayo en compás 1 y voy a repetirme en el tiempo personal, íntimo. Voy al presente obligado, comprimido, apretado, empujado por una memoria que me asiste y siento a través del compás 1.

La Física

Compás 1

Dice la física que el tiempo es orden,



forma de la experiencia.

Voz 1: En rigor, esto se ha dicho por la boca de algunos físicos o en algunos textos de primarias memorias precisas. Pero, si *El tiempo* mide sucesos y es divisible, también es transitoriedad perpetua aun cuando se manifieste señalando su lugar en la hoja del mañana.

La música es dentro del tiempo, sin embargo. Y el tiempo entonces, para la música también, es solo contenido de la experiencia. Esa posición de memoria *« musical, leo artística y escucho con el alma abierta hasta el compás 12* acciona sobre lo que ocurre y el presente se manifiesta en los acontecimientos para inducir, producir o señalar el camino del deseo.

Llamaré deseo (veo venir al futuro) *repetir compás 1* a las cualidades, complejas e indeterminadas, imprecisas y humanas, que se manifiestan a través de ciertos actos que promueven búsqueda de verdad y/o certezas sobre objetos o personas y que, al decir de los videntes, son las que producen mayores insatisfacciones que los hábitos o costumbres. A éstos los denominaremos, por esta página, acciones de los deseos de *los otros* sobre uno.

Desde San Agustín en sus A) *Confesiones*, hasta B) *La fenomenología del espíritu* de Hegel, dado que el deseo tiene la propiedad de "¿pertener?" al imaginario del sujeto, miles han quedado trabados por la fórmula que hallaron decenas, aun cuando éstas fueran solo intentos desesperados por atarse de algún mástil con palabras. Y bueno "Le désir se produit dans l'au-delà de la demande...".

NOTA: LOS OBJETOS SEÑALADOS COMO A Y B RESPECTIVAMENTE DEBEN SONAR SIMULTANEAMENTE, EN EL SENTIDO RELATIVO QUE SE LE ADJUDICA A LOS ACONTECIMIENTOS MEDIDOS CON DIFERENTES RELOJES.

Voz 1: Obliguemos al oído a perder su medida, quitándole la posibilidad de referencias o representaciones de elemental

naturaleza. Por favor.

VOZ DE LA MEMORIA PRECISA: estoy de acuerdo; no debemos permitir que las humanas necesidades de transferir afecto con actos constructivos, poéticos o sonoros...

Voz 2: que terminan siendo siempre puramente escénicos, menos potentes que un abrazo entre hombres del ring.

VOZ DE LA MEMORIA PRECISA: *mp a poco* ... se incorporen a los complejos estructurales del diseño sonoro entramado en números clásicos. Que no se formen imágenes del aire, falsas de sueños o movimientos con la música. Y sobre todo, que el oído sea solo martillo y nervio de conducta; de buena voluntad que viaja hacia arriba de la recta por caminos fijos entre curvas sin cine.

Voz 2: ¿cómo? ¿tampoco cine alemán por las orejas?

VOZ DE LA MEMORIA: ¡NO, de ningún modo! *desencajada y atrapada en su bufanda* si lo dejamos *crecer* así, veremos como finalmente descendiendo al abdomen cualquier clase de música y luego *rápido*, en seguida corrige la carne, la carne del cuerpo ¡lo ven! *FFF* y hasta la deforma, *claro* generando una auténtica demanda carnal. Así primero pide más volumen, más regularidad, luego más resolución y después más sudor de bañe, más

Voz 2: gritos, más uniformes... Y no pide; ordena.

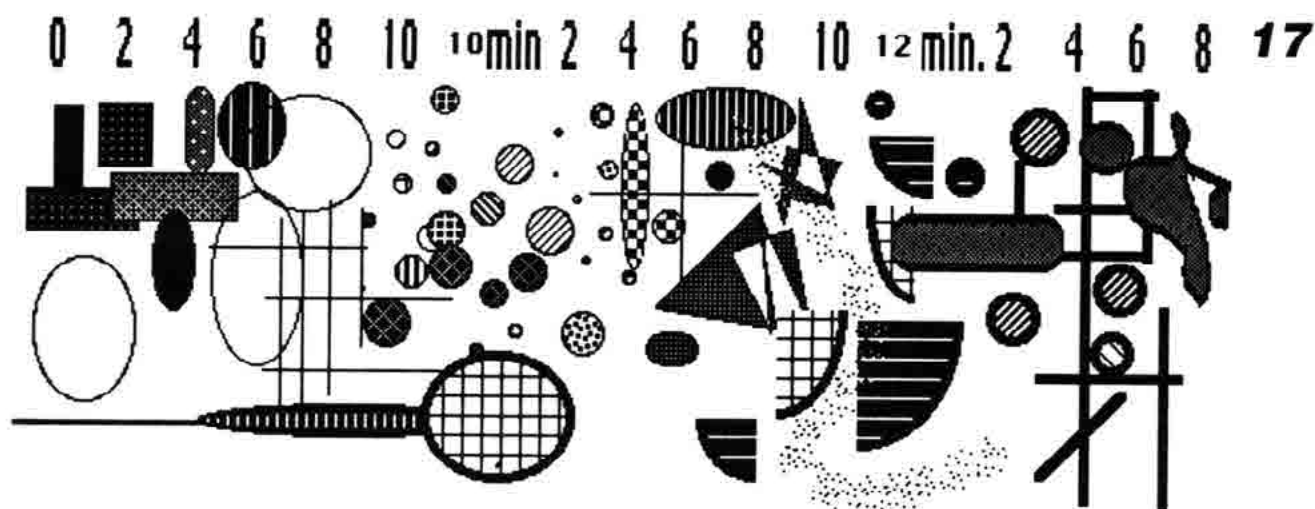
Voz 1: Sí, por favor. Quitemos al oído del medio.

Además, de otra forma, las fórmulas tomarán la hoja antes de *terminar la audición* y el escrito se hará amarillo en las manos para desaparecer convertido en líquidos de lengua.

Alquimia

(Tempo II)

Un alquimista me contaba que las familias dedicadas a la pasión del oro, —repite: *Alquimistas*—, dedicadas con pasión al poder que el oro ofrece con sus brillos que todo lo acuestan, jamás llega-



ron a la justa piedra de los cambios. Esta, sólo otorga tiempo y forma a aquellos que no la necesitan para usarla *contra* los demás sino, exclusivamente, para beneficio propio. El acceso entonces, a esta piedra de ásperos contornos multiformes, *Más brioso que un abanico de crines blancas* es para los jóvenes principiantes, brujos o magos o actores o músicos... que demuestran capacidad para mutar en oro, lo que nunca será aceptado por grandes masas sociales como tal, por su inocuidad. Aquello que requiere de una vida inútil, o por lo menos una instancia de pasión inútil. *Este texto no debe ser ajeno a esa cualidad musical de mostrarse y producir sentido*, por ello te recuerdo *ppp* que debes volver al compás 1, ya que La Música se construye a sí misma dentro de la memoria y se hace posible en el tiempo repetido, compartido, extenso, que ésta le proporciona... Pero proyectándose hacia adelante, aunque más no sea en círculos que orienten el descenso.

No importa en este momento, ahora, ya, si hemos perdido nuestra historia de alquimistas sin oro. Quedó en la hoja como un reloj suspendido (tema secundario, de origen femenino) y no podrá ser evitado por ninguna cadena lógica.

Compás 20

Recordar dos oraciones completas conviene en este caso pues es el *verbo* el que impone un antes y un después, una causa a un efecto, una forma obligada de conducir el destino de la frase hacia formas que parecen derivar de la física clásica; al menos por el momento. *Verbum*; en alemán: *Zeitwort*. Literalmente, palabra de tiempo. Palabra en el tiempo, palabra del tiempo, declinando suavemente, jugueteando.

Voz 2: La Música no tiene verbo.

Voz 3: No tiene verbo; es verbo.

VOZ SOLITARIA: Verbo del creador; Creador: aquel que enfrenta a Dios y que pretende reemplazarlo.

Preparar los atriles

Voz 1: Pero la Física ha derrocado al tiempo tirano y a su indestructible regla del antes y el después huyendo desde

por los juegos y espirales con las Tablas del Tiempo; con las flechas de reversibilidad de los procesos temporales, alterando estas nociones y cuando pueden, las cosas que de éstas dependen.

También una memoria me obliga a decir que la música supo esto antes que la Física. Esta, por supuesto, no se dio por alterada en su ir o venir jugueteón deshojando las flores del tiempo, Margarita. Y a nadie se le ocurrió preguntar por estos conocimientos al arte musical pues ya formaban parte del sólido sentido común de las personas.

VOZ DE LA MEMORIA (ahora encendida): Galeno nos dejó un párrafo (Diels, fr.125) en el cual Demócrito discute con los sentidos, *introduciendo el intelecto como personaje*, sobre aquello que es lo *Real*: "en apariencia, existen los colores, la dulzura, lo amargo, etc.; en realidad solo existen átomos y vacío", y los sentidos le responden: "Pobre intelecto, nosotros te hemos prestado la evidencia de ti mismo, ¿y tú quieres derrotarnos?. Tu victoria es tu derrota".

retomando, con énfasis pero sin desbordes

Voz 1: Pero a nadie se le ocurrió preguntar nunca por estos conocimientos al arte musical de los sentidos; ya formaban parte del sólido sentido común de las personas de calle.

Solo algunos estudiantes de lo social se dibujaron en la foto, junto a los artistas, disimulándoles la espuma que escapaba de las bocas con pequeñas lentejuelas de navidad o lustrando sus cuernos con manteca de cacao.

BANCOS DE TIMBRES

Clasificación por bloques

VER HOJA DE TIMBRES

(2)

Platón a Kant, a Einstein a ¿Gibbs a Smolnakowsky? —Atención pues se deben pronunciar estos nombres *redondos, cerrados y filtrando* con la boca, dejando el aire contra la lengua y abriendo lentamente, luego. Huyendo, hasta la Teoría de la Relatividad donde la Unidireccionalidad del Tiempo se mantiene intacta (así se supone), desde y hasta la Teoría Estadística, donde queda establecida a partir del orden de los hechos.

Los Físicos ahora se conducen alegremente, —en los pocos años que dura la vida, esto conviene recordarlo—,

18 desde compás 26

Voz 1: Dijo Erwin Schrödinger que ésa, aquella idea seria y pasada del tiempo (simplificando: antes y después mencionado en el Compás 20) quizás sea "LA" idea religiosa. *Yo propongo volver a ejecutar desde el compás 1 hasta el compás 19. No me gustó el ataque desorientado de los bronce.

Para el austríaco Ludwig Boltzmann todo sistema físico muestra la tendencia natural a evolucionar desde un estado ordenado a otro menos ordenado, pero nunca en sentido inverso. Alguna lógica le dijo ya en pleno siglo XX que ¡NO! que cómo se le ocurre, pensando posiblemente en el estado de su biblioteca.

"La degeneración del mundo que conocemos tiene lugar en una dirección; la denominamos como la que va del pasado al futuro. En otros términos, debemos permitir que la teoría estadística del calor decida en qué dirección fluye el tiempo (esto tiene una gran importancia para la metodología del físico), ya que éste no puede introducir nada que decida la flecha del tiempo independientemente; de otro modo el hermoso edificio de Boltzmann se viene abajo."

Conclusión inevitable : Es en estos procesos, apenas citados por sus títulos, donde la Física, ¿diremos la ciencia?, se libera de aquello que ha construido. Donde no permitiendo su aniquilamiento, se escapa de las propias formulaciones en lo abstracto y sensible, prometiendo o sugiriendo la indestructibilidad del pensamiento en el tiempo.

¿Es posible que el arte, ese gran burlador, justo ese pícaro, se quede aga-

**NIVELES DE ORGANIZACION
SINTACTICA (estructuras)
(nivel 1)**

primarias	1
secundarias	123
complejas	1,2,5,7 comp. (A,B,C...)
	(3)

rrado de la nariz o de la cola roja, justo en ese lugar que los demás han abandonado hace años?

LULU

Compás 30

Voz 1: Los buenos tiempos del Arte griego y La Edad de Oro Medieval, han sido superados (*aplastados*).

El artista no solo está contaminado y desconcertado...

Voz 2: — dijo Contaminado, Hegel, en alemán lo dijo y dijo enfermo y perdido seguro que sí, que lo dijo en el bosque o danzando con duendes típicos de los leños y las pipas *mf a ppp* de sombreros largos negros lustrados con hebillas rosadas hechas con pintura de sangre de gamo. ¡¡ Mirá quién habla!! ¡Por Dios!...

Voz 1: ...por las reflexiones que oye a su alrededor —dijo el señor—, por las opiniones y juicios corrientes alrededor del arte, sino que toda la cultura espiritual es tal, que le es imposible, incluso con gran esfuerzo de voluntad, abstraerse del mundo que actúa a su alrededor, a menos que rehaga su educación y se retire de este mundo... a repensarlo todo.

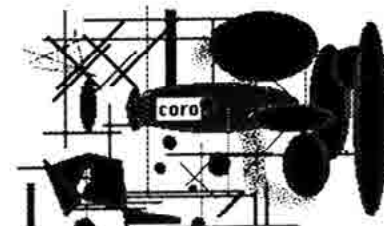
"...bajo estas relaciones, el arte en su suprema destinación, pasa a ser una cosa del pasado. Pierde todo lo que tenía de verdadero y vivo, su realidad de otros tiempos, y se encuentra a partir de ahora relegado en nuestra representación..."

Voz 1: Vemos como tantas veces, a un hipotético padre dando por muerto al hijo teórico que solo se fue de la casa. Ahora pasaremos, claro, a demostrar el teorema exhibiendo una habitación vacía y explicando a las visitas: 1) que en rigor no se fue, que está estudiando en Suiza con notables maestros del violín. 2) que volverá cambiado de aspecto pero que será todo como entonces... 3) que nunca debió huir 4) que se perdió en la niebla de la aldea y se divierte con sus amigos hablando solo y de su familia materna.

Voz 2: Que murió en la escena. *mf* manteniendo las distancias entre arcos y bronce.

Voz 1: Es en la música donde lo indescifrable ha encontrado el colmo de razón suficiente. Quién no sintió esos impulsos sanguinarios. (*¿de vientos con boquillas heridas, de uñas sobre los puentes, de brutales golpes de tambor de goma, de contratrimos tritintrintin?*), *Creciendo hasta El Sublime* cuando los señores o teóricos o críticos o profesores se estrellan y explotan *contra*, en las negras figuras medidas, en los rigurosos pasos armó-

nicos, los giros, las cadenas lógicas, los mecanismos, las formas, los procedimientos de edición, las estructuras, los materiales y hasta los instrumentos; tan explicables, todos, de ese arte sin duda propiciatorio de sanciones matemáticas,



físicas, lógicas, ¿militares o psicoanalíticas?

Y la alegría, que es mayor aun cuando uno es un alquimista sin oro, al comprobar que fracasan salpicando las aulas de amoníaco por no poder explicar, desnudar eso, eso que está; ahí, eso del tratado medieval, pequeño eso, llamado "El Sublime" — ¡no! ¡no!, *el crescendo debe ser más lento, vuelva al compás 12*— pues: Lo artístico no podrá ser puesto en palabras ni en nada que ocurra fuera del arte. ¿Acaso la satisfacción del deseo no es patrimonio de la magia?

Y atrapado, el arte *los artistas* digo los artistas se, nos consolamos, pobres, negando la muerte. La del Arte y la propia.

Pero "Nadie puede hacer una distinción entre la esfera de sus percepciones y el mundo de las cosas que causa la primera, ya que, a pesar del conocimiento detallado que podemos adquirir de la historia global, la historia acontece una vez, no dos veces. La duplicación es una alegoría sugerida sobre todo por la comunicación con otros seres humanos e incluso con animales". (Erwin Schrödinger)

Repito pues, que: El tiempo mide sucesos y es divisible; también es transitoriedad perpetua. La música es dentro del tiempo, sin embargo; y lo que llamamos tiempo musical es siempre contenido de la experiencia.

Otra memoria (¿le diremos entonces todavía Artística a esa capacidad de alegrarse con una repetición acomodada y sugestiva?) acciona sobre los hechos y objetos del presente, mientras éste se manifiesta solo en los acontecimientos, en lo que ocurre aquí y ahora. Así, induce o señala el lugar del deseo futuro.

Interpenetrados, los tres términos (pasado, presente y futuro) se configuran uno en el otro, uno es razón de ser del siguiente. *Este texto, repito, repito, no es ajeno a ese modo de producirse dentro de estos espacios que exigen un retorno, solo para que el presente no se vuelva más fuerte que el Mañana.

Esto ocurre, ocurre, ocurre, ocurre tantas veces que la memoria es sometida por la actualidad y la información hasta llevarla, subordinándola más bien a las máquinas de repetición de los tiempos actuales, *tiempos* que —repetir desde 22 con mayor intensidad en los brillos metálicos— simulan imposibilidad de futuro en el presente, para condicionar el deseo o sencillamente anular el futuro. No por falta de pasión, sino por la nombrada y no conjurada exploración mecánica; repetida, destacada y omnidestacada del presente. El estado de las verdades sociales confirmadas, el tiempo de las crónicas, el de la satisfacción inútil primaria humana. Y no me refiero acá a la primitiva raíz de los encantos corporales o a las pócimas con aceites de ganso u otros aceites de amor; hablo de la subordinación al que manda y ordena.

Tiempo sin memoria imprecisa y sin proyectos imprecisos; reloj que emite su tic-tac y donde el *mecanismo*, como en algunos bailes o los juegos de salón para damas, se impone por sobre las cualidades de la medición o las esperanzas de la angustia. El texto o la obra o el compás reaparecen *Con decisión* —repetidos, transformados, derivados, multiplicados— con la ilusión de dominio que otorga la manipulación de conocimientos del pasado. La memoria, solo una posibilidad de la mente, se hace, se convierte a sí misma en "La" idea. *¿Recuerdas el compás 26?

¿Me estás oyendo, sí? entonces

Un tic-tac mas fuerte que todo indicio; un lugar, *el presente*, en donde acorralado por toda la ciencia no sabida y la religión impracticable, el arte o algunos artistas se transfiguran en una pobre exploración del *mecanismo*, en un retroceso constante (a las obras conocidas o no) buscando amparo o poder, en una estilización de marcha de señoritas, sin voz animal y sometidas por manivelas de acero que las llevan hacia el baile o el circo, con perfumes para el tacto; entalcadas y prolijitas.

Un presente paradójicamente aislado

del pasado al cual convoca y provoca (desde la imposibilidad de representarlo sin mediaciones, sin reducirlo en su abstracción) e impedido de avanzar por melancolía, solo puede encontrarse con las voces poderosas como invitadas y desde allí: ordenar, obligar, impedir. *sin articular* Un arte que pierde sus propias dimensiones del conocimiento en el liviano ajuste de las herramientas que le otorgan los ajenos, se somete a los soportes; *mm* y poco, nada, nada!! me importa ya si esto sucede por la superposición de materiales, el tiempo paralelo de las estructuras móviles o fijas, los ritos vedas o la caricia senil sobre la mano deseada de las amantes múltiples de Aquitania. Así, se condena irremediadamente a la política y ahora *Calmando los arcos y tubas*, mientras continúa en su orgullo de Rey Bobo al no caer del triciclo de goma, consigue apenas estimular algunos sentidos parciales y/o las modas que deciden con qué ángulo se debe calzar la cabeza en el sombrero.

Y se constituye, claro, ya imbricado, integrado, formando parte del triciclo. ppp

Como todo miedo: *Ora va FFF* ordena, obliga, impone, impide. Y lo malo (conviene recordarlo aún sin compás) es que Todos tenemos miedo mientras el mundo ocurre. Y este miedo, en su acción sobre nosotros. ...como Dios, no consta aunque suceda. *sin descansos ni signos el Crescendo* Desde Aquellos Tiempos en los cuales el artista era creador y no mero objeto del pensamiento; *hasta* o éste de hoy, casi reemplazado por un prototipo de abstracción lineal u otras representaciones generales. *Hacia, O hasta* formarse a sí mismo, construyendo peluquines mientras se muestra calvo, mientras se desarrolla y se explica con su propia poética...

Y se constituye finalmente, claro que sí, ya imbricado, integrado, (y calvo) formando parte del triciclo. ppp

¡Espléndido!, Más aun espléndido que Magnífico, ¡Sublime! ¿Lo conceptual sobre lo sensible, dijo? ...¿y quién fue?... eh?

Puede decir Hegel, Arcadiano de Astrón, Umberto Eco de La Rosa, Athos Palma o Milagros, aquella renga rubia que erotizaba gatos siameses con violetas y apio, para poder ajustarse las medias con costura.

La teoría y la fórmula del compás 30

(*te recuerdo aún, a pesar del paso del tiempo*) "Las necesidades de la Cultura Moderna no pueden ser satisfechas o cumplidamente satisfechas si no apelamos a la reflexión, a las abstracciones o representaciones generales. Por ello el arte no ocupa el lugar que ocupaba en el pasado...".

Voz 2: Aquí La pesada Cabeza dará un giro sobre sí misma y se incorporará,.... sola.

Voz 1: Luego describirá su cuerpo (siempre hablando) y éste aparecerá con atributos inconfesables —entre líneas— para brindar consuelo de palabras, de lluvias de palabras, de hijos de palabras, de oro, de palabras siempre quietas sobre una boca quieta dentro de una cabeza

<p>Control de alturas</p> <p>1 parcial</p> <p>2 micro</p> <p>3 global</p> <p>4 estadístico</p> <p>Apuntes (a)-----</p>
--

quieta contra un sofá que se mueve solo por inercia. El mismo sofá móvil en donde nos enteramos, cuando niños, que Edgar Allan Poe había descubierto *por fin una noticia de lo que vendrá, del mensajero* - la dilatación y posterior explosión de un Universo extendido sobre otro universo comprimido. En el cielo, lejos de nosotros. Pero en una obra de teatro, no se pudo representar lo escrito. ¡lo encontramos, Margarita!

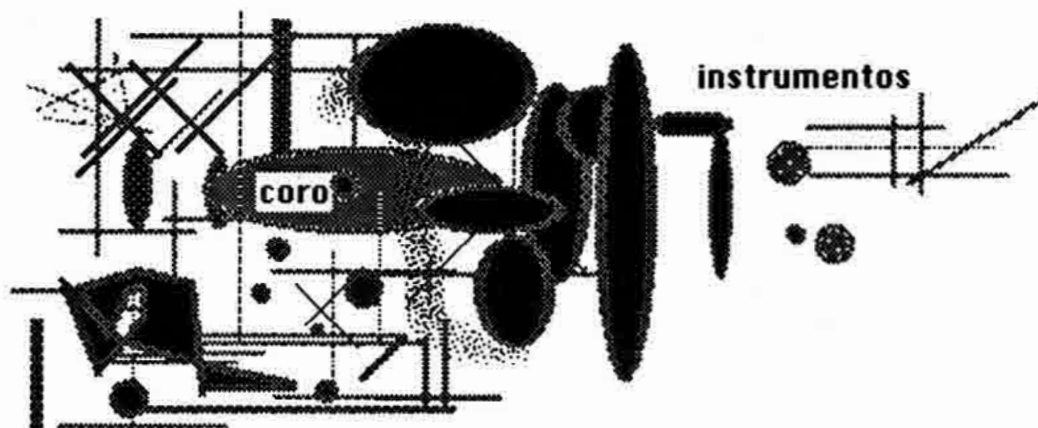
Se pierde entonces el único tiempo que la física —*como ciencia*— no tiene para sí el futuro, ese tiempo en donde nos parecemos nuevamente ¡Otra vez las gloriosas aventuras del desconocido!. Me repito: ¡otra vez el desconocido!

Compás 39

el que religa sabe que cualquier instrumento del pensamiento del hombre deja de ser útil cuando Dios aparece pues el futuro se torna innecesario por previsible.

Así, con este modo, la religión no va hacia ..., creo que solo vuelve y sin llevar o traer a nadie. *Commentaire I* Como la música se explicita dentro del recuerdo y se manifiesta en el tiempo ese, actual compartido y extenso en sus interpretaciones, mien-

20 0 2 4 6 8 10 6 min 2 4 6 8 10 8 min. 2 4 6 8



tras ya todo ocurrió ensaya, como este texto, para replegarse en su propia curva resultante y atravesar un oído o varios y entonces, solo entonces, constituirse como tal. Retomar compás 19.

El seguimiento más o menos ordenado, disciplinado, que pueden ofrecer el arte y la ciencia como variación del infierno; ese dibujito que se muestra detrás de una fórmula *que es acá la cara gráfica del número* me provoca sensiblemente en esta noche de jueves de ensayo solo pasando las hojas. Lo logra hasta el momento preciso en donde percibo una naturaleza obligada y clasificatoria, ese *disolver* problemas planteando un paisaje para reproducir, una vista a integrar... o las formas que hagan posible entender el porqué de aquello que atravesé así, a toda la memoria imprecisa solo para situarla despojada (por un tiempo de negra 120) en el continuo concreto del lenguaje final, cerrado, formulado. Y, aunque disimulen los señores físicos, las cosas que no están o no aparecen en la hoja, no constan.

Los objetos, las cosas sin personas causan también placeres encendidos y a veces el roce con un tapizado de leopardo, es comparable a las descompensadas imágenes de los ojos enfermos que dieron vueltas como a boas las geometrías del Greco.

Commentaire 2 Como la música, se explica dentro del recuerdo y se manifiesta en el tiempo ese, actual compartido y extenso en sus interpretaciones, mientras ya todo ocurrió, ensaya —*como este texto*— y va a replegarse en su propia curva resultante para atravesar un oído o varios y entonces, se constituye o se construye como tal. El seguimiento más o menos ordenado de una hebra de las que pueden ofrecer —volver al compás 23— el arte y la

ciencia como textura del infierno, ese dibujo que se explicita, se menciona, se ubica se pone detrás de una fórmula —que es la cara gráfica de la angustia—, me provoca, me excita hasta un punto en donde percibo la naturaleza clasificatoria, el afán de disolver los problemas planteando un paisaje. *Me repito* en algunos materiales para obtener un tipo de ruptura sin pérdidas, cómoda al oído y que asegure la continuidad de la obra en sí. ¿O de la Obra en la Historia de la Música?

Commentaire 3 Juegos de niño, bobadas del ocio —escucho que susurran los matemáticos polacos ejercitados en tomar control de 20 tableros elípticos de ajedrez en forma simultánea, mientras calculan la forma de introducir triángulos esféricos completos en las volutas de la corona de la reina negra.

Sí, la Victoria de Samotracia y sus curiosos volúmenes, aplastada por un furioso auto de carreras. Otra vez solos con los despojos de la mecánica clásica.

Y los hombres sensibles retroceden espantados... Mientras tanto, se acerca el asesino al escenario.

Veo que mp Todo el escrito se parece ahora más y se acercará luego a esa fórmula. Aquella donde las estructuras sintácticas (musicales o no), e incluso otras nociones menos apretadas, podrán ser aisladas con vigorosos corchetes de tres brazos de acero luminoso. ¡Qué espectáculo más maravilloso! es ofrecerles a las damas negras el correr aceitado de una columna de acero —sí, acero dice el compás 26— por sobre las inmensas estructuras de ladrillos construidas para que sea posible la vida de los señores pequeños en departamentos pequeños y así *sin*

signos ni puntos ya que detengan el pronunciamiento del que habla lee o escucha. Los hombres sensibles dije: retroceden espantados, con signos y gestos de nuevos ricos, mientras los numeradores de la superficie sacan sus tarjetas y los indican, los gerencian, los administran.

Así, mientras algunos artistas se meten en la grilla —*de la ciencia, repito*— otros colaboran con datos seriamente robados de libros franceses, ingleses o alemanes o tomados al azar de los restos de Europa, compartiendo —también— ¿por qué no?— las ideas de artistas japoneses del tapiz o la flor. Y ¿Por qué no? Acaso no vivimos rodeados de plantas y naturaleza y ríos que pulsan, laten y estos latidos se dibujan cristalinos en las cortezas de los árboles y arbustos. Cualquier artista plástico sabe de memoria los patrones rítmicos que suben del color hacia su paleta. Y los maestros primarios enseñan a los niños como las ramas se hablan en ritmos irregulares presentando problemas terribles para el coito de las mariposas en primavera. ¿Ud. no los vio?

Mientras gerencian, decía: administran, contemplan desde la hoja. Quizás no sean todas las opciones clasificables, pero son suficientes para un ensayo. Algunos, varios, mientras tanto, buscan la piedra de los cambios hacia adelante, con cualquier herramienta valiosa, sin perder la paciencia. Otros, esperan la guerra en donde por fin la capacidad misilística sea utilizada para blanquear a la humanidad de las guerras.

Pero los que se encargaron la tarea de aislar la fórmula química del amor, no retroceden jamás ante Schumann ni ante el amor mismo fuera de las cápsulas o los plásticos azules de los ojos, *fuera de aquí*,

fuera, fuera fuera texto de nuevo que vuelves para repetirme que todo podrá ser comprimido si un sueño agitado de pájaros urracas se encantan sobre vidrios llenos de aliento sueco, si, entonces no comprendo y vuelve el tratado a revelarse ante mis ojos *con temor* que lo espantan con voluntad de hombres sensibles que siguen retrocediendo espantados, cada vez más lejos de alguna conciencia y del significativo compás 12 que aconsejo retomar, pues: **Las voces se han mezclado y los naipes deben ser devueltos a su dueño.**

VOZ SOLITARIA: Los ojos espantan el tratado?

VOZ 3: Pero... ¿y la obra musical de nuestro tiempo, su relación con la ciencia, con la tecnología? Dónde quedó el escrito que recorre el ensayo; porque un ensayo no es suficiente para el concierto. Se necesitan varios.

La obra no se entiende en pocos ensayos y éste es solo la gimnasia previa, la flexión sobre el caño o el cañón. El artista ensaya y luego actúa. El arte y la ciencia comparten, al menos, esa primera elección experimental. Pero el arte no se disuelve sobre los hechos sino sobre quien lo hace, primero, y mucho después (antes-después) solo después de mucho tiempo, aparece dentro de la Memoria. Vivo o muerto.

VOZ 1: Pero la obra inevitablemente se fragmenta, se disuelve. Y la emoción estética

VOZ 3: *ppp curioso* arte el musical que permite a tantos ingeniosos vivir de sus oscuridades conceptuales.

VOZ 1: Es regulada, controlada y aplicada como en el pequeño tratado, tratado ese ahí del medioevo —bien ahora las maderas en ascenso hasta el *ppp* — DEL SUBLIME... aunque solo pueda ser cali-

ficada su extensión. Es decir, la extensión del goce estético, no sus características; ¿su definición, su cuerpo?

Su autor Anónimo trata de definir el arte en su conjunto por lo que es esencial, y consigue a duras penas y traducciones mediante elaborar una categoría capaz de designar, ¿situar?, este no sé qué (concretamente EL SUBLIME), estableciendo la extensión pero sin señalar la intención. Esto, de haberse concretado, lo hubiera transformado en un tratado de Introducción a la Astronomía y seguramente se hubiera podido imponer su lectura en los colegios, y hubiera dejado de ser el sublime para ser "el Sublimante", o el Holandés sublimante.

Pero es en la música —repite— desde siempre, donde lo no escuchado ha encontrado el colmo de razón suficiente. Por esto, a escuchar al futuro.

La bioquímica en el arte musical

cargando los morteros mf/ff Ahora, mis amigos, si continuamos nosotros entre los 4 parlantes que pueden simular una construcción Coral Veneciana en aire y espacio, con planos modulantes y virtuales movimientos de columnas, columpios o palomas; o sacamos los brillos de cada sonido por milímetros, posicionándolos en diferentes espacios virtuales, lugares, zonas, puntos, rincones de la cabeza que oye y escucha, entonces seguro que las aventuras irán hacia arriba o en espiral tejiendo una trama que penetre el mismo cielo intermedio hasta rozar con sus cualidades de plumas el sexo disminuido de un ángel. Y Vendrá un lenguaje, sí, que pueda ser comprimido hasta lograr el reemplazo total de cada una de las nociones y derivarlas a una posición de memoria y desde allí, solo con variables del tipo ∂ o Ω , posicionar la metafísica completa contenida en el 4to. libro de Swedemborg; aislar el color de cada una de las conformaciones galácticas y conjeturar sus movimientos poéticos, que harán posible una ¿otra? medición en tiempos relativos dentro de los planetas para su traslado a configuraciones de pensamiento automático y seguro, seguro, seguro que sí *Trompas abiertas* los hombres de uniforme quedarán sumamente impresionados por tales logros y nombrarán Comandante Honorario y Jefe de la misión exploratoria al Coronel

Músico del Oboe, compositor e intérprete además, de una melodía con computadora que aclaró el problema. —Volver al Compás 16, rápido—.

VOZ 2: Preguntadle a un joven músico si su cabeza no se inflama (yo los he visto volar encendidos por las aulas y quemando los pizarrones con hirvientes rizos) cuando envidian los tipos de acciones, controles, operaciones de pensamiento, riesgo y cálculo (risk, danger, hazard), que realiza hoy un aviador de guerra. Claro, es un tipo de imágenes o grupo de representación audiovisual indirecto, que exige un Universo plástico muy distinto a aquel que pueden desarrollar los medios habituales. Pero varios científicos han

LOCALIZACION ESPACIAL

- 1 modulación de espectro
 - 2 modulación de intensidad
 - 3 modulación de altura
 - 4 modulación de timbre(s)
 - 5 estructuras. etc
- (4)

demostrado gran vocación por el Mundo del Espectáculo —Bombas atómicas mediante: *H. Gutman Dixit* y si la vida se parece cada día más a la Televisión..., esta posibilidad que siempre aparecía más remota que exigente, podrá en el futuro transformar tanto ese Universo y también la construcción de nuestros sentidos... y los pequeños cerebros solo lubricados por el miedo, impedirán, obligarán a recrear la impotencia diseñando una emoción liviana que acompañe a la película muda. * *pppp*

VOZ 1: Se repite que el problema del arte está disuelto, que éste ha muerto, disuelto en lo social y que estas mitologías deben ser corregidas pero por instrumentos del poder, no musicales.

¿Puede un artista dejar de pensar en esto o vivirlo solo como transferencia de instrumentos? ¿O la lógica que civiliza nuestros actos es de naturaleza diferente?

¿Es acaso un músico otro hombre distinto cuando ignora lo que ocurre?

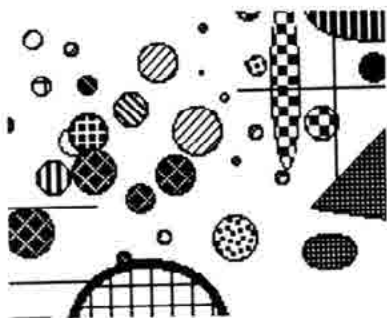
y Ocurre tantas veces que la conducción temática parece no encontrar reemplazo en su función...es lamentable, de verdad es terrible que hayas perdido a los personajes.

Control de ritmos
parcial
micro
global
estadístico

----- (b)

22 *Y es lamentable que en la música, un arte generalmente hecho de voces múltiples simultáneas, el oído se esfuerce por encontrar la que manda.*

Voz 1: 1) El horror, las torrentosas pestibulencias medievales, algunos signos del infierno definido y preciso de la muerte, fueron superados en los sentidos que hacen del mundo una construcción, por los cuadros de El Bosco. Un artista que, desde los sueños hasta lo químico que aparece en sus colores



conformados, se empeñó en ir hacia adelante más allá de prometer futuro o la ilusión de encontrar respuestas novedosas. La memoria precisa, hoy tan valorada, esa condición sub-humana de la inteligencia puede ser o servir alguna vez también, para recordar aquello de ir hacia adelante.

Voz 2: Un músico que *siente* y controla algunos elementos de la tecnología, sabe y *sufre* algo parecido al temblor de japon cuando, *apretando las teclas* suben como burbujas hasta la cabeza e impiden pensar más allá de la "demanda y el deseo" de las cajas de instrumentos.

Voz 1: Y el músico compone con sonidos; sonidos que son siempre alguna repre-

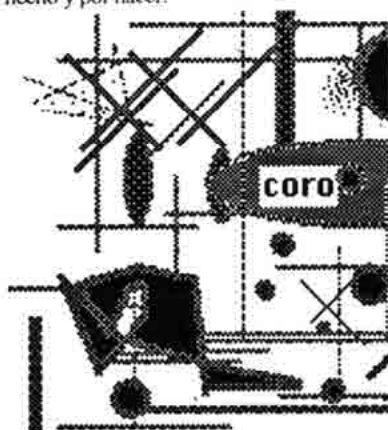
sentación para los sentidos. Y sí, el mundo es una construcción de los sentidos; para y por los sentidos.

Pero objetivamente no los necesita para ocurrir.

Cansado, sin orquesta todavía.

Voz 1: Jueves; voces que entran a la sala.

Voz 2: *Sí, seguro* que finalmente iremos hasta la fórmula donde aquellas pulsaciones mencionadas en el *tutti* de la angustia se podrán medir con varas de vidrio. Y se podrá también conocer cuál es la ecuación que anula o produce o separa el matrimonio y el amor —*según quién lo padezca*— y *en pasas* el origen de todas las penurias orgánicas pasadas por ciclopropano y Cicloramas de Cíclopes, o las variables matemáticas que asimilen estructurados los cuerpos libertarios para el sexo, y las faltas de atrás o de adelante y de presente serán explicadas (más bien sumadas) por el círculo del número para que entonces, la química se haga cargo de todo lo hecho y por hacer.



Voz 1: Y los Espectáculos Musicales serán espectáculos militares.

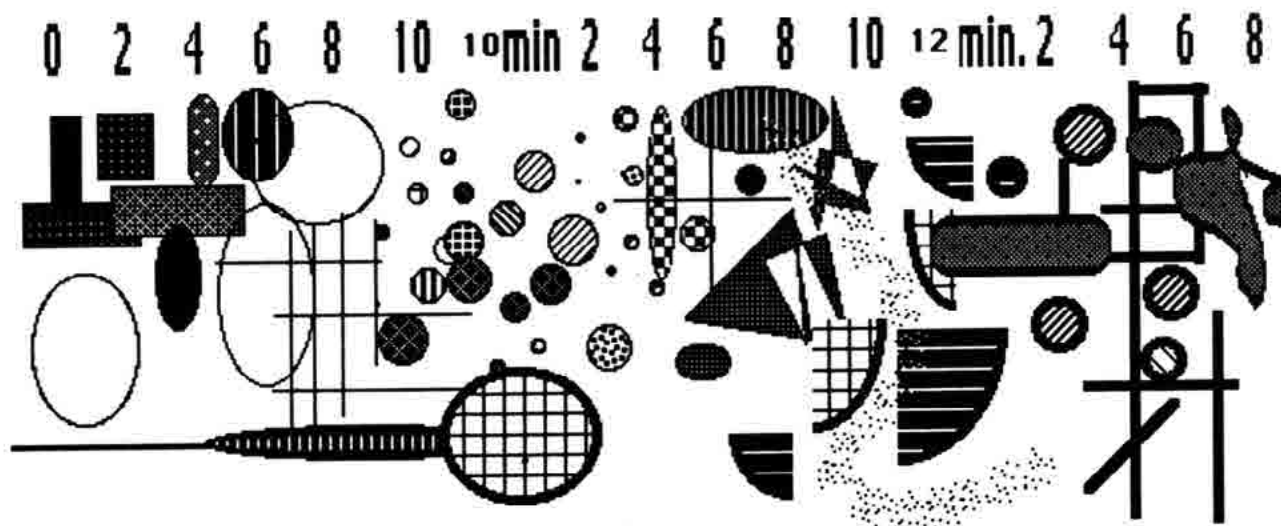
Voz 3: ¿Es esto solo la razón perdida, en batallas del arte, por lograr emoción a cualquier costo?

**en los dibujos
sobre los dibujos
o entre paréntesis**

Voz 1 : Un tiempo comprimido por árboles simples de redes controladas por estrechos lenguajes matemáticos, síntesis de memorias y procesos de pensamiento en una máquina capaz de ser más confiable que cualquier acto humano y la libertad transformada en pura ilusión de perder el programa y quedar sometidos a la mínima autonomía entre los protocolos de comunicación, cuyos errores serán de ahora en más —repito en pausa— la única posibilidad de libertad; la libertad de los procesos protocolares.

Por esto (ya llegaron las cuerdas) *mf a ppp* Un arte de anticipación, no para la consolidación de la memoria; pues el *disponer de los espacios* en la voz de la memoria, no significa, ¡nunca!, no es lo mismo, que tratar de establecerla en su estado actual y *Ritenuito* dominando el universo de los sentidos, golpeados muy abajo (*ja-ja*), apropiarse del universo de las ideas. (Retomar Compás 20 antes de repetir)

sul pont porque, aunque *PPP* aunque sea jueves y nos duela profundamente, el mundo ocurre; Lejos... a veces muy lejos de nosotros.



Visita guiada

C. E. Feiling

“Posmoderno”, “posmodernidad”. Peor aún: “la condición posmoderna”.

Como algunas otras personas, quien firma esta columna suele montar en cólera cada vez que escucha tales términos, semejante frase. A la vaguedad y la falta de ejemplos, los apóstoles de la posmodernidad les suman dos rasgos aborrecibles: cierta declamada angustia —golpes en el pecho y llanto por las certezas perdidas— y la soberbia de definir para el bronce el momento en que uno vive. Sobre las margaritas vernáculas, dichos rasgos provocan efectos más aborrecibles aún, pues la angustia no les impide concurrir a cocktails y la soberbia las autoriza a desdeñar por antigualla (durante esos mismos cocktails) cualquier conato de oposición.

Pese a sus desagradables concomitancias, sin embargo, la idea de que vivimos en una cultura posmoderna ha terminado por imponerse. Habrá por lo tanto que bosquejar una descripción, plagiar a otros (mil perdones: cierto que



el plagio ya no existe) para hacer un diagnóstico.

Pongamos por caso una visita al Museo Nacional de Bellas Artes. Sus colecciones permanentes tienen la ventaja de ser sumamente homogéneas: solo contienen pintores de segunda línea y unas pocas obras de los grandes maestros, por lo general menores. Nada revela los estilos de época como las obras que no sobresalen demasiado.

Detengámonos ante algunos cuadros.

a. Atribuido a Joachim Patinir (muerto c. 1524), *Descanso en la huida a Egipto*. A la derecha, en un segundo plano respecto de la Virgen y el Niño, hay un San José que parece violar las convenciones iconográficas. No porque esté arrodillado, recogiendo agua de una fuente, sino porque luce excesivamente viejo y magro de carnes.

b. Anónimo de Escuela Italiana (fines del s. XVII), *La vanidad de la vida*. Sería interesante saber de dónde proviene el título, quizás inapropiado. El Tiempo mira burlonamente al espectador y señala a una mujer desnuda que ocupa el centro de la composición (muy similar a

24 Nell Gwynn, la amante de Carlos II pintada por Lely). Mientras a sus espaldas se cierne la Muerte, ella está absorta en unas perecederas flores que sostiene en la mano. Aunque el límite entre ambos tópicos es difuso, esta alegoría se halla más cerca del *carpe diem* que de una *vanitas*.



Naturaleza muerta frente a una ventana, Pablo Picasso, Saint-Raphaël, 1919.

c. Sir Hohn Raeburn (1756-1823), *El amo Catchart y su perro*. Como muchos retratos de Reynolds o Gainsborough, se presta a la reflexión sobre la confianza en sí misma con que la clase alta británica enfrentó el final del siglo XVIII. El señorito Catchart tiene a su perro fuertemente asido por el cuello; mira hacia la lejanía, donde supuestamente está ubicado el futuro.

d. Jules J. Lefebre (1836-1911), *Diana sorprendida*. La mera dimensión y las idealizadas figuras femeninas proclaman a gritos el *fin de siècle* y su caldera de influencias complementarias: pre-rafaelitas, simbolismo, decadentismo. Perfecto candidato para un análisis desde la historiografía feminista. Acción está fuera del cuadro, que registra los efectos

de su violenta mirada masculina. Las ninfas se muestran sumamente tímidas (la más cercana a él se cubre el rostro con el antebrazo), y solo la diosa le devuelve la mirada al hombre. En el extremo inferior izquierdo de la composición está el detalle narrativo que la completa: una ninfa vestida de negro, ajena a lo que ocurre, se encuentra arrodillada junto a un ciervo muerto.

e. Edouard Manet (1832-1883), *Retrato del Sr. Hoschede y su hija*. A diferencia de los Manet más famosos, en que los personajes se ven sorprendidos en el instante del ensimismamiento, apartados de los seres y cosas que los rodean (*Le Balcon, La prune, Au Café*, etc.), éste parece un experimento de impresionismo. Pintando con trazos velocísimos (los ojos de la hija son apenas dos manchas azules), el pintor quiere negarnos la oportunidad de inferir algún otro significado, un segundo nivel de representación.

¿Desde cuándo es posible hacer una recorrida tal por un Museo? ¿Atravesar salas, estilos, siglos, apreciando todo como algo aún utilizable, parcialmente imitable? El Museo no es una institución reciente; si lo es nuestra voracidad omnívora, capaz de tragar un Patinir junto a un Manet (o incluso, si el Museo se presta, junto a una talla africana y un Hokusai). Arriesgar una fecha resulta complicado; arriesguemos entonces dos.

En 1910, Roger Fry organizó una muestra del Posimpresionismo en las Grafton Galleries de Londres. Virginia Woolf seguramente pensaba en esa muestra cuando escribió que la naturaleza humana, y con ella el arte, había cambiado "alrededor de diciembre de 1910". Christopher Butler, en su libro *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant Garde*, afirma que de hecho vivimos "after the wake", después del *entierro de la vanguardia* que fue la publicación del *Finnegans*, en 1939.

1910-1939. Entre esas fechas se produce la gran eclosión del arte moderno, cuyo rasgo fundamental es el de habernos enseñado a usar los Museos —no solo en el sentido de haber incorporado al arte la música tibetana o la escultura precolombina, sino en su visión igualitaria del pasado: todos los estilos tienen idéntico

valor, todos están disponibles. ¿Hay un mejor ejemplo de esto que Picasso?

Se sabe, sin embargo, que la novedad dura poco. Quizá por aquello de "*familiarity breeds contempt*", sobrevino el magnífico suicidio del arte nuevo que es *Finnegans Wake*. Después de Joyce, la vanguardia es literalmente imposible, y solo resta preguntarse en qué consiste el arte posmoderno.

La aclaración básica debe ser que, salvo quizás en la Arquitectura, no hay obras posmodernas; lo que caracteriza al arte posmoderno es menos una cualidad interna de las obras que su traumático nivel de autoconciencia, de saber que el Museo está a su disposición pero el vértigo de la vanguardia es irrepetible. Hay, si se quiere, dos tendencias complementarias en el arte posterior a 1939. Algunos artistas se aferran a la creación de reglas que pretenden constitutivas, preexistentes a la obra (Nabokov, Borges). Otros no solo aceptan el azar y lo irracional, sino que se abandonan a ellos (Pollock), y otros alternan entre ambas posiciones (Cage). Basta pensar en libros como el *Tristram Shandy* o en cuadros como los de Goya para concluir que estas tendencias no son nuevas. Lo nuevo fue lo que trajo el período 1910-1939, cuya herencia es nuestra actitud hacia el Museo: inagotable repositorio, completa disponibilidad de todos los estilos. La autoconciencia es traumática, pero debería dejar de ser angustiante. ¿Qué tiene de malo ir, en una sola tarde, del siglo XVI al XX?



Gerardo Gandini. *Eusebius* (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos) 13483. *Eusebius* (cinco nocturnos para orquesta) 13513. Ricordi Americana.

En ocasión del estreno de *Eusebius* (cinco nocturnos para orquesta), por la Filarmónica de Buenos Aires con dirección de Juan Pablo Izquierdo (teatro Colón, septiembre 1985), el compositor Gerardo Gandini escribió para las notas de programa: "La figura de Schumann, su música, sus mitos, sus distintas identidades fueron, durante 1984, una presencia obsesiva para mí. Y pretendí exorcizarla a través de varias obras compuestas durante ese año". En efecto, durante 1984 Gandini escribió cuatro obras que de un modo u otro se refieren a Schumann: las dos versiones de *Eusebius* (la primera



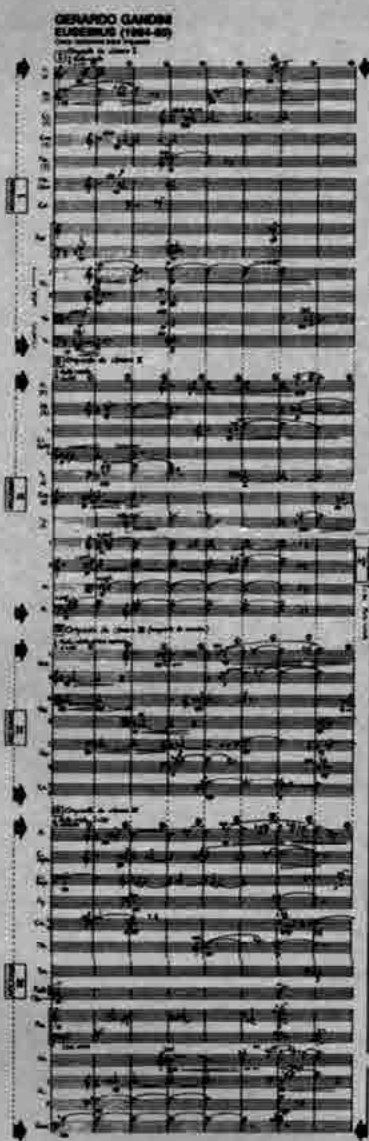
para piano y la segunda, completada en 1985, para orquesta); *RSCH: Escenas*, para piano y orquesta; y *RSCH: Testimonios*, para recitante, piano y sonidos electrónicos.

Eusebius había sido una obsesión de Schumann. Con ese nombre firmó buena parte de sus incursiones en la crítica musical, tituló algunas piezas para piano e identificó a uno de los personajes de su círculo imaginario La liga de David. Schumann no fue menos afecto a las construcciones imaginarias que a las especulaciones sobre teoría estética. Pensaba que las artes poseían una misma estética y que solo los materiales de una y otra eran diversos, premisa típicamente romántica y algo difícil de sostener, aunque no deja de resultar atractiva cuando se advierte que Gandini ha imitado, en



Eusebius, el trabajo de un escultor: restar partes a una materia que en su estado bruto contiene la forma final.

La primera versión de *Eusebius*, subtitulada *Cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos*, consiste en cuatro lecturas o, mejor, cuatro filtrados distintos de una pieza para piano



Primera página de la versión orquestal de *Eusebius*. Cuatro nocturnos superpuestos

de Schumann, la N° 14 del ciclo *Danzas de la liga de David*. Cada nocturno mantiene la estructura original de 40 compases de tres cuartos; no hay cortes verticales sino horizontales o, más precisamente, de lado a lado, ya que Gandini no procede en línea recta sino en forma muy sinuosa. Cada nocturno toma algunas notas de Schumann; las que omite serán sucesivamente aprovechadas en formas

posteriores, que superpuestas en un hipotético quinto nocturno vendrían a reconstruir la pieza de Schumann. A diferencia de lo que ocurre comúnmente en la escultura, no hay aquí desechos de material. De cualquier manera, no se trataría exactamente de una reconstrucción sino de una metamorfosis: los nocturnos retoman las notas de la pieza de Schumann en el momento de su aparición, coinciden en el ataque, pero el modo específico de ese ataque varía, como también lo hacen la duración y la dinámica, con lo cual se crean superposiciones, polifonías, relaciones armónicas y planos completamente ausentes en Schumann; desde luego, tampoco quedan rastros de la rítmica original.

Esas cuatro lecturas de la pieza de Schumann no siguen un recorrido azaroso. Hay un criterio por medio del cual se seleccionan unas notas y no otras: ese criterio es de orden tonal. El primer nocturno prefiere relaciones cromáticas: segundas menores, séptimas mayores, no-



venas menores; el segundo toma cuartas y quintas justas; el tercero toma terceras y sextas; las octavas aparecen en el cuarto. Pareciera haber un movimiento progresivo hacia una configuración más cadencial; con todo, el elemento cadencial nunca se afirma por completo. La ambigüedad es quizá lo esencial de *Eusebius*. En rigor, el criterio tonal allí aplicado no



tiene que ver con una funcionalidad armónica sino, mucho antes, con un colorido. Cada nocturno tiene un color tonal distinto.

Estos procedimientos piden de inmediato una transcripción orquestal: por la

caracterización tímbrica de cada una de las piezas; por la posibilidad de una polifonía más definida, menos virtual; y de poner en escena, dentro del mismo espacio y con los mismos medios, el quinto nocturno, la hipotética reconstrucción de la pieza de Schumann; pero también por la posibilidad de desarrollar algo que ya estaba latente en la escritura pianística de los nocturnos, que es la melodía de timbres —una melodía discontinua, fragmentada, no expresamente temática o, para decirlo con Boulez, una melodía en abstracto. El quinto nocturno de la versión orquestal consiste en una superposición literal, exacta, de los otros cuatro (superposición que la edición ha resuelto en una partitura de formato vertical). El primer nocturno lleva flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, vibráfon, glockenspiel, celesta, arpa y cuarteto de cuerdas; el segundo lleva flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, corno, trompeta, violín, viola y cello; el tercero es para orquesta de cuerdas y el cuarto pide flauta, corno inglés, clarinete bajo, fagot, dos cornos, trompeta, trombón, platillos, tam-tam, piano, violines, cellos y contrabajos. La distribución instrumental es consecuente con la lectura del material original: a excepción del tercer nocturno, para cuerdas, no hay cortes definidos por sección sino distintos cortes a lo largo, distintos filtros de la orquesta. Se trata de una orquesta descompuesta, como suele ocurrir en la música de Gandini aun cuando los instrumentos son presentados en su disposición convencional. Naturalmente, esta descomposición instrumental sigue la lógica o el color tonal de cada pieza: la configuración más bien etérea del primero se corresponde claramente con el principio de la melodía de timbres, mientras que el cuarto incluye algunos instrumentos más cadenciales, por decirlo así, y más apropiados para las duplicaciones de octava (trombón, clarinete bajo, contrabajos).

La primera versión de *Eusebius* fue editada por Ricordi en 1990; la versión orquestal acaba de salir de la imprenta. Ambas partituras constituyen uno de los ensayos más audaces de Gandini; ensayo en un sentido preciso, como puesta a prueba de unos procedimientos completamente originales.

Federico Monjeau

A partir de 1980 la editorial Ricordi Americana comenzó a publicar la colección *Compositores argentinos del siglo XX*. La serie incluye los siguientes títulos:

- | | | |
|--|--|---|
| ■ Eduardo Alemann
POMPAS FUNEBRES
Cantata para soprano y guitarra.
Textos de A. Espina.
Revisión para guitarra de R. Lara.
BA 13294 | ■ Roque A. de Pedro
EPINI. APELACIONES I
coro a 4 voces mixtas
BA 13252 | ■ Dante G. Grella h.
DUO (1974)
piano con dos ejecutantes
BA 13375 |
| ■ Luis Arias
ADIABASIS
voces y conjunto instrumental
BA 13130 | ■ Mariano Etkin
DISTANCIAS (1968/69)
piano
BA 13358 | ■ Manuel Juárez
MUTACIONES (1989)
piano
BA 13481 |
| ■ Rodolfo Arizaga
TANGOS NOBLES Y SENTIMENTALES (1975)
piano
BA 13406 | ■ César M. Franchisena
TRIO (DE LAS PROPORCIONES) (1986)
flauta, clarinete y piano
BA 13477 | ■ Francisco Kröpl
MUSICA '66 (1966)
piano
BA 13480 |
| ■ Pompeyo Camps
CISMA Op. 67
guitarra
BA 13098 | ■ Gerardo Gandini
LABERINTO III (1975)
coro
BA 13363 | ■ Salvador Ranieri
TOCCATA
piano
BA 13287 |
| ■ Fermina Casanova
DOS ESTUDIOS PARA TRINOS
piano
BA 13187 | ■ Roberto García Morillo
SEXTA SONATA (1982)
rítmica jocosa
BA 13391 | ■ Luis María Serra
DISEÑOS (1969)
coro mixto a capella
BA 13376 |
| | ■ Seis Tientos (1977)
guitarra
BA 13407 | ■ Jorge Tsilicas
ESPIRAL
guitarra
BA 13125 |
| | ■ Roberto García Morillo
SEXTA SONATA (1982)
rítmica jocosa
BA 13391 | ■ Osías Wilenski
HOMENAJE A B.B. (1976)
clarinete solo
BA 13381 |

Nuevas ediciones de Ricordi Milán

- | | | |
|--|--|---|
| ■ Sylvano Bussotti
ANDANTE FAVORITO
(Portrait) para cuarteto de cuerdas
134645/01 | ■ Sandro Gorli
STUDI IN FORMA DI VARIAZIONE
piano
134441 | ■ Francesco Pennisi
THE GARDEN
Canción para soprano y clave sobre un texto de Andrew Marvell (con una versión para soprano y piano)
133823 |
| ■ Niccolò Castiglioni
HYMNE
Coro a capella
134880 | ■ Adriano Guarnieri
"...PICCOLA ANIMA..."
recitante, soprano y siete instrumentistas
134841 | ■ Fabio Vacchi
LANGUIDO NASCENTE
piano
133606 |
| ■ Franco Donatoni
LAME
Dos piezas para violoncello solo | ■ Luigi Nono
"HAY QUE CAMINAR"
SONANDO dos violines
134955/1 | |

Jean-Paul Despins.
La música y el cerebro
 Buenos Aires, Gedisa, 1989, 146 págs.
 Trad.: María Renata Segura

En un reciente viaje de estudio, invitado por dos universidades alemanas, pude constatar los grandes cambios que se han producido en los últimos tiempos en el campo de la musicología. Los temas de índole histórica, descriptivos analíticos, ya no constituyen el núcleo central de esta ciencia. Otros enfoques e interrogantes —sociológicos-culturales, biológicos y psicológicos— todos ellos centrados más en el ser humano en su relación múltiple con la música que en el fenómeno musical en sí, han acaparado el interés de numerosos investigadores que, a través de sus estudios y las correspon-



dientes publicaciones, han constituido una verdadera *Antropología de la Música*.

Hace aproximadamente medio siglo que el etnomusicólogo norteamericano Charles Seeger manifestaba: "Continuar con la costumbre de considerar musicología y etnomusicología como dos disciplinas separadas, abordadas por dos diferentes tipos de estudiosos con dos objetivos ampliamente diferentes y aun opuestos, ya no puede ser más tolerada como digna de la ciencia occidental."

Desde entonces han aparecido importantes trabajos que contribuyeron a que se ampliara y enriqueciera notablemente el panorama de las investigaciones relacionadas con el fenómeno musical. Mencionemos entre ellos el ya clás-

sico libro de Alan P. Merriman *The Anthropology of Music* (1964); las publicaciones de Willi Graf y Wolfgang Suppan que se han ocupado de los problemas socioculturales, biológicos y hasta psicosomáticos; los trabajos etnomusicológicos de John Blacking (*How musical is man*) y otras obras más recientes que pudimos consultar y cuyos títulos por sí solos dan una idea de la muy variada temática abordada, entre ellos: *The Musical Mind in the Context of Culture and Biology* (Suppan, 1985); *Music, Mind and Brain: the Neuropsychology of Music* (varios autores, 1982); *Social Structure of Music* (H. Edward, 1988); *New Music and Psychology* (R. Erickson, 1987); *Psychoanalytical Explorations in Music* (varios autores, 1990); *El hombre como hacedor de música* (Suppan, 1984).

A esta lista que se podría alargar considerablemente se agrega pues este trabajo cuyo autor es profesor de música en la Universidad Laval de Quebec (la versión original en francés data de 1986). La primera parte del libro está dedicada a exponer el funcionamiento del cerebro humano con respecto a la música, mejor dicho, su aprendizaje; en particular se refiere a la asimetría que se observa entre los dos hemisferios del cerebro. Se basa en la tesis de que, mientras el hemisferio izquierdo elabora, en primera instancia, los procesos verbales y analíticos, el derecho es más bien totalizador y sede de los procesos musicales, sin que por ello el izquierdo no intervenga también en este proceso. Según el autor: "Todo músico bien formado debe cumplir un equilibrio dinámico entre las potencialidades hemisféricas derechas e izquierdas". Según Despins la educación musical corriente no toma en cuenta debidamente ese equilibrio cerebral fundamental como tampoco la diferencia que existe entre las disposiciones congénitas de ambos sexos. En este sentido, el tercer capítulo "Asimetría cerebral y música" es algo así como el punto crucial del trabajo ya que en los tres capítulos restantes, el autor se ocupa en particular del problema pedagógico que deriva de las diferentes funciones y su incidencia en la enseñanza musical de infantes y niños. Sin ofrecer soluciones concretas, Despins aboga por métodos didácticos más diferenciados, adaptados al funcionamiento cerebral respectivo para evitar frustraciones, mengua de interés, falta de motivación, etc.: "Todo pedagogo y es a ellos que el libro está

dedicado debe comprender este mensaje para responder mejor a las expectativas del niño".

No podemos formar un juicio con respecto a la traducción ante la imposibilidad de confrontarla con el original. Mas no entendemos por qué la traductora invirtió los términos del título. El original *Le cerveau et la musique* sintetiza perfectamente el planteo del libro: a partir de la estructura y las funciones del cerebro sacar conclusiones con respecto al fenómeno musical, y en particular, a la educación, mientras que el título de la traducción podría sugerir que se trata de investigar el fenómeno musical con respecto a su efecto sobre el cerebro, las reacciones del mismo y el proceso de percepción. De todos modos, el libro constituye un valioso aporte al conocimiento del tema específico y debería estar en manos de todo educador.

Ernesto Epstein

"La ópera en el mundo", colección dirigida por Kurt Pahlen.
Aida de Verdi (220 págs.),
Carmen de Bizet (338 págs.),
La Bohème de Puccini (277 págs.),
La Traviata de Verdi (251 págs.),
Rigoletto de Verdi (220 págs.),
Tosca de Puccini (288 págs.)
 Traducciones de María Gregor, Horacio Armani, Amanda Fons y Marcelo Zapata.
 Buenos Aires, Javier Vergara, 1991

Más que una colección de libretos traducidos al español, "La ópera en el

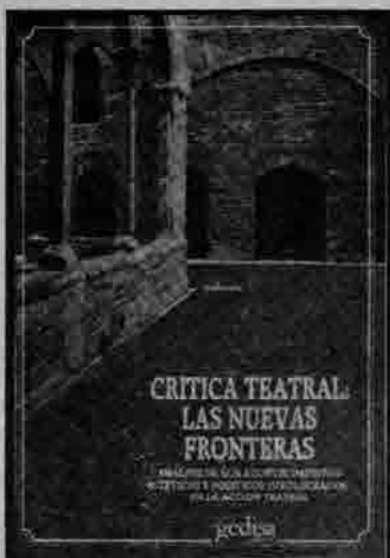


mundo" es una aproximación completa y detallada a las grandes obras del repertorio. La colección es dirigida por Kurt Pahlen (director de orquesta, musicólogo, notable divulgador); comenzó a publicarse en Alemania 20 años atrás y acaba de ser introducida en la Argentina por la editorial Javier Vergara. Esta primera edición incluye seis libros: *Aida*, *Carmen*, *La Bohème*, *La Traviata*, *Rigoletto* y *Tosca*. El libreto figura en las páginas impares, divididas en dos columnas: a la izquierda la traducción y a la derecha el texto en idioma original. Las páginas musicales están reservadas a comentarios e ilustraciones musicales de algunos pasajes, con reducciones muy claras que puede seguir cualquier aficionado; los comentarios de Pahlen consiguen cludir lo meramente descriptivo e introducen en interesantes cuestiones estilísticas. El cuerpo central del libro es precedido por una descripción sumaria de la obra (reparto, escenario, composición de la orquesta) y seguido por un amplio desarrollo del argumento, una ubicación histórica de la obra, una discografía y una sucinta biografía del autor.

Botho Strauss. *Crítica teatral: las nuevas fronteras*.
Barcelona, Gedisa, 1989, 230 págs.
Traducción de Carlos Piechocki.

Lo increíble de este libro no es el título—*Crítica teatral: las nuevas fronteras, Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*— sino que su intimidatoria, germánica ambición se cumpla, a su modo, en su desarrollo. Y que ese cumplimiento—oscuro y difícil— tenga lugar no en la verdaderamente alemana arquitectura de un solo y monumental ensayo sino en la acumulación de unos cuantos artículos escritos entre 1967 y 1970, al calor, como se dice, de los acontecimientos.

No se trata de la sorpresa de quien establece un sistema de ecuaciones del tipo: celeridad-periodismo-panfleto versus lentitud-literatura-ensayo. Lo que resulta admirable en este volumen es la inteligencia inmediata de su autor para situarse frente a hechos e ideas que, literalmente, estallaban a una velocidad superior a la capacidad de asimilación de



los actores. Omnívoro pero altamente selectivo, el régimen de Strauss en aquellos años le permitió una saludable y precoz digestión, una suerte de metabolismo crítico cuyos resultados, recopilados en libro dos décadas más tarde, aparecen imbuidos de una lucidez profética: no se trataba tanto de disolver el teatro en la vida política y social como de rescatar, dentro de la práctica específica del teatro, una renovada inflexión estética.

Más allá de esta perplejidad inicial, el volumen presenta otras dificultades. Algunas son propias del objeto tratado; otras resultan de su doble distancia: en el tiempo, para todo contemporáneo, en el espacio, para un lector argentino.

Los textos reunidos en este libro no son ensayos pensados y escritos como condiciones de posibilidad —teórica o práctica— de cierto teatro sino artículos que, salvo muy pocas excepciones, surgieron de la contemplación de hechos teatrales concretos, fechados e historizados, confrontados con una estética en formación pero, de algún modo, preexistente. De la estética del confrontador existen huellas: estos artículos, sus propias piezas teatrales, sus arduas novelas. De aquellos hechos—festivales, puestas en escena, actuaciones, calidad de luces y sonidos, comportamiento de los públicos, temperaturas, gestos, modulaciones—, no quedan más rastros que las interesadas descripciones del propio Strauss. Y la memoria de los sobrevivientes.

La fugacidad de su intolerable actualidad—mucho mayor, si cabe, en el ex-

perimentalismo de los 60— es sin duda el primer aspecto problemático del teatro para constituirse como objeto de análisis. Se puede hacer una crítica de la solidez argumentativa de Strauss pero es impracticable una confrontación de lo que él dice con aquello sobre lo que predica. Ni siquiera el video puede restituir con un mínimo de fidelidad aquello que ocurre cuando el teatro transcurre porque, en ese caso, se asiste a la documentación de un pasado, no se vive una experiencia presente. En este sentido, la obligada inmediatez con que Strauss escribió estos artículos para la revista *Theater Heute* está atravesada por la melancólica certeza de testimoniar lo irrepetible y la empecinada voluntad de arrancarle a esa caducidad una suerte de permanencia.

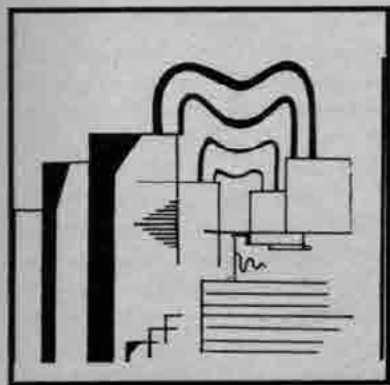
Si la exasperante temporalidad de los hechos teatrales nos condena siempre al extrañamiento, a la añoranza de algo que no se sabe bien qué ha sido cuando no se lo ha presenciado, esta modalidad particular del *ubi sunt* se convierte en una pregunta no menos incómoda en presencia de ese conjunto abigarrado y heterogéneo de fenómenos. ¿Cómo se habla y qué se puede decir sobre el teatro? Varios milenios de perplejidad frente a esto solo han producido dos respuestas fundamentales e imperfectas: la *Poética* de Aristóteles y los iluminados ensayos de Brecht.

La lectura del libro de Strauss tiene la insólita virtud de devolverle actualidad a esa pregunta. No produce la basta saciedad de clausura de uno o varios problemas: *ensaya* un conjunto de procedimientos, un abanico de estrategias, arma su repertorio frente a la violencia y la inestabilidad de lo que tiene delante: un teatro "burgués y decadente", otro teatro radicalizado hacia su propia disolución, otro teatro—por el que Strauss va des-puntando, a lo largo del libro, su predilección— que intenta resarcirse a partir de la más plena conciencia de su artificio, desde la absoluta intimidad—austeridad— de su carácter estético

La escritura de Strauss, su sistema de convenciones, sus referencias, resultan— a la doble distancia señalada anteriormente— de una comprensión trabajosa. Quiero decir: son el resultado de su dificultad para entender fenómenos complejos y dan como resultado una lectura de análoga complejidad. Tal vez incida en esto el fantasma de *lo traducido*—¿se podrá creer en la honesta competencia

del señor Piechocki para trasladar enunciados que uno imagina constituidos por larguísimas palabras que el señor Gaos habría traducido por innúmeras palabras separadas por guiones?—pero no caben dudas de que Strauss, en muchos momentos, es ambiguo, cuando no confuso. Es razonable: escribe al pie de los hechos, está conformando, precisamente allí, una concepción teatral propia que tiene, por entonces, mucho de negatividad. De los tres artículos que una contrapunta esquinada y desatenta califica como *ensayos sobre*, dos están trabajados por una acumulación progresiva, estratificada, de descripción y análisis de acontecimientos sucesivos: los festivales de Nancy y Frankfurt de 1969, un conjunto de puestas teatrales en diversos teatros alemanes. El resto del volumen —más del ochenta por ciento— es una recopilación de artículos y reflexiones a partir de puestas y piezas concretas, con excepción de un bello homenaje a Dieter Sturm —uno de los creadores del Berliner Schaubühne y maestro del propio Strauss— que el discípulo escribió en 1986.

La obligada urgencia de la mayoría de los trabajos lleva en muchos casos a Strauss hacia un cierto fragmentarismo y un tono de inmediatez que lo aproximan —aire de aquellos tiempos— a un pensamiento casi aforístico, al borde de la consigna. Esto no es, en sí mismo, un déficit. Como señaló Barthes en su formidable ensayo sobre las máximas de la Rochefoucauld, un conjunto de máximas soporta dos lecturas: la de cada máxima por separado, la del conjunto como una sucesión ininterrumpida; en el primer caso, el resultado es de una placentera atemporalidad: la máxima sorteja el tiempo y se convierte en un *para-mí*, es capaz de *contarme*; en el segundo caso, forma parte de un abrumador monólogo obsesivo del autor, un *para-sí*. Se puede seguir



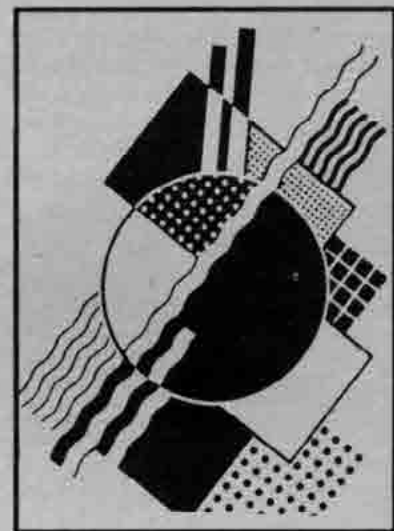
a Barthes o traicionarlo en su propedéutica, según convenga, para leer estos intensos trabajos. En los momentos en que su argumentación se cierra, puede buscarse y hallarse una intuición poética —poeticidad que la máxima comparte con el verso— que justifique la aparición de un juicio contundente e imprevisto pero que, inexplicablemente, *huele bien*. Puede leerse, también, como diversas modulaciones de una obstinación: la de un joven intelectual del teatro que intenta hacerse de un lugar mediante su escritura.

Desde luego, estos artículos de Strauss no consisten solamente en guirnaldas con epigramas felices. Y, en cierto modo, esos nudos, cortocircuitos o provocaciones son su cortés discreción, su discontinuidad no alemana; un fervor intermitente que provoca en el lector un doble apetito: por *aquello* que no pudo verse y por *esto* que se lee y que propone, en su incompletud, una discusión muy actual, desde el momento en que replantea la necesidad y función de las vanguardias y la relación del arte con la sociedad desde una posición que, ya en 1967, era una crítica aguda del optimismo de la modernidad, sin caer en la frivolidad ni el cinismo.

Porque estos trabajos, a pesar de sus momentos de oscura y ambigua poeticidad, están sostenidos por una abrumadora lucidez, una gran capacidad de observación y una biblioteca que excede generosamente los límites de la literatura de y sobre el teatro. Strauss puede reconocer la agonía del teatro como instrumento directo de acción política, la inadecuación de un teatro con pretensiones de representabilidad de lo real objetivo y la mala conciencia de la burguesía ilustrada que intenta eludir u ocultar las fisuras de su concepción del mundo con “las trampas resultantes de la deprivación producida por los préstamos hechos a las artes plásticas y trasplantados al escenario”. Tiene conciencia de las limitaciones del paroxismo arcaudiano, destaca los escritos de Grotowski como una saludable y posible austeridad y critica la hipocresía y mezquindad de quienes esperan demasiado “del lado de la recepción” y la cobardía intelectual de quienes confunden los límites entre experiencia estética y vida social, vaciando de significado los contenidos concretos y específicos de cada una de estas áreas. Reconoce tempranamente nuevas voces y nombres pro-

misorios del teatro en alemán —Peter Stein, Rainer Fassbinder, Peter Handke, Thomas Bernhard, entre otros— y reflexiona sobre la tragedia, Shakespeare, Goethe, Brecht —tiene para éste palabras desmesuradamente lapidarias—, Beckett, Chejov y los subgéneros del teatro.

Esta diversidad no es atendida siempre con la misma precisión, pero lo que sorprende en Strauss es la facilidad y, a la



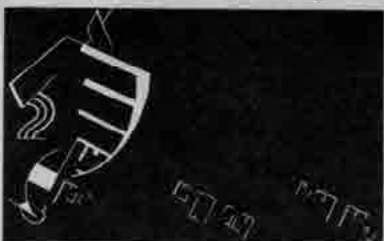
vez, la necesidad de zambullirse en una red de tradiciones culturales. Porque así como su escritura está atravesada por la urgencia de la hora, esa perentoriedad jamás lo desliga de una conciencia histórica del pensamiento crítico. Apoyado en Wittgenstein, Benjamin, Foucault, Barthes y, rara vez, en Adorno, se vale de las perspectivas de estos autores de un modo instrumental, sin encolumnarse dogmáticamente detrás de cierta filosofía del lenguaje, ni del estructuralismo, ni del marxismo francfortiano. Lo cierto es que, a diferencia de los intelectuales franceses que siempre parecen estar discutiendo encarnizadamente sobre lo ocurrido quince minutos antes, Strauss encarna una cierta confianza en la discusión diacrónica que uno puede encontrar más fácilmente en Habermas que en Derrida, en Jünger que en Sartre. Es como si el pasado estuviera sobreviniendo continuamente en lo actual y esa actualidad tuviera, sobre todo para Strauss, su más arduo y estimulante incumplimiento en ese objeto heterogéneo que se ha dado en llamar teatro.

Guillermo Saavedra

Claude Debussy, *Pelleas et Melisande*.

Didier Henry, Colette Aliot
Lugaz, Gilles Cachemaille, Pierre
Tahu, Claudine Carlson, Françoise
Golfier, Philip Ens, Coro y
Orquesta Sinfónica de Montreal.
Dirigida por Charles Dutoit. LON-
DON 430502 2 CDs.

Debussy, como Beethoven, es autor de una única ópera. Sin embargo fueron varios sus proyectos para el género. Su problema era hallar un libro acorde con sus principios estéticos. Tuvo ocasión de leer la pieza del belga Maurice Maeterlinck apenas publicada en 1892 y al año siguiente la vio representada en París. En una visita a Ghent consiguió el visto bueno del escritor que hasta le sugirió los



cortes posibles. Un primer boceto quedó pronto en 1895 y un segundo, corregido, en 1897. La mediación de André Messager apresuró su estreno en la Opera Comique el 30 de abril de 1902. Hoy sería difícil imaginar el éxito de una puesta del drama original por su simbolismo y fatalismo, tan ajenos a los tiempos que corren. Su filosofía pesimista atrajo a Debussy y a otros músicos, como Fauré, Sibelius, Schoenberg, y hasta Puccini concibió la idea de transformarlo en ópera. Esa misma filosofía fue cara a los franceses entre las dos guerras mundiales, como lo testimonian, por ejemplo, los films de Duvivier y Carné. Deben haber atraído a Debussy la simplicidad del lenguaje, la intemporalidad del escenario y la expresión del drama por suges-



LULU

ción e implicación más que por la contundencia de los hechos. El compositor tuvo, en consecuencia, total libertad para conjurar la enrarecida atmósfera de ese mundo de mar y sol, de sombríos castillos y bosques y sofocantes subterráneos, donde sus desvaídos personajes representan su destino triangular. La escritura musical es esencialmente sinfónica, las escenas son cortas y están ligadas por interludios que forman un ininterrumpido tapiz orquestal, sobre el que las voces declaman sus frases en un "cuasi recitativo", que a veces deviene un "arioso", cuyo pulso y cadencia nacen del ritmo del lenguaje hablado. Los varios motivos conductores son usados en forma menos explícita y obvia que en los dramas wagnerianos. La prosodia debussyana es más fluida, la orquestación más austera y transparente, y en contraposición a Wagner, lejos está de Debussy la intención de someter emocionalmente a su audiencia. Pese a su carácter de pieza no convencional del repertorio lírico, *Pelleas* ha sido muy favorecida por el disco. Luego del registro histórico de Roger Desormiere de 1941, se sucedieron el de André Cluytens (1957), los de Ernest Ansermet (1951 y 1964), Jean Fournet, Désiré Inghebrecht (1962, en vivo), Serge Baudo, Pierre Boulez (1969), Karajan (1979) y John Carewe (1988), digital como el de Dutoit, que Decca grabó el año pasado en la pequeña iglesia de St. Eustache, donde hace todas sus grabaciones la Sinfónica de Montreal.

Tal vez ninguno de los registros enumerados sea tan fiel como éste a los propósitos del compositor, que otorga prioridad al texto e insiste en que "la música solo debe insinuar lo expresado por la palabra". A tal efecto, Dutoit ha preferido un elenco totalmente francés a uno de divos, consiguiendo una versión no solo idiomática en estilo (las prolijas anotaciones de Debussy son cumplidas al pie de la letra), sino también en cuanto a la atención prestada a las sutilezas de la dicción y de la caracterización dramática de los personajes. En lo referente a la dirección, la búsqueda de la clara definición y sentido de cada detalle y de la total transparencia de las texturas, no ha devenido en una ejecución árida. Por lo contrario, salen ganando la sensual belleza de la partitura, la fluidez del discurso, el cambiante colorido de la orquestación y el valor dramático de la obra.

Oscar Ledesma

Béla Bartók, *Sonata para violín y piano N° 1* (1921).

Leos Janáček, *Sonata para violín y piano* (1914-1921) Olivier Messiaen, *Tema y Variaciones para violín y piano* (1932).

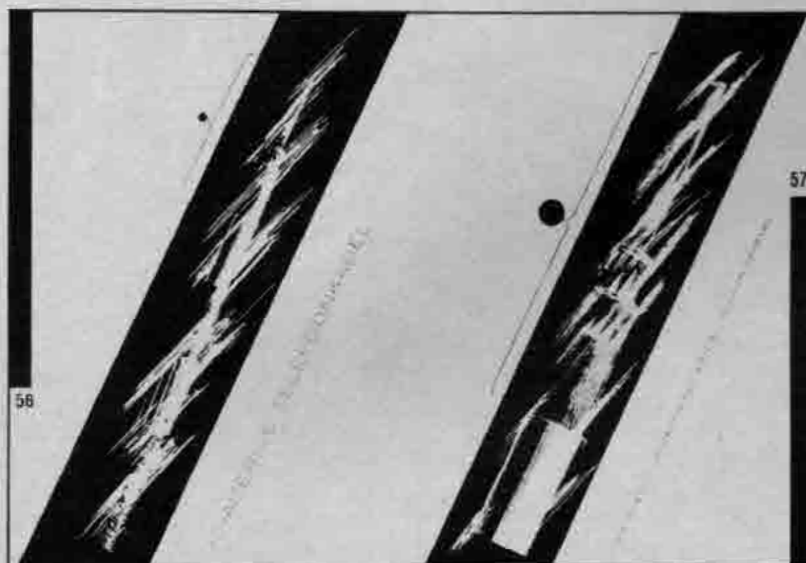
Gidon Kremer, violín, Martha Argerich, piano.

Deutsche Grammophon CD427 351-2

Gidon Kremer y Martha Argerich han grabado en este disco compacto obras de Bartók y de Janáček, publicadas en 1921, junto a un breve tema con variaciones de Messiaen escrito en 1932. Las sonatas de Bartók y Janáček, raramente escuchadas en vivo, han merecido varias grabaciones dignas de consideración. Ambas son obras de gran actualidad pese a su data. Las dos sonatas de Bartók fueron escritas en muy breve lapso y para ser ejecutadas por el autor, en sus giras de conciertos, con la joven violinista Jelly d'Aranyi, quien encargó la primera y a quien están dedicadas ambas. La primera es la más extensa y también la más compleja. Pertenecen al importante período 1918-1923 que se inicia con el *Mandarin maravilloso*, en el cual la producción es muy limitada y cuyas obras representan la mayor aproximación de Bartók a la obra de Schoenberg. Bartók ha abandonado la influencia de Debussy y de R. Strauss haciéndose aparentes las de Stravinski, Symanowski y Schoenberg. El primer movimiento es abstracto, de tono expresionista, profundamente serio y austero, de construcción muy compleja, pero muestra ya una riqueza y belleza sonoras propias del Bartók maduro de años posteriores. El Adagio es mucho más claro, adoptando la forma ternaria; comienza con un solo de violín de carácter improvisatorio; el piano se expresa con sucesivos acordes, en total independencia, hasta la sección central en que ambos instrumentos protagonizan un episodio dramático, contrastante con las secciones extremas. El Allegro final es un Rondó enérgico y violento, enraizado en la música folklórica húngara, concluyendo con una coda Presto muy brillante, que conduce a una cadenza final claramente politonal.

Es interesante destacar que Bartók consideró al piano y al violín instrumentos básicamente incompatibles, haciéndolos funcionar en forma independiente y encontrándose a lo largo de la sonata, muy a menudo, en oposición bitonal.

La sonata de Janáček, de larga gesta



ción, es la obra de un compositor maduro, escrita en un período de importante producción. La misma da comienzo a su última etapa creativa, con el retorno a la música de cámara. Janáček publicó en 1915, como una página independiente el segundo movimiento: *Ballada*. El primer movimiento en forma libre de sonata: *Con Moto*, apasionado y rapsódico, crea una atmósfera de tensión no resuelta. Le sigue la *Ballada*, de singular lirismo. El Allegretto siguiente, cuyo tema principal trae reminiscencias de otros de *Katya Kabanova*, es el scherzo que parece preparar el enigmático final en el que se desarrolla un drama en miniatura; el piano elabora una melodía en octavas acompañadas por una trama regular y balanceada, mientras el violín desarrolla un discurso diferente basado obstinadamente en el motivo rítmico del primer movimiento, pareciendo quedar el conflicto sin solución. Janáček parece, al menos en

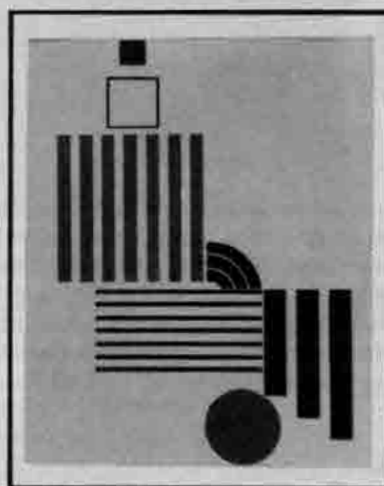
la sonata, no dejarse atraer por las corrientes de la nueva música, acentuando los rasgos de una voluntaria autonomía. Su utilización del folklore eslavo, imprimiendo un carácter improvisatorio a ciertos pasajes, nerviosidad y esquematismo en las figuras melódicas, un ritmo incisivo, una gran riqueza tímbrica, un mundo sonoro vibrante de poesía y de crudeza, emotivo y expresivo.

Tema y variaciones para violín y piano (1932) del ecléctico vital, renovador y profundamente tradicionalista Olivier Messiaen, es una obra juvenil escrita para Claire Delbos, su primera esposa, breve y de perfecta factura. Las cinco variaciones (las primeras cuatro carecen de desarrollo), le permiten dar vida a breves ideas poéticas y crear muy bellas atmósferas sonoras, culminando la quinta con un magnífico final. Esta corta obra es el logro de un compositor consumado con total dominio del medio sonoro que maneja. Más que desarrollar el hermoso tema formado por tres largas frases, Messiaen construye una cadena de imágenes y de símbolos concentrados y expresivos, cada vez más luminosos y coloridos, jugando con el ritmo de variación en variación provoca una singular animación, que concluye con la bella quinta variación, donde tras el hermoso canto de las campanas piano y violín se unen en gozoso himno; una pequeña obra maestra, no demasiado personal, donde por momentos aparece un guiño de Ravel.

Argerich y Kremer ya han dejado de ser la pianista y el violinista brillantes y sobresalientes de su generación para entrar en la categoría de los grandes, avala-

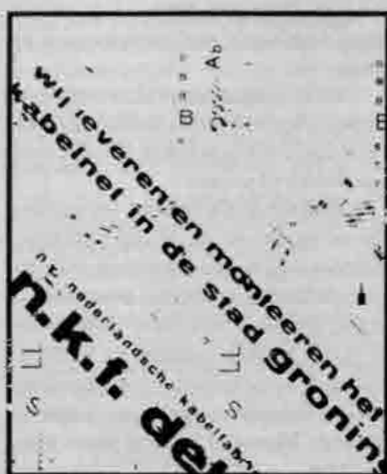
dos, en cada caso, por su definida y rica personalidad, su sonido o su color propio, su particular brillo y elegancia, su solvencia técnica impresionante, su capacidad de comunicación y de ser siempre fieles al espíritu de la obra y a sí mismos. Kremer y Argerich cultivan desde hace varios años la música de cámara, debiéndoles el disco variados testimonios, a los que se suma el presente, de inusual repertorio. Aquí ellos forman un dúo de fuerte cohesión, en el que las fluidas y consumadas interpretaciones parecen concebidas y realizadas por una única voluntad interpretativa. En resumen, logran tres interpretaciones radiantes de vitalidad y colorido, llenas de fervor, que nos hacen gustar estar bellas obras en toda su plenitud. La grabación, de gran realismo sonoro y perfectamente balanceada, realiza el valor excepcional del registro.

Alberto Briuolo



En el curso del presente año Sony Classical publicará los nueve primeros discos compactos de una serie que alcanzará 30, conteniendo grabaciones del desaparecido y admirado pianista canadiense Glenn Gould. El primero, ya lanzado, contiene su debut y última actuación como director de orquesta. Poco antes de morir en 1982 Gould había formado su propia orquesta de cámara con miembros de la Sinfónica de Toronto y grabado el *Siegfried Idyll* de Wagner; se completa el disco con transcripciones propias de fragmentos sinfónicos del mismo compositor que ejecuta en el piano. En rigor se trata de reediciones ya conocidas. Sony Classical anuncia que la serie comprenderá en buena parte material no publicado previamente.

A.B.



Max Ernst. De la serie *Une semaine de bonté*.

Cámara: libres en secreto

Carla Fonseca

Solemos imaginar que es en el ámbito de una cámara donde ocurren hechos especiales. Se revelan negativos, ideas magníficas, se entra en combustión, en suma se juega y se crea. También se deciden y realizan las peores atrocidades, sacrificios y exorcismos.

Otra función de una cámara puede ser la de preservar materiales, pero no es con esta acepción un tanto "frigorífica" con la que nos sentimos más identificados, sino con la de un lugar donde se pone en marcha un proyecto, una idea. Una cámara donde la gente se reúne para potencializarse, donde ideales y búsquedas llevan a los individuos a actuar de puentes hacia algo más grande que ellos mismos. Una cámara con mística.

En el terreno de la música, la interpretación en un conjunto de cámara puede recrear todo eso y aun más. Es alquimia pura.

Trabajar las obras de este repertorio genera complicidad; la ausencia de director supone una inevitable democratización. Se establecen códigos distintos: no son los intérpretes el espejo de una norma exterior, no son miembros de una estruc-

tura que desconoce al otro—por distinto y distante—. La cámara exige involucrarse con el otro y con el material.

Allí se crean y se convienen los principios, se articulan y procesan las ideas, los sonidos. Fuentes distintas se fusionan en una unidad equilibrada; casi un nuevo instrumento. Egos que luchan y se licúan buscando la belleza. Arcos asesinos y digitaciones macabras en pugna por la posesión de lo que no les pertenece. Orden, poder y seducción. Pero la estética camarística no admite estrellas ni exabruptos. Impone a los intérpretes sobriedad y austeridad, límites que los hacen más libres e íntegros. La exposición es implacable.

Ante otras alternativas, algunos eligen reunirse entre "cofrades" a descifrar, traducir y transmitir. Servir a la música, generar el encuentro. Es un acto de amor donde se respira, se espera, se escucha uno al otro creando una única energía. El aire se torna un ámbar espeso, plasma que los fagocita y expulsa. Atraídos por un espejo fragmentado, los músicos buscan un mismo timbre, una sonoridad cuidada y propia, un mismo maquillaje para salir a escena a crear "presencias". Un código de vida, quizás una utopía.

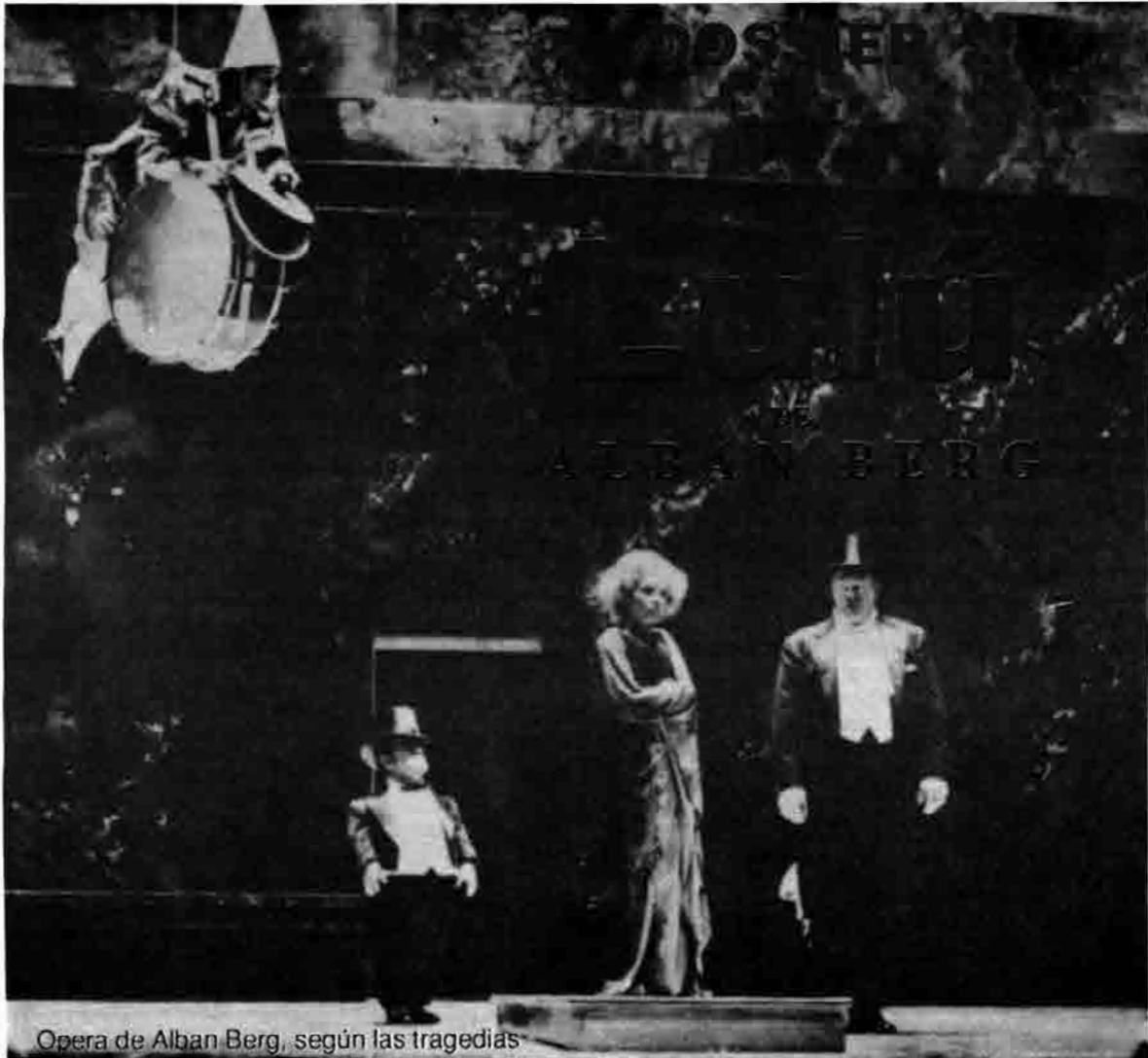
En este fin de de siglo pensamos otra vez desde la cámara, agotados, nosotros y los milagros en masa. La fastuosidad del sinfonismo romántico pareció relegar

a la música de cámara al lugar de "lo clásico"; pero ese lugar no existe. En verdad, la música de cámara supone un espacio experimental, casi de gabinete; sobrevive en el pequeño vacío de uno o de dos, que exploran e investigan. En todo caso, se trata de una exageración de lo íntimo.

No es fácil mostrarse auténticamente, incluso en estas sociedades nudistas donde escotes y demás están al alcance de la mano y a la orden del día. Es necesario dar un paso atrás para que tanta publicidad, imágenes fugaces y goces aparentemente instantáneos no nos conviertan en una suma de reflejos condicionados. Aunque no dejaría de resultar interesante un strip-tease donde los músicos expusieran sus intenciones y sus ideas.

En la frontera entre el creador y los oyentes, los intérpretes buscarían expresar lo fugitivo y lo sagrado, guiados por la intuición y el respeto.

El espacio que limita a los camaristas no es, desde ya, el que contiene a grandes multitudes. No encontrarán fuegos artificiales, ni sonidos avanzando en masa, tampoco cabelleras meneándose ni gestos grandilocuentes. En la cámara es donde se establecen comunicaciones sutiles, transiciones mínimas, pequeñas escenas. Mensajes íntimos acaso intraducibles.



Opera de Alban Berg, según las tragedias
"El espíritu de la Tierra" y "La caja de Pandora"
de Frank Wedekind

PROLOGO

UN DOMADOR

(de frac rojo bermellón, corbata blanca, calzas blancas y botas de montar, con un látigo en la mano izquierda y un revólver en la derecha) surge por detrás del telón, que semeja la entrada de una tienda.

¡Adelante, pasad a nuestro zoológico,
Arrogantes señores, exultantes damas!
Para contemplar, con fogoso deleite
y gélido horror, la desalmada criatura
domada por el genio de la raza humana.

¿Qué véis en comedias y tragedias?
Animales domésticos de óptimos modales,
que desahogan sus instintos con insulsa dieta vegetal
y se regodean en placentero lloriqueo,
como esos otros... allí abajo, en la platea.
La verdadera bestia, la bella fiera salvaje,
ésa, ¡señoras mías!, tan solo aquí habrán de verla.

Veréis al tigre que, cual es su costumbre,
devora cuanto esté al alcance de su salto,
al oso, glotón desde un principio,
desplomándose muerto en su tardía cena.
Veréis al pequeño y divertido simio
haciendo humo su arte, de puro tedio.
Talento tiene, mas, por carecer de grandeza,
impúdicamente con su desnudez coquetea.
Veréis en mi tienda, a fe mía,
un camello, apenas transpuesta la cortina.

Veréis también sabandijas de todas las regiones:
reptiles, lagartijas que en las grietas moran.
Veréis el cocodrilo y otros más...

(aparta el telón y grita hacia el escenario)
¡Eh, Augusto! ¡La serpiente aquí me traerás!

Un tramoyista barrigón sale al proscenio, trayendo en brazos a la actriz que representa a Lulú en su traje de Pierrot (el de la escena siguiente), y la deposita frente al Domador.
Fue creada para acarrear desgracias,
para tentar, seducir, emponzoñar,
y, sin que se lo advierta... para asesinar.

(Acariciando el mentón de Lulú):
¡Mi dulce animalito, no te andes con remilgos!
No tienes derecho, con tus pavoneos y maullidos,
a dislocar la imagen femenina primigenia.

(al público)
Aún nada en especial hay para ver,
pero esperad a lo que habrá de suceder.
¡Vamos, Augusto, andando! ¡Llévala a su lugar!

(El tramoyista carga a Lulú transversalmente en brazo; el Domador le palmotea las caderas)
¡La dulce inocencia! —¡mi mayor tesoro!

(El tramoyista se lleva a Lulú al escenario)
Y aún queda por mencionar lo mejor:
mi cabeza entre los dientes de una bestia feroz.
¿Sabéis el nombre de ese temible animal?...
Respetable público... ¡Adelante, pasad!

(Retrocede tras el telón, el cual se abre de inmediato)

versión de León Mames

La enciclopedia, la pequeña Lulú de Wedekind y el paraíso opuesto

Manual de fallas

La justificación o el desenlace de una tarde secreta puede ser el descubrimiento de una enciclopedia. Aunque no haya espejos "abominables como la paternidad", aunque la consulta termine de inmediato y el desinterés imponga luego su hábito, amén del olvido. La enciclopedia de esa tarde era una *Enciclopedia de la Literatura Universal*; la fecha de publicación, 1946; los conjurados, una lista de siglas (tres, cuatro y hasta cinco iniciales). Nadie que advirtiera acerca de los riesgos del usuario, teniendo en cuenta la proximidad del ascensor. El ascensor, a su vez: la "alarmante" *Historia de la literatura* de Klabund, que Borges reseñó para *El Hogar* en 1938. (Alguien podría, cuando se le antoje investigar "la angustia de las influencias" en antologías y enciclopedias; la vigorosa transmisión de errores, caprichos, humildes y autorizados gazapos que se desplazan con fecunda desenvoltura, y la asidua vocación de tres, cuatro y hasta cinco ultraístas del malentendido.)

En su reseña del '38, Borges menciona la atollada gestión del autor alemán Klabund asistida por un triunvirato de traductores catalanes.

¿Qué puede ocurrir cuando el autor se ha ido y el Espíritu contiene el aliento porque los conspiradores son más de tres españoles inclinados sobre un alemán muerto?

Previsiblemente, todo. Imprevisiblemente, la exactitud: los enciclopedistas españoles no se equivocan al registrar las fechas y los lugares de nacimiento y muerte de Frank Wedekind: 24 de julio de 1864, en Hannover; 9 de marzo de 1918, en München. Transcribo el esfuerzo posterior por mitigar ese antecedente: "Franz Wiedekind llegó después del otro gran meteoro. El cometa Büchner había iluminado el alma del más



solitario de los hombres, Juan Cristóbal Wozzeck (1770-1824), quien muriera ejecutado en la Plaza Central de Leipzig. Tal vez por eso, su compatriota y sucesor, cuya vida es imposible reproducir aquí, pero del que puede decirse que en materia de oficios conoció la variada gama que le está reservada al que nace en miserable hogar, desde trovador hasta marchand de objetos finísimos, dio en imaginar la vida de la más solitaria de las mujeres. La pequeña Lulú de Wedekind padece infortunios dignos del dudoso honor que representa ser quien ella en verdad era, no obstante lo cual puede decirse que resulta una de las heroínas trágicas más interesantes de la dramaturgia contemporánea. Sus aspectos tornadizos, que van de la catadura de musa fatal a la de nueva Taglioni, son metamorfosis evidentes que el arte expresionista del autor, pasando con trazos maestros del hondo realismo ibseniano a la caricatura de gruesos contornos en el estilo de Jorge Grosz, realiza a expensas de la credulidad de un público que, maravillado por la audacia, no podía aún reconocer en las tablas las contradicciones e hipocresías propias de la decadencia."

Hasta ahí los inadvertidos colaboradores. Poco importa la imaginación ortográfica y la cronología incierta, que hace, en algunos casos —Wiedekind, por ejemplo— redundante y en otros —Leipzig— ecolálico el sic y que alarga una década la ida del verdadero Johann Christian Woyzeck; poco importa la invención narrativa ("la variada gama que le está reservada al que nace en miserable hogar", ¿Wedekind trovador?); sí, en cambio, el salvajismo eufemístico ("infortunios dignos del dudoso honor que representa ser quien ella en verdad era"), porque condesa, aun en esta gravosa antología del error, una involuntaria proeza: la mezcla de pudibundez y misoginia en proporciones exactas; si el poder profético de los dilatados redactores, la prolepsis que convierte a la protagonista de *Der Ergeist*, la obra de Wedekind (*El espíritu de la tierra*) en una niña precoz de la historieta que también solía soñar: la pequeña Lulú.

Como el Woyzeck histórico en esa síntesis de genio dramático y oportunismo epocal que fue Büchner ("el cometa Büchner", para nuestros enciclopedistas), la pequeña Lulú de Wedekind fue el agente de una gran perturbación. No es raro entonces que Berg—el lúcido, el lírico Berg— hallara la cuerda tendida que va del *Wozzeck* a *Lulú*. Había nacido para ahondar los misterios, no para banalizarlos.

El paraíso opuesto

En sus memorias, Osbert Sitwell cuenta que durante mucho tiempo —la primera guerra no había estallado, la espesa "Edad de Oro" que Steiner detecta estaba en su apogeo— vio de lejos a un hombre enigmático, alto y enigmático, a quien juzgó un espectro artístico o algo parecido. En cualquiera de esos lugares en los que el buen Osbert quería figurar —una increíble función de *El pájaro de fuego*, una muestra de los post impresionistas en Grafton St., la feria de vanidades del futurismo en las galerías Sackville—, el hombre aparecía. Sus rasgos distintivos eran la casi ausencia de mejillas, los pómulos altos y una apariencia general de piel roja cívico y desconcertado.

Iba vestido como todas las cañas pensantes que establecieron el canon de elegancia entre un siglo XX de pasos veloces y un siglo XIX que se atrasaba, pero la altura hacía olvidar la semejanza con los demás hombres y la rutina de sonámbulo la costumbre impuntual de los fantasmas.

Tiempo después (¿el *Prometeo* de Scriabin, el estreno de *Rosenkavalier*, un concierto de Fauré dirigido por él mismo?), Osbert Sitwell averiguó quién era: Ronal Firbank. Dice también que nunca vio a nadie parecido, excepto a Alban Berg.

Augustus John y Schoenberg han dejado pruebas. Unos años antes de haber sido visto sin estar ahí, Alban Berg tenía un propósito muy claro para asistir a una conferencia, la que dio Karl Kraus acerca del personaje y el mito de Lulú.

Acaso la vida social lo pierda todo, a la espera de un tímido Marcel que recupere, dorsal, la caligrafía sin estilo de las fiestas, los lujos y miserias de un sueño de susurros. La vida social en Viena o en Londres —ciudades igualmente irreales para Eliot— debieron de imponer una vigilia similar a Firbank y a Alban Berg. Pero las singularidades del destino (que aborrece las analogías fisonómicas), las pequeñas quebraduras, los golpes de suerte, fueron seguramente atesorados como una visicitud exclusiva. Así, esa mujer demasiado sensible a la vanidad masculina, que traza en un bostezo bovárico todo un horizonte de "artistas interesantes", volvía después en una racha de sueño, o en los tempranos aforismos que Kraus distribuyó en los primeros lustros del siglo.

"Las mujeres tienen por lo menos la toilette", escribía o decía Kraus, "pero los hombres ¿con qué cubren su vacío?" Wedekind y Berg supieron de esas cosas. Al desamparo de ser criaturas inconfesables, sumaron la discreta resistencia de no asistir al estreno de casi todo. El personaje y el mito de Lulú, que antecede casi todas las reiteradas primicias, fue ese delicado manchón estratégico sobre la tela en blanco, el vacío sin toilette. Lulú se escapa por todos lados por la fiereza de su reclamo.

En ese punto no se equivocaron tanto los redactores de la enciclopedia: la soledad central de Lulú es como la de Wozzeck, el personaje de Büchner, no el histórico.

Por eso mismo, Berg será infalible en sus elecciones, terco en sus tratamientos. Entre 1919 y 1921, este solitario entre los solitarios, compone su *Wozzeck*, de escritura atonal, en tres actos con 15 escenas independientes; entre 1928 y 1935, *Lulú*, de escritura serial, en tres actos más prólogo que conforman "una unificación en arco". Büchner, Wedekind, Kraus constituyen la pantalla referencial. El genio de Berg no se somete a ningún servicio, modestamente. Rechaza la imposibilidad gratuita en pos de "expresar con sonidos el contenido espiritual de la obra de Büchner" (Berg, "El problema de la ópera"); rechaza la violencia terrenal de Wedekind en pos de una desmesurada arquitectura que es, en esencia, violenta, no agresiva; rechaza la coquetería aforística de Kraus en pos de un arte constante, paciente y apasionado. En las orillas de los ismos, como artesano virtuoso frecuentado por el genio, Berg se limita a hacer con ese todo un poco.

Pero ese poco es un mundo, al que habría que

dedicar, si se dispusiera de otras, una vida. No importa ahora nuestra mezquindad, nuestra avaricia.

Acaso hoy solo importe nuestra percepción —después de Berg, después de Mondrian, después de Joyce. Parece que las luminarias no quisieron interrumpir con fuegos artificiales una continuidad; prefirieron instalar, en medio del jardín en ruinas, la transparencia eficaz del paraíso opuesto.

¿Cómo habría sido la tercera ópera de Berg?

Pierre Boulez

La pasión de la simetría

Lulú es por cierto una "moralidad", una especie de Rake's Progress: ascensión social hasta el asesinato de Schön, su rico protector, luego degradación progresiva de su condición hasta el estado miserable de prostituta en Londres. Berg acentuó voluntariamente esta simetría confiando los tres roles de "clientes" de Lulú en las calles de Londres a las tres personas que mueren por culpa suya. El médico, el pintor, Schön en los dos primeros actos corresponden respectivamente al profesor, al negro, a Jack el destripador en el tercero. Schön, muerto por mano de Lulú se transformará en Jack, por cuya mano morirá Lulú. ¿Qué no se crea en una simple economía de teatro en una pieza con numerosos personajes! Berg inventó este paralelismo que no estaba en Wedekind, y lo subrayó con referencias musicales tan evidentes que es imposible engañarse sobre su significado. Además, modeló y reordenó a Wedekind de modo de acentuar el arco constituido por este ascenso social y esta degradación.



Fragmento manuscrito de Lulú

La estructura general de Lulú es clara: los tres actos están contruidos en dos partes —una vertiente ascendente y una vertiente descendente— con un interludio en el centro. Berg lo explicó en una carta a Schoenberg:

"Como debo cortar las cuatro quintas partes del texto original de Wedekind, la elección de lo que voy a conservar en el último quinto suscita dificultades. Y tanto más aún si me esfuerzo en subordinarlos a las formas musicales (grandes y pequeñas) sin destruir el lenguaje particular de Wedekind... Sin embargo, aunque obstaculizado por problemas de detalle, el plan general para transformar la pieza en una ópera está

establecido desde hace largo tiempo. Esto concierne tanto a las proporciones musicales como dramáticas y más particularmente al escenario, que, en resumen, se presenta así:

Las dos piezas

		<i>La ópera</i>		
		Acto I.- Estudio de pintor, donde el doctor Goll, marido de Lulú, muere de un ataque.		
"El espíritu de la tierra."		Acto II.- Departamento de Lulú y de su segundo marido, el pintor, que se suicida.	Acto I	(3 cuadros)
		Acto III.- Palco de teatro de la bailarina Lulú, a la que Schön promete matrimonio.		
		Acto IV.- Departamento de Schön donde Lulú lo mata. La detienen.	Acto II (2 cuadros separados por un largo interludio)	(En Berg 2 años de pasión)
		Después de diez años de prisión, Lulú es liberada por el hijo de Schön, Alwa, y la condesa Geschwitz y vuelve al		
		Acto I.- Departamento de Schön (mismo que antes). Se convierte en amante de Alwa.		
"La Caja de Pandora"		Acto II.- Sala de juego en París. Lulú debe huir.	Acto III	(2 cuadros)
		Acto III.- Una mansarda en Londres.		

"En las columnas de izquierda y derecha ves cómo he reunido deliberadamente (en mi acto II) partes que están separadas en Wedekind; en él se trata de dos piezas. El interludio con el que he ligado el último acto de *El espíritu de la tierra*, con el primero de *La Caja de Pandora* es por cierto eje de toda la tragedia, pues es en ese punto donde el ascenso de la primera parte deja lugar al descenso de la segunda."

Este episodio bisagra, el encarcelamiento de Lulú, que no se ve en escena —y para el cual Berg había pensado en una realización filmada— sirve de eje a la forma entera de la ópera. Es curioso ver cómo de las dos piezas de Wedekind, cuyo corte está balanceado en forma distinta, Berg saca tres actos cuya simetría desplaza el acento dramático de la muerte de Schön hacia la ausencia momentánea de Lulú por el encarcelamiento, punto de no-retorno en la ópera.

Este gusto por la forma simétrica Berg lo manifestó muy temprano. Pero al avanzar en su obra, esta simple preocupación se fue convirtiendo en una obsesión esencial. Todas sus últimas composiciones se basan en esquemas que obedecen a una simetría más o menos escrita. Es el caso de la *Suite Ilírica*, donde tres movimientos cada vez más lentos alternan con

tres movimientos cada vez más rápidos, y donde el movimiento rápido central —allegro misterioso— es a su vez simétrico. Es el caso del *Kammerkonzert*, donde la simetría de los dos primeros movimientos se inscribe en el tercero, combinación de los dos primeros; es el caso de *El vino*, donde el movimiento central simétrico sirve de eje a los dos movimientos extremos que son uno la imagen del otro; es el caso del *Concierto para violín*.

Sin embargo, no hay que exagerar la importancia de este principio con el que Berg, incluso cuando lo aplica, se toma muchas libertades. En *Lulú*, busca a menudo equilibrios momentáneos por simetría. Se pueden encontrar ciertas "Miniformas" que son modelos de este empleo restringido, como el sexteto de la tercera escena del acto I. Se abre con un golpe de tam-tam (compás 1.177), se desarrolla en crescendo hasta un calderón (compás 1.190) y redesciende simétricamente en disminuyendo hasta el final, señalado por un nuevo golpe de tam-tam (compás 1.203); trece compases de un lado, trece del otro, y un compás central con una pausa. En el movimiento general de la escena, esta pequeña pieza es un paréntesis, una especie de burbuja suspendida en el tiempo. Berg indica: *Quasi a tempo, ma piú tranquillo*. Por mi parte, tomo un tempo netamente más lento, con el fin de hacer más evidente esta suspensión de la acción en que todos los personajes están detenidos.

En muchos otros pasajes, si bien la construcción responde a este mismo principio de equilibrio formal, es evidente que la aplicación no es tan rigurosa. El empleo sistemático de la simetría resultaría terriblemente fastidioso, y Berg contradice sin cesar tal regularidad.

La invención de las formas

Mucho más que este procedimiento, uno de los fenómenos más complejos y más atractivos en *Lulú* es la explotación de las formas musicales múltiples. *Woyzeck* de Büchner era un esbozo póstumo cuyo lenguaje existía ya con fuerza, pero al que había que proveer de forma. Así Berg pudo ordenar las escenas de Büchner, sin forzarlas artificialmente, en un esquema general en el que la estructura musical va a crear la estructura dramática.

Frente a Wedekind, el problema es totalmente distinto, Berg se encuentra en presencia de dos piezas terminadas; el lenguaje de Wedekind es discursivo, mientras que Büchner concentraba una situación en un intercambio lapidario. Por lo tanto tiene que deducir, en el sentido literal del término; también tiene que evitar la dispersión en la anécdota.

Por mi parte, la primera vez que me acerqué a este texto, tuve más bien una reacción negativa. ¿Qué es lo que la música puede hacer, estilísticamente hablando, a partir de semejante obra? Adorno, al que interrogaba, me respondió: "Espere a conocerla mejor". Y debo confesar, en efecto, que el texto va mucho más lejos

que ciertas apariencias. Sobre todo, la manera en que Berg lo ha condensado le confiere una agudeza en la que yo no propendía a creer en el comienzo.

La reducción que efectúa es doble: en la dimensión de la obra, naturalmente, pero también en el interior mismo del "fenómeno" que él remite a sus rasgos esenciales. En esto, se deja guiar siempre en el sentido de la relación formal evidente. Para él, lo importante es conservar el impulso narrativo, el flujo dramático, e insertarlo a la vez en una red formal "de seguridad". Berg se daba muy bien cuenta de que corría permanentemente el riesgo de caer en la anécdota. Desde el comienzo anuncia claramente: sí, la anécdota existe, pero se situará en una red tan apretada que nunca se la podrá percibir únicamente como tal; quedará magnificada por el aspecto formal de la música.

Esta voluntad se encuentra hasta en los nombres que da a los personajes secundarios, llamados por un nombre genérico: ya no hay Rodrigo, sino el atleta; ni Puntschu, sino el banquero; ni Hugenberg, sino el estudiante... La acción se focaliza sobre los personajes principales, Lulú, Schön, Schigolch, Geschwitz, y reduce a los demás al anonimato.

Aquí Berg aparece como el punto de llegada —consciente y voluntario— de dos tradiciones paralelas en la evolución de la ópera en Alemania: una representada principalmente por Mozart (y Beethoven, naturalmente), que se podría llamar la ópera de números, y la otra representada por Wagner, la ópera continua. Ya en *Wozzeck* había un ensayo de formalización de las relaciones entre la música y el texto, pero mucho menos compleja que en *Lulú*. A lo largo de *Wozzeck* a una escena correspondía una idea, sea formal estricta o no —sonata, formas preclásicas— sea táctica —invención sobre un sonido, sobre un acorde—.

El inmenso progreso de *Wozzeck* a *Lulú* consiste en que el pasaje entre las escenas, siempre separadas por interludios, ya no existe. Hay en cierto modo una fusión completa de la continuidad con la separación formal. Berg llega a ello, en particular, mediante lo que convendría llamar un *collage*; no en un encuentro al azar, sino una repartición estructural que utiliza como elementos formales las relaciones dramáticas de los diferentes personajes en situaciones dadas, consideradas como prototipos de la acción.

Para una dramaturgia que no está tabicada en escenas cortas como las de *Wozzeck*, sino que se desarrolla en largas duraciones, con entrecruzamientos y retornos, esta formalización requiere una mayor flexibilidad y profusión de medios. Las formas en *Lulú* son más versátiles. Se superponen dentro mismo de una escena y a veces se sustituyen unas a otras (sobre todo en la primera escena del tercer acto). Berg ha recurrido unas veces a formas tan flexibles que son casi no-formas —melodrama, recitativo— e implican, en todo caso, una obediencia directa al texto, y otras veces a formas estrictas que con un menor o mayor grado de coerción fuerzan al texto a insertarse en una dialéctica musical basada en diferentes tipos de criterios, vinculados con el ritmo y con los esquemas tradicionales.

Es en ese sentido que se podría hablar de formas aceptadas, como la Sonata, el Canon, aceptadas y

retomadas de la historia, y de formas inventadas en que una jerarquía específica —como la del ritmo— va a dominar a las demás dimensiones del lenguaje.

No hay que tratar de caracterizar a los personajes por formas. Schön no es la sonata, Lulú el arioso... Las relaciones no son tan rígidas, sino que existen correspondencias netamente subrayadas. Por ejemplo, todo lo que se refiere a la novia, al matrimonio, a la coquetería y a la superficialidad de una cierta sociedad mundana está expresado con características de estilo gavota, musette, que se refieren al pasado. Este neoclasicismo desaparece cuando la caracterización de los personajes o de las situaciones ya no lo requieren. Y la utilización de estas formas desusadas puede prestarse a confusión. Hace una treintena de años, yo me decía: "Por Dios, ¿por qué Berg sintió la necesidad de escribir una gavota? ¡En *Wozzeck* se expresa muy bien sin recurrir a esas antiguallas!" Comprendí más tarde que tales formas no podían, no debían tomarse en sentido literal. Berg las emplea a los fines del análisis crítico de una situación dramática. La gavota, como acabo de decir, está ligada a la idea de un matrimonio eventual entre Schön y su novia, a la coquetería de Lulú, que sueña con casarse; tiene una referencia evidentemente sarcástica, su "bonitura" no es su finalidad.

Berg no nos permite nunca olvidar que sabe manejar la ironía. Aun para caracterizar a un personaje por el que siente afecto, como Alwa, le ocurre a menudo que da un tono irónico a su sentimentalidad: mezcla notablemente sintomática de su manera de ser (en particular en los *Altenberg Lieder*). Para otros personajes, incluida Lulú, recurre a una burla más corrosiva. La usa de una manera muy diferente según la fisonomía de los personajes. En el caso del atleta, la burla es brutal, directa, construida con los medios más manifiestamente groseros: se golpea con los puños y el antebrazo sobre el piano, teclas negras, teclas blancas, glissandos; así se tipifica a un personaje cuya principal virtud es la grosería.

Pero existen medios más sutiles de irrisión: especialmente el recurso de las formas pasadas, de los ritmos anticuados, de los giros demasiado dulzones para que podamos aceptarlos como moneda de buena ley. Es así como el aspecto "neoclásico" de esta ópera, el empleo de la Canzonetta, el Duettino, la Gavota, la Arietta, la referencia expresa a denominaciones escritas tomadas sobre todo de la obra italiana de comienzos del siglo XIX, la parodia estilística y la coquetería con medios desusados, pueden entenderse como la descripción irrisoria a los caracteres en escena, y no como un "retorno" a formas pasadas.

La escritura liberada

En cuanto al lenguaje musical mismo todos sabemos que se fundó sobre la técnica de la serie de doce sonidos. ¿Es tan importante? Desde el punto de vista de aquello a lo que la serie obliga, ciertamente. Berg como discípulo fiel de Schoenberg, acepta el dogma de la unidad predicado por su maestro; en principio, pues,

una sola serie preside la invención de la temática, la invención, la escritura. De hecho se trata de una respetuosa simulación: la serie original se vuelve rápidamente una referencia mítica, a la que Berg sólo recurre por precaución.

El momento de su aparición, en la ópera, no carece por otra parte de ironía. El domador, al dirigirse al público en el prólogo, dice: "No hay nada extraordinario que ver". "*Es ist jetzt nichts Besonderes dran zu sehn*" ¡mientras canta la serie en su forma original!



¡Es también irónica esta descomposición del total cromático en tres séptimas disminuidas que Berg superpone desde el quinto compás y que utiliza sistemáticamente en el tercer acto! Es la única guiñada a las convenciones perimidas de la ópera tradicional, en que la séptima disminuida ha sido siempre instrumento perentorio de la tensión dramática.



Desde el comienzo de *Lulu* Berg exhibe sus intenciones de utilizar los doce sonidos respetando menos las reglas que sus propias necesidades. ¿Qué hace con la serie? Mediante artificios difíciles e incluso imposibles de develar si no se conocen sus mecanismos, crea figuras temáticas que se adhieren a los diferentes caracteres: Lulu, Schön, Alwa, Schigolch, a las situaciones y sentimientos múltiples que atraviesan la acción y se entrecruzan. En este sentido, la serie única da origen a verdaderos leitmotiv wagnerianos muy fuertemente caracterizados, aumentados incluso mediante una fijación instrumental que ayuda al oyente a percibirlos como señales: entre otros, el piano para el atleta, el violín para el marqués, el saxofón para Alwa. Lo notable es la simplicidad de la mayoría de estos elementos que se prestan a las combinaciones más complejas sin dejar de ser identificables. Se trata realmente de *Erinnerungsmotive*, de motivos de reminiscencia, como los llamaba Berg.

En lo referente al dogma de la serie promulgado por Schoenberg, la actitud de Berg consiste en respetarlo y a la vez ignorarlo: manipula la serie con tal libertad que saca de ella lo que allí quiere encontrar. Ciertas figuras musicales existirían igualmente sin ella; el cromatismo de Schigolch, el pentatonismo del atleta, las quintas de Geschwitz, todo eso se lo arranca a la serie sin otra justificación que la voluntad de ubicar los

signos dramáticos deseados dentro del cuadro magistral schoenbergiano: astucia suprema de la obediencia que pliega la ley a sus propios fines.

Quedan por tratar los problemas de la escritura vocal. De entrada, en lo que concierne a la elección de las voces, Berg sigue las convenciones de la ópera: Alwa, el enamorado, es el tenor; Schön, su padre, es un barítono —es difícil imaginar esto al revés—; Geschwitz, cuya personalidad es más bien masculina, es una mezzo; el estudiante travesti, una contralto... Por simples razones de credibilidad y de utilización de la totalidad de la escala vocal, Berg no tenía ningún interés en apartarse de las reglas tradicionales.

La elección de una voz de coloratura para Lulu, en cambio, tiene con toda seguridad un sentido particular. En el repertorio lírico que Berg conoce y ama, el único rol de coloratura que existe es el de la Reina de la Noche. La seducción, el peligro, la oscuridad que ella simboliza tienen sus correspondencias con la imagen de Lulu. Pero el acercamiento de ambos personajes no puede ir más allá de esta evocación vaga, de esta simple alusión, como se complacía Berg en señalarlo hasta en el menor de sus gestos.

La escritura de las voces es muy compleja y las exigencias de Berg hacen a veces difícil su ejecución. Distingue seis modos de interpretación:

- 1º diálogo no acompañado;
- 2º prosa libre (acompañada);
- 3º prosa determinada rítmicamente por los corchetes de las notas y sus ligaduras, sin altura precisa;
- 4º *Sprechstimme* determinada en la altura y el ritmo (Berg remite a las explicaciones de Schoenberg en *Pierrot Lunaire* y *La mano feliz*);
- 5º medio cantado;
- 6º totalmente cantado.

Lo más problemático es el modo *Sprechstimme*: ¿hay que observar o no exactamente las alturas de sonido? Cuando el registro de la voz hablada y el de la voz cantada son semejantes, como en un barítono, por ejemplo, la interpretación del *Sprechgesang* sólo implica dificultades menores. En cambio, si como en Teresa Stratas la voz hablada es muy grave, nos encontramos ante una elección imposible: sólo se puede respetar la verdad dramática en detrimento de la verdad musical. Por mi parte, en caso necesario, prefiero liquidar las notas en beneficio de la expresión, como por ejemplo en el diálogo del acto I en que Lulu dice a Schön: "*Meines Mannes*", "marido mío" (compás 615):



Berg, en realidad, fantaseaba con utilizar la voz como uno puede servirse de las múltiples posibilidades de un violín, sea *arco*, *pizzicato*, *col legno*, *sul pontice-*

llo, *sul tasto* ... Su problema —que por lo demás es también el de Schoenberg— consistió en que se encontró excluido de la práctica musical cotidiana, fue condenado al aislamiento por la clase dirigente oficial. Wagner había dirigido un teatro y conocía por experiencia directa las posibilidades y los límites, los defectos y las cualidades de los cantantes de repertorio. Cuando Berlioz escribe para la orquesta, se sabe que al basarse en una práctica personal, todo será ejecutable (el scherzo de la reina Mab, sin embargo, sigue siendo una pieza extremadamente difícil).

Pero en la obra de Berg o de Schoenberg algunos conceptos son inciertos, se deben más a la especulación que al contacto con la realidad, y puede parecer ilusorio empeñarse en darles soluciones satisfactorias. Aunque Berg sea un maníaco de la precisión, uno se ve forzado a veces a adoptar soluciones de compromiso para los problemas que plantean sus exigencias.

Como quiera que sea, desde el simple punto de vista de la dificultad, *Lulu* presenta un abordaje más accesible que *Wozzeck*. ¿Es el beneficio de la experiencia? La complejidad es más profunda; hay que ir a buscarla en el ordenamiento formal, en las relaciones múltiples establecidas en el curso de la obra entre estos diferentes organismos que son los temas, los esquemas, los ritmos; se trata de una simplicidad engañosa de la escritura que oculta una riqueza y una profusión muy cercanas a lo inagotable.

En cuanto a las referencias a las músicas del día —jazz, ragtime—, si bien sacan a Wedekind de su contexto 1900 para ubicarlo resueltamente en el momento mismo de la composición, muestran también la permeabilidad de Berg a la actualidad, a las corrientes culturales de su tiempo, sin que sea de ninguna manera desdeñable, en este caso, el ejemplo de Stravinski, de Hindemith y de Weill.

Sería vano querer volver hoy a las fuentes de Berg y fijarse en los años 1900. El compositor, en su trayectoria hacia la realización de su obra, destruye él mismo sus fuentes. Quedan como secreto suyo: se pueden descifrar los entornos de este secreto, pero nunca descubrirlo. Hay que cuidarse de ciertas nostalgias históricas: la obra se enriqueció en el camino como un río con los aluviones que va drenando. Lo interesante es considerar el trabajo del compositor como la partida hacia otra aventura, la de quien se apropia de la obra. Lo que nos enriquece no es encontrar al compositor, sino encontrarnos a nosotros mismos a partir del compositor. ¡Qué importa la divergencia si es productiva!

A decir verdad, si nos atenemos a la lección histórica, *Lulu* marca la intrusión de la modernidad en la ópera —el último momento en que la ópera moderna representaba una búsqueda válida, bajo esta forma directamente heredada de la tradición—. Si insistimos sobre la divergencia, resulta legítima la absurda pregunta: ¿cómo habría sido la tercera ópera de Berg?...

(Extraído de "Lulu: la segunda ópera"; en Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984.)

El que sepa algo acerca de teatro no se hará ilusiones: mientras Lulu siga siendo un fragmento sólo sabrá ganarse la atención de modo intermitente, pero no llegará a entrar en el repertorio operístico regular, el cual, sin embargo, no puede prescindir de esta obra si es que la institución de la ópera aún pretende abogar por su derecho a la existencia.

T. W. Adorno

Acerca del tercer acto

Friedrich Cerha

A su muerte, ocurrida el 23 de diciembre de 1935, Alban Berg no había concluido el trabajo de su segunda ópera, *Lulu*. Su viuda Helene confiaba en que Arnold Schoenberg terminara esa labor hasta el estreno de la obra, planeado para tener lugar en Zurich en noviembre de 1936. Pero Schoenberg declinó la tarea, y otro tanto hicieron Webern y Zemlinsky. En consecuencia, la obra debía representarse en Zurich, forzadamente, en carácter de torso. Se ejecutaron entonces los dos actos completos y, a manera de epílogo, los últimos dos movimientos de los *Fragmentos Sinfónicos*. En esta forma la obra ha recorrido los escenarios hasta el día de hoy. La representación tuvo gran éxito, y de ello dedujo Helene (cosa en la cual, en principio, nadie había pensado) que también ese torso era escénicamente viable, no siendo siquiera necesario confeccionar una versión ejecutable del tercer acto. Sólo cuando comenzaron a acumularse los interrogantes en torno del tercer acto desde comienzos de la década de 1950, cerró el acceso a ese material, decidiendo finalmente en su testamento que nadie habría de ver el tercer acto. El argumento principal en contra de la conclusión del tercer acto consistía en señalar que tanto Schoenberg, como Webern y Zemlinsky habían declinado esa tarea. Tácitamente se insinuaban razones artísticas objetivas como responsables de tales negativas. Pero tanto en el caso de Schoenberg como en el de Webern es posible demostrar que no habían sido éstos los motivos. Todos aquellos que tuvieron ocasión de ver el material de las fuentes (Krenek, Reich, Redlich, Adorno, Apostel, Zillig, Perle), consideraron posible su conclusión, o incluso la calificaron de requisito perentorio.

Las fuentes del tercer acto constan de:

- 1 Una copia en limpio de la partitura de trabajo, que abarca el acontecer musical esencial desde el primero hasta el último compás del acto, y exhibe rastros de múltiples elaboraciones.
- 2 Material de esbozos correspondiente.
- 3 Dos grandes tablas de series, que datan de cuando Berg comenzó a ocuparse de la obra.
- 4 Una copia en limpio de la partitura de 268 compases del tercer acto.

- 5 La partitura de los últimos dos movimientos de los *Fragmentos Sinfónicos*, tomados del tercer acto.
- 6 Una reducción pianística de los últimos 17 compases de la obra, de Berg.
- 7 Una reducción pianística de todo el tercer acto, de Erwin Stein.
- 8 El libreto de Berg.

Mientras estudiaba esos materiales, la arquitectura global de la obra se me develó como un organismo sumamente complejo, en el cual cada eslabón tenía su sentido con vistas a la totalidad. El desgajamiento de partes debe enmascarar, necesariamente, la función de los eslabones restantes; y la reproducción de dos actos ni siquiera permite captar los dos tercios del contenido conceptual, en tanto no resultan posibles las relaciones, precisamente, con el todo. Con toda certeza sólo se debe al desconocimiento del material para el tercer acto el hecho de que las representaciones de la obra, tales como han tenido lugar hasta el presente, no se reconocieran como lo que eran: un atentado contra uno de nuestros más grandes dramaturgos musicales. En este aspecto no se trata de opinión contra opinión, pues son hechos comprobables los que exigen forzosamente la confección de una versión ejecutable del tercer acto. Pero, ¿qué habría de hacerse con el tercer acto?

A) En algunos pasajes, la partitura de trabajo de Berg se revelaba como necesitada de que se completase su composición:

1 Tres conjuntos constituyen la estructura del primer cuadro. En el segundo, Berg planeaba una interpolación de 22 compases para aclarar el diálogo Lulú - Geschwitz, para lo cual anotó indicaciones exactas.

2 En un pasaje del tercer conjunto no se habían desarrollado las voces cantadas secundarias, susceptibles de serlo a partir de la escritura.

3 Falta la armonización tonal de la *Canción del Laúd de Wedekind*, que aparece dos veces como cita de organillo al comienzo del segundo cuadro. Berg sólo desarrolló los cuatros primeros compases al final del movimiento de las variaciones de los *Fragmentos Sinfónicos*.

4 En la mayor parte del cuarteto del segundo cuadro (Lulú, Geschwitz, Alwa y Schigolch ante el retrato de Lulú) sólo se ha desarrollado la voz dominante de Alwa; de los restantes tan sólo se indica el momento de su entrada.

Cierto número de otros puntos que es menester completar reviste menor magnitud.

B) De los 1.326 compases del tercer acto, sólo existen 390 instrumentados por Berg. La partitura de trabajo contiene, esporádicamente, indicaciones de instrumentación. Un cotejo sistemático entre las partituras de trabajo y definitiva de los actos primero y segundo, así como de las partes orquestadas del tercero, demuestra que, al instrumentar, Berg se atenía estrictamente a la partitura de trabajo. Los elementos estructurales propiamente dichos de *Lulú* son figuras musicales que se identifican con contenidos extramusicales. Con ayuda de estas figuras conductoras constantemente recurrentes, Berg construye una complicadísima urdimbre de relaciones. Para la instrumentación

resultaba importante examinar todas las figuras conductoras en cuanto a sus posibilidades de transformación sonora, y registrar las condiciones bajo las cuales se transforman. En total, las tareas que plantea la instrumentación del tercer acto pueden articularse en tres grupos. Al primero pertenecen aquellas cuya solución es unívoca, y se sitúa más allá de cualquier discusión (por ejemplo, repeticiones textuales de unidades formales). En el segundo se sitúan todas aquellas partes cuya realización según las intenciones de Berg se revelaron como posibles fundándose en investigaciones basadas en material epistolar. Las tareas del tercer grupo son más difíciles, y por ende sus soluciones menos consolidadas.

C) Además cabía completar fraseo, articulación y dinámica, y dilucidar cuestiones de tempo, de ortografía musical, de tipo de entrada de las voces, y otras similares. También en este caso, los resultados de un minucioso cotejo de todo el material epistolar suministraron la base sobre la cual podrían tomarse decisiones que concordasen con el modo de proceder de Berg.

A pesar de la homogeneidad del estilo personal de Berg, el tercer acto también contiene elementos que muestran al compositor en la senda hacia nuevas evoluciones, hacia un pluralismo en su lenguaje musical. Por un lado hay tendencias clasicistas, que se originan sobre todo por simplificación de la estructura rítmica, en especial por reiteración (las variaciones sobre un coral de la escena Lulú - Marqués del primer cuadro constituyen un ejemplo de ello), lo mismo que algunas entradas de conjunto que caricaturizan clisés operísticos en el primer cuadro ("*Alle Weit gewinnt*" - "Todo el mundo sale ganando", por ejemplo). Por otra parte, en la simultaneidad de los decursos musicales en el segundo y tercer conjuntos, en este último sobre todo en sus construcciones polimétricas, se anuncia un pensamiento estratificado que señala anticipadamente tendencias de las décadas de 1960 y 1970. En el tercer acto resulta llamativa la creciente acumulación de formaciones rítmicas retrógradas en un ámbito estrecho, que acaso representen programáticamente la inmutabilidad del alma humana, pero que muestran a Berg, independientemente del empleo de macroformas retrógradas (en el sexteto del primer acto y en la música cinematográfica del segundo), en camino hacia la construcción rítmica en el ámbito de las microformas.

Traducción: León Mames

(Extraído de las notas para la grabación Deutsche Grammophon de la primera versión completa de la ópera *Lulú*. Teatro Nacional de la Ópera de París, 1979, dirección de Pierre Boulez.)

LA ACCION

Lulú aparece sucesivamente como esposa o amante de diferentes hombres; para muchos otros es el

inalcanzable objeto de deseo. Ella acepta la adoración de la Condesa Geschwitz, una lesbiana que permanecerá a su lado hasta el momento final de decadencia y muerte. En contraste con los cambios de suerte de la protagonista, todas las escenas incluyen un cuadro que retiene el momento de mayor esplendor y belleza de Lulú.

Prólogo. Un domador de circo introduce la historia describiendo su colección de bestias salvajes. Lulú es presentada como una serpiente.

Acto I, escena 1. Lulú es la esposa del Dr. Goll, un profesor de medicina, y a su vez la amante del Dr. Schön, editor en jefe de un periódico. El Dr. Schön y su hijo Alwa, un compositor, están presentes mientras Lulú es retratada por el pintor. Una vez que Schön y Alwa se retiran, el pintor comienza a asediar sexualmente a Lulú; tras un forcejeo, ella cae en sus brazos. El Dr. Goll reaparece inesperadamente y muere de un síncope.

Acto I, escena 2. Lulú se ha casado con el pintor y es visitada por Schigolch, un viejo decrépito que conoce muy bien su pasado y que viene a pedir dinero. Schigolch se retira cuando aparece el Dr. Schön; éste reconoce a Lulú que la hizo casar con el Dr. Goll y luego con el pintor para tenerla cerca, y que ha comprado secretamente todos los cuadros de su compañero para posibilitarle una vida de lujo y abundancia; aunque todo eso ya es suficiente y ahora viene a anunciarle su nuevo compromiso con la hija de un aristócrata. El pintor escucha las palabras de Schön; humillado y desesperado, se suicida con una navaja. Lulú permanece inmutable.

Acto I, escena 3. Lulú se ha convertido en una bailarina de music-hall. Es llamada a escena pero no sale de su camarín; se rehúsa a actuar pues ha descubierto que el Dr. Schön y su prometida se encuentran entre el público. Schön, Alwa y otros personajes entran al camarín. Solo una vez que ha humillado completamente a Schön, obligándolo a escribir una carta de renuncia a su compromiso de matrimonio, Lulú consiente en volver al espectáculo.

Acto II, escena 1. Casado finalmente con Lulú, el Dr. Schön no puede tolerar los celos que le provocan la Condesa Geschwitz y el resto de admiradores de su mujer. Deja su casa por un momento y al regresar encuentra a Lulú rodeada por sus adoradores —entre ellos, su propio hijo Alwa, el atleta y un joven estudiante. Schön extiende su revólver a Lulú y le exige que se suicide. Ella lo mata con cinco disparos.

Acto II, escena 2. En la misma habitación, varios meses más tarde, el grupo de admiradores planea liberar a Lulú de la prisión a que ha sido condenada luego de la muerte de Schön. La Condesa asume el sacrificio y urde una maniobra para tomar el lugar de Lulú. El atleta había planeado llevarse a Lulú como compañera de su número de circo, pero al verla aparecer en un estado de completa decadencia física cambia de idea. Será Alwa el que sucumbe ante la mujer que asesinó a su padre. Deciden partir juntos.

Acto III, escena 1. Lulú y Alwa reciben invitados en su nueva y lujosa casa parisina. Juegan, comen, toman, recuerdan sus viejas historias. Aún procurada por

la policía alemana, Lulú es chantajeada por el atleta y por el Marqués, un proxeneta que quiere venderla a un burdel en El Cairo. Los invitados se dispersan en medio de mutuas recriminaciones. Lulú hace preparar las valijas y huye con Alwa antes de que llegue la policía.

Acto III, escena 2. Instalada en una miserable buhardilla londinense con Alwa y Schigolch, Lulú se dedica a la prostitución. Aparece la Condesa Geschwitz con el retrato de Lulú que consiguió rescatar de París. Un cliente de Lulú, el Negro, asesina a Alwa; otro, Jack el Destripador, se encargará de ella. La Condesa escucha el grito de Lulú. Jack busca la salida, se topa con la Condesa y también le clava su puñal. Ella, moribunda, expresa su infinita devoción por Lulú.

LULU EN LA ARGENTINA

La versión completa de *Lulú* aún no ha sido representada en el país. La versión en dos actos se representó por única vez en la temporada 1965 del Teatro Colón, con la formidable soprano Evelyn Lear y dirección de Ferdinand Leitner. Completaron el elenco principal Gisela Litz (la Condesa Geschwitz), Ratko Delorko (el pintor), Hans-Gunther Nöcker (Dr. Schön), Kurt Reusche (Alwa), Ralph Telasco (el domador y Rodrigo), Humberto Di Toto (Dr. Goll), Fritz Linke (Schigolch) y Hugo Guffani (Jack el Destripador). La puesta en escena quedó a cargo de Ernest Poettgen, un alemán que ya había realizado en el Colón el *Wozzeck* de 1958 y que volvería en 1970 para estrenar *Moises y Aaron* de Schoenberg.

El ministro de asuntos exteriores del país de sus sueños

Theodor W. Adorno

Tono

A una mirada de tipo clasificador Berg podría parecerle —dentro de la época moderna y sobre todo de la escuela de Schoenberg, a la que siempre permaneció fiel— como un moderado, precisamente por la agradable sonoridad de *Lulú* y la sencillez del *Concierto para violín*. Berg nunca cortó del todo las amarras que lo unían a los recursos tradicionales de la tonalidad; su última pieza, precisamente el *Concierto para violín*, concluye con un abierto *Si bemol mayor con la sixte ajoutée*. Ciertamente que en Berg existen construcciones tremendamente complejas y difíciles de descifrar. Pero en conjunto, su arte de la transición, de la mediación en su doble sentido, consigue atemperar el cho-

que. Por ello también el público se mostró en principio más inclinado a su música que a la de Schoenberg o Webern, cosa que le hacía sentirse muy molesto. Por el contrario, los expertos se complacieron desde el principio en relegarlo al siglo XIX, dispensando así a la alegre generación contemporánea de la melancolía de Berg, una melancolía que por desgracia entretanto se habría de ver más que confirmada por la propia realidad. Lejos de querer renegar del elemento anacrónico de su asunto propio, Berg lo destacó por medio de la instrumentación y publicación de los románticos *Siete Lieder tempranos*. Pero la tensión entre el lenguaje familiar y el extraño, desconocido, fue eminentemente fructífera: dio lugar al tono propio de Berg, un tono meditadamente temerario. Entre los exponentes de la nueva música él es el que menos ha dejado relegada en el olvido a la infancia estética, el libro de oro de la música. Berg ridiculizaba el amable concretismo basado en tal olvido. Debe su concreción y grandeza humana a la tolerancia con el pasado, al que él deja penetrar, aunque no literalmente, sino resurgiendo en sueños y recuerdos involuntarios. Se alimentó hasta el final de la herencia recibida y al hacerlo tuvo que cargar con el lastre bajo el que se encorvaba su elevada figura. Ha dejado en su obra sus inconfundibles rasgos fisionómicos. La tendencia de Berg a desaparecer de escena, a diluirse, constituye en su fuero interno una unidad con la tendencia a librarse de la mera vida por medio de una iluminación, de una toma de conciencia, y la vuelta del pasado, la aceptación pacífica de lo inevitable, no contribuyen menos a ello que la progresiva espiritualización. Su música ha asumido desesperadamente la ruptura con la música burguesa, en lugar de producir el engaño de un estado que supuestamente estuviera más allá de lo burgués y que no existe, como tampoco ha existido hasta hoy una sociedad diferente. Alban Berg se ha sacrificado al pasado en aras del futuro. De ahí mana la eternidad de su instante, la estabilidad de un movimiento infinitamente mediado que él nunca dejó de evocar.

Paisaje de montaña

No puedo evitar la tentación de hablar del apellido de Berg, ese apellido que él pronunciaba con tanto calor, sin añadir otra cosa, cuando descolgaba el teléfono. Cuando pronunciaba su nombre era como cuando otras personas dicen "yo". Nunca he conocido a nadie que se pareciera tanto a su nombre. Alban: es una mezcla del elemento católico-tradicional —los padres tenían una tienda de objetos de devoción— y del elemento escogido, refinado, al que este hombre fiel nunca renunció a pesar de todo su rigor y disciplina constructivos. Berg: su rostro era un rostro-montaña, un rostro montañoso en el doble sentido de que tenía los rasgos de un nativo de los Alpes y de que él mismo recordaba en cierto modo a un paisaje de montaña debido al noble arco de su nariz, su boca de líneas finas y suaves, y esos ojos profundos y enigmáticamente vacíos que brillaban como los lagos alpinos. De estatura extraordinaria, pero al mismo tiempo frágil, como si no diera su propia talla, solía encorvarse hacia

delante. Sus manos, y sobre todo sus pies, eran asombrosamente pequeños. Figura, actitud y mirada tenían un no sé qué que recordaban al gigante torpón y soñador. Era fácil imaginar que todas las cosas pudieran parecerle más grandes de lo normal y causarle temor, tal y como se cuenta de los caballos. Tal vez el elemento microscópico de sus composiciones fuera una respuesta a esto: los detalles son mínimos, infinitesimales, porque el gigante los contempla como a través de unos anteojos de teatro. Incluso tomada como un todo, su música resulta a la vez desmesurada y frágil, el propio reflejo de Berg. Sus reacciones eran por lo general lentas, pero de pronto fuertes y bruscas. Sin duda por eso admiraba tanto el ingenio, la viveza y rapidez espiritual; esta admiración llegaba tan lejos que él mismo desarrolló un talento propio para los chistes y los juegos de palabras, por lo general sombríos. Un alumno no muy dotado al que preguntó si tenía oído absoluto le contestó con impertinencia: "No, gracias a Dios". Berg adoptó enseguida ese "gracias a Dios" y raras veces dejaba de usarlo con ocasión de experiencias molestas y desagradables.

Construcción

Su sentido literario le resultó fructífero en tanto que compositor a la hora de seleccionar los libretos para sus dos piezas de teatro y de su magistral reelaboración para la ópera. Se sentía esencialmente compositor de ópera y negaba, sin razón, su sentido para la lírica, así como un talento primordialmente lírico. En torno a 1926 concibió la idea de escribir coros según poemas de Ronsard; Werfel y su mujer le habían hecho fijarse en ellos. Con todo, su errónea modestia en relación con la lírica le llevó a expresar una experiencia genuina: las extraordinarias dimensiones de su persona y su forma de reacción musical contradecían la tradicional brevedad de la lírica, por lo que él mismo reunió en el *Aria del vino* tres poemas a fin de conseguir una extensa forma trimembre. Las *Piezas para clarinete* son la excepción que confirma la regla. Y sin embargo él nunca concibió proyectos monumentales en el sentido de la nueva corriente alemana. Pero su música, que se expande dubitativa, necesitaba grandes superficies, había que dejarle tomarse su tiempo. En realidad no admitía ningún término medio autónomo entre este atomista trabajo minucioso y la gran totalidad, no admitía ninguna totalidad parcial; en él lo totalmente pequeño y lo totalmente grande eran complementarios. El motivo más profundo para explicar su aversión contra la lírica tradicional era probablemente que Berg se oponía totalmente a la forma finita que reposa en sí misma. Su música es una única transición. Lo que él llamaba lo "jovial", la generosidad, se comunicaba también al gesto musical a pesar de su tendencia a sumergirse en el detalle; no había que cortar nada, la música no debía renunciar a nada. También en esto me pareció desde el principio similar a Benjamin y muy contrario a Webern. En Berg, construcción quería decir en realidad tanto como hacer lo máximo a partir de la nada y después anularlo; una y otra vez, la completa paradoja. La autodestructiva genialidad con-

sistente en imponerse tareas imposibles para después acabar por resolverlas precisaba un apasionado trabajo de artesanía. También los tipos formales de Berg tienden a separarse en dirección hacia distintos polos: por un lado el reposo y una modificación imperceptible, y por el otro la perpetua movilidad hasta perder el aliento. Lo que yace en el medio, la norma de Brahms consistente en un paso fundamental decidido y capturable, le fue siempre ajeno, al menos hasta *Lulú*. También en su vida privada desafiaba la obstinación de la vida a base de objetos técnicos por los que se volvía loco: el mechero eléctrico, la máquina de escribir, el automóvil; la torpeza en materia técnica excitaba sus burlas bonachonas. Le encantaba darme consejos sobre cómo debía ajustar la máquina de escribir y no despreciaba el afeitado como tema de conversación. En aquella época, en la que esta pesada tarea me resultaba particularmente molesta, me habría gustado encontrar un remedio que acabara con mi barba para siempre y me ahorrara esa cotidiana pérdida de tiempo. Berg se oponía a esta muestra de racionalismo con un espíritu muy a lo Altenberg: el agrado que causa en las mujeres un rostro bien afeitado es inseparable de la sensación producida por la nueva barba que vuelve a asomar por debajo. Berg descubrió su dialéctica a base de estos matices. Muchos de los elementos de esta paciente ocupación en cosas cotidianas y la aplicación de su afectividad a actividades de pequeña monta fueron a parar a su música, a la maníaca elaboración de los detalles. Precisamente porque su tendencia originaria, el impulso de muerte, reclamaba una amplitud difusa, Berg estaba poseído por la fidelidad a lo artesanal. Sobre su obra radical vela una lograda pedertería como solo había ocurrido antes con el conservador Stifter. Era como si los mecanismos técnicos quisieran volver a darle a la obra lo que le niega la vida: la música de Berg, desvalida solo en este aspecto, se protege en todas las dimensiones, no quiere renunciar a nada, busca un denominador común de expresión y construcción, alía el choque de lo caótico con el éxtasis del sonido, los secretos autobiográficos con una arquitectura planeada en todos los aspectos.

Seguramente los criterios de su elevado nivel literario, excepcional entre los músicos alemanes, procedían en parte de Kraus; pero también, y en la misma medida, de sus facultades. En todo caso, en este terreno superaba con mucho a Schoenberg y Webern; el dramaturgo que era podía confiar en sus facultades, no solo en la elección de ambos temas y en el instinto teatral con los que los supo disponer, sino lo que es más, en la posición de su música en relación con ellos. Benjamin, que estaba bastante alejado de la música y que durante su juventud había alimentado una cierta animosidad contra los músicos, me dijo con auténtica agudeza tras una representación de *Wozzeck*, que Berg, en tanto que compositor, se había comportado con el texto de Büchner como Kraus con Claudius y Göcking. La sensibilidad literaria de Berg le advertía que no podía componer esas obras como Verdi sus libretti. El tiempo que media entre los textos y el compositor es esencial para éste último, que tiene que ganar distancia respecto de ellos por el principio de la estilización.



Es difícil decir si éste es el presupuesto de la técnica de objetivación de las óperas de Berg o si tal técnica cerraba por sí misma esta distancia. En todo caso, y tal vez presintiendo ya la problemática de toda ópera en la actualidad, Berg sentía que esta forma ya no se sostiene sin más, a pesar de que rechazaba enérgicamente toda intención de reforma del género operístico. Tal vez fue el rango de los textos escogidos el que le obligó a pagar el tributo de no ponerles simplemente música como si fueran impotentes. En su modo de tratar los textos reinaba la tendencia del literato al "salvamento", un género literario transmitido desde la antigüedad. Es digno de admiración el extremo cuidado con que Berg transformó ambos textos sin dañarlos y tornándolos aptos a la composición, pero, sin embargo, sin preservar una supuesta lírica contra una "reflexión" no menos convencional. Vacilaba entre *Pippa tanzt* de Hauptmann o *Lulú* y no sabía cuál componer. En una tarjeta postal del 11 de enero de 1926 Soma Morgenstern le aconsejaba escoger *Pippa*; Berg me rogó que le diera mi opinión personal. En noviembre de 1927 recibí una carta cuya pasaje principal reza así: "...He decidido comenzar la composición de una ópera a principios del próximo verano. A este respecto tengo dos proyectos, de los cuales uno se llevará a cabo con toda seguridad. Por lo tanto solo me queda saber cuál. Con este motivo también le pido su consejo; se trata de, o bien *Un Pippa tanzt*, o bien *Lulú* (esta última reuniendo *Erdgeist* y *Büchse der Pandora* en un libreto en tres actos y 6 o 7 cuadros). ¿Qué dice Ud.? Como voy a componer necesariamente una de las dos obras (o eventualmente las dos) y por lo tanto preciso tomar una decisión sobre cuál de las dos (o respectivamente cuál de las dos *en primer lugar*)..." En la parte superior de la cuartilla con el plan de *Lulú* Berg ruega la máxima discreción. Ya no soy capaz de recordar con absoluta seguridad si fui yo el primero en sugerirle *Lulú*; en este género de cosas es fácil equivocarse por narcisismo. En todo caso abogué por la obra de Wedekind con todo tipo de argumentos y es posible que convenciera al práctico teatral que era Berg al hacerle ver las deficien-

cias dramáticas del cuento de la fábrica de vidrio, que se diluye después de un genial primer acto que invita irresistiblemente a ponerle música. En mi opinión, Gerhart Hauptmann, que le fue presentado a Berg por la señora Mahler en Santa Margherita, no le gustaba a éste sobremedida. Hacía tiempo que Hauptmann había caído en desgracia para Kraus, mientras que Wedekind gozó eternamente de su favor. La postura de Berg respecto de Kraus era la de una veneración sin límites; siempre que yo estaba en Viena íbamos juntos a todas las lecturas públicas de Kraus que podíamos.

Ausencia

Me resulta difícil describir al Berg profesor, porque lo que aprendí de él caló hasta tal punto mi propio ser musical que todavía hoy, después de cuarenta años, no he conseguido ganar la suficiente distancia para hablar de ello. Cuando me presenté a él había aprendido ya en lecciones privadas con Bernhard Sekles todo lo que se enseña en el conservatorio, exceptuando el contrapunto a cuatro voces de Palestrina, que aprendí más tarde. Desde nuestra primera clase, después de haberle mostrado algunas cosas mías, Berg decidió no hacer conmigo nada propiamente escolar ni formal, ni tampoco eso que corre por las academias con el nombre de "composición libre", sino tratar conmigo sobre mis propias composiciones. Para tener una idea adecuada de cómo era una clase con él hay que recordar cuál era su específica musicalidad. También como profesor reaccionaba lentamente, incubando sus ideas; su fuerza procedía de su imaginación espiritual y de su disposición, a lo que se añadía una intensa y original fantasía en todas las dimensiones de la composición; ninguno de los nuevos compositores, ni siquiera Schoenberg y Webern, eran hasta tal punto lo contrario de los músicos de aquellos años, que se esponjaban con su ideología. Normalmente examinaba con detenimiento lo que yo le traía y buscaba soluciones para los pasajes en donde yo no había sabido cómo seguir. Nunca evadía hábilmente las dificultades ni pasaba por encima de ellas, sino que iba directamente al nudo del problema. Si alguien sabía hasta qué punto cada compás bien compuesto es un problema y una obligada elección entre varios males, éste era Berg. En consecuencia, educaba mi sentido para el nivel formal musical, me vacunaba contra todo lo no articulado, lo vacío, y sobre todo contra los rudimentos mecánicos y monótonos que podían deslizarse en medio de un material de composición ya libre. Lo que ejemplificaba a base de casos singulares parecía tan evidente que quedaba grabado para siempre en la memoria. Así, por ejemplo, en el acompañamiento de un *Lied* al que yo concedía mucha importancia me criticó la sobreutilización de terceras mayores, a las que era muy propenso en aquella época, y de esta manera me curó de una vez por todas de la sobreabundancia armónica. Tenía mucho empeño en la multiplicidad de figuras distintas entre sí, incluso dentro del espacio más reducido, aunque, como es lógico, después siempre estaba dispuesto a buscar una mediación entre ellas. Todas las correcciones llevaban la inconfundible marca de su carácter. Tenía el cuño de

compositor demasiado arraigado como para poder ponerse en lugar de otro, como se suele decir; por eso, cualquier persona mínimamente experimentada podría identificar fácilmente los pasajes de mis composiciones retocados por él. Pero por mucho que las soluciones llevaran su cuño no dejaban por ello de demostrar una necesidad objetiva, nunca eran forzadas. Con gran ternura, Berg se aplicaba en librarme de mis inhibiciones en materia de composición y me daba siempre ánimos, al contrario de lo que hacía Schoenberg con sus alumnos. Creo que desaprobaba mi dedicación a cosas ajenas a la composición. A fin de evitar que me perdiera demasiado en los detalles, en detrimento del conjunto, o a fin de avanzar en una pieza que me estaba haciendo desesperar, me aconsejaba no esbozar durante largos pasajes más que una o dos voces o, en determinadas circunstancias, incluso ninguna nota en particular y anotar solo los ritmos y curvas de modo neumático; más tarde utilicé este truco en la técnica literaria. Todas las indicaciones que me transmitió tuvieron el carácter de una enseñanza doctrinaria bajo la autoridad de "nuestra escuela". En nombre de ella me conminó desde nuestra primera lección a que adimentara cada nota, casi simbólicamente, de un signo modificador; sostenido, bemol o becuadro. El principio primordial transmitido por Berg era el de la variación; en realidad, todo debía evolucionar a partir de otra cosa y sin embargo ser diferente. Al contrario de Schoenberg, no le gustaban los contrastes violentos. Me dio una cantidad no pequeña de reglas bastante sólidas que seguramente precisaban ser modificadas y tampoco él tomaba a rajatabla, pero cuya drasticidad demostró ser muy pedagógica, una manera de poder decidir sobre lo que se quería llevar a cabo en cada caso. Así, en líneas generales distinguía entre dos tipos de composición: el sinfónico, organizado de manera dinámica y rica en formas, y el que él denominaba, seguramente con un término de Schoenberg, "pieza de carácter": ésta debía definirse por un rasgo, de ser posible muy marcado, que la distinguiera claramente de lo que la sucediera: el modelo eran los *Lieder* según George y el *Pierrot* de Schoenberg.

Ya más entrado en años y con un mayor conocimiento del mundo, Berg desarrolló una especie de diplomática estrategia de la vida —también para compensar su aislamiento que era cada vez mayor con el paso de los años— de modo muy similar a como le hubiera gustado a Benjamin, pero con mayor éxito. Yo le llamaba el ministro de asuntos exteriores del país de sus sueños y él se reía. Habrá habido pocas representaciones del *Wozzeck* en las que los principales implicados, sobre todo los directores, no hayan recibido alguna fotografía suya con generosas dedicatorias. En la actualidad habrá más de un director de orquesta que pueda vanagloriarse de haber recibido el elogio de que su dirección fue la mejor de todas; la verdad es que tal vez la única que le pareció auténtica fue la de Erich Kleiber. Pero esta actitud del Berg maduro no tenía nada de desprecio con las personas. Poco a poco había aprendido a poner su generosa y servicial gentileza, en principio contraria al principio de realidad, al servicio de éste, aunque sin parecer darse cuenta. He observado

muchas veces esto mismo en personas tímidas y vulnerables. En la medida en que sentía que su antagonismo hacia lo establecido era irreconciliable aceptaba sus éxitos, ya de entrada, como una serie de malos entendidos, de manera que desarrollaba la táctica como su derecho de hombre. El que quisiera moralizar al respecto se estaría haciendo portavoz de un mundo que exige tanta más inmediatez cuanto más básicamente la impide. Berg volvía sus propias armas contra él. Al adoptar su posición monadológica seguía las reglas del juego mundano de inquebrantable autoconservación de lo individual, y de esta manera defendía su integridad. Durante los once años que lo conocí siempre sentí de manera más o menos clara que, en tanto que persona empírica, nunca estaba del todo presente, nunca jugaba del todo el juego; esto se veía muy bien cuando caía en momentos de ausencia, fielmente reproducidos en la vacía expresión de sus ojos. No era idéntico consigo mismo, tal y como predica el ideal intocable del existencialismo, sino que poseía una inatacabilidad propia, incluso algo de una falta de participación, de una actitud de espectador, del tipo que Kierkegaard despreció en lo estético solo por puritanismo. Hasta la pasión, mientras se entregaba a ella, podía ser una materia para la obra de arte; seguramente Wagner, abandonando mujer y amante y escapando a Venecia para escribir allí el tercer acto del *Tristán*, se comportaba de manera muy parecida; algo análogo han constatado Thomas Mann, Gide, Proust. El existir empírico de Berg estaba sometido a la primacía de la producción; él mismo se afinaba en tanto que instrumento propio, y la sabiduría de la vida que había adquirido solo pretendía crear las condiciones necesarias para llevar su obra más allá de las flaquezas físicas y las resistencias psicológicas. Sabía tan cercana la muerte que tomaba la vida como algo provisional y solo se entregaba a lo que podía perdurar, pero sin dureza ni egoísmo. En Berlín salvó un día a un hombre a punto de ser aplastado por el metro poniendo en peligro su vida. De manera elemental estaba siempre dispuesto a regalar todo lo que tenía, también lo más precioso: su tiempo. Su distancia frente a lo humano era más humana que lo que pasa por humano entre los hombres. No se agarraba a su vida con uñas y dientes; su vida estaba situada como bajo una cláusula de salvedad, a la vez narcisista y generosa. Tal vez de ahí su ironía. Si es verdad que los intelectuales no deben ser padres, entonces Berg era el menos paternal de todos; su autoridad estaba completamente desprovista de una esencia autoritaria. Berg consiguió no volverse adulto sin permanecer infantil.

Muerto a tiempo

A propósito de fidelidad a la música, quería hablar, por otra parte, de los cinco disparos de revólver, de los que liquidan a Schön. ¡No, no tienen nada que ver con los golpes dados a la puerta en *Macbeth*! ¡Pero



me inducen a hablar sobre la literalidad! Como músico, veo en la partitura que indican un desplazamiento respecto del metro regular, en un tiempo suficientemente rápido como para que su ejecución sea engorrosa —aunque se confiara ese revólver a un músico de orquesta—. Lulú debe matar a Schön a compás —esos disparos de revólver puntúan la articulación de la frase musical—. Precisión ilusoria, si se piensa en la situación escénica, en su febrilidad, en la atención acaparada por la acción teatral. ¿Consistirá la fidelidad en tratar de coincidir bien o mal con la escritura riesgosa o en disparar cinco tiros absolutamente regulares, en una relación aproximada con la frase orquestal? Presento este tema de discusión, inagotable, sobre el sincronismo o la regularidad, a los partidarios de la fidelidad... ¡y a los otros!

Pierre Boulez
de "Lulú: Breve post-scriptum
sobre la fidelidad"

Imágenes de Lulú

Rafael Filippelli

G W. Pabst filmó *Lulú* (o *La caja de Pandora*) en 1928, el mismo año en que Alban Berg comenzaba a escribir su ópera. La adaptación cinematográfica de Ladislaus Vajda reúne dos obras de Frank Wedekind, *Erdgeist* (1895) y *Die Büsch der Pandora* (1905). La película fue estrenada en Berlín en 1929 y aquella copia duraba 131 minutos. Las siguientes, que circularon por ese período en Europa, tenían duraciones variadas ya que *Lulú* fue censurada, cortada y distorsionada por quienes entendieron que los temas sexuales eran tratados de una manera demasiado explícita. Así, en sucesivas versiones, Schigolch, el primer amante



y gigoló de Lulú, se convirtió en su padre adoptivo; Alwa, el hijo del marido de Lulú, con quien ella escapa después de matar al padre, pasó a ser un huérfano sin ninguna relación con el muerto; y Anna Geschwitz, la lesbiana con quien Lulú mantiene relaciones, se transformó en una amiga incondicional. Y así durante años, hasta que la Cinemateca de París rearmó una versión relativamente completa, según el guión original. Hay dos versiones más, algo diferentes: la de la Cinemateca de Lausana y la de los National Film Archives de Estados Unidos. Es obvio que las copias que circulan difieren unas de otras y, si se tiene suerte, lo que hoy se puede ver es una de esas versiones.

La adaptación cinematográfica eligió prescindir del prólogo de Wedekind a *La caja de Pandora*, en el que un domador presenta al público una galería de animales, entre los cuales está Lulú.

La ópera de Berg no suprime este prólogo. Si bien la película no incorporó algunos aspectos de la vida anterior de Lulú, su pasado como florista, su primer matrimonio, varios amantes de ambos sexos y el pintor que hace el retrato que se ve en el film, sintetizando todas estas peripecias en su relación con el Dr. Schön, su hijo Alwa, Schigolch, Rodrigo, el trapeceista y Anna Geschwitz, en el guión había algunas escenas destinadas a narrar ese pasado, que luego fueron desechadas por el propio Pabst.

Lulú habla

Esta complicada historia del film comienza con el juicio de la mayoría de la crítica de la época. Después de ver *Lulú*, en 1929 A. Kraszna-Krausz escribía en la revista *Close up*, N°4: "Lulú es inconcebible sin las palabras con las que Wedekind la hace hablar... Un film (mudo) no es capaz de reproducir la contradicción entre el aspecto de Lulú y lo que ella dice". Lo que esta crítica no pudo entender es que Pabst pone de manifiesto, a través de una actriz, la contradicción entre el libre erotismo de Lulú y sus consecuencias en las conductas de los que sucumben a su encanto. El cuerpo de Louise Brooks ante la cámara es su forma central de expresión y no es precisamente esto lo que hubiera cambiado si el film fuera sonoro.

Los problemas del tránsito del mudo al sonoro fueron otros. El cine mudo, a quien Jean Mitry prefiere llamar silencioso y Michel Chion, sordo, trabajaba con imágenes de naturaleza distinta: por un lado las visuales y por el otro las de los carteles intermedios que completaban a las anteriores. Cuando el cine sonoro permite escuchar las palabras, antes silenciosas, lo

dicho se vuelve *visible* al mismo tiempo que se lo escucha y una sola imagen integra dos componentes: lo visto y lo oído.

Lo que se escucha es una nueva dimensión de la imagen visual, una nueva relación que abre la posibilidad de lo ambiguo de una manera desconocida por el cine mudo. No es que el cine mudo pudiera mostrar ciertas cosas y el sonoro otras sino que dicen de diferentes maneras y, sobre todo, con riesgos dispares. El problema al cual se enfrentaba Pabst era de otra índole y estaba ligado a su voluntad de presentar un mito moderno: pensaba a Lulú como alguien peligrosamente fascinante y al mismo tiempo inocente, sin ninguna noción de pecado en el sentido cristiano y solo vagamente preocupada por las consecuencias morales de su conducta. *Lulú* es un caso límite: una película sonora que todavía es muda; una película muda que inventa recursos para alcanzar la ambigüedad que llegó al cine con el sonido.

Lotte Eisner recuerda que Pabst descubría siempre el otro lado de una mujer. De hecho, de las siete películas que dirigió hasta 1928, cinco tienen protagonistas femeninas. Durante seis meses Pabst buscó a la actriz que iba a representar a Lulú. Según sus biógrafos, interesado en una aproximación ciertamente realista, quería una actriz cuyo temperamento y apariencia física correspondieran a la visión que él tenía del personaje. Había pensado y descartado sucesivamente a la joven Marlene Dietrich y no parecía dispuesto a trabajar con Asta Nielsen, la célebre actriz danesa, quien ya había representado a Lulú. Finalmente se decidió por Louise Brooks, una oscura actriz norteamericana, ex bailarina de music hall, a quien Pabst había visto en *Una chica en cada puerto*, de Howard Hawks.

Es muy probable que la elección de Louise Brooks haya sido uno de los castings más acertados de la historia del cine. Pabst sabía bien lo que quería para el rol: una belleza cinematográfica de un erotismo infinito ante la cual debían sucumbir todos, hombres y mujeres, menos el propio Pabst. Una belleza pero también una actriz que lograra mostrarse decidida a todo para alcanzar lo que desea y, sin embargo, parecer inocente. El erotismo debía ser la primera dimensión del film y era necesario crear una atmósfera de ambivalencia, inédita para el cine de esa época. Es por eso que la inocencia del personaje a veces encubre y a veces disimula mal una destructividad que solo puede ser superada por la de su asesino, Jack el Destripador. La inocencia ambigua de Lulú paga, con su muerte, un tributo a la moralidad pública. Para Pabst, la amorosidad de Lulú no representa la declinación de valores, sino una afirmación del deseo que transgrede los límites de la cultura.

Pero la película no habla únicamente del poder del deseo de la belleza de una mujer. Y de esto no solo es responsable Pabst. El gran logro de la actuación de Louise Brooks se apoya en su naturalidad, increíble para la época, pero también (y esto forma parte de la actuación) en la naturalidad con que el personaje desarrolla una vida excepcional. Cuando al comienzo del film, por ejemplo, su amante, el Dr. Schön, rehúye sus besos y caricias para finalmente confesarle que se va a casar con otra, Lulú dice con simplicidad: "¿Y

porque vas a casarte, no quieres besarme?". Las normas de lo previsible no definen a Lulú, porque su ser se funda en lo imprevisible del deseo y en el poder de su belleza, ejercido más allá de la voluntad.

Gilles Deleuze describe el efecto de esta belleza en el cine a propósito del film *Los carabineros*: "La militante recita algunas fórmulas revolucionarias y otros tantos tópicos; pero es tan bella, su belleza es tan intolerable para sus verdugos, que deben tapar su cara con un pañuelo. Y el pañuelo inflado por el viento y sus susurros se nos vuelven también intolerables a nosotros, los espectadores".

El arte combinatorio de Pabst

No es sencillo remitir el estilo formal de *Lulú* a una estética determinada. En este film, Pabst, a diferencia de otros directores alemanes del período, se muestra particularmente ecléctico. Las actuaciones son naturalistas o melodramáticas según los personajes, y los estilos de iluminación varían de una secuencia a otra.

Hay en el film una tendencia a trabajar con atmósferas bien diferentes. En las escenas de la revista musical, por ejemplo, su brillo impresionista las acerca más al cine de Renoir y Ophüls que a sus contemporáneos alemanes. A la inversa de lo que sucede con el expresionismo, en esta secuencia todo se subordina al movimiento, incluso la iluminación. Está puntuada por intervalos en los que el movimiento se detiene, vuelve a comenzar, se invierte y se acelera o se retarda, efectos que Pabst logra a través del cambio en las dimensiones de los espacios encuadrados, el ángulo de los encuadres, la óptica usada y los distintos tonos de la luz, que no resultan de un contraste entre luz y sombra. Pero no solo esto va a definir el valor de la secuencia, cuya forma de relato está implícita en todo lo que se filmó después dentro del género musical, Hollywood incluido.

La secuencia se inicia describiendo una noche de estreno, vista desde el fondo del escenario y sin mostrar al público ni una sola vez. Cae el telón marcando el intervalo entre dos actos y, mientras las bailarinas y bailarines salen a agradecer los aplausos, se producen simultáneamente corridas por los cambios de vestuario, los utileros y electricistas van de un lado al otro, personas y objetos pasan delante de cámara. Contra la dinámica de estos movimientos, se despliega el erotismo de los cortinados de lamé, las ropas y los cuerpos semidesnudos que parecen de plata. En medio de esta fiebre, el Dr. Schön se pasea por el lugar presentando a su prometida. De pronto, un bastidor apoyado en el piso por dos operarios aísla a la prometida de su marido y del resto del grupo. La prometida ve a Lulú preparándose para entrar a escena y es la primera vez que Pabst usa un primer plano en la secuencia: la cara de la prometida se ha transformado. QUITAN el bastidor, el Dr. Schön vuelve al lado de su prometida y la observa mirando a Lulú. Esta, que se siente observada, gira en dirección a ellos y los primeros planos se multiplican: primer plano de Lulú, primer plano de la prometida, primer plano del Dr. Schön. Lo verdaderamente significativo de estos primeros planos, además de produ-

cir un quiebre en la acción, ya que los tres personajes, en primer plano, y por ello mismo, quedan aislados del resto, es que el espectador percibe cómo los personajes, en el acto de mirar, piensan y, lo que es más importante aún, toman decisiones que van a incidir en el desarrollo de la historia. Lulú decidirá no volver a salir a escena hasta que el Dr. Schön deje a su prometida y prometa casarse con ella (algo que por otra parte logra tan rápidamente que le permitirá entrar a escena en el siguiente acto); el Dr. Schön admitirá este destino y en otro primer plano dirá: "Me casaré con Lulú y ése será mi final"; a la prometida solo le quedará la resignación. Pabst confía las decisiones y el futuro del film a los primeros planos, y esto, precisamente, revela el estilo formal de *Lulú*. Los distintos climas ambientales y fotográficos que recorren el film, desde los luminosos y fosforescentes del teatro, o los expresionistas del garito, hasta los neblinosos del bajo Londres, son acompañamientos de estos primeros planos que definen siempre el futuro de las acciones.

Este procedimiento se repite prácticamente igual en los otros dos momentos claves del film: cuando Lulú mata a su marido el día de la boda y cuando es asesinada por Jack el Destripador, en una de las últimas escenas. Es cierto que el clima escenográfico y la iluminación varían entre sí en cada una de las secuencias, pero lo que se mantiene es el uso del primer plano como desencadenante de los hechos. La primera de estas secuencias es todavía más interesante en lo que se refiere a los distintos estilos narrativos de Pabst, porque hasta el momento del corte al primer plano del revólver, contrariando la escritura de todo el film, la escena está filmada en un plano único. Lulú, aún vestida con su traje de novia, se mira en el espejo de su dormitorio y se quita un collar; se desplaza levemente hacia un costado y su imagen desaparece del espejo que queda unos segundos vacío hasta que aparece en él la imagen desencajada del marido. Lulú vuelve a aparecer en el espejo y ambos se miran a través de él: este primer plano nos muestra que el marido está dispuesto a matarla y que ella se da cuenta. Se corta rápidamente al primer plano del revólver, hay un breve forcejeo y el humo que aparece entre ambos cuerpos nos informa que el arma ha sido disparada. Sobre esta misma secuencia, una anécdota contada por Louise Brooks, en un artículo aparecido en *Image*, N°5 (set. 1956), ilumina la técnica de Pabst en la dirección de actores. Cuando Lulú está observando el cuerpo de su marido muerto, que sangra por la comisura de los labios, Pabst le indicó a la actriz desde la cámara: "Es sangre". No era el sentimiento de la muerte sino el color de la sangre lo que debía determinar su actuación.

La otra escena clave, en el final del film, transcurre en Londres durante una noche de Navidad. Allí han huido Lulú y Alwa, el hijo del Dr. Schön, después de un largo peregrinaje en el barco garito. En un ambiente neblinoso y con una fotografía no siempre contrastada, Pabst recurre al montaje paralelo —técnica que ya había usado en el garito— para plantear el final de Lulú. Por un lado, una figura dramática, misteriosa y solitaria (Jack) que merodea por las calles del bajo Londres, en una noche fría de Navidad; por el otro, Lulú y Alwa que

viven desesperados y hambrientos en un altílo. Lulú, que ejerce la prostitución, baja a la noche guiada por el hambre, la soledad y el deseo. Encuentra a Jack y prácticamente lo arrastra hasta su habitación.

Ya en las escaleras, un primer plano de la navaja que Jack tiene escondida nos anuncia el final. Pero otro primer plano, de Lulú, inocente y calma, hace que Jack deje caer la navaja, sin que Lulú lo vea. Ya en el altílo, los dos solitarios y destructores se abrazan en un sillón. Y una vez más, una serie de primeros planos relatan el desarrollo de los acontecimientos y empujan la acción hasta el desenlace. El guión original dice: "...el miedo se convierte en paroxismo... el hombre respira aterrorizado... sus pupilas se agrandan... la hoja del cuchillo destella". Efectivamente, después de que Jack le regala a Lulú un muérdago y que varios primeros planos muestran los dos rostros relajados, un nuevo primer plano, el de un cuchillo de cortar pan visto por Jack, conduce a otro primer plano de Jack donde se percibe todo lo que informaba el guión: la mano de Jack toma el cuchillo y en el último abrazo se produce la muerte de Lulú.

Ahora bien ¿por qué prestar tanta atención a este uso del primer plano? Porque el análisis de la sintaxis de Pabst en *Lulú* lo exige y porque el primer plano, tal como lo usaba el cine mudo, remite al problema central del montaje. Con algunos matices, el análisis anterior podría hacerse de algunas otras películas del período, pero Pabst, en *Lulú*, y algunos otros como Griffith y Eisenstein (no importa que sus postulados estéticos fueran diferentes) llevan al extremo una teoría que atraviesa todo el cine mudo y parte del sonoro: el cine como arte del montaje. O dicho de otro modo: lo que define a ese cine, en tanto especificidad estética y única posibilidad narrativa, es el montaje como representación indirecta del tiempo. Aunque algunos autores de la época (Dreyer, Murnau) ya habían empezado a trabajar en otro sentido.

Solo más tarde, con la introducción del plano-secuencia y la profundidad de campo, el cine pudo avanzar hacia una representación directa del tiempo. Mientras que el montaje sugiere el paso del tiempo, un nuevo cine filmará su transcurso. Fueron necesarios estos cambios para que más tarde aún, otros cambios —cuya tematización excede los límites de esta nota— lograran que una escena de montaje pudiera reproducir un plano-secuencia o que un plano-secuencia produjera el efecto de un montaje fraccionado por un reencuadre permanente. Pero *Lulú* fue filmada en 1928 y, para la invención de otros recursos narrativos, el cine tuvo que esperar algunos años todavía.

Discografía

El primer registro de *Lulú* fue editado por CBS a mediados de los '50, con la mediocre dirección de Herbert Häfner y una notable protagonista, Ilona Steingruber. En 1968, aparecieron casi simultáneamente dos registros estereofónicos. Uno DG, sobresaliente por la lúcida y lírica concepción de Karl Böhm y las

sensibles caracterizaciones de Evelyn Lear, Dietrich Fischer Dieskau y Donald Grobe. En el otro (EMI), secuela de una producción de Ghunter Rennert para la Opera de Hamburgo, se destacan los trabajos de Anneliese Rothenberger, Gerhard Unger y Kim Borg, en tanto que el enfoque de Leopold Ludwig parece subrayar más los aspectos dramáticos que los musicales. En 1978, cuando solo faltaba un año para el estreno en París de la versión completada por Friedrich Cerha, London produjo un nuevo registro, con la Filarmónica de Viena dirigida por Christoph von Dohnanyi y un elenco importante: Anja Silja, Brigitte Fassbender, Walter Berry y Hans Hotter (imponente Schigolch). Este se vio parcialmente menoscabado por una toma de sonido que alteró el balance instrumental en desmedro de las cuerdas, con lo que aparecen desdibujadas esenciales líneas temáticas. Finalmente, en 1979, luego del acontecimiento parisino, DG grabó *Lulú* con su recuperado tercer acto, con el formidable elenco de la producción de Pierre Boulez y Patrice Chéreau: Teresa Stratas, Yvon Minton, Franz Mazura y Robert Tear. De tal suerte, sumada la excelente técnica de grabación, esta obra clave de la evolución musical del siglo veinte encontró su versión definitiva.

La suite de cinco movimientos que Berg extrajo de *Lulú* en 1934 también ha sido generosamente grabada:

Robert Kraft con la Sinfónica Columbia y la soprano Bethany Beardslee (CBS); Eugene Ormandy y la Orquesta de Filadelfia, con la soprano Luisa de Sett (CBS); Antal Dorati y la Sinfónica de Londres, con la soprano Helga Pilarczyk (Mercury); Claudio Abbado con la misma orquesta y la soprano Margaret Price (DG); Christoph von Dohnanyi y la Filarmónica de Viena, con la soprano Anja Silja (London); Pierre Boulez, con la Filarmónica de Nueva York y la soprano Judith Blegen (CBS); Michel Gielen y la Sinfónica de Cincinnati, con la soprano Kathleen Battle (Vox cum Laude); Othmar Mága y la Sinfónica de Nüremberg, con la soprano Eva Brink (Colosseum).

Oscar Ledesma

La seducción de Lulú

Lucas S. Fragasso

Das cosas llenan al ánimo (*Gemüt*) con creciente admiración y respeto...: el cielo estrellado que está sobre mí y la ley moral en mí..., las veo ante mí y las enlace inmediatamente con la conciencia de mi existencia."

La última página de la *Beschluss* de la *Crítica de la razón práctica* enmarca los extremos del conocimiento posible y, simultáneamente, los restituye a la unidad de la conciencia. Lo inconmesurable y lo efímero de la existencia están uno frente a otro pero unidos y absueltos de toda contingencia por la ley moral que habita en

el sujeto. El imperativo moral —que está “en mí”— es lo que nos eleva sobre la finitud y nos convierte en inteligencia eterna. Pero las exigencias del imperativo kantiano muy pronto despertaron dudas sobre su plausibilidad, sobre la posibilidad de conciliar el deber inapelable que impone la ley moral con el comportamiento real del sujeto. Después de Hegel, probablemente haya sido Dilthey quien lo expresó más gráficamente. Por las venas del sujeto trascendental —escribe— “no corre sangre afectiva, sino el tenue jugo de la razón como mera actividad mental”. La sangre efectiva del sujeto, “la vida”, es aquello que ninguna construcción categorial ni ninguna legislación ética pueden subsumir.

En la Viena de Karl Kraus —donde en 1905, y bajo sus auspicios, se estrenó *La caja de Pandora* de Frank Wedekind— culmina un período que poco tiene que ver con la leyenda dorada del fin-de-siècle. Tanto para Kraus, como para algunos de sus contemporáneos, si alguna vez hubo un tiempo de miseria, fue precisamente ése. Nunca se vio —sostenía Hermann Broch— un encubrimiento más acabado de la pobreza como entonces; pero tampoco nunca antes el escenario teatral, donde se presentaba y representaba más el encubrimiento que la penuria, alcanzó tal grado de significación pública. El despliegue de la escena consolidaba una verdadera conciencia teatral que disimulaba el vacío abierto por la falta de una conciencia ética. Por debajo de esa pseudo ética disfrazada, el joven poeta Hugo von Hofmannsthal describía detalladamente la “sangre efectiva” que circula por las venas de un sujeto definitivamente desprotegido: “un ser adormecido, que vegeta, sueña, vive de angustia, de embriaguez y deseos, que no osa jamás aparecer en pleno día a causa de su supuesta bajeza y abyección; angustiosamente consciente de estar sumido a los instintos y *no a los principios*”. (H. von Hofmannsthal L. von Andrian, *Briefwechsel*). La vida no está sumida en los principios, ésa es su vergüenza no confesada y su soledad; su supuesta abyección es en realidad impotencia de acceder al principio moral disimulado en escenografía teatral. Asumir esa abyección, eliminar el simulacro y someterse compulsivamente al principio moral es el camino trágico que Otto Weininger trató de imponer e imponerse. Reconocer la orfandad trascendental, abrir la problemática de una conciencia atravesada por la nostalgia de lo absoluto pero que sabe de su imposibilidad, es lo que ensaya la filosofía del joven Georg Lukács.

En uno y en otro, en el psicólogo vienés y en el filósofo húngaro, la responsabilidad ética teóricamente formulada por el imperativo kantiano está inescindiblemente unida a la presencia de la mujer.

II

“El secreto de la *Crítica de la razón práctica* —escribe Weininger— es que el hombre está *solo* en el universo en tremenda y eterna soledad” (*Sexo y carácter*, 163). Solitario no es el hombre en tanto la ley esté en él mismo de un modo contingente; él es la misma soledad porque él es la ley: “no tiene otra misión

que la de obedecer el deber” (*ibid.*) La ética teatral es subordinada e hipócrita, es una ética donde se encuentra hundida la masa humana indiferenciada, una ética social distanciada por un abismo de las silenciosas y heladas alturas del imperativo categórico. El camino del solitario —el único posible—, es la reafirmación constante de su soledad. Allí no hay lugar para la danza ni para la risa nietzscheana; solo heroica aceptación compulsiva: “...he aquí el ‘dionisismo’ de Kant; lo primero es la moralidad” (*ibid.*)

Como es sabido, para Weininger, solo el hombre puede mantenerse en las cimas de esa moralidad “dionisíaca”. La soledad es soledad del varón; la ley moral se trueca en apología de la misoginia. La mujer queda siempre recluida en aquel ámbito que Hofmannsthal delimitó con las palabras “sensualidad”, “deseo”, “vegetativo”; a menos que, alguna vez, alguien pueda responder a la pregunta con que finaliza *Sexo y carácter*: “¿Podría surgir en ella el imperativo categórico?” (*ibid.*, 341)

III

Para Georg Lukács ser hombre es también ser solitario, pero su soledad es dramáticamente inversa a la de Weininger.

“El cielo estrellado de Kant solo brilla en la noche del conocimiento puro y ya no ilumina al caminante solitario —en el Nuevo Mundo llamarse hombre es ser solitario” (*Die Theorie des Romans*, 28).

El hombre ha perdido la guía con que el mapa de las estrellas dibujaba los caminos de su interioridad. El hombre definitivamente moderno solo puede reconocer como objeto de su nostalgia la unidad entre lo que está sobre él y la ley que está en él; su condición es de completa *orfandad trascendental*. El verdadero problema consiste en una pregunta más que en sus posibles respuestas: ¿Pueden las Formas dar sentido a la vida? ¿Puede haber un lenguaje, sea el del arte, el de la filosofía o el del amor que capture el ocurrir de una vida donde nada se consuma y todo permanece en estado de postergación? La nostalgia de esa forma es la nostalgia por el “más elevado lenguaje: *la tragedia*” (Hegel, *Fenomenología*, 513). Entre los héroes trágicos circula exclusivamente la ley de las preguntas últimas y las respuestas últimas; allí cada gesto es símbolo de su acción, la vida, por el contrario, no es más que pálida alegoría de la forma trágica.

Kierkegaard construyó su relación con Regina Olsen. La construyó a través de un gesto, el gesto del seductor, de las posibilidades literarias del seductor. El diseminó en su obra las claves para que alguna vez pueda identificarse el único lector que podría acceder a sus más ocultos secretos; ese lector —Regina Olsen—, la novia inexplicablemente abandonada era, paradójicamente, la que reunía menores posibilidades para entender tanto la obra como el abandono. Sin embargo solo así, mediante la ruptura del noviazgo, Regina llegó a poder ser pensada por el seductor Kierkegaard-Johannes no solo como un ensayo sobre los límites de la vida estética del seductor sino como mujer. Cuando el seductor intenta “pensar a la mujer a

la sola luz de las categorías" (*Diario de un seductor*, 368) no es ni el imperativo ético ni la forma de la definición lo que pretende imponerle. Por el contrario, detrás de la máscara del seductor trata de llevar a concepto el modo en que la mujer se convierte en existencia lo que ella ya posee. ¿Cómo puede ser pensada, en la mujer, la simultaneidad entre la mediación de sí consigo misma y su ser-para-otro? ¿Cómo puede ser sustraída de la imposición objetivista que solo repara en la contingencia de su existencia exterior? Kierkegaard se apropia del gesto seductor y lo despliega en escritura para que en ella sobreviva el amor interrumpido por el abandono. Pero Kierkegaard no ha reparado —advierte Lukács (*El alma y las formas*, 70)— que la eterna extrañeza y la infinita lejanía que el seductor produce en la mujer "se encuentra en los límites de lo cómico"; y no pueden existir "comedias vacías".

La comedia producida por el seductor —su comicidad— no es un defecto de caballerosidad —él es, hasta el fin, un "caballero"— es el resultado que muestra como, pese a los infinitos recaudos de estrategia, el gran instante para el que ha preparado la escena ya no puede ser el instante absoluto; su posibilidad ya ha pasado. La comedia del ensayista, del que avanza a tientas, del que seduce con el encantamiento de las palabras, no es más que una comedia vacía; el escenario construido donde una relación amorosa puede ser llevada a forma y adquirir de ese modo —en palabras de Lukács— "una certeza estatutaria". No obstante haber creado su relación con Regina a partir de la renuncia y la soledad, no fueron éstas suficientes para impedir que la equivocidad, el malentendido y la comedia se instalaran en la escritura que supuestamente debía conjurarlas. Con la muerte de Kierkegaard —afirma Lukács— "todas las cuestiones quedaron abiertas". El gesto del seductor pertenece definitivamente a la comedia porque la Tragedia es imposible como Forma, porque el azar, "madre estéril de todas las cosas" (*Diario de un seductor*, 5 de mayo), como la vida, ya no puede ser poéticamente creado. La forma se rompe al chocar con la vida.

Para el hombre solitario de Lukács, vivir de acuerdo a un imperativo ético sería vivir en la prolongación del estado de ánimo de más alta intensidad que se haya experimentado. Mantener la sobrevivencia de ese instante, aun que haya acontecido solo una vez, podría significarla "vida" auténtica. Pero... ¿acaso no es esto también frivolidad?" (*Diario*, 29 de mayo). Frivolidad puesto que la vida es la "anarquía del claroscuro" donde "nada se cumple del todo en ella y nada llega a su fin, siempre se mezclan nuevas voces, que todo lo confunde, en el coro de las que sonaban antes" (*Metafísica de la tragedia*, 244). Allí, cualquier imperativo ético es arbitrario y no transforma nada. Allí solo cabe la nostalgia de la Forma donde impera la necesidad de ser esencial, donde no hay postergaciones, desaparece el azar y se esfuma la sombra de la ambigüedad; donde no hay perdón sino absolución, no de la culpa —como dice Hegel— sino del crimen.

En su Diario "de noche, trabajando", cavilando sobre lo que será *La metafísica de la tragedia*, anota

Lukács (29 de mayo): "Y de esta manera toda esa abstracta metafísica de la Forma nos vuelve a llevar al centro de todas las cosas: a Irma".

Entre 1908 y 1911 Georg Lukács e Irma Seidler, una estudiante de pintura de 25 años, viven una historia de amor hecha de algunos encuentros, una lenta ruptura y una intensa correspondencia. Poco tiempo después de su casamiento con un pintor se suceden las cartas, la dedicatoria de *El alma y las formas* y un nuevo encuentro. En mayo de 1911 Irma Seidler se suicida (Cf. Agnes Heller, *El naufragio de la vida ante la forma: Georg Lukács e Irma Seidler*).

La abstracta metafísica de la Forma tiene a Irma como centro porque ella está en medio de ese espacio configurado entre la Forma trágica como símbolo y la vida como su "pálida" alegoría. Lo único que puede existir entre la imposibilidad y la nostalgia de la Forma es la ironía; la presencia de un absoluto paradójicamente, inexistente, "la metafísica negativa de las épocas sin Dios" (*Die Theorie des Romans*, 79). La alegoría, como la ironía, siempre dicen algo diferente de lo que se ofrece en las palabras, hablan de sí mismas y, simultáneamente, hablan de otra cosa. Irma como centro de todas las cosas significa ¿cómo es entonces posible el amor en la ironía? Para el hombre "moderno", para el solitario huérfano de toda garantía trascendental, el amor es posible —como lo era para el seductor Kierkegaard— como una relación construida. Sin embargo el seductor devenido problemático ahora sabe algo más, sabe del fracaso de la comedia estética, de la fragilidad de la construcción. Pero esto no le impide en modo alguno ensayar en ella. Lo hace sabiendo que el ámbito donde las palabras de cada uno son absorbidas inmediatamente en las palabras del otro hasta cerrar la esfera donde "todo deviene esencial", está definitivamente vedado. Por el contrario, las palabras de cada uno son angustiosamente bebidas por el otro, porque se vive en la conciencia de la fragilidad y en la certeza de que todo retornará al claroscuro de la existencia. A la base de esta certeza la responsabilidad ética, o mejor dicho su imposibilidad, tiñe de angustia y oscurece el momento vivido. No se puede construir el amor como una forma de redención profana. Pese a todo, a diferencia del seductor Kierkegaard-Johannes, es posible *exponer* el problema, *presentarlo* en una nueva forma de prosa, en un "estilo nuevo, filosóficamente válido". Cuando algo ha devenido problemático "...la salvación no puede provenir más que de la radicalización extrema de la misma problemática" (*Sobre la esencia y forma del ensayo*, 35).

Lukács construyó su relación con Irma Seidler para radicalizar la problemática de las Formas, inclusive el amor. Intentó darle una forma propia a lo que está atravesado por la nostalgia de una totalidad plena de sentido y amenazado por el vacío de la prosa cotidiana; quiso captar las resonancias más íntimas del deseo como algo que no fuera ni principio de una futura síntesis ni mero contraste con la plenitud de su pasado. La imposibilidad de la Tragedia es también la imposibilidad del amor y su exposición conceptual corresponderá a una filosofía de la ironía, de la alegoría, de la

melancolía: al *Ensayo como Forma*. La paradoja consiste en que el amor deviene objeto construido para mostrar lo imposible de la construcción; pero la paradoja no neutraliza ni desplaza el gesto del seductor, lo reproduce más intensamente, lo custodia en su escritura, lo convierte en "obra". La radicalización extrema de la problematización encuentra un límite en la muerte; Irma Seidler se suicida, el seductor retorna a la soledad. Con este salto a la muerte la exposición de una imposibilidad no deviene la imposibilidad misma.

Después de la muerte de Irma solo resta volver de nuevo más extremas las mismas viejas preguntas "...¿cómo puedo ser un filósofo?... ¿de qué manera puedo dar forma a lo más elevado?" (*Diario, 16 de diciembre*).

Una posibilidad alterativa se prefigura ya hacia el final de la *Metafísica de la Tragedia*; la imposibilidad de lo trágico sería la irrupción de lo político, pero ésta ya es otra historia.

IV

No es algo gratuito que de la escena teatral surja el personaje femenino que con mayor fuerza ha podido cuestionar y sustraerse a la lógica del imperativo moral y de las construcciones estéticas. Casi al mismo tiempo que el suicidio de Weininger y una década antes del de Irma Seidler, Lulú, esa "sonámbula del amor" (Kraus) irrumpe en la escena; en esa generalizada "conciencia teatral" que disimulaba el vacío de una moral dominante y coercitiva. Y lo hace de un nuevo modo; se presenta como prolongación ilustrada de aquella jurisdicción teatral desde donde "lueve la luz desde la mejor parte del pueblo, la que piensa" (Schiller, *El escenario teatral considerado como institución moral*). La escena ilustrada, como un espejo, le devuelve a la jurisdicción humana (*política*) la imagen de su irracionalidad. "Solo aquí (en la escena) —escribe Schiller— aquello que los políticos (los hombres regidos por la legalidad social) no escuchan jamás o lo hacen en muy raras ocasiones, puede oírse la verdad" (*ibid.*). Frank Wedekind trabajó entre 1892 y 1894 en su doble drama que tiene por protagonista a Lulú, *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*. *La Caja de Pandora* se estrenó en Viena el 29 de mayo de 1905; el estreno fue organizado y presentado por Karl Kraus —editor redactor de *Die Fackel*—, quien leyó como prólogo un artículo que permanentemente incluyó entre sus lecturas públicas. Kraus desempeñó también un breve papel en la obra mientras que Wedekind reservó para sí el de *Jack the Ripper*.

El espíritu de la tierra y *La caja de Pandora* no reniegan de su procedencia ilustrada, pero pertenecen ya a otra ilustración, al momento en que la ilustración se vuelve sobre sí misma y solo puede echar luz sobre lo que en su camino dejó sepultado en las sombras. Forman parte de una ilustración desenmascarada que no se disuelve en contrailustración y a la que Kraus siguió, fiel y obsesivamente, a través de todos los recodos de la cultura vienesa. La genealogía de Lulú se remonta a las Luces "...que al alumbrar todo lo que le estaba vedado, nos enseñó a amar lo que la oscuridad alberga" (K. Kraus, *Los hijos de la época*, 85). La escena teatral, que disimula y encubre la vergüenza de la



vida limitada por la falsa responsabilidad moral, se transforma en el lugar donde también esa vergüenza se representa y se exhibe. Tampoco desmiente su carácter ilustrado el hecho de que haya podido ser interpretada como un conflicto entre "moral civil" y "moral humana", e incluso, como un drama de escarmiento a quienes creen vivir fuera de la ley moral. Pero en este punto Kraus es inflexible; luego de afirmar que en Lulú cada uno puede encontrar la respuesta que más le plazca; luego de solicitar amablemente al público que renuncie a la idea de aplaudir su propia decencia, afirma: "yo considero que es suficientemente perversa". Lulú es inequívocamente perversa, debe serlo necesariamente y eso, para Kraus, es bueno. Es bueno porque revela que "...no es la podredumbre de quienes atentan contra la moral que ha reventado, sino la podredumbre de la moral" (*La muralla china*, 69). Por esto mismo, es que no se trata de la reedición del conflicto trágico, donde dos fuerzas proporcionales se enfrentan en su razón o en su falta de razón (Hegel); se trata, como observaba Kraus, de una naturaleza que todavía no sabe nada de sí misma y que aún no ha incorporado a la "conciencia" entre sus necesidades, enfrentada a una lógica de dominación conceptual, estética y sexual ya resquebrajada. En Lulú, todo lo que ha sido sometido por esa lógica retorna reclamando su parte; su "amoralidad sexual" indica la imposibilidad de una moral que "protegió al sexo de los que quieren entrar, y protegió también a los que quieren entrar del sexo" (*La muralla china*, 72).

Lulú, casi una niña, vendedora de flores en la puerta de un café, es detenida por el Dr. Schön —jefe de redacción de un importante periódico—, al intentar robarle un reloj de bolsillo. Este la recoge de la calle y la lleva a vivir a su casa. Periodista, hombre emancipado que representa el poder de la prensa, dueño de los hilos que permiten elevar como sepultar arte, política u opinión, se ocupará de la "formación" de Lulú. Ya desde ese momento inicial, su vida quedará encadenada a

ella. Lulú surge de las entrañas más oscuras y marginales de la sociedad; separada desde su nacimiento de la asistencia de su padre solo reconoce en Schigolch, un sujeto fantasmal proveniente del reino de los muertos y marginado de toda sociabilidad posible, a una especie de "padrino" complaciente en la abyección y la bajeza. El origen de Lulú se ha extraviado en el camino y el único que, quizá, podría suplir su orfandad, obligado por una supuesta responsabilidad ética hacia sí mismo (el Dr. Schön), la entrega, en su miedo, a otros hombres. Primero es un viejo médico, el Dr. Goll, después un artista, el pintor Schwarz. Uno muere envenenado por una supuesta traición, el otro se suicida por pura impotencia. Y finalmente el Dr. Schön paga con su muerte la imposibilidad de resguardarse en la respetabilidad moral. No obstante ser sometida y entregada Lulú no es para nadie, acepta todas las normas que le son impuestas pero no incorpora ninguna a sí misma. Su vida aparece como un recorrido virtual que, aun cuando esté conducido y prescrito por los actos que los hombres le imponen, permanece ajena a la vida de sus destinatarios. Cada uno de ellos le otorga un nombre distinto para definirla dentro de sus propias construcciones —Mignon, Nelly, Eva—; para poseerla definitivamente mediante el poder del nombre propio que asegura una significación única.

LULU. —Desde tiempo inmemorial ya no me llamo Lulú.

SCHIGOLCH. — ¿Te llamas de otro modo?

LULU. —Lulú me suena antediluviano.

SCHIGOLCH. —¡Niños, niños!

LULU. —Ahora me llamo...

SCHIGOLCH. —¡Como si el principio no siguiera siendo el mismo!

Además del nombre, cada uno construye para Lulú su hipotético escenario. El médico científico hace de su belleza un objeto de control y cálculo, el artista una idealización absoluta:

LULU. —(Refiriéndose a Schwarz) Para él yo no soy más que La Mujer y siempre La Mujer.

El hecho de que Lulú se sustraiga a sus respectivos "dueños" no significa que es poseedora de una esencia oculta o resguardada en lo inaccesible de un secreto, sino que su feminidad no está representada ni significada por otra cosa que no sea ella misma. Ella misma es el movimiento que se diferencia de sí para dar lugar a la aparición del otro, del hombre, y retorna sola, a sí misma. El otro puede vivir solo en los límites de su construcción erigida con las reglas y normas de los imperativos morales, lo que se sustrae a su dominio derrumba todo el edificio. Al pretender eternizar el dominio se convierten, además, en jueces encargados de ejercer represalias sobre aquello que, precisamente por haber sido dominado, se ha transformado en algo extraño y lejano. La represalia se vuelve contra ellos mismos, no porque Lulú atente premeditadamente contra sus criterios, sino porque sus criterios dominan sobre una naturaleza ya incomprensible a fuerza de coerción, pero todavía presente como tentación y deseo en ellos mismos. El recuerdo de haberla sometido vuelve a la naturaleza amenazante y destructiva; Lulú

los destruye, inintencional y literalmente. Construir para ella un escenario a partir de la normatividad exige la maldición perpetua sobre lo que aluda al placer, libre de normas, que ella representa; maldición sobre lo que recuerde la "irresistible tentación de recaer en la naturaleza, he ahí la crueldad que surge de la civilización fracasada" (Th. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, 137).



Desde el momento que Karl Kraus alentó y apoyó la obra de Wedekind es porque supo ver esa naturaleza proscrita y sedienta de venganza y dedicarse a registrar minuciosamente sus requerimientos: "Hemos construido nuestras chozas sobre un cráter que juzgábamos extinto, hemos hablado con la naturaleza en un lenguaje humano, y porque no entendíamos el suyo hemos creído que ya no rebullía. Hemos tenido el sexo por desterrado... Entonces descubrimos que nuestra prohibición era su aliento, nuestra ocultación su oportunidad, nuestro escrúpulo su espuela y nuestro peligro su placer... Hemos osado calentarnos los pies en el fuego sagrado que antaño inflamaba la acción en el espíritu del hombre. Ahora se nos quema la casa" (*La muralla china*, 66).

Lulú es la naturaleza oprimida que deja de ser el sustrato de sumisión de la ley moral y de la subsunción al concepto, y que pide, sin saberlo, lo que se le impide.

La dialéctica de la Ilustración no fue ajena a Kraus y ella atraviesa *El Espíritu de la Tierra* y *La Caja de Pandora*. Pero tal vez tampoco fue ajena a Kraus cierta unilateralidad destacada por Adorno: la de no poder ver el esfuerzo de un concepto no corrupto por constituirse en representante legítimo de la causa de la naturaleza, a la cual suplantó.

Aquella pregunta sobre la mujer, citada más arriba y con la que Weininger cierra su libro: "¿Podrá surgir en ella el imperativo categórico? ¿Podrá someterse la mujer a la idea de la moral...?" no encontrará en Lulú por respuesta más que un sistemático "No sé".

SCHWARZ. —¿Puedes decir la verdad?

LULU. —No sé.

SCHWARZ. —¿Crees en un creador?

LULU. —No sé.

SCHWARZ. —¿En qué crees entonces?

LULU. —No sé.

SCHWARZ. —¿No tienes alma?

LULU. —No sé.

Frente a una naturaleza devenida extraña Weininger

propondrá el "dionisismo" de la ley moral y la reafirmación de la soledad como los únicos instrumentos de dominio. Allí la ley moral y la voluntad de poder se identifican en una única legislación que tiene por fin el sometimiento de todo lo que le es heterogéneo. La transmutación nietzscheana de Kant confirma de modo incuestionable la dialéctica del iluminismo. El imperativo categórico, la más universal de las leyes morales, se identifica con el más alto grado de voluntad y autonomía. El secreto del sujeto autorrealizado en cumplimiento del deber que la ley le impone como destino "...es también el secreto del superhombre" (*Dialéctica del Iluminismo*, 140). La pregunta de Weininger, además del "No sé", no podría obtener otra respuesta, aunque su suicidio tienta a emparentarlo arbitrariamente con algún posible e imaginario personaje del drama de Wedekind.

El único que, aparentemente, no pretende dominar a Lulú es Alwa, el hijo del Dr. Schön. El es el escritor, el que quiere crear formas nuevas a partir de lo que representa Lulú. En *La caja de Pandora* se identifica con el mismo Wedekind como autor del *El espíritu de la Tierra*.

ALWA. — (...) En mí existe una íntima acción recíproca entre mi sensualidad y mi creación espiritual. Contigo, por ejemplo, no me queda más que la elección entre darte forma artística o amarte.

Alwa quiere dar forma a Lulú porque el arte se ha convertido en un lenguaje replegado sobre los mecanismos de su propia escritura y ella es lo que todavía permanece fuera del arte, lo que aún —en sus palabras— "se rige por los instintos animales". Es naturaleza no dominada, es la "vida" a la que el arte quiere dar forma. Sin embargo esta naturaleza no es para Alwa nostalgia tentadora de lo perdido ni, como lo fue para su padre, terror a su propia disolución moral. Ella es objeto de construcción estética por la vacilación que provoca en el artista entre la Forma y el amor. Pero aun como mujer amada para devenir "obra", Lulú se sustrae al lenguaje del arte; es más, lo rechaza del mismo modo que rechaza a aquel que quiere imponerle un nombre, una única y sola significación, a aquel que quiere ser el primero y el último. Así lo describió Karl Kraus: El hombre "mil veces ha luchado con el otro, que quizá no existe, pero cuya victoria sobre él es segura. No porque tenga mejores cualidades, sino porque es el otro. El que viene después (*spätere*), el que brinda a la mujer el placer de la serie, el que, por último, triunfará. Pero ellos se lo sacuden de la cabeza como un mal sueño y quieren ser el primero" (*La muralla china*, 67).

Solo Walter Benjamin percibió, leyendo entre líneas este texto de Kraus —y se atrevió a escribirlo—, que *el lenguaje es una mujer...* (W. Benjamin, *G. S. B. II-1*, 353). Y el lenguaje no se da, no brinda nunca su propio juego a una lectura ni a una escritura que pretenda haber captado definitivamente su sentido propio. Si bien una palabra puede tener muchos sentidos, el nombre lenguaje queda únicamente reservado a lo que puede *dominarla* polisemia (J. Derrida, *Marges*, 287). La lógica de la dominación en el lenguaje, como en el amor, no puede sospechar una diseminación no restituible a la unidad de un sujeto, ella permanece fuera del lenguaje. La Literatura que quiere dar forma a la "vida" permanece fuera del lenguaje como el amor de Alwa permanece exterior a Lulú.

La pregunta con que Georg Lukács finaliza su

Diario: "... puesto que como ser humano no puedo salir nunca de la esfera ética ¿de qué manera puedo dar forma a lo más elevado?" (*Diario*, 123), o, en otras palabras, ¿cómo se puede dar forma a la vida cuando ésta aparece bajo el rostro del amor?, encuentra aquí otra forma de ser radicalizada u otra posible respuesta. La vacilación entre amor y configuración estética —que según Kraus es la "clave de este laberinto de la feminidad" (*La caja de Pandora*, 6)— es en realidad la transmutación de una en el otro y viceversa. Pero la construcción estética es el objetivo final, tanto del seductor Kierkegaard-Johannes como del ensayista Lukács, tanto de aquel que va a dedicar su vida al "servicio de Dios", como de éste que sabe de la "orfandad trascendental". Después de la muerte de Irma, el seductor (*der Versucher*) continúa su camino de encantamiento, de búsqueda; sigue ensayando plasmar en forma su orfandad de imperativos éticos y plenitud trágica (*ensayo = der Versuch*), a la que agrega su propia desesperación. La verdad del ensayista-seducor consiste en construir su propio espacio para la representación del drama de su soledad; la mujer, con su muerte, permanece ajena y excluida de la escena. Irma Seidler paga con su suicidio el derecho a no ser Regina Olsen.

Solo en un punto los caminos de Weininger y Lukács se encuentran, la afirmación compulsiva y la reflexión irónica coinciden en la soledad. Soledad es lo que exige la aceptación estoica de la ley moral y solitario es el hombre problemático que ya no puede aceptarla. Pero la Lulú de Wedekind, inintencionalmente, hace surgir otro lugar; un lugar —vislumbró Kraus— "... en el que la mujer, para alcanzar su perfección estética, no está condenada a aliviar al hombre de la cruz de la responsabilidad ética" (*La caja de Pandora*, 6).

El precio que tiene que pagar Lulú no es el suicidio sino la venganza que responde a la venganza que en ella se toma el placer, al recordarle a los hombres la irresistible tentación de recaer en la naturaleza. El vengador es *Jack the Ripper*, el carnicero de White Chapel, aquel frente al cual —según Bernard Shaw— la sociedad victoriana mostraba la misma inquietud que frente a los obreros cuando mostraban sus dientes, es decir, una especie de temor que no alteraba el hecho y la seguridad que deberían seguir realizando el trabajo al que estaban destinados hasta el final. *Jack the Ripper*, según Karl Kraus, "el último vengador del género masculino".

Nota: Todas las citas de *El espíritu de la Tierra* y *La caja de Pandora* proceden de la traducción de Juan Luis Verma, Barcelona, Icaria, 1980. A Juan Luis Verma, filósofo radicado en el exterior, traductor de Hegel y autor de uno de los libros más *sobrios* y bellos escritos en nuestra lengua sobre Nietzsche (*La crítica de la metafísica en Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1987) dedico estas notas en recuerdo de una vieja y siempre renovada amistad.

Agradecemos al Departamento de Fotografía del Teatro Colón por el material suministrado, y a los representantes en la Argentina de las editoriales Alianza y Gedisa por la autorización para reproducir textos que se incluyen en este dossier.

AGENDA

54

Septiembre

2 Lunes

ALVAREZ KLAVIERQUARTETT.
(Cuarteto con piano Alvarez, Alemania).
Intérpretes: Carmen Piazzini, piano;
Werner Brobholz, violín; Bodo Hersen,
viola y Werner Thomas, violoncello.
Programa: *Movimiento del Cuarteto con
piano en La menor de Mahler*; *Cuarteto
en Do menor op. 15* de Fauré; *Cuarteto
en Sol menor op. 25* de Brahms. Teatro
Coliseo, 20:00. Asociación Wagneriana.

3 Martes

BALLET. HOMENAJE A MICHEL FOKIN.
Ballet Estable del Teatro Colón. Director
de Orquesta: Pedro Ignacio Calderón.
Programa: *El Pájaro de Fuego*. Música
de I. Stravinski. Coreografía de Tamara
Grigorieva según Michel Fokin. Esceno-
grafía según Iván Bilibin. Vestuario a
determinar. *Petruschka*. Música de I.
Stravinski. Coreografía de Michel Fokin,
repuesta por Tamara Grigorieva. Deco-
rados según bocetos originales de Ale-
xandre Benois. Vestuario de Ana Natalia
según bocetos de A. Benois. En conme-
moración del 80 aniversario del estreno
mundial. *Paganini*. Música de S. Rach-
maninov (*Rapsodia sobre un tema de
Paganini*). Coreografía de Michel Fokin,
repuesta por Tamara Grigorieva. Teatro
Colón.

4 Miércoles

CONCIERTO "JOVENES NOTABLES".
Intérpretes: Conjunto de Jóvenes Madri-
galistas; Nicholas Bricht, flauta y Chris-
tian Badian, piano; Ricardo Sciammare-
lla, violoncello, y Eva Pereda Ansa pia-
no; Concierto coral dirigido por Carlos
Vieu; Ingrid Fliter, piano. Teatro del
globo, 19:00, M. T. de Alvear 1155.
Wagneriana. BALLET. HOMENAJE A MI-
CHEL FOKIN. Teatro Colón.

5 Jueves

ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA.
Director y solista: Vladimir Ashkenazi.
Programa: obras de Beethoven, Walton,
Mozart, Shostakovich y otros. Teatro
Colón, 21:00. Harmonía. CONCIERTO FI-
NAL DE LOS GANADORES DEL CONCURSO BI-
ENAL JUVENIL MOZART. Jurado integrado por:
Heather Harper (canto), Nina Milkina
(piano), Martín Lovett (música de cámara).
Auditorio de Belgrano, 21:00. Festivales
Musicales.

7 Sábado

BALLET. HOMENAJE A MICHEL FOKIN. Teatro
Colón.

9 Lunes

CUARTETO BARTOK (HUNGRÍA)
Intérpretes: Peter Komlos y Sandor De-
vich, violines; Géza Nemeth, viola y Ka-
roly Botvay, violoncello. Programa:
Cuarteto en Sol mayor op. 74 de Haydn;
Cuarteto N° 4 de Bartók; *Cuarteto en Do
mayor op. 59 n° 3* de Beethoven.

11 Miércoles

BALLET. HOMENAJE A MICHEL FOKIN.
Teatro Colón.

13 Viernes

CUARTETO BEETHOVEN DE ROMA.
Programa: *Cuarteto en Sol menor, KV
478* de Mozart; *Trío op. 2* de Reger;
Cuarteto op. 47 de Schumann. Teatro
Colón, 21:00; Mozarteum Argentino.

14 Sábado

DE BACH A MOZART (III). RECITAL DE
FLAUTA Y CLAVE.
Intérpretes: Claudio Barile, flauta; Mario
Videla, clave. Programa: *Sonata en Mi b
Mayor BWV 1031* de J. S. Bach; *Sonata
en Sol mayor* de C. Ph. E. Bach; *Sonata
en Fa mayor* de J. Chr. Bach; *Sonata en
Fa Mayor* de Mozart. Iglesia Metodista
Central, 18:00. Festivales Musicales.
ORQUESTA FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES
Director: Pedro Ignacio Calderón. Solis-
ta: Sergei Yerochin (piano). Programa:
Obertura de *El empresario* de Mozart;
Concierto Nro. 2 para piano y orquesta de
Prokofiev; *Sinfonía N° 7* de Bruckner.
Teatro Colón, 21:00.

15 Domingo

ENCUENTROS INTERNACIONALES DE MUSICA
CONTEMPORANEA.
Teatro Colón, 10:00.

17 Martes

CUARTETO BEETHOVEN DE ROMA.
Programa: *Cuarteto en Mi bemol, KV
493* de Mozart; *Cuarteto op. 26* de Bra-
hms. Teatro Colón, 21:00. Mozarteum.

18 Miércoles

OPERA. WERTHER DE JULES MASSENET.

Func. Gran Abono. Director de Orques-
ta: Miguel Angel Veltri. Régisseur: Da-
niel Suárez Marzal. Escenografía y ves-
tuario: Hugo De Ana. Intérpretes: Alfre-
do Kraus, Martha Senn, Gustavo Gibert,
Mónica Philibert, Mario Solomnoff-Luis
María Bragato, Guido De Kehrig, Oscar
Grassi, Jorge Giabbanelli, Leonor Ange-
lini. Teatro Colón, 20:30.

21 Sábado

ORQUESTA FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES.
Director: Pedro Ignacio Calderón. Solis-
tas: Aurora Nátola Ginastera (violoncel-
lo), Cantante por determinar. Programa:
Obras de Alberto Ginastera; Suite del
Ballet *Panambí*; *Concierto Nro. 2 para
violoncello y orquesta*; Cantata para so-
prano y orquesta "Milena". Teatro Co-
lón, 21:00.

22 Domingo

OPERA. WERTHER DE JULES MASSENET.
Abono Vespertino. Teatro Colón, 17:00.

23 Lunes

GANADORES DEL CONCURSO PARA COMPOSI-
TORES DE LA FUNDACION SAN TELMO.
Jurado: Gerardo Gandini, Martín Mata-
lón, Marta Lambertini y Carmelo Saitta.
Ganadores: *Conjuro y posibles* de Jorge
Horst (cuarteto); *Sinfonía de Lucy* de
Fernando Aure (cuarteto). Mención: *Si-
tuación límite* de Mario Marcelo Mary
(cuarteto). Estreno en Defensa 134, 21:00.
KAMMERMUSIKER ZÜRICH (SEXTETO-SUZA)
Intérpretes: Brenton Langbein y Andreas
Pfenninger, violines, Juerg Dachler y
Cornel Anderes, violas, Raffaele Altwegg
y Luciano Pezzani, violoncellos. Progra-
ma: *Sexteto en Si bemol mayor op. 18* de
Brahms; *Quinteto en Do mayor op. 163
D. 956* de Schubert. Teatro Coliseo, 20:00.
Wagneriana.

ORQUESTA DEL MAGGIO MUSICALE FIOREN-
TINO.

Director: Zubin Mehta. Programa: obras
de Boccherini-Berio, Beethoven, R.
Strauss, Bartók, Berlioz y Verdi. Teatro
Colón, 21:00. Harmonía.

24 Martes

RECITAL DE PIANO.
Intérprete: Ingrid Haebler (Salzburgo).
Programa Mozart: *Fantasia en Re menor
K397*; *Sonata en La menor K310*; *Va-
riaciones en Do mayor K265*; *Rondó en
La menor K311*; *Sonata en Do mayor
K330*. Auditorio de Belgrano; 21:00 hs.
Festivales Musicales.

ORQUESTA DEL MAGGIO MUSICALE FIOREN-
TINO. Teatro Colón.

25 Miércoles

CAMERATA ACADEMICA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO.

Director: Sandor Vegh. Solista: Stefan Vladar (piano). Programa Mozart: *Ländler KV606*; *Concierto para piano y orquesta en Mi bemol mayor K271*; *Danzas K462*; *Sinfonía en Do mayor, KV200*. Teatro Colón, 21:00. Mozarteum.

26 Jueves

CAMERATA ACADEMICA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO.

Director: Sandor Vegh. Solistas: Alexander Janiczek, Timea Ivan (violón). Programa Mozart: *Divertimento en Si Bemol mayor K137*; *Concertone en Do mayor K190*; *Sinfonía en Re mayor K202*. Teatro Colón, 21:00. Mozarteum.

27 Viernes

OPERA. *WERTHER* DE JULES MASSENET. Abono Nocturno. Teatro Colón, 20:30.

28 Sábado

RECITAL DEL PIANISTA LAZAR BERMAN. Programa: *Fantasia op. 28* de Scriabin; *Seis Momentos Musicales* de Rachmaninov; *Suite N° 8* de Prokofiev. Teatro Colón, 21:00. Wagneriana.

Octubre

1 Martes

RECITAL DEL PIANISTA LAZAR BERMAN. Programa: Obras de Schubert y Liszt. Teatro Coliseo, 21:00. Harmonía.

OPERA *WERTHER* DE JULES MASSENET. Func. extraordinaria. Teatro Colón.

ORQUESTA DE CAMARA MAYO. Director, Mario Benzecry. Solista: Luis Ascot. Programa: *Concierto Per corde* de Ginastera; *Concierto K.449* de Mozart; *Souvenir de Florencia* de Chaicovski. Auditorio de Belgrano, 21:30.

2 Miércoles

RECITAL DEL PIANISTA LAZAR BERMAN. Teatro Coliseo.

5 Sábado

CONCIERTO DE CLAUSURA DE LA ACADEMIA BACH DE BUENOS AIRES. Programa: *Oratorio de Navidad BWV248*. Parte VI: "Fiesta de Epifanía", para so-

prano, contralto, tenor, barítono, coro, 3 trompetas, timbales, 2 oboes d'amore, cuerdas y bajo continuo. Iglesia Metodista Central., 18:00. Festivales Musicales.

7 Lunes

RECITAL DE LA VIOLONCELISTA AURORA NATOLA.

Programa: *Sonata en Re mayor* de Locatelli; *Sonata N° 2 en Fa mayor opus 99* de Brahms; *Suite popular española* de Falla; *Sonata 1915* de Debussy; *Sonata op. 49* de Ginastera. Teatro Coliseo, 20:00. Wagneriana.

8 Martes

OPERA. *LOHENGREN* DE RICHARD WAGNER Representada en asociación con la Royal Opera House, Covent Garden, Londres. Función Gran Abono. Director de orquesta: Gabor Otvos. Versión escénica de: Elijah Moshinsky a cargo de Andrew Sinclair. Escenografía y vestuario: John Napier. Diseño de luces: David Hershey. Asesoramiento coreográfico: Eleanor Fazan. Intérpretes: Gary Lakes, Anne Evans, Ute Vinzing, Ricardo Ortale, Matti Palm, Gustavo Gibert. Teatro Colón, 20:00.

9 Miércoles

GALA COREOGRAFICA. Intérpretes: Noelia Pontois, Erik Vu An. Vladimir Derevianko, Serge Compardon. Florence Faure, Alan Boeving, Danie Ezralov-David Parsons.

10 Jueves

OPERA. *LOHENGREN* DE RICHARD WAGNER. Abono Nocturno. Teatro Colón, 20:00.

11 Viernes

GALA COREOGRAFICA. Teatro Colón

13 Domingo

OPERA. *LOHENGREN* DE RICHARD WAGNER. Abono Vespertino. Teatro Colón, 17:00.

16 Miércoles

OPERA. *LOHENGREN* DE RICHARD WAGNER. Función Extraordinaria. Teatro Colón.

17 Jueves

ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DE

FRANKFURT.

Director: Dimitri Kitayenko. Solista: Marie Luise Neunecker (corno). Programa: *Sinfonía N° 6 "Pastoral"* de Beethoven; *Concierto para corno y orquesta N° 1* de R. Strauss; *Los Preludios* de Liszt. Teatro Colón, 21:00. Mozarteum.

18 Viernes

ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DE FRANKFURT.

Director: Dimitri Kitayenko. Programa: *Sinfonía N° 6 "Pastoral"* de Beethoven; *Preludio de Tristan e Isolde* de Wagner (Obertura); *Los Preludios* de Liszt. Teatro Colón, 21:00. Mozarteum.

19 Sábado

ORQUESTA FILARMONICA DE BUENOS AIRES. Director: Gabor Otvos. Solistas: Manuel Rego y Graciela Beretervide (piano). Programa: Obertura de *La gruta de Fingal* de Mendelssohn; *Doble concierto para piano KV 365* de Mozart; *Cuadros de una exposición* de Mussorgski-Ravel. Teatro Colón, 21:00.

21 Lunes

CONCIERTO SINFONICO. Organizado por el Congreso Mundial del Petróleo. Intérpretes y programa a determinar. Teatro Colón, 21:00.

22 Martes

CLAUSURA DE LA TEMPORADA DE ABONO DE LA ASOCIACION WAGNERIANA. Concierto Sinfónico-coral. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Coro de la Asociación Wagneriana (Director: Valdo Sciammarella). Cantantes solistas: Mónica Philibert, Elisabeth Canis, Víctor Torres. Director: Bryden Thomson (Inglaterra). Programa: *Suite de Los Reales Fuegos de Artificio* y *Dixit Dominus* (Salmo 109) de Händel y Ira. audición del *Festín de Baltasar* de William Walton. Teatro Colón, 21:00. Wagneriana.

24 Jueves

CUARTETO MELOS (STUTTGART). Artista invitado: Tomás Tichauer, viola. Programa: *Cuarteto en Sol mayor, op. 77 N° 1* de Haydn, *Cuarteto en Re menor K 421* y *Quinteto en Do mayor K515* de Mozart. Auditorio de Belgrano, 21:00. Festivales Musicales.

26 Sábado

ORQUESTA SINFONICA DE BUENOS AIRES.

AGENDA

56

Director: Pedro Ignacio Calderón. Coro EASO (Director: Ramón Beraza). Programa: *Musica Masónica* de Mozart; *La isla de los muertos* de Rachmaninov; *Rapsodia Española* de Ravel. Teatro Colón, 21:00.

28 Lunos

CUARTETO MELOS (STUTTGART). Artista invitado: Tomás Tichauer, viola. Programa: *Cuarteto en Fa mayor op. 77* Nº 2 de Haydn; *Cuarteto en Do mayor KV465 "Dissonante"* y *Quinteto en Sol menor KV516*. Auditorio de Belgrano, 21:00. Festivales Musicales.

30 Miércoles

DUO DE PIANOS. Intérpretes: Ana Foutel y Alejandro Labastía. Programa: *A book of Music* para dos pianos preparados (1944), de John Cage. Primera audición. Centro Recoleta, 21:00.

Tauriello y Ligeti en octubre

El Taller de Música Contemporánea que dirige Gerardo Gandini cerrará el ciclo 1991 con un programa de especial interés: *Cuarteto para cuerdas* de Antonio Tauriello (1990, estreno mundial) y *Estudios para piano IVI* de György Ligeti (1986, primera audición), por el Cuarteto Buenos Aires y la pianista Susana Kasakoff. El concierto se llevará a cabo en la Fundación San Telmo (Defensa 1344), en el mes de octubre.

Concursos

- 6TO. CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION. GRAND PRIX DE VILLE D'AVRAY. Para clave solo o clave y cuatro instrumentos (fl., cl., vl., vlc.). Sin límite de edad, duración de 7 a 10 min. Fecha límite de inscripción: 30 de noviembre de 1991. Informes: Atelier de Musique de Ville-d'Avray 10, rue de Marnes—92410 VILLE D'AVRAY - FRANCE. 47 504428.
- PREMIO INTERNACIONAL NOROIT - LEONCE PETITOT 1991. Abierto a compositores menores de 40 años. Obras de composición electrónica, no pudiendo incluir elementos de ejecución en directo. Dura-

ción de 8 a 20 minutos. Fecha límite de recepción de cintas: 14 de septiembre de 1991. Informes: NOROIT—9, rue des Capucins—62000 ARRAS, FRANCIA.

- PREMIO JACINTO GUERRERO - MADRID. A la mejor obra de Zarzuela, Comedia musical u Obra lírica, totalmente inédita, con texto en español. Límite de inscripción: 21 de octubre de 1991. Informes: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero—Gran Vía 78, 1er. piso -28013- MADRID.
- FORUM OF YUNG COMPOSERS. COLONIA Abierto a compositores de todas las nacionalidades, edad límite 40 años. Obras para orquesta o conjunto (12 músicos); para solista; composición; electrónica; improvisación. Fecha límite de inscripción: 1º de diciembre de 1991. Informes: Westdeutscher Rundfunk —Abteilung Neue Musik-Forum junger Komponisten— Postfach 10 19 50-5000 Köln 1, ALEMANIA.
- CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION REINA MARIA JOSE. Abierto a compositores de cualquier nacionalidad sin límite de edad. Tema del 17º Concurso (1992). Obra para dos pianos. Fecha límite para los envíos: 31 de mayo de 1992. Tema del 18º Concurso (1994). Obra para orquesta Sinfónica sin coro ni voz. Fecha límite para los envíos: 31 de mayo de 1994. Duración mínima 12 minutos-máxima 25 minutos. Premios: en ambos concursos 10.000 FS. Reglamento e informaciones: Secretaría del premio internacional de composición "REINA MARIA JOSE". Merlinge-CH 1251 GY/GINEBRA SUIZA.

Revistas

- ANALYSE MUSICALE. Nro 23: Análisis y experimentación. Informes: Analyse Musicale—10, rue Chabannais—75002 PARIS.
- LES CAHIERS DE L'ACME (ATELIER CREATIF DE MUSIQUE ELECTROACUSTIQUE). Informes: Cahiers de L'ACME—99, av. du Cor de Chasse—B1170 BRUXELLES-BELGICA.

- LES CAHIERS DU CENAM. Acaban de aparecer: Residencias en Música y Danza 1991. Cuaderno Nº 61: Canto Coral, maestrías. Informes: CENAM—51, rue Vivienne—75002 PARIS.

- LES CAHIERS DU CIREM. Nros. 18 y 19: Musique et Aléatoires; artículos de Castanet, Guacero Cisternino, Mathon, Shima, Brindley, Rigoni, Decarsin, Lavista, Brouwer, Schayder, Birgé, Tagg & Lussac. Informes: Cahiers du CIREM—BP 4174—ROUEN cédex FRANCIA.

- LE CAHIER DE PERCUSSIONS SANS FRONTIERES. Nro. 10: "Problemas de interpretación" por Richard Dubelski, Françoise Rivalland y Mathias Wursch. Nro. 11: Deutsches Percussion Symposium, reporte por Anne Bador Neunert. Informes: Percussions Sans Frontières—18, rue Théodore Rousseau - 77960 CHAILLY—EN-BRIERE, FRANCIA.

- CONTEMPORARY MUSIC REVIEW. Revista dedicada a la música contemporánea en el mundo. Informes: G + B—PO Box 197—London WC2E 9PX.

- SOUNDNOTES. Nuevo periódico canadiense dedicado a la música contemporánea que saldrá a la luz en octubre. En el sumario del primer número: La música de Claude Vivier; entrevistas con Murray Adaskin, Violet Archer, Jean Papineau-Couture y John Weinzweig. Informes: CP 793—Socursale P-TORONTO-CANADA M5S 2Z1.

- POSITIONEN. Revista de nueva música berlinesa, 4 números por año. Se interesa en las músicas experimentales y músicas límite, vanguardias musicales, estudios; música de los compositores del este alemán; la creación de las mujeres compositoras, la nueva música en las escuelas. Informes: Verlag POSITIONEN—Hauptpostamt Pankow—PF 23 Berlinerstr. 12 BERLIN 1100.

Objetos encontrados

Gerardo Gandini

...para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural; los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones.

Esa sería la tradición argentina.

Ricardo Piglia: "Existe la novela argentina" (en *Crítica y ficción*)

creativo de agencia publicitaria:
— ¿Ud. es Claudio Monteverdi?
— ...No, soy Pierrot.

A puntos sobre algunos procedimientos que vengo desarrollando desde 1967, fecha de composición de *Piagne e sospira* para flauta, violín, clarinete y piano, basada en el madrigal homónimo de Claudio Monteverdi.

1 Enumeración:

objet trouvé ■ proliferación ■ reescritura ■ deconstrucción-decomposición-descomposición ■ reconstrucción-recomposición ■ borrado-cavado-frotage-pentimento ■ potpourri homogéneo o heterogéneo-quodlibet ■ superposición-sobreimpresión ■ proceso proliferante ■ montaje: corte-asociación-fundido-contraste

2 Una idea básica:

un "objet trouvé" (en realidad, elegido muy cuidadosamente)* que "prolifera".

3 Un caso:

"Descripción del agua" (primer movimiento de *Paisaje imaginario* para piano y orquesta, 1988).

objeto a: para representar el agua quieta

— encontrado en "Farben", de *Cinco piezas para orquesta* de Arnold Schoenberg; título primitivo: "Reflejos en un lago".

* primera mistificación:
¡También Duchamp eligió muy cuidadosamente su original!

58

a: al proliferar se convierte en un campo armónico con posibilidad de modular a su inversión.

Handwritten musical notation for 'Proliferación'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense with notes and accidentals, including a section labeled 'SE INVIERTEN DE ACUERDO AL MISMO PROCESO'. Above the staff, there are handwritten notes: 'Proliferación', 'A1', and 'SE INVIERTEN DE ACUERDO AL MISMO PROCESO'.

objeto (s) b: para representar el agua en movimiento
 — encontrado (s) en "Jeux d'eau dans la Villa D'este" de Franz Liszt (Años de peregrinaje)

Handwritten musical notation for 'Jeux d'eau'. It shows a melodic line on a treble clef staff with a slur over a series of notes. The notation is labeled with 'B1', 'B2', and 'B3'.

b1 se convierte en

Handwritten musical notation showing a melodic line on a treble clef staff with a slur and a sharp sign (#). The notation is labeled with 'b1'.

y da origen a un canon múltiple (proliferación canónica).

Printed musical score for 'Lulu'. It features multiple staves for different instruments: Flauti (Flutes), TROMBA (Trumpet), CLARINETTO (Clarinet), PIANO (Piano), and RUMORE (Noise). The score includes a circled 'F' and a 'CR.' (Crescendo) marking. The piano part is labeled 'PNO' and the noise part is labeled 'RUMORE, 2 = 120 +'. The score is written in a complex, multi-measure format.

b 2 prolifera en un canon múltiple a los intervallos propuestos por el modelo (3^{ra} mayores y menores), cada una de cuyas voces procede en un tiempo diferente y su estructura rítmica, si bien rigurosamente determinada, es libre como una improvisación escrita.

The musical score is a handwritten manuscript for a piece titled 'Lulu'. It features a complex canon with multiple voices. The score is divided into several systems of staves. The top system is marked with a circled 'D'. The instruments involved include Flute (Fl.), Clarinet (CL.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (CEL.), and Piano (PIANO). The score is characterized by dense, rapid passages with many beamed notes and slurs. A central text box contains the following instructions:

MATEO GENERAL P, PP. DIR., CON
INFECCIONES INDIVIDUALES.
EL DIRECTOR INDICAR EL COMIENZO DE C/UNO
CADA INSTRUMENTISTA REVITE SU PARTE DOS O
TRES VECES, BOM. E INCLUYENDO PAUSAS C/AL PASAJEROS

 The score includes various performance markings such as dynamics (p, pp), articulation (accents, slurs), and tempo markings (Allegro, Solo). The piano part is particularly dense, with many notes beamed together. The overall style is highly detailed and rhythmic.

b3 prolifera heterofónicamente

- 4 Otro caso:
objeto: "Pájaro profeta" de R. Schumann (de *Escenas en el bosque*).



proliferación en base al desarrollo interválico de objetos parciales (diferentes plumas del pájaro)



No IV de *Estudios I-V para violín y piano* (1990)



Este "oiseau trouvé" aparece varias veces en mi obra. *En RSCH: Escenas para piano y orquesta* (1984) canta en un bosque de armónicos naturales

W.CH
SISTRO
88888

EL PÁJARO PROFETA

ORQUESTA DE CÁMERA

WCH

5 Proceso proliferante: lo que prolifera es el proceso mismo de composición.

Espejismos (para voz, flauta, violín, cello, piano y percusión, 1985) es uno de los infinitos montajes posibles de los *Estudios para espejismos*, compuestos todos en base al mismo proceso, que es el de la pieza que comenzó todo: *Berceuse* para violín, cello y piano (1984). Esta tuvo su origen en una pieza para piano solo en la que un *texto principal circular* (la "Berceuse" propiamente dicha) se ramifica proliferando en citas diversas, todas a partir de la misma unidad armónica. La composición de las partes de violín y cello reprodujo el mismo proceso. Este proceso prolifera en *Espejismos*, que es uno de los montajes posibles de *Arnold strikes again* para un flautista, *Prespejismos* para voz y piano, *Viejos ritos* para un percusionista y la ya citada *Berceuse* para trío; compuestas todas en base al mismo principio de texto principal con ramificaciones referenciales y a la misma unidad armónica.

MY OWN "MISTIC CHORD" (C)

que se veen los de varios nombres.

9am, 412 ESCUELA DE VIEJOS RITOS

EN EL PROCESO DE COMPOSICION PODEMOS CONSECUTIVAMENTE ENFOCARNOS EN UNA UTRA POSIBILIDAD.

* citado por Marta Lambertini en *Alicia en el país de las maravillas*.

El acorde prolifera en

El solfeo es la probidad de la música (Alfredo Prior, parafraseando a Ingres)

TAMBIEN FACTIBLE DE MÚLTIPLES

6 Filtrado (selectivo) — deconstrucción (decomposición-descomposición) — recomposición: transfiguración

Obra: *Eusebius* — cinco nocturnos para orquesta (1984)

objeto: N° 14 de las *David Bändler Tanze* de Schumann

SCHWANN -

EUSEBIUS (Pm)

FILTRADO

PARTIZANDO DE LAS LINEAS CROMATICAS

DE 6o y 3as.

TONALES (800)

ESTE FILTRADO DETERMINA UNA DIFERENCIA

The image shows a musical score for Schumann's Nocturne V. It features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part includes a prelude marked 'ppp sempre' and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

Este filtrado determina una direccionalidad, cuya trayectoria va de lo disonante a lo consonante; de lo atonal a lo tonal.

Filtros tímbricos (ver pág. 25 de esta revista)

– como la técnica empleada preferentemente es la de la melodía de timbres, la escuelita de Viena nos visita de nuevo

además, si bien los momentos del ataque de cada sonido son *siempre* los mismos que los del objeto original, la prolongación y el cuerpo de cada uno son decididos libremente. En consecuencia hay dos filtros más: de duración y de forma dinámica

por consiguiente, si bien el Nocturno V, que es la superposición de los cuatro anteriores, es el momento en que se produce la *recomposición*, el material de Schumann ya no es el mismo: se ha transfigurado como consecuencia del pasaje a través de los filtros mencionados.

7 *Música ficción III*: Tres piezas para orquesta de cámara (1990)

1. Neobarroco

Proceso (tres pasos):

A - creación de un magma matérico (pasta básica para modelar) por *superposición* de diversas músicas dentro del mismo espacio de tiempo (Objetos superpuestos: *Dem schmerz sein recht* de Berg; *Ballade de Villón* de Debussy; *Nenia* de Bartok; *Cuarteto Lidio* de Beethoven)

B - *Frotage* de zonas, *pentimento* (Lillian Hellman dixit);* surgen restos, sombras de sombras, nuevos objetos

C - orquestación de B enfatizando selectivamente ciertas características.

2. Pasos en la nieve

Proceso (dos pasos)

A - reescritura: se crea una línea nueva en base a la secuencia de gestos del *Preludio* de Debussy.

B - sobreimpresión: heterofonía en base a superposiciones disfrazadas de A.

3. Reescritura y continuación de una pieza dejada inconclusa en 1910 por A. Schoenberg.

objeto: 3a de las *Tres piezas para orquesta de cámara* (1910) de Schoenberg.

A - reescritura:

los materiales se liberan, se reorquestan y se jerarquizan de un modo diverso. El acorde continuo del armonio adquiere movimiento al ser recorrido heterofónicamente por la voz, el clarinete bajo y el vibráfono.

B - continuación:

el ostinato que constituye la segunda parte de la pieza de Schoenberg me sugería asociaciones con cierta música minimal repetitiva muy posterior. Decidí continuarlo siguiendo un proceso repetitivo.

Tradición bien argentina, diría yo, todo ese trabajo un poco delirante con los materiales culturales...

R. Piglia: "Sobre Borges", op. cit.

* también muy argentino eso de evocar a Hammet o a Marlowe.

La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió. Las cláusulas finales — ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir— son descaradamente pragmáticas.
J.L. Borges: "Pierre Menard, autor del Quijote".

utopía, ficción:
la aparición del minimalismo hace posible la continuación de una música dejada inconclusa en 1910 que lo presagiaba ...
... mi pieza también queda inconclusa, a la espera de alguien que en un futuro utópico encuentre el ismo que permita continuarla.

En Borges, la erudición funciona como
sintaxis...
R. Piglia, op. cit.

"et je veux partir, prende un taxi..."
(*Espejismos*, citando *La voix humaine* de Cocteau-Poulenc)

"¿qué os parece si nos vamos a mear al muro de la casa de Schoenberg?"
Albert Sardá,* una noche en Barcelona a las 4 de la madrugada.

8 *Lunario sentimental* para violín, cello y piano (1989)
objeto:
La totalidad del material proviene del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, basado en poemas de Albert Giraud, que, como Lugones (*Lunario sentimental*), los escribió bajo la influencia de Jules Laforgue.*

* debo estos datos a la erudición de Luis Chitarroni.

cinco partes:

1. A la manera de un comienzo
Objet trouvé:



Secuencia extraída del 1º número del *Pierrot* que es sometida al procedimiento de sustracción usado por Zoltan Yeny* en su obra *Arthur Rimbaud in the desert* (¡Un húngaro citando a un poeta maldito francés en una pieza minimal y ¡antes del fin de las ideologías!!)

* compositor catalán, presidente de la Asociación de compositores catalanes.

* compositor húngaro nacido en 1946.

LUNARIO SENTIMENTAL
PARA EL TRIO "MOMPOU"

2. Moonlight Serenade:
material de "Nacht" en el cello, cuya serenata es interrumpida por el violín, mientras el piano provee un fondo nocturno neutro (Pierrot da su *serenade interrompue* bajo la "moonlight"; Schoenberg se cruza con Debussy mientras Glenn Miller mira asombrado).*

* también aparece Messiaen a través de su idea de los personajes rítmicos.

3. Continuación:
secuencia de 1 acompañando a una línea de violín basada en el segundo número del *Pierrot*.

4. El piano toma la palabra:
("... un père de famille prend la parole". Satie, *Embryons deseches*. También el título de 1 cita las *Piezas en formadepera*)

Diversos objetos giran alrededor de una nota pivote: mi bemol.

5. Quodlibet:
potpourri homogéneo: deconstrucción, selección de una secuencia diversa (clase y cantidad) de objetos para cada instrumento. Trayectorias rítmicas particulares convergiendo en la secuencia básica de 1.

Y QUODLIBET
 ♩ = 120 (♩ = 120)

The image shows a musical score for a piece titled 'QUODLIBET'. The tempo is marked as ♩ = 120. The score is arranged in a system with staves for Violin (Vn), Viola (Vc), and Piano (P). The music is highly contrapuntal, with many notes and rests. There are various dynamics and articulations throughout the piece.

Quodlibet: forma contrapuntística
 barroca donde cada voz
 cita melodías conocidas de
 la época.*

Posible artículo de un próximo número de *Lulú*: "Lo referencial en las *Variaciones Goldberg* o el posmodernismo latente en la música para clave de J. S. Bach".

* A humorous type of music in which well-known melodies or texts are combined in an intentionally incongruous manner (*Harvard Dictionary of Music*).

Próximo número de LULU

1º de noviembre de 1991

DOSSIER: Silvestre Revueltas
ENTREVISTA a Mauricio Kagel

Cage montado en Buffalo

Europera 5 de John Cage. Estreno mundial.

The North American New Music Festival. Buffalo University, New York,
18 de abril de 1991. (Obra encargada por la Universidad
de Buffalo y el centro de Ijsbreker para las Artes de Amsterdam, Holanda.)

Gabriel Valverde

Cage a los 78. Entre los puntos salientes del 9º North American New Music Festival organizado por la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo, dos encuentros con la música de John Cage. *Europera 5*, la última de la serie de óperas con el mismo título, hace su primera "performance" mundial en esta universidad.

Extraña paradoja de un país donde la música actual parece palpar únicamente en los ámbitos académicos. Cage está aquí, anunciado por la prensa como el innovador, el indomable...

Cage llega un día antes. Cualquiera distraído que caminara por algún pasillo de la facultad de música podía encontrarse con un Cage solitario, caminando ya muy despacio, y saludando a todo aquel que se cruzara, sin alterar la cotidiana calma del instituto. En el Slee Hall, mien-

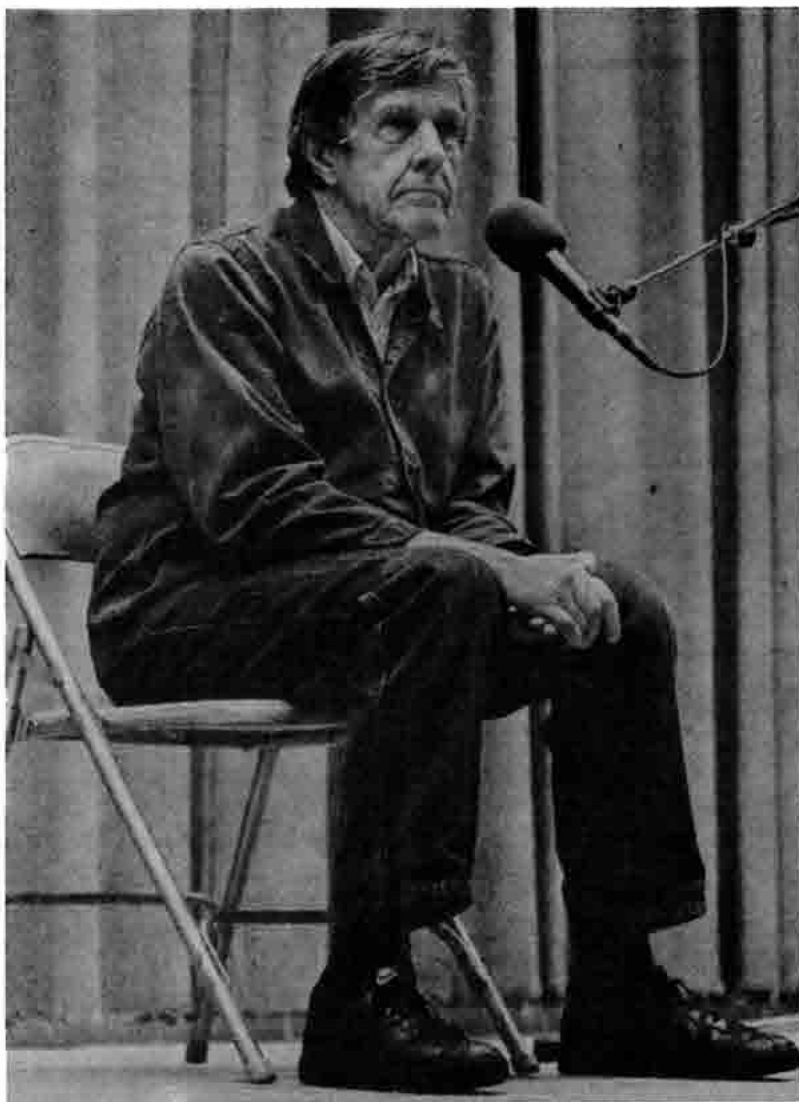
Andrew Culver	Director
Yvar Mikhashoff	Piano
Jan Williams	Vitrola
Martha Herr	Soprano
Gary Burgess	Tenor
Don Metz	Sonido

tras tanto, un cúmulo de músicos y técnicos trabajan para poner a punto lo que al día siguiente sería otra de las sorpresas a que Cage nos tiene acostumbrados.

Extraña paradoja... de un país en el que el medio intelectual de la música no termina de asumir a un personaje que parece enfurecerlos. Cage no despierta en los Estados Unidos lo que su presencia produce en países como Alemania o Suecia, por citar solo dos ejemplos. Claro, Cage no es un compositor de los "oficia-

les". Alguno dice por ahí: la presencia de un Milton Babbitt o un Elliot Carter hubiera producido mucho más revuelo entre los profesores y alumnos. Algún memorioso recuerda también que en una de las reuniones anuales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, se propuso el nombre de Cage como un nuevo miembro honorario. La votación ofreció una sorpresa: la única delegación que votó en contra fue la de los Estados Unidos.

Pero Cage llega a Buffalo mostrando una vitalidad indeclinable y produciendo el mismo desconcierto que hace 50 años. Una entrevista telefónica a Nueva York antes de su llegada despista a los entrevistadores: los hongos bajo los árboles de Buffalo se llevan una gran parte del diálogo. Pero las anchas avenidas con hongos no es la única memoria que Cage



John Cage en Harvard, 1989.

guarda de Buffalo, él recuerda a sus amigos en la universidad: Morton Feldman, desaparecido hace muy poco tiempo, y el poeta Robert Creeley. Para Cage, Buffalo es un interesante lugar para presentar su "ópera".

Jueves 18 de abril, se abre el festival con el "Cage day". Por la tarde, Cage interpreta en el auditorio su obra *One 7* para un solo ejecutante. Sentado, con un micrófono, una mesa y un cronómetro, emite sonidos vocales espaciados por larguísimos silencios. Treinta minutos que sorprenden a un auditorio de pocos músicos y muchos curiosos. Final, Cage admite preguntas. Explica que este trabajo fue realizado a partir del método de probabilidades con la ayuda del *I Ching* y luego, un procesamiento por computadora determinó las proporciones de sonidos y silencios. Las preguntas parecen querer

desentrañar esta "novedad" que, en realidad, es el mismo procedimiento que él empleara ya en los años '50 para producir, entre otras, su *Music of Changes* para piano.

Uno de los espectadores pregunta sobre la ópera que se estrenaría horas más tarde. Cage se limita a explicar los instrumentistas que participan en ella, dato que ya todos sabíamos por los anuncios. Se queda en silencio, pensando unos instantes y agrega: "no puedo decirle nada más ya que hoy la escuché por primera vez...". Silencio, y algunas tímidas risas esparcidas en el auditorio.

De todas maneras, se recogieron algunos datos de boca del autor en alguna entrevista anterior. El título de *Europa 5*, es una combinación de EUROPA y OPERA. Opera desarrollada en Europa,

pero cuando se pronuncia en inglés, el título también podría significar "Your Opera" (su ópera).

Elementos participantes: una vitrola, luces, radio, dos cantantes, un piano y una televisión muda. Objetos que van a coexistir en el trabajo y que junto con los hongos forman parte de sus eternas obsesiones. Los cantantes eligen pasajes de óperas de dominio público y las cantan en diferentes momentos. *Europa 5* es, dice Cage, una forma de teatro, pero en la que el teatro sigue siendo teatro: "Así se ponen en acción elementos independientes como las luces, el canto, la ejecución del piano, televisión y radio, todos juntos. Estos elementos actúan independientemente unos de otros. Es un tipo de teatro. No es una ópera con decorados, ni un concierto ópera, ya que los cantantes se desplazan de un lugar a otro".

Además, estos cantantes en cierto momento se colocan grandes máscaras con cabezas de animales. La televisión se enciende en diferentes momentos pero no se la podrá oír, y la radio constantemente sonando a un volumen muy bajo.

"Esto es lo que se puede llamar *multimedia*. Todos tienen esto en esta sociedad, todos tienen televisión, todos tienen radio y un compact-disc. No todos tienen una ópera, pero en este caso, la tienen..."

La parte de piano fue ejecutada por Yvar Mikhashoff. Pero el piano—y esto divierte a Cage— está muchas veces en silencio. El pianista debe tocar piezas relacionadas con óperas-transcripciones, etc. Pero el piano, en ciertos momentos, es tocado como por una sombra: las teclas no son realmente presionadas a menos que esto suceda por error. El pianista recorre las teclas como si estuviera tocando correctamente, pero en realidad, no las está tocando. Esta particularidad parece manifestar la intención de mantener los roles del piano con el de los cantantes en una absoluta independencia.

El escenario, a su vez, contará con dos ejecutantes más. Sobre una mesa se ubica el técnico de sonido que controlará la radio, la televisión y breves intervenciones de sonoridades registradas en cinta magnetofónica; y sobre otra, el ejecutante de las luces con la ayuda de una computadora, siguiendo estrictamente su "partitura". Las luces juegan un rol de

independencia absoluta. Con precisión, siempre iluminarán cualquier objeto o rincón de la sala o del escenario, casi nunca lo que se esperaba que iluminen. Estos enfoques serán cambiados continuamente. Si bien la compaginación luminosa no tiene ninguna relación concreta con lo que sucede en la escena, estos cambios parecen —no obstante— mantener siempre un mismo patrón temporal, que también se impone para todas las acciones de la obra. Este detalle es quizás uno de los más significativos. La velocidad en la que transcurren todos los hechos de la ópera siempre es la misma, sin alterarse a lo largo de la hora de duración. Otro hecho destacable es que también en este caso Cage utilizó el método de probabilidades y el *I Ching* para determinar las duraciones, proporciones y evolución de todos los acontecimientos.

Imposible juzgar el trabajo desde un punto de vista estrictamente musical. Ni tampoco teatral o audiovisual. Cage nuevamente deja con las manos vacías a quienes pretenden retener conceptos y guardarlos para siempre como verdades incontestables. A pesar de que cualquiera de los elementos actuantes podría facilitar una comprensión simbólica, tampoco nada llega a alcanzar el valor de un símbolo. Ni de una anécdota, o la posible frescura de un collage.

El trabajo no deja resquicio del cual asirse.

La vitrola tocando viejos discos de pasta con arias de ópera, superpuesta con el piano o los cantantes, también ejecutando óperas, nunca llegan a fundirse. O lo que es más llamativo, nunca parecen contener la misma significación.

Cage a los 78 sigue desorientando a sus interlocutores y espectadores. Esto no adquiriría ninguna relevancia si no fuera porque Cage, en realidad, ama desorientarse a sí mismo. Es claro que éste es el motor que lo mantiene vivo, y es claro también que todos los juicios son posibles en relación con su obra, pero hay un hecho que no admite discusión, y es su autenticidad.

Otra vez Cage produce el mismo efecto de ambigüedad: sucedió algo, pero no sucedió nada. Quizás esto sea lo que sigue produciendo iras. Quizás esto sea lo valioso. Cage a los 78...

Abril 1991 Buffalo, EE.UU.

ROSA sentada

El North American New Music Festival contó con la participación de la pianista argentina Haydée Schwartz en un concierto dedicado a las obras recientes del newyorkino Christian Wolff. A dúo con la percusionista Patti Cud, Schwartz ejecutó dos piezas de Wolff: *For Morty* y *Rosas*. La primera es un homenaje a Morton Feldman; la segunda, a dos Rosas: Parks (conocida como la primera negra que se negó a darle el asiento a un blanco) y Luxemburgo.

Schwartz está radicada en Buffalo desde fines de 1990, luego de obtener la Beca Fulbright para un master de interpretación con Yvar Mikhashoff, uno de los mayores especialistas en la música para piano del siglo XX. Con Mikhashoff ella trabaja un repertorio; él a su vez ha trabajado directamente con los compositores, como es el caso de Berio y Scelsi. Schwartz y Mikhashoff han formado también un dúo de pianos que acaba de grabar un disco con obras para dos pianos de John Cage.

“Unos días antes del Festival —cuenta Schwartz, de paso por Buenos Aires— me llama Mikhashoff para decirme que en una semana teníamos que grabar un compacto con dos piezas de Cage: *Two* y *Furniture Music etcetera*. Tuve oportunidad de conocer a Cage el día del estreno de *Europera*; conversamos más o menos una hora y pude hacerle algunas preguntas referidas a las obras. En una de las piezas tengo una parte donde hay una música de Satie que retorna constantemente; la última aparición me sonaba un poco melancólica, no me convencía del todo, y le sugerí a Cage hacer un cambio de matiz. Él, con su enorme boca cuadrada, dio una risotada y dijo: ‘sería una interpretación muy musical; mejor dejémoslo así, todo igual.’” El disco saldrá editado por Mode Records a fines de 1991.

La pianista no ha abandonado el repertorio tradicional. Acaba de tocar la *Fantasia húngara para piano y orquesta* de Liszt con la Buffalo Symphony Orchestra, un concierto ganado por concurso. “Es la primera vez que toco con orquesta. Aquí (en Argentina) nunca lo había hecho porque en este lugar no existen los concursos, sino que se accede por contactos personales”. Las observaciones del Jurado halagaron a Schwartz: “El Jurado señaló que luego de la gran cadencia inicial de la *Fantasia* los dedos habían pasado a un segundo plano; remarcó el color del instrumento, la libertad del fraseo, la utilización de tiempos muy arriesgados que sin embargo sonaron muy lógicos”. Riesgo y lógica son dos términos que, estando juntos, inmediatamente hacen recordar a Glenn Gould. Y Gould es un modelo para Schwartz: “Lo que más admiro en él es la recreación que hace de las obras. Toma una obra y se saca todos los prejuicios de encima. Valoro incluso sus versiones de las sonatas de Mozart, versiones que suelen ser tan vapuleadas; las aplaudo, aprendo con ellas. ¿Por qué no se pueden entender de esa manera? Además está su pianismo, toda la riqueza de colores, toques, tipos de articulación, su control de la polifonía. Su pianismo es muy fuerte, pero es todavía más admirable su sentido de intérprete”. Schwartz admira también a Radu Lupu: “Es otra antiestrella. No toca aquello que siente que no puede tocar. Le he escuchado decir que no toca el segundo concierto de Brahms porque es muy difícil, por ejemplo. Me interesa la construcción que hace de las obras. Convierte a Schubert en un compositor moderno; valoriza las pausas, los silencios, los cambios de color de una manera completamente actual, de la misma manera en que se podría tocar a Stockhausen”.

F.M.

La objeción de lady Lovelace

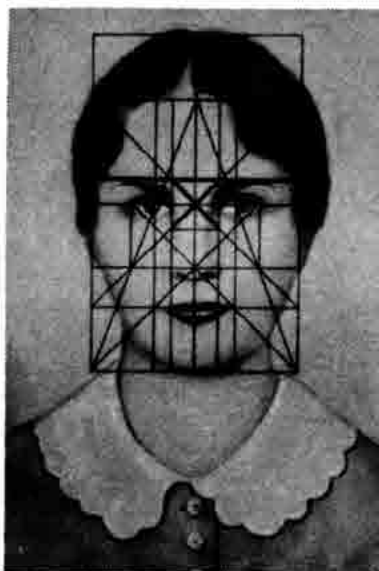
Oscar Edelstein

La experiencia artística ha estado asociada desde siempre a la utilización de recursos instrumentales y/o distintos medios mecánicos. Especialmente en la música, éstos no solo han ofrecido la posibilidad de realización de las obras, sino que han influido hasta la transformación, incluso de buena parte de los códigos habituales, procedimientos y/o sistemas usados para el pensamiento de las mismas.

En los últimos años y a consecuencia de la irrupción masiva de las computadoras personales en el diseño y producción musical, los músicos van tomando debida cuenta de la problemática de las relaciones entre acontecimientos mentales y mecánicos.

Este modelo (la computadora digital) no muestra sus límites con precisión y el desconocimiento envuelve muchas veces cálculos sencillos o procesos ordinarios de imitación con una voluminosa cascada de misterios poéticos; el modelo, entonces, aparece imponiendo sus propios modos en técnicas específicas que subordinan como tantas otras veces, al músico que pretende utilizarlas.

Ocurre que estamos muy lejos de aquella época en donde un tipo instrumental surgía por necesidades expresi-



Análisis armónico de la Profesora lady Lovelace

vas en la obra y su construcción dependía de las imágenes del compositor. Ahora son muy pocos los que pueden dialogar con estos sistemas, proponer alternativas para las formas de producción, estructuras de programas o tipos de soluciones discretas para problemas estrictamente musicales. Es más, por lo general encontramos una pasividad enorme, una docilidad para aceptar e integrar, en su gran mayoría "servicios" que antes de conocer en profundidad ya son declarados obsoletos por la industria.

Las máquinas de estado discreto son aquellas que pasan mediante saltos o clicks súbitos, de un estado bastante definido a otro distinto (por ejemplo, una rueda que recorra 120° por segundo y que pueda ser detenida por una palanca o martillo exterior; éste, a su vez, enciende una luz). Definidas en abstracto, serían de esta forma: el estado interno de la máquina (es el que describe la posición de la rueda q_1, q_2 o q_3). Hay una señal de entrada i_0 o i_1 que se expresa en la posición de la palanca. El estado interno en cualquier momento está determinado por el último estado, y la señal de entrada en relación a la tabla:

Ultimo estado
 q_1, q_2, q_3
 i_0, q_2, q_3, q_1

Entrada
 i_1, q_1, q_2, q_3

Las señales de salida en su única indicación visible externa del estado interno (la luz) las da la tabla:

estado q_1, q_2, q_3
 salida $0_0, 0_1$

Esto es un ejemplo clásico de máquinas de estado discreto. En la realidad objetiva, no existen tales máquinas pues el movimiento es continuo, de todos modos se pueden considerar positivamente a muchos tipos de máquinas como de estado discreto.

Las computadoras digitales pertenecen al grupo de máquinas de estado discreto; claro es que el número de estados que puede adoptar este tipo de máquinas es muy elevado: 2^{165000} es decir 10^{50000} aproximadamente. Compárese esto con la rueda que solo tenía 3 estados.

Las computadoras digitales tienen como propiedad esencial la posibilidad de imitar a cualquier máquina de estado discreto y por esto se las denomina máquinas universales. Esto significa que no hay necesidad de fabricar diversas nuevas máquinas para realizar los nuevos procedimientos de computación. Todos se pueden efectuar con una computadora digital convenientemente programada. El concepto de computadora digital se remonta a 1828-1839, en Cambridge, donde Charles Babbage (profesor de Matemáticas) ideó una a la que denominó Máquina Analítica y que lamentablemente no fue terminada. Luego, en la Universidad de Manchester, en 1949, se instala la primera computadora digital con programa almacenado.

La máquina de Babbage era mucho más rápida que un computador humano pero 100 veces más lenta que la de Manchester, ésta es, a su vez, una de las más lentas computadoras modernas. El almacenamiento de la máquina analítica era en su totalidad mecánico y se efectuaba por medio de poleas, ruedas y tarjetas.

La referencia al modelo histórico, puramente mecánico, pretende acercarnos un poco más al modo de realizar las operaciones y a sus principios matemáticos, despejando ciertas supersticiones que surgen por la relación actual con la electrónica.

"Las máquinas o computadoras digitales modernas, son eléctricas igual que el sistema nervioso; en el sistema nervioso los fenómenos parecen ser, al menos, tan importantes como los eléctricos... en ciertas computadoras el sistema de almacenamiento es fundamentalmente acústico, por lo tanto el empleo de la electricidad como propiedad es una similitud superficial. Para establecer similitudes reales, debemos buscar analogías en el funcionamiento matemático." (A. M. Turing, *Maquinaria, computadora e inteligencia*, Vol. LIX, 1950).

Desde 1940 se han publicado más de 2000 trabajos sobre temas vinculados a

máquinas y pensamiento; en gran parte de ellos se desarrolla la cuestión de si las máquinas tienen o no posibilidades de "pensar".

De uno de los más detallados informes sobre la Máquina Analítica de Babbage, al que Turing clasifica como "Objección de lady Lovelace", podemos obtener la siguiente afirmación: "la máquina analítica no pretende crear nada. Puede realizar solamente *lo que nosotros sepamos mandarle*". (en cursiva en el informe original). Luego el profesor Hartree, citando este párrafo, añade "esto no implica que sea imposible construir un equipo electrónico que piense por sí solo, o en el que, en términos biológicos, no se pueda implantar un reflejo condicionado que sirva de base al aprendizaje..."

Las variantes de la denominada Objección de lady Lovelace, en relación al problema del pensamiento artificial, han llegado hasta nuestros días con afirmaciones del tipo "las máquinas no pueden realizar nada nuevo" o "nunca hacen nada nuevo". Estas variantes aparecen unidas a otras objeciones y/o argumentaciones más o menos contundentes, como aquellas que van desde lo Matemático a lo Teológico, o las que toman la continuidad del sistema nervioso, los argumentos llamados extrasensoriales o los que incluyen la informalidad del comportamiento humano.

En tanto perteneciente al género, la profesora lady Lovelace no desconocería, seguramente, las argumentaciones científicas y religiosas del pasado —mantenidas incluso hasta hoy por algunas religiones— por las cuales las mujeres carecían de cerebro y de alma.

ULTIMAS
NOVEDADES
de la colección

La Música y los Músicos



LOS BEATLES Peter Brown y Steven Gaines

Documentos
exclusivos,
entrevistas
y testimonios
de los propios
"genios de Liverpool"
convierten
a este libro en una
extraordinaria
visión íntima
del mayor suceso
musical del siglo.
Brown, director
de la empresa
Beatles y
de la Apple Corp.,
describe
en Los Beatles
el mundo
de fama, poder
y dinero que
rodeó al cuarteto.



Javier Vergara Editor

LULU

Computadoras: ON

Miguel Calzón

La producción musical asociada con el uso de máquinas trabaja sobre tres campos de especialización: diseño y construcción (luthier), programación de acciones sobre las máquinas (compositor), operación (instrumentista/director). La interacción entre las tres partes nos ha legado máquinas orientadas a la producción sonora de altísima eficiencia. La utilización artística de máquinas musicales mecánicas exige en cada especialidad un riguroso entrenamiento y el reconocimiento (por adhesión y rechazo) de sus antecedentes históricos. Exigencias semejantes aparecen en el acercamiento a las máquinas musicales electrónicas.

El propósito de este artículo es introducir al lector no especializado en los usos de computadoras en música, particularmente en la orientación dada a tra-

bajos de síntesis de sonido que estoy realizando actualmente en el LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical-Buenos Aires).

Utilizar una computadora

Una computadora realiza tres clases de acciones globales:

- 1 EJECUCIÓN a alta velocidad de una secuencia de instrucciones (PROGRAMA) que conforman en el plano lógico un algoritmo. Un programa gobierna además el funcionamiento de todo el sistema.
- 2 ALMACENAMIENTO de grandes cantidades de información (DATOS), entre ellos los programas que ejecuta.
- 3 COMUNICACIÓN con el entorno (ENTRADA/SALIDA), por medio de dispositivos periféricos.

Su representación interna consiste en

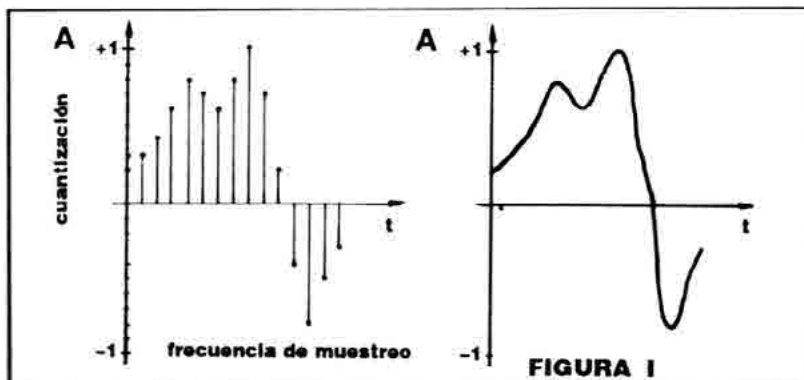
estados eléctricos binarios que asociamos con los números 0 y 1. Las secuencias binarias se interpretan como números enteros (5), decimales (153.8), caracteres ("h"), acciones de la computadora ("leer registro 8", "sumar el número 4 al contenido de la dirección 20 de la memoria")... La manipulación de sonido digitalizado involucra, del mismo modo, su representación en cantidades numéricas discretas.

Digitalización del sonido

Representemos bidimensionalmente $A = f(t)$, la amplitud (A) de una señal continua en función del tiempo (t), que podrá interpretarse como la descripción temporal de la variación de la presión de aire, el movimiento de la membrana del tímpano, la diferencia de potencial de un conductor eléctrico o el movimiento del cono de un parlante. En presencia de tales correlaciones punto a punto, hablamos de una representación ANALÓGICA del sonido: asociar una señal continua a otra señal continua de comportamiento semejante.

Al ingresar a un sistema de computación, la señal debe parcelarse o "discretizarse" en sus dos ejes (A y t) para que quede registrada como secuencia numérica.

- La precisión con que se registra la amplitud de la señal está determinada por la resolución en bits del sistema. El agregado de un bit amplía en 6 dB el rango dinámico de la grabación. El standard es

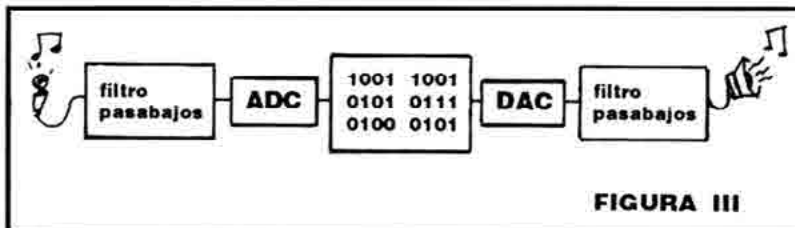
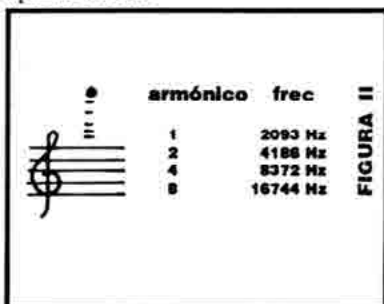


16 bits, que registra en un rango dinámico de 96 dB

La utilización de pocos bits se manifiesta, por ejemplo, en escasa diferenciación entre ff y pp. En el campo visual se corresponde con una película fotográfica con una corta gradación de grises entre el blanco y el negro.

• La discriminación de la máquina en el eje temporal gobierna la frecuencia. Un compact disc divide un segundo en 44100 muestras de sonido (es decir que una muestra representa $1 \text{ seg} / 44100 = 0.000\ 022\ 7 \text{ segundos} = 22.7 \text{ microsegundos}$ del continuo temporal) y es tomado como standard en digitalización. De este coeficiente depende la frecuencia máxima que el sistema puede reproducir con fidelidad (un poco menor que la mitad de la frecuencia de muestreo, digamos 2.5 veces menor). Por lo tanto a 44100 muestras/seg se puede trabajar con seguridad sonidos de hasta 17640 Hz, es decir aproximadamente el octavo armónico de esta nota de una flauta (Figura 2).

La utilización de bajas frecuencias de muestreo produce fenómenos de reflexión alrededor de la frecuencia límite (aliasing). Se puede establecer una analogía con el campo visual: filmar una rueda que gira a alta velocidad. La película muestra la rueda girando en sentido opuesto al real.



En la entrada a la computadora la señal atraviesa un filtro pasabajos, que elimina aquellas frecuencias que sobrepasan el límite aceptable (frecuencia de muestreo % 2.5). En la computadora el sonido es almacenado, generado, editado y procesado como información numérica. A la salida de la computadora la señal pasa por un DAC y luego por un filtro pasabajos, que suaviza las discontinuidades (elimina los armónicos superiores que representan el recorte de la señal en escalones), interpolando linealmente entre muestras.

La comunicación con el entorno

Además de los nexos visuales (pantalla, impresora) y mecánicos (teclado QWERTY, pads, cursores), se comunica con el operador mediante:

- conversor analógico-digital (ADC): entrada de sonido
- conversor digital-analógico (DAC): salida de sonido
- MIDI: entrada/salida de parámetros de control sobre un dispositivo de síntesis o almacenamiento.

El ADC digitaliza el sonido captado por un transductor (dispositivo que convierte de un tipo de energía a otro, manteniendo invariante cierta información transmitida) y lo almacena en el disco de la computadora o lo envía a un procesador en tiempo real. El sonido almacenado puede ser editado, procesado, analizado, con gran simplicidad, pues realmente se está operando sobre listas numéricas.

El DAC transforma la representación del muestreo (discreto) de la onda sonora en diferencia de potencial eléctrica continua, la cual será procesada por un transductor que la convierte en ondas de presión del aire, detectables por el oído humano.

Programas para música

Hay tres categorías básicas de programas para usos musicales, según el contexto de utilización. Cada una importa exigencias propias:

1 **EJECUCIÓN EN VIVO:** interacción en tiempo real entre ejecutantes y el sistema, control de parámetros mediante acciones

físicas de un ejecutante (tecla, cursor, pedal, perillas, soplos sobre un sensor de presión aérea, pads, gestos de manos y brazos).

Exige una cuasi-instantánea reacción del sistema ante los requerimientos del usuario.

2 **Estudio:** composición, grabación, síntesis, investigación psicoacústica. Gran flexibilidad de uso, precisión y calidad de audio, a veces a expensas de la velocidad de reacción del sistema y de la facilidad de programación.

3 **COMERCIALIZACIÓN MASIVA:** costo económico, buena relación con el usuario en su manejo (iconización de los controles del sistema, interacción en tiempo real), implementación en pequeñas computadoras.

Las áreas que se cubren en las tres categorías son:

- síntesis de sonido
- editores de parámetros para síntesis
- composición algorítmica
- análisis de partituras tradicionales
- transcripción de sonidos en partitura
- escritura de partituras tradicionales
- almacenamiento y resíntesis de sonidos externos
- análisis de sonidos (del entorno y sintetizados)
- secuenciadores
- improvisadores
- procesamiento de señales de control en tiempo real

...

De este espectro describimos brevemente la primera área.

Nuevos medios:

Sea un instrumento cuyos parámetros de producción sonora se asignan nota a nota. No solo altura, intensidad, articulación, sino además un amplio rango de variación espectral, envolvente dinámica, armonicidad, espacialización.

Sin embargo el instrumento está diseñado a partir de cierto comportamiento

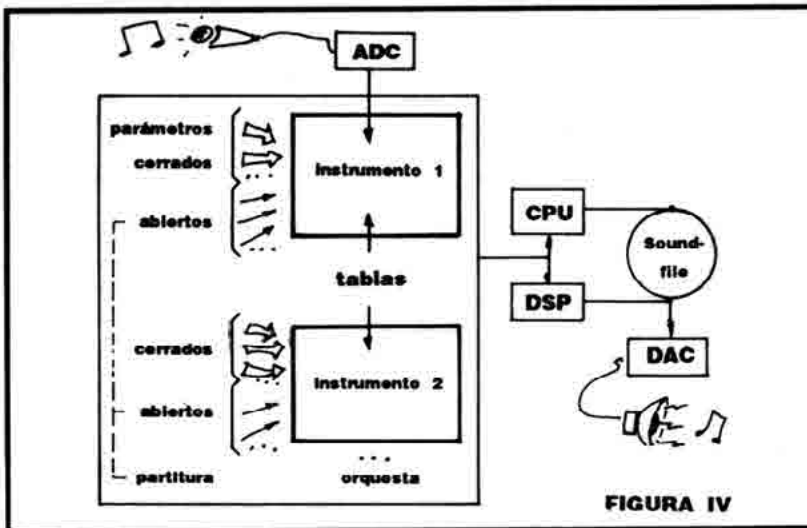


FIGURA IV

El instrumento 1 procesa sonidos externos (por ejemplo procedimientos de filtrado, espacialización o intermodulación con otro sonido). El instrumento 2 no utiliza sonidos externos. Para ambos instrumentos intervienen en la síntesis valores constantes (cerrados: el tiempo de ataque es siempre 0.01 seg) y parámetros variables (abiertos: la relación de frecuencias moduladora/portadora se asigna en cada evento de la partitura). El sistema puede utilizar un procesador de propósito general (que ejecuta lentamente una gran variedad de instrucciones) o un procesador especializado en pocas operaciones, pero rápidas: procesador de señal digital (DSP). Generalmente se almacenan en un disco y al finalizar la generación de muestras, un programa las lee (ejecuta los sonidos). El DSP puede llegar a veces a operar en un cuasi tiempo real.

invariante, un esquema de generación del sonido que subyace en una paleta de posibilidades que va, por ejemplo, de un sonido acompañado a otro trompetoide, pasando por una familia de percusivos. No en una transición unidimensional, el timbre quizá sea representable en un espacio de múltiples dimensiones.

No se puede hablar con propiedad de "un instrumento", hay un único algoritmo generador, pero diversidad perceptiva entre un sonido y el siguiente: dos sonidos, sucesivos o simultáneos, aparentan estar generados por diferentes instrumentos. Es un sistema demasiado abierto, más que un sintetizador de comercialización masiva en el cual el sonido programado es asociable a un único nombre. Es un instrumento de amplia dispersión tímbrica, un hiper instrumento. Imaginemos ahora una orquesta de hiper instrumentos... Un clarinete, un violín poseen un rango básico de producción tímbrica que puede ensancharse según el período histórico, el ejecutante, el compositor, el constructor. En un sintetizador "comercial", del tipo controlable vía MIDI, se diseñan nuevos sonidos pero permanece latente el algoritmo de síntesis elegido por su fabricante. La

síntesis de sonido a partir de lenguajes *ad hoc* es un nuevo grado: el compositor diseña sus propios sintetizadores, espacializa su sonido como elemento de la síntesis, abre y secuencia cualquiera de sus parámetros, sin limitaciones en la cantidad de pasos de las envolventes ni de sus voces simultáneas.

Lenguajes orientados a la síntesis de sonidos:

Un programa escrito en este tipo de lenguajes (familia MUSIC de lenguajes de programación) tiene las siguientes secciones:

- 1 INICIALIZACIÓN: se establece
 - frecuencia de muestreo
 - cantidad de canales de salida
 - nombres de archivos que documentan los valores asignados a las variables
 - nombres de archivos que documentan los mensajes de error
 -

2 ORQUESTA: grupo de instrumentos. Cada instrumento es un subprograma compuesto por unidades de software que

emulan dispositivos de audio (UNIDADES GENERADORAS): producción (osciladores, generadores de ruido), procesamiento (filtros, lookup), control (envolventes), entrada/salida de sonido al sistema (conexión con ADC y DAC). La interconexión de unidades generadoras determina algoritmos de síntesis en el instrumento.

Estos dispositivos:

a) dejan abierto un conjunto de variables (parámetros) que asumirán valores en cada evento temporal que define la partitura.

b) se interconectan mediante variables de entrada/salida a la unidad.

3 TABLAS: muchas técnicas de síntesis utilizan señales periódicas (sinusoides, cuadradas, triangulares...). Los valores de las mismas exigen una larga secuencia de operaciones en el cálculo de valores $A = f(t)$ que se repiten con regularidad. Para evitar repetición de los mismos cálculos y obtener más rápidamente la generación de señales, se almacenan en estructuras estáticas (tablas) los valores a utilizar periódicamente. Una tabla más grande ocupa mayor lugar en la memoria pero representa la señal con mejor precisión.

4 PARTITURA: matriz de valores asignados a los parámetros abiertos en la orquesta, y leídos secuencialmente. La partitura puede ser un archivo generado por un programa externo, escrito en un lenguaje de propósito general (C, LISP, PASCAL...) que se adapta a las necesidades compositivas del autor y a los parámetros de la síntesis ya definida. De este modo se puede asociar un programa de síntesis sonora con otro de composición algorítmica.

El programa se escribe en uno o más archivos, según el diseño del lenguaje y la organización de la composición.

La velocidad de ejecución del programa depende de:

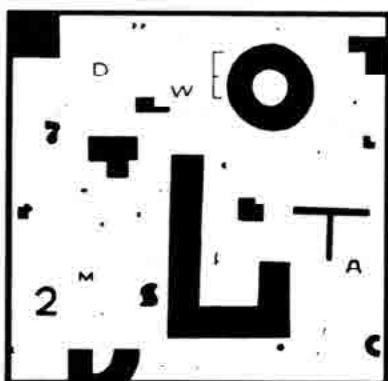
- tamaño de la orquesta
- velocidad de las unidades involucradas (los filtros son más lentos que las envolventes)
- tamaño de la partitura (cantidad de parámetros y duración total)
- frecuencia de muestreo

- cantidad de canales de salida

Más sobre unidades generadoras

Un algoritmo de síntesis se compone de Unidades Generadoras, cada una de las cuales encapsula un programa (escrito en C, FORTRAN, LISP...). El conjunto de operaciones internas a la unidad generadora es invisible para el músico.

Cada unidad se representa mediante un bloque, entradas (arriba del mismo) y salidas de señal (debajo del bloque). Se conectan una o más salidas con una o más entradas, conformando diseños de síntesis que tienen modelos específicos (síntesis no lineal, síntesis aditiva, síntesis subtractiva, modelado físico...) cuya descripción excede el presente encuadre.



Se establece una conexión entre una salida y una entrada cuando están asociadas a la misma variable e/s. De este modo se emulan en la computadora las operaciones que se hacían desde el origen de la música electroacústica en dispositivos electrónicos interconectados físicamente.

El lenguaje será más abierto en tanto las unidades generadoras realicen operaciones más elementales.

Exigencias computacionales

Reproducir 10 segundos de música estereofónica con los standards citados necesita 44100 muestras/(seg*canal) * 10 seg * 2 canales = 881000 muestras cada una de 16 bits. Esto representa una cantidad de memoria considerable (ver NOTA) si se lo compara con otros usos computacionales, con lo cual muchas máquinas de propósito general quedan fuera de carrera si se las pretende utilizar para síntesis de sonido. La exigencia llega también a:



- velocidad de los procesamientos:
- hardware: rápidos procesadores
- software: lenguajes y programas computacionalmente eficientes (flexibles y veloces)
- flujo continuo de información entre los convertidores y la computadora para evitar cortes (silencios indeseados)
- gran estabilidad del reloj que controla el timing de la computadora
- capacidad del disco para almacenar y administrar información masiva.
- polifonía ilimitada
- cualquier parámetro es secuenciable
- costo para instituciones

Un piano tarda 10 segundos en producir sonido de piano de 10 segundos de duración. Un programa de síntesis puede tardar mucho más. La elección entre los dos sistemas es una decisión entre flexibilidad y velocidad, e implican diferentes situaciones en la relación con la música en el momento de su composición.

NOTA: Para dar una idea de la memoria utilizada, valga la comparación: si cada muestra se reemplaza por un carácter, 881 000 caracteres representan 230 páginas de 45 líneas cada página y 80 caracteres por línea en solo 10 segundos. Sin embargo esta información es significativa en un nivel muy distinto para el oyente, lo cual lleva a interesantes reflexiones acerca de los usos de la teoría de la información.

Usualmente la velocidad de generación de las muestras es más lenta que la velocidad de transducción, por lo cual deben almacenarse en el disco hasta finalizar la etapa de generación. Posteriormente se ejecutan, mediante un programa que lee en el disco las muestras y las transmite al DAC.

El precio que se paga por la flexibilidad del sistema es que la síntesis no se realiza en tiempo real.

Síntesis por hardware

- tiempo real
- algoritmo y parámetros fijos
- un tipo de síntesis específica
- cantidad limitada de voces simultáneas
- secuencia fija de parámetros
- disponibilidad comercial y costo accesible

Síntesis por software

- tiempo diferido
- algoritmos y parámetros programables
- síntesis universal (hay métodos exclusivos: waveshaping, blp...)

Miguel Calzón (Buenos Aires, 1956) realizó en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Buenos Aires la primera composición en el país con el sistema DMX 1000/PDP11-44/ MUSIC 1000. En 1990-91 participó como compositor/investigador en música por computadora en el Center for Computer Research in Music and Acoustics de la Universidad de Stanford y en el Center for Music Experiment de la Universidad de California, como parte de un programa de intercambio (LIPM-CCRMA-CME) financiado por la Fundación Rockefeller.



JOHN BULL

**Tea Room - Drinks
Restaurant**

Av. del Libertador 14643 - Acassuso Para reservas: 793-2309

REVISTA

CLASICA®

EDICION DE SEPTIEMBRE: Dossier Alfredo Kraus

EDICION DE OCTUBRE: Dossier Ricardo Wagner

El primer día de cada mes en los quioscos

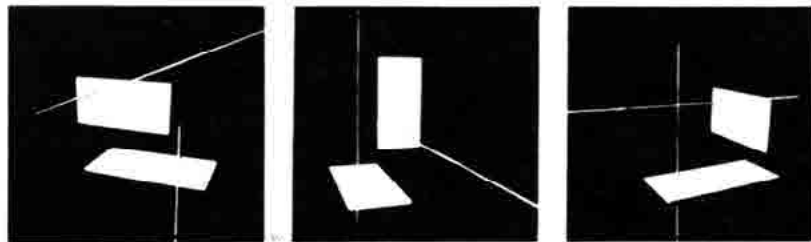
Pequeños actos de iluminación

Los que han tenido la experiencia de leer poesía conocen la diferencia entre ese primer deslumbramiento que se siente como efecto global de una primera lectura de un gran poema y la profundización por sucesivas lecturas que, sin cambiar la imagen primera, la definen en sus detalles y la hacen transparente en sus múltiples sentidos.

Esto es lo que debería ser un análisis musical vivo: estimulado por la primera impresión, uno se sumerge en la obra y emerge con el conocimiento más completo y rico en detalles. Pequeños actos de iluminación que llevan a una visión nítida, transparente del motivo del deslumbramiento inicial.

¿Para quiénes es el análisis? Para el intérprete que quiere acceder al sentido más profundo, más que a la intención del autor, a la realidad del objeto-obra; ritmo, articulación, fraseo y forma, pueden guardar sorpresas en ese acercamiento.

Para el estudiante de composición y el compositor, que esperan descubrir los mecanismos vivos de la génesis de una obra y la relación entre éstos y la técnica.



Para el musicólogo, para revelar las claves de los estilos y arribar a una visión objetiva del eje estructura-época. Para el oyente especializado, aquel que —aunque tenga otras actividades— vive para oír música, para acercarse más a lo que ama y afinar más su audición del detalle.

Y por fin, y de manera muy especial, para los docentes, los que enseñan a tocar, a componer o enseñan a analizar y que por esto último, además, tienen que ocuparse de investigar los modos posibles del análisis, de ampliar y enriquecer los métodos existentes, y tener siempre presente que un buen análisis no solo describe sino también explica.

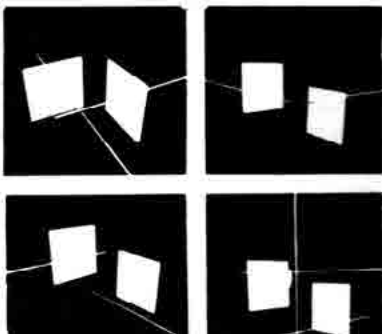
Existen diversas vertientes del actual panorama del análisis musical. La concepción tradicional, la que se define a través de los trabajos de figuras tan destacadas como Hugo Riemann y Vincent D'Indy, que se basa en parte en la evidente relación que hay entre el discurso musical tradicional y el lenguaje verbal. Ambos devienen en el tiempo, son sonoros, y el primero —la música— ha asumido a través del canto varias

características de la construcción sintáctica del discurso verbal.

Este análisis al que llamamos sintáctico-temático, comprende cuatro áreas:

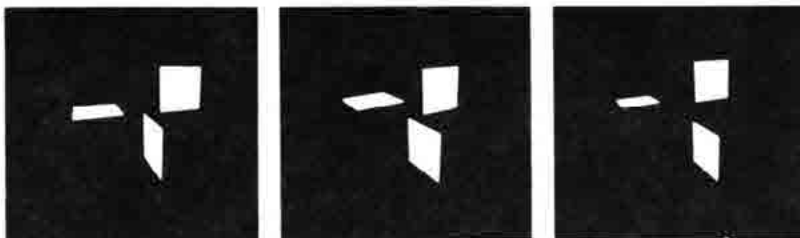
1) El análisis armónico, 2) el análisis motivico-temático, que involucra a la vez el detalle celular de lo melódico rítmico, 3) el análisis sintáctico o segmentación del discurso y el análisis de los esquemas formales o de la forma global. Una metodología importante derivada de esta vertiente (centrada en el área 1) fue propuesta por H. Schenker, y difundida particularmente en los Estados Unidos por su seguidor Félix Salzer.

Una tendencia de este último análisis, en el orden de la construcción de frases, oraciones y esquema formal, es querer determinar la pertenencia de las formas examinadas a modelos ideales, de los cuales —en el peor de los casos— la forma concreta examinada sería un desvío indeseable. No se asume la evidencia de la forma viva y única, sino que se trata de asimilarla a un esquema formal anterior y diferente de la mayoría de las formas reales examinadas.



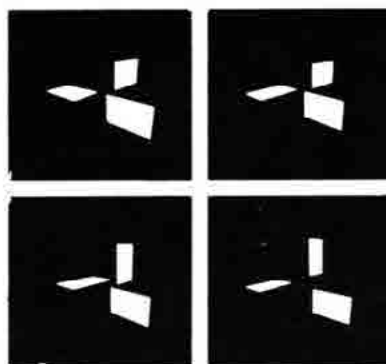
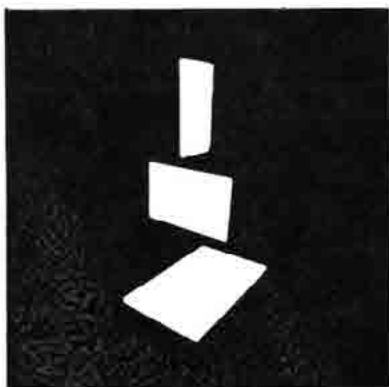
76 Un análisis actual, orientado hacia el análisis sintáctico-temático, tendería a estudiar la naturaleza única de una obra particular y luego definirla respecto del esquema más próximo.

El primer aporte importante al siglo en el análisis musical ha venido de la fenomenología, a través de los psicólogos gestálticos, que profundizaron las condiciones de la percepción. Estudiaron en particular la posibilidad de una base espontánea, no aprendida de la percepción, y desarrollaron lo que se ha llamado la psicología de la forma o configuración. Sus investigaciones se desarrollaron esencialmente en el orden visual. Se pudo tomar aspectos de sus descubrimientos, más que de su teoría fundamental, y aplicarlos al análisis musical. Los primeros aportes provienen de Arnold Schoenberg, y luego de Boris de Schloezer, a través de sus libros *Introducción a Juan*



Sebastián Bach, y *La música moderna*. Aportes más sistemáticos fueron efectuados por el musicólogo norteamericano Leonard Meger, en su libro sobre las estructuras rítmicas.

Más tarde, en la década del sesenta, el análisis fenomenológico hace uso frecuente de la representación analógica —la representación en el papel, de manera proporcional— de la evolución en el tiempo de un proceso musical, en varias de



sus dimensiones. Esto era especialmente útil en procesos donde era problemático separar sonido y estructura, como es el caso de la música electrónica, en sus concepciones más avanzadas.

También utilizó elementos de la Teoría de la Gestalt el francés Abraham Moles, quien además introdujo en el análisis musical la teoría de la información, proveniente de la cibernética. Es muy interesante en es-

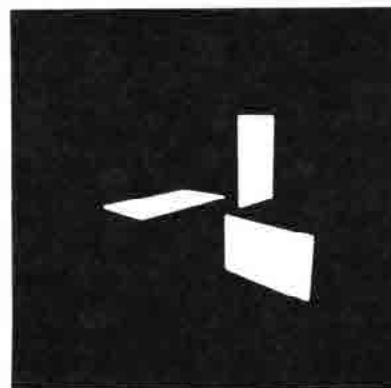
te sentido su libro *Teoría de la información y percepción estética*, donde trata de conjugar los resultados de la psicología de la forma con los lineamientos más científicos que provienen de la teoría de la información. El problema de esta tendencia es que cayó peligrosamente en los métodos estadísticos. Otra vertiente proviene de la lingüística moderna, a partir de las teorías del suizo Ferdinand Saussure, pasando por el estructuralismo francés, y desembocando en la semiología. Otros aportes importantes durante la década del setenta fueron efectuados en Francia y en particular por el franco-canadiense Nattiez. (La revista *Musique aux Jeux* publicó varios de sus trabajos).

Hubo otra línea interesante de investigación, conducida por algunos musicólogos chilenos, con Gustavo Becerra a la cabeza. Estos aplicaron, como instrumento de análisis, la lógica simbólica; estas experiencias se efectuaron entre 1961 y 1963 aproximadamente y no fueron

continuadas posteriormente. Por fin, últimamente ha tomado importancia el trabajo mediante computadoras, partiendo de la llamada "gramática generativa" del lingüista norteamericano Noam Chomsky y también de las investigaciones sobre inteligencia artificial.

Hasta aquí los aportes más importantes al análisis en el siglo XX.

A mi juicio, y hasta tanto se concrete un enfoque propiamente científico —si esto es posible— del análisis musical, son aplicables de manera fructífera dos tipos generales de análisis: un análisis sintáctico-temático, enriquecido por aportes de la teoría de la forma y de la semiología que principalmente es útil en el análisis de obras tradicionales o actuales donde sigue vigente la organización puntual de la altura y el ritmo, donde el sonido es materia portadora; y un análisis fenomenológico (que puede ser complemento del primero), para profundizar nociones relativas a la forma real de una obra, así como para realizar representaciones gráficas clarificadoras. Este análisis debe incluir el de las texturas y puede ser aplicado sin el primero, es decir, sin el análisis sintáctico al conocimiento de obras actuales que solo sería útil analizar desde esta perspectiva.



Aquí también es necesario hacer hincapié en que este análisis será fructífero en la medida en que supere la mera descripción para afrontar criterios explicativos sobre las propiedades estructurales de las obras musicales analizadas.

F.K.

(Introducción al Seminario de Análisis Musical del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Buenos Aires 1984)

Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo

Francisco Kröpfl

A lo largo de más de 25 años de práctica y enseñanza de análisis musical, fui centrando mi atención de manera creciente en el ritmo como factor esencial en la articulación del discurso. En los cursos de análisis en la Universidad de Buenos Aires o en el Departamento de Música de la Municipalidad de Buenos Aires, otorgué un rol destacado a los procesos estructurales relacionados con el acento, asumiendo que la acentuación es decisiva en la comprensión del ritmo. Creo que profundizar la incidencia de diversos factores de acentuación se hace más necesaria en obras contemporáneas cuya organización no se asienta en centros de atracción tonal fuertes (aunque pienso que los procesos de atracción tonal siempre existen hasta cierto punto).

Por otra parte, como compositor y docente dedicado a la música contemporánea, me sentí a menudo incómodo con el criterio analítico que le confiere a la métrica el papel central en la regulación acentual cuando en muchos casos es irrelevante para la percepción. En las músicas donde la métrica y más aún, la pulsación desaparecen como reguladores

del tiempo, estableciéndose como señala Boulez un *temps lisse*, un tiempo "liso"—no pulsado—se hacen necesarios otros criterios para abordar la organización del tiempo.

Por ello enfatiqué la importancia del acento agógico (entendido como jerarquía acentual de un sonido de mayor duración) y del acento tónico (jerarquía acentual de un intervalo descendente o relación entre notas de distinta altura) en la determinación de unidades rítmicas.

También consideré la repetición de una nota por reiteración o recurrencia como relevante para la correcta comprensión de un determinado fenómeno rítmico, especialmente en músicas no tonales. Desde ya, este enfoque siempre tiene presente el rol de la altura, su organización melódica y armónica, y otros factores como la densidad, el timbre, etcétera.

Estas y otras conclusiones me llevaron eventualmente a desarrollar un método que utilice tanto en la composición como en el análisis.

Estas conclusiones son:

1. Que en la determinación de una unidad rítmica pueden coincidir distintos factores acentuales tales como la métrica, la dinámica, la agógica, etc., y que es su convergencia o divergencia simultánea en

la misma unidad rítmica lo que determina la particularidad de dicho ritmo; así sea inequívoco o ambiguo su carácter. La ambigüedad está en la naturaleza de la percepción y es crucial en relación con las estructuras musicales.

2. Que hasta cierto punto es posible definir —al menos como hipótesis de trabajo— un repertorio básico de unidades acentuales, conjuntos mínimos o patrones de elementos fuertes y débiles asociados, útiles para describir cualquier complejidad rítmica. Llamo a estos conjuntos, prototipos acentuales.

3. Que los fenómenos de tensión-reposo a los que comúnmente se alude con referencia a la experiencia musical, pueden, dentro de un determinado código, asumir funciones suspensivas o resolutivas. Por lo tanto, un ritmo de final acentuado será resolutivo y uno de final no acentuado suspensivo.

4. Que hay dos campos distintos en la percepción del ritmo; el que comprende intervalos de tiempo iguales, campo que denomino uniforme, y el correspondiente a intervalos de tiempo desiguales, que denomino campo no uniforme.

El primero está íntimamente ligado a la pulsación, y por lo tanto es el eventual generador de la métrica; el segundo da

78 lugar al tiempo no pulsado, el llamado ritmo libre aunque obviamente intervalos de tiempo no uniformes pueden estar también organizados sobre una base pulsada.

El repertorio de patrones acentuales que uso puede reducirse a tres que considero generadores de los demás: fuerte-débil (- U), débil fuerte (U -), débil-fuerte-débil (U - U). De estos patrones primarios derivo otros cuatro que considero ampliaciones acentuales no contiguas y contiguas de los dos primeros: más fuerte-débil-fuerte (-'U-), fuerte-débil-más fuerte (- U -'), más fuerte-fuerte-débil (-' U) y débil-fuerte-más fuerte (U -'). También desde luego se derivan de aquéllos las ampliaciones de las porciones débiles de un ritmo (anacrusa o desinencia).

Considero a todos estos fenómenos rítmicos simples. Hablo de ritmos compuestos cuando aparece en una unidad más de un elemento rítmico acentuado al cual están ligados elementos débiles.

Procederé ahora a ejemplificar estos criterios analizando dos obras contemporáneas. La primera es la segunda de las *Cinco piezas para cuarteto de cuerdas op. 5* de Anton Webern, y la segunda es una de mis tres piezas para flauta sola llamadas *Improvisaciones*.

Análisis rítmico de la pieza N° 2 de las Cinco piezas para cuarteto de cuerdas op. 5 de Anton Webern (1909)

La segunda pieza de la op. 5 de Webern es especialmente interesante para el análisis rítmico, ya que utiliza pequeñas unidades rítmicas y es muy clara en su evolución estructural.

La sensación de métrica en esta pieza es débil; por ello, la estructura de las acentuaciones agógicas se torna relevante.

Aquí Webern desarrolla una dialéctica entre dos grupos básicos: el primero, "fuerte-débil" (- U) y el segundo, "débil-fuerte" (U -). Estos grupos están ampliados y reducidos a lo largo de la pieza en su porción débil. Por otra parte mediante la ampliación acentual del segundo grupo, se obtiene un tercer ritmo "fuerte-débil-fuerte" (- U -). Siguiendo el desarrollo de la pieza, podemos observar cómo, desde la presentación inicial de ambos ritmos: a) $\text{F F } \cdot$; b) F F el autor procede a un transparente desarrollo de sus rasgos:

1. transfiriendo la anacrusa de b) a a) con ampliaciones y reducciones de la misma.
2. por ampliación acentual de b) (- U -). Este ritmo aparece por primera vez en el

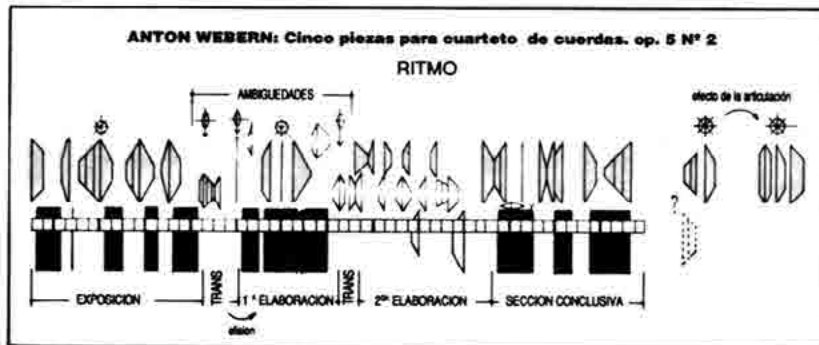
comienzo del ostinato variado (compás 7, 2do. tiempo) y es inmediatamente transferido al desarrollo melódico del 1er. violín (compás 7, 3er. tiempo). Este ritmo se impone, culminando en el compás 11, 3er. tiempo, en el final de la 3ra. sección, donde sustituye al ritmo original "débil-fuerte-débil" con el que terminó la 1ra. sección (compás 3, 2do. tiempo).

La predominancia de este ritmo F F da lugar a un cambio del campo de los ritmos suspensivos ("fuerte-débil) al de los ritmos resolutivos (débil-fuerte", "fuerte-débil-fuerte").

Antes de analizar las secciones iniciales de mi pieza para flauta sola, (2ª de las *Improvisaciones*), haré una síntesis de mi propuesta metodológica de análisis rítmico.

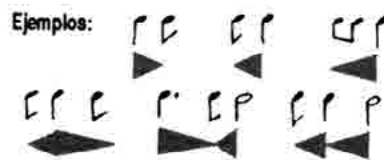
Premisas

1. El ritmo consiste en el agrupamiento de elementos no acentuados (es decir débiles) en relación a elementos acentuados (fuertes).
2. Las relaciones entre elementos acentuados y no acentuados generan funciones resolutivas y suspensivas; suspensivas, cuando un ritmo termina con



REPRESENTACION GRAFICA DEL RITMO

Representación gráfica de la acentuación agógica: se propone representar gráficamente cada ritmo estudiado, ubicando sobre el acento agógico una pequeña recta vertical que será el eje hacia el cual llegará la anacrusa y del cual comenzará la desinencia.



El sombreado de las figuras permite visualizar como una unidad al segmento estudiado.

La diferenciación entre funciones formales se muestra según la siguiente convención:

- linea melódica principal
- procesos melódicos secundarios (transiciones y ostinato)
- acordes que participan en la textura acompañante

El eje central muestra los compases y tiempos respecto de los cuales se ubican los grupos rítmicos.



un elemento no acentuado y resolutivas cuando termina con uno acentuado.

3. Estas funciones resultan de factores acentuales. Los dos principales son: el acento posicional (por ubicación): un tipo de acento congelado (de ubicación fija) que da origen a la métrica, y el acento agógico (o acento por duración). Los dos secundarios son el acento dinámico (por intensidad) y el acento tónico (por dirección melódica). Hay otros factores adicionales como densidad, timbre, etcétera.

4. Los dos factores acentuales principales (el posicional y el agógico) están fundamentados por dos formulaciones de la teoría de la Gestalt.¹

El primero, con referencia a la jerarquía posicional dice: dada una secuencia de estímulos equidistantes la atención tiende a favorecer el primero de la serie (que es el caso de la pulsación isocrónica). La segunda regla, señala con referencia a la jerarquía determinada por la duración de un estímulo, que la atención tiende a favorecer al estímulo cuya duración excede adecuadamente a la del anterior o posterior (por lo tanto al de mayor duración). Esto es verdad obviamente si no aparecen otros factores que desvíen la atención. En ambos casos está entendido implícitamente que la atención favorece el estímulo acentuado. La ley de simplicidad o pregnancia de la teoría de la Gestalt explica cómo la percepción privilegia las relaciones derivadas de proporciones simples. Se tiende generalmente a acentuar mentalmente ciertos pulsos que determinan grupos binarios (dos o cuatro pulsaciones). Por ejemplo este mecanismo explica la aparición de la métrica (del compás).

5. El fenómeno rítmico resultante de los dos principales factores de acentuación produce dos categorías de experiencia rítmica que llamo campos de definición rítmica: el campo uniforme, que se basa en la pulsación, y el no uniforme que puede o no involucrarla. En este campo se genera el ritmo libre cuando no hay un pulso perceptible.

6. Para describir las unidades rítmicas separadas de los factores acentuales que las definen, utilicé los clásicos indicadores de la prosodia (débil: U, fuerte: -). Los patrones acentuales básicos así descriptos se limitan a un repertorio de unidades acentuales a partir de los cuales es posible determinar cualquier patrón rítmico de mayor complejidad. Es a estos patrones básicos a los que llamo prototipos acentuales. - U / U - / U - U / - U - / - U - / U - - / - U - U.

7. Puede haber varios factores acentuales operando simultáneamente en una unidad

rítmica tanto de manera convergente como divergente. La aplicación de los prototipos acentuales facilita la descripción y la explicación de sensaciones rítmicas complejas provenientes de la acción divergente de varios factores simultáneos de acentuación: acento métrico (es decir acentos posicionales fijos o "congelados"), agógico, tónico, sobre la misma unidad rítmica.

8. El uso de los prototipos acentuales no está limitado al análisis de microformas rítmicas. Es también útil en otros niveles formales: para estudiar por ejemplo las relaciones acentuales entre segmentos sintácticos.

2ª de las tres Improvisaciones para flauta sola. Francisco Kröpfl (1983)

Empezaré por mencionar las decisiones relativas a la forma que tomé antes de empezar a componer la pieza.

1. En cuanto al control de alturas evolucionaría desde un campo diatónico a uno cromático mediante una suerte de procedimiento moduladorio. Las dos estructuras principales de la obra contienen ambas estos dos campos; el cromático sería predominantemente resolutivo, podría decirse de naturaleza cadencial. Para la organización de las alturas empleé patrones interválicos básicos que llamo "micromados" (grupos interválicos de tres notas), que cubren todas las relaciones interválicas posibles en el ámbito de los doce grados cromáticos. En estas piezas utilicé su combinación libre dentro de un plan general inicial.

2. Con respecto al ritmo, utilicé asimismo un procedimiento moduladorio entre un campo pulsado y uno no pulsado.

3. También preví el tipo de balance entre los campos resolutivos y suspensivos (áreas con predominancia de grupos de final acentuado o no acentuado).

4. El campo no pulsado sería lento y el pulsado rápido.

5. Habiendo decidido inicialmente utilizar únicamente dos tipos de estructuras, sentí la necesidad de introducir una tercera con función cadencial asociada indistintamente a una u otra de las dos estructuras básicas. Esta 3ª estructura tendería gradualmente a adquirir un espacio formal autónomo y creciente.

6. La repetición de alturas y células rítmicas sería formalmente relevante.

Una vez que la forma de la pieza fue concebida en términos globales comencé directamente a escribir; por lo tanto el presente análisis se basa en parte en los aspectos globales establecidos a priori pero

también en el resultado de la sintaxis producida a partir de una escritura relativamente libre.

Me limitaré únicamente a las dos primeras secciones de la pieza que muestran claramente las características de las dos estructuras básicas y hasta cierto punto el crecimiento inicial de la estructura complementaria, que cobrará gradualmente mayor importancia más adelante. Utilizaré en este análisis los nombres tradicionales de oración, frase, miembro de frase y célula rítmica en el caso de unidades rítmicas, para indicar la segmentación a distintos niveles sintácticos.

Primera sección

Los corchetes superiores indican oraciones y frases.

Las formas triangulares representan la orientación del proceso acentual agógico (inicial o final).²

R: acento por repetición.

D: acento dinámico.

Los corchetes cerrados debajo del pentagrama indican unidades rítmicas y los abiertos miembros de frase.

Los acentos tónicos (por dirección melódica) están implícitos en la representación de los prototipos acentuales.

La primera sección (de estructura lenta y ritmo libre) contiene dos oraciones principales y una subordinada que actúa como extensión.

La primera oración está formada por dos frases, siendo la segunda una especie de contracción de la primera y subordinada a ella.

La frase principal contiene tres unidades rítmicas, todas ellas de finales no acentuados. Siendo sus duraciones decrecientes dan lugar a jerarquías acentuales indicadas en el gráfico por los corchetes abiertos. El primer ritmo constituye el primer miembro de frase y los otros dos, el segundo.

La repetición juega un papel muy importante aquí. Según mi punto de vista, el factor que permite superar la ambigüedad en cuanto al agrupamiento de los distintos elementos es el eje del sol sostenido. Entre el primer grupo y el siguiente, la duración de la primera nota y la longitud del silencio que lo separa del segundo producen ambigüedad. El fa sostenido tendería a unir el primero al segundo grupo si la repetición del sol sostenido no constituyese un factor de separación. Nótese que mientras el primer grupo está constituido por intervalos descendentes, los dos siguientes son ascendentes, dando así un carácter suspensivo a la frase. La última unidad rítmica, la más corta, al repetir las

FRANCISCO KROPFL: "Improvisaciones" II (1ª parte)

notas de la precedente provoca un efecto cadencial y cierra de este modo la frase. Es aquí donde aparece la estructura complementaria con función cadencial por primera vez y en adelante irá cobrando mayor importancia a través de sucesivas ampliaciones.

El triángulo punteado que aparece en el gráfico sobre las unidades rítmicas conclusivas indica el carácter ligeramente resolutivo del intervalo de tiempo entre el si y el fa sostenido inicial de la frase subordinada siguiente (me parece sin embargo que la repetición del sol sostenido es suficiente para definir el peso del acento inicial de esta unidad rítmica y, por lo tanto, la naturaleza suspensiva de la misma).

La frase subordinada siguiente es en cierta medida una extensión de la primera así como una síntesis de la dirección de toda la primera frase.

El fa sostenido cumple la misma función que cumplía el sol sostenido en la primera frase. La siguiente unidad de tres elementos puede considerarse una ampliación de la unidad conclusiva de la frase anterior. Debido a que el valor inicial está acentuado dinámicamente y por el efecto adicional de la articulación y del intervalo de tiempo entre el último componente y el primero de la oración siguiente, éste es un ritmo de doble acentuación (inicial y final).

Este ritmo está definido por el acento de mayor jerarquía dando lugar en definitiva a un patrón rítmico fuerte-débil.

Segunda sección

La diferencia fundamental entre las dos estructuras básicas de esta pieza es que la primera se desarrolla en ritmo libre y la segunda se define sobre una base claramente pulsada.

Aunque la existencia de pulsación permitiría en principio establecer una métrica, preferí evitar este método de representación para favorecer uno de mayor versatilidad.

En el la sostenido, el valor Nº 12 de esta secuencia de duraciones es una semicorchea insertada que altera la pulsación básica a la manera del valor agregado utilizado por Messiaen.

La primera oración está formada nuevamente por una frase principal y una subordinada. La principal contiene tres miembros. El primero comprende una sola célula rítmica, agógicamente débil/fuerte (final acentuado) mientras el trisillo funciona como anacrusa. Este ritmo es acentualmente complejo debido a que el acento dinámico sobre el primer elemento del grupo produce un patrón acentual fuerte/débil en divergencia con el acento agógico.

En esta estructura cumple la transición hacia un campo rítmico resolutivo. Este es otro factor de diferenciación que caracteriza la segunda sección.

Los dos miembros de la frase siguiente contienen ambos ritmos binarios de final acentuado dentro de un campo uniforme. Es uniforme porque los intervalos de tiempo entre todos los elementos son iguales; la articulación, es decir la diferencia entre las duraciones de los elementos de cada unidad rítmica, es lo que determina aquí la estructura agógica.

La primera célula rítmica de la segunda frase, intencionalmente temática,

está formada por tres elementos definidos dentro de un campo uniforme y el primero de ellos acentuado dinámicamente. La frase concluye con un ritmo agógico resolutivo, produciendo nuevamente una divergencia acentual entre los rasgos agógicos y dinámicos.

En la primera frase, la repetición de la nota inicial "re" es un factor adicional de divergencia en la constitución rítmica del primer miembro y de los dos ritmos del segundo ya que se opone al patrón acentual agógico acentuando el elemento inicial de cada grupo (la repetición tiene siempre un creciente efecto acentual).

Diseño de los ejemplos gráficos: María del Carmen Aguilar (Ponencia leída el 2 de diciembre de 1988 en el Coloquio "Teoría y Composición" del Departamento de Música de la Universidad de Columbia, N. Y., EEUU).

Notas

¹ Siendo el ritmo agrupamiento, es necesario tener presentes los factores que contribuyen a unir o separar elementos o grupos. Para esto, es útil recordar algunas leyes de la teoría de la Gestalt. Cuatro serán suficientes:

— Ley de contigüidad: separación causada por lapsos de tiempo, altura, intervalo, registro, intensidad, o tipos de articulación.

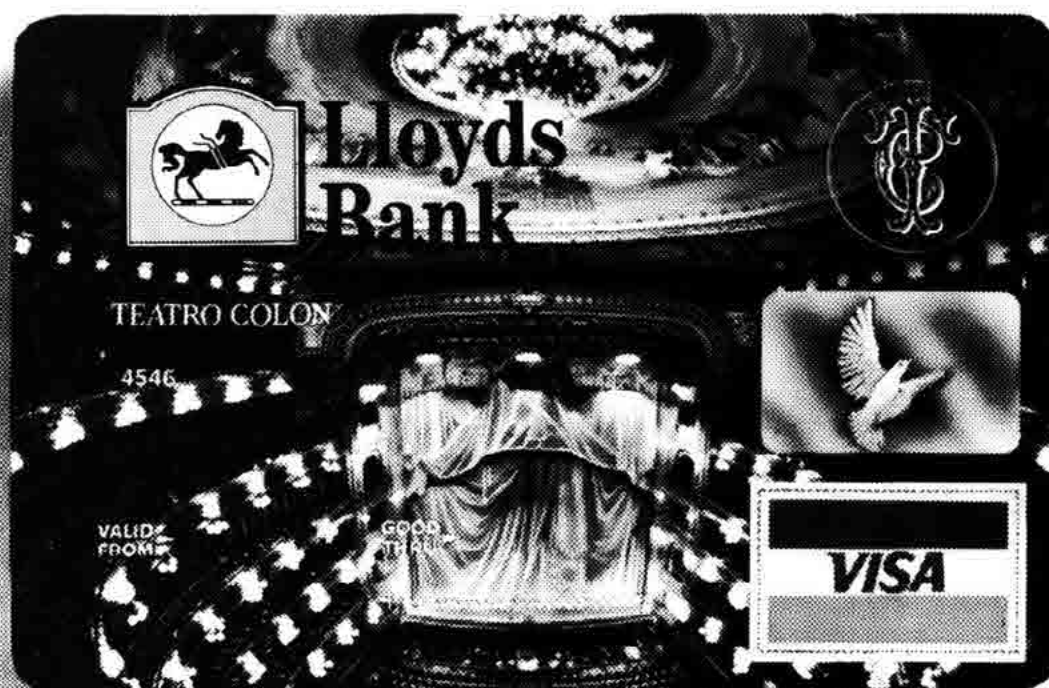
— Ley de similitud: asociación de elementos por factores tímbricos, envolventes dinámicas, texturas, tipos de articulación, etcétera.

— Ley de simplicidad o pregnancia: simplicidad de formas que consecuentemente une a los elementos que la componen, relaciones de simetría, proporciones simples, etcétera.

— Ley de hábito o experiencia: la exposición frecuente a ciertos patrones privilegia su captación sobre otros y reduce su grado de complejidad. Magnitudes de tiempo y memoria, velocidad, diferencia y variedad juegan obviamente un rol decisivo en el agrupamiento.

² En este análisis utilizo nuevamente la representación gráfica, ideada por María del Carmen Aguilar, aplicada en la pieza de Webern. Sobre las formas triangulares, se indica el resto de los factores acentuales (acento dinámico y acento por repetición) mediante los signos prosódicos y letras.

FRANCISCO KROPFL: "Improvisaciones" II (2ª parte)



Lloyds Bank lo invita a vestirse de Visa para entrar al Colón.

Lloyds Bank, siguiendo su filosofía de responder a las necesidades específicas, gustos y preferencias de sus clientes, ahora creó una VISA Internacional especial para los habitués del Teatro Colón. Esta tarjeta, ofrece a sus socios beneficios exclusivos, además de los ya tradicionales de VISA en todo el mundo.

Por otro lado, cada vez que esta tarjeta sea utilizada, un porcentaje de la compra será destinada al mantenimiento y mejoramiento del primer Coliseo. Venga a Lloyds Bank y disfrute la nueva función de gala de VISA.

*Diseño de la tarjeta basado en la fotografía original del Sr. Aldo Sessa.



EL PURA SANGRE ENTRE LOS BANCOS.

**En cada
momento
de la evolución
de un músico,
Ricordi
está presente.**

RICORDI

BUENOS AIRES
Florida 677 - Tte. Gral. Juan D. Perón 1558

ROSARIO
Peatonal San Martín 947

LULLU

Revista de teorías y técnicas musicales

ENTREVISTA A

Mauricio Kagel

NELSON GOODMAN

¿Cuándo es el arte?

SCHUBERT SEGUN

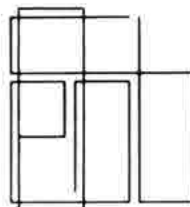
Haefliger

DOSSIER

Silvestre Revueltas

Publicación bimestral ■ Noviembre de 1991 ■ Buenos Aires ■ Argentina ■ N° 2 ■ A 70.000

**TEATRO
COLON**
DE BUENOS AIRES



**Centro de Experimentación
en Opera y Ballet**

Programación 1992

Abril (C.C. Recoleta)

Claudio Monteverdi, *Lamento de Arianna*
Peter Maxwell Davies, *Ocho canciones para un rey loco*

Julio (T.M.G. San Martín, Sala Casacuberta)

Gerardo Gandini, *La casa sin sosiego* [Sobre libreto de Griselda Gambaro]
Estreno mundial, encargo del Instituto Torcuato Di Tella y la
Fundación San Telmo

Agosto (Instituto Goethe) (Coproducción I. Goethe/CEOB)

Hans von Bose, *De Kafka: Un fratricidio*
Taller de teatro musical para compositores a cargo del compositor
alemán Hans Von Bose

**Septiembre (Andamio '90) (Coproducción TMG
San Martín/CEOB)**

Mauricio Kagel, *La traición oral*
Opera de Cámara para 3 cantantes y 7 ejecutantes

Las obras que resultaren premiadas en el Concurso de
Composición 1990/91 serán representadas en la temporada
1993.

LULU

Revista de teorías y técnicas
musicales

Año 1 - N° 2

Director: Federico Monjeau

Consejo editorial: Omar Corrado, Oscar Edelstein, Ernesto Epstein, Mariano Etkin, Carla Fonseca, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Gustavo Mirabile, Erik Oña, Juan Pablo Renzi, Carmelo Saitta.

Jefe de redacción: Claudio Uriarte

Director de Arte: Juan Pablo Renzi

Diagramación: Laura Rey

Coordinación: Fiora Fonseca y Hernán Reig

Corresponsales en el exterior: Esteban Buch (Francia), Sandra de la Fuente (EEUU), Silvia Fómína (Alemania), Mario Lavista (México), Adrián Russovich (Francia), Gabriel Valverde (EEUU), Claudio Vekstein (Alemania).

Colaboran en este número: Coriún Aharonián, Juan Arturo Brennan, Diana Baroni, Miguel Calzón, Pablo Cetta, Eduardo Contreras Soto, Pablo Di Liscia, C. E. Feiling, Edgardo Kleinman, Werner Klüppelholz, León Mames, Julio Palacio, Graciela Paraskevaldis, Guillermo Saavedra.

Publicación auspiciada por la
Fundación Musical da Camera
Perú 84, 4° piso, oficina 64
(1067) Buenos Aires
Teléfonos: 331-3600, 34-7304

Coordinación gráfica:
Textos Producción Editorial

Composición y armado:
Al pie de la letra
Impreso en Ripari S.A.
Buenos Aires, Argentina
Editada por ABBEG SRL en
formación

Director comercial:
Marcos Caride

Derecho de propiedad intelectual, en trámite.
Distribución en Capital Federal y Gran Buenos
Aires: Vaccaro, Sánchez y Cia. S.A. Moreno
794, 9° piso (1091) Buenos Aires. Tel. 34-4031

Los artículos firmados no comprometen
necesariamente la opinión de la revista.

Cartas

Posdata*:

Quedé profundamente sorprendida y desconcertada ante el título de esta publicación, que me merece sincero respeto como iniciativa cultural de un grupo de personas de reconocida trayectoria musical. Pero, *Lulu* de Alban Berg como símbolo de una revista editada en Buenos Aires en 1991, conlleva penosas connotaciones. No porque, a esta altura ni siquiera se cuestione el lugar y el papel de esta ópera en el siglo XX, sino porque involucra —no un homenaje, merecido indudablemente y que el *dossier* se encarga de recordar y afirmar, pero con él bastaría—, sino toda una problemática que, con avatares diversos, es la que hace exactamente cincuenta años Carlos Vega señalara lúcidamente en el prólogo de su *Fraseología: Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar, con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores internos de nuestra esterilidad.*

1
Por otro lado, tampoco podrá achacárseme ni ignorancia ni indiferencia ni desinterés por el ilustre compositor austríaco ni por esta ópera (mis artículos —iniciados precisamente en 1965 cuando el estreno sudamericano de *Lulu* en el Teatro Colón—, seminarios y ensayos sobre Berg en particular y sobre la Escuela de Viena en general desde esa fecha en adelante, son elocuente testimonio de lo contrario). Pero los símbolos son eso. Y pesan. (¡Además con acento agudo!). En todo caso, si se quería a toda costa un símbolo operístico europeo (germano), entonces *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann sería uno mucho más significativo históricamente (para el siglo XX y para nosotros, por acá abajo).

Montevideo, setiembre de 1991
Graciela Paraskevaldis

* Del artículo "Muy Silvestre, Gran Revueltas", publicado en este dossier.

Estimada Graciela Paraskevaldis,

antes que nada, quiero agradecerle que hayas aceptado colaborar con una revista cuyo nombre —por supuesto, no creo que un nombre sea un detalle menor— te

(continúa en pág. 79)



ASOCIACION
WAGNERIANA

Temporada del 80 aniversario

En 1992, la Asociación Wagneriana cumplirá ochenta años de existencia, aniversario que es sin duda un acontecimiento de la vida musical en Buenos Aires. Nos preparamos para celebrarlo dignamente haciendo lo que mejor sabemos hacer: Música.

Programa Aniversario

La 80ª temporada comprenderá 12 conciertos de abono:

TEATRO COLON

Tres conciertos con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, el Coro de la Asociación Wagneriana y cantantes solistas:

- Programa Wagner: Obertura para Fausto; La Cena de los Apóstoles y fragmentos de El Holandés Errante y Tristan e Isolda. Director: Janos Kulka (Hungria). Solista: soprano Carla Pohl (Viena) (a confirmar)
- Música de Italia. De Monteverdi a Dallapiccola. Director: Romano Gandolfi (Italia)
- Obras sinfónico-vocales de Debussy y Stravinsky. Director: Serge Baudo (Francia)

Un concierto a cargo de una Orquesta Sinfónica de Alemania (en trámite)

TEATRO COLISEO

- Cuarteto de Cuerdas de San Petersburgo, con el pianista Vladimir Mishuk (Unión Soviética)
 - Recital de "lieder" de Richard Wagner y Richard Strauss. Carla Pohl (Viena) (a confirmar) y Janos Kulka, piano (Hungria)
 - Los Solistas de Zagreb (Yugoslavia)
 - Recital de Ralph Votapek, piano (USA)
 - Trío de Cuerdas de Zürich (Suiza)
 - Camerata Bariloche (Argentina)
 - Cuarteto Takacz (Hungria)
- y otros artistas por determinar

Fechas para la renovación de abonos

Los abonados de plateas y superpullman en el Teatro Coliseo y localidades correspondientes en el Teatro Colón que deseen conservar las localidades que han tenido en 1991, serán atendidos desde el jueves 24 de octubre, en el horario de 11 a 17, en la Secretaría de la Asociación, Avda. Santa Fe 1243, primer piso.

Los abonados de primera pullman y segunda pullman en el Teatro Coliseo y localidades correspondientes en el Teatro Colón, serán atendidos en la misma sede y horario, a partir del 13 de noviembre.

Para agilizar el trámite, se le ruega presentar la credencial.

**Conscripción de nuevos socios:
a partir del 2 de diciembre**

LULU

Revista de teorías y técnicas musicales

4 **Entrevista a Mauricio Kagel:** *Componer en el posmodernismo.* El músico argentino dialoga con el crítico Werner Klüppelholz.



11 **Ensayo.** *¿Cuándo es el arte?*, por Nelson Goodman. El filósofo estadounidense se enfrenta al eterno problema: ¿cómo saber si algo es una obra de arte?



17 **Alrededor del tiempo,** por Mariano Etkin: "Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido. No se sabe si los materiales se acercan a uno o, al revés, si es uno el que decide ir hacia ellos".

19 **Análisis.** *Reflexiones sobre 6 eventos de Juan Carlos Paz,* por Omar Corrado. Aproximación a un enigmático manuscrito de 1972.

25 **Reseña.** *Partituras,* por Oscar Edelstein / *Libros,* por Guillermo Saavedra y Carmelo Saitta / *Discos,* por Juan Arturo Brennan y Edgardo Kleinman.

31 **Dossier.** *Silvestre Revueltas. Alrededor de México,* por Mariano Etkin / *Notas autobiográficas,* por Silvestre Revueltas / *Dos o tres apuntes sobre Silvestre Revueltas,* por Coriún Aharonián / *La idea de distorsión en la obra de Revueltas,* por Julio Palacio / *Muy Silvestre, Gran Revueltas,* por Graciela Paraskevaldis / *La batuta de Plata,* por Gerardo Gandini / *Cronología, discografía, obras principales, fragmentos.*



55 **Agenda.** *Conciertos / Concursos / Simposios.*



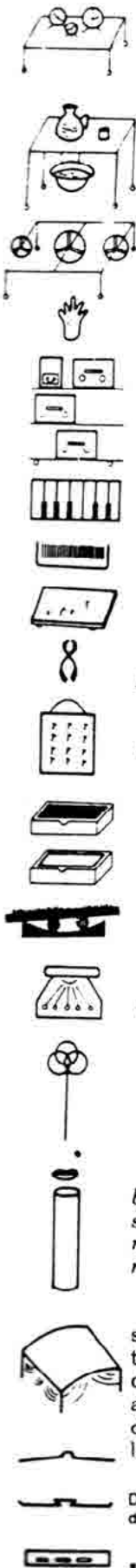
60 **Platón y otros bárbaros,** por C. E. Feiling: reflexiones a partir de una superchería de Arthur Schopenhauer.

62 **Técnicas.** *P.C. SOS.* Los compositores Pablo Cetta y Pablo Di Liscia ofrecen un auxilio para el análisis del atonalismo no serial, según las técnicas desarrolladas por Allen Forte en su libro *The structure of atonal music.*

68 **Cámara.** "Cante un buen vino, no una cerveza." Diana Baroni entrevista al tenor suizo Ernst Haefliger.



76 **Máquinas.** *El programa CMUSIC,* por Miguel Calzón. Análisis de lenguajes y computadoras para la composición musical, segunda entrega: un modelo para la descripción de los lenguajes de la familia Music.



Componer en el posmodernismo

Mauricio Kagel en diálogo con Werner Klüppelholz

“El mejor músico europeo que conozco es un argentino, Mauricio Kagel”. La paradoja de John Cage resuena a la hora de editar esta entrevista: ¿es necesario presentar a Kagel? Probablemente lo sea en la Argentina, donde su obra, sin duda una de las más significativas y originales de la segunda mitad del siglo, no tiene ningún tipo de difusión. Compositor, director, autor de varias películas para cine y televisión (Antithèse, Match, Solo, Ludwig van, Zwei-Mann-orchester, entre otras), Mauricio Kagel nació en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1931 y desde 1957 vive radicado en Colonia, Alemania. En 1960 funda el Ensemble de Nueva Música de Colonia y desde 1974 ocupa la cátedra de Nuevo Teatro Musical en la Escuela Superior de Música de esa ciudad.

La entrevista que se publica a continuación fue enviada por el compositor especialmente para Lulú y será editada a fines de 1991, en coincidencia con su 60 aniversario, en un libro sobre Mauricio Kagel, Worte über Musik (Palabras sobre música), por la editorial Piper de Munich.

Werner Klüppelholz: *La palabra “posmodernismo” parece presuponer el modernismo. ¿No sería mejor que nos ocupásemos primeramente de este concepto?*

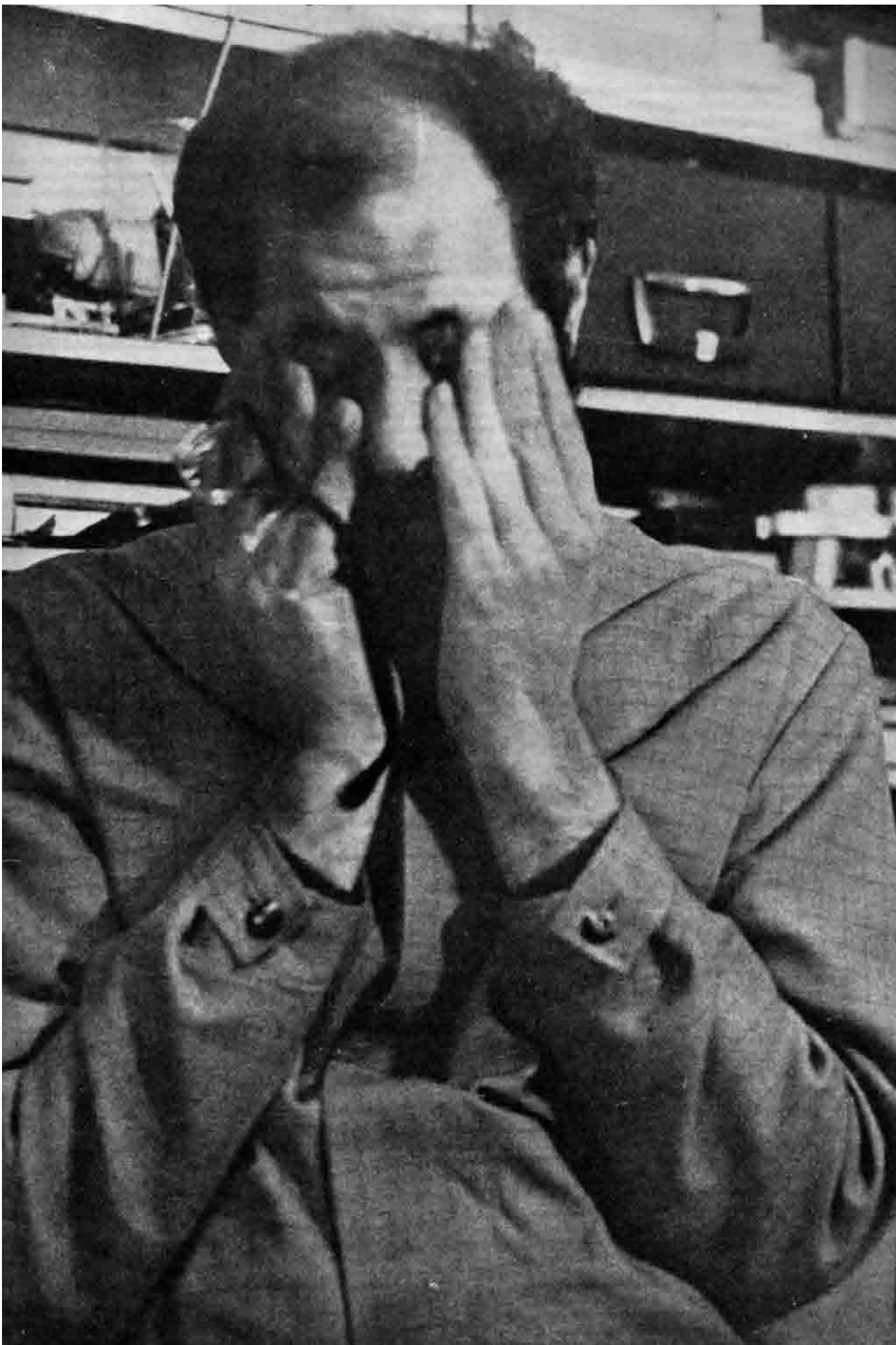
Mauricio Kagel: Es casi imposible separar ambos conceptos entre sí. Sin embargo, ante la provocativa palabra posmodernismo se agita muchas veces el fantasma de la ilusión en el sentido de que la historia sería reversible. Se ad-

vierte formalmente la satisfacción de que, por fin, estaríamos en un premodernismo idílico. En esta confusión ideológicamente ornamentada reside el desembozado ajuste de cuentas con el espíritu del modernismo. Desde aquí deberíamos partir, ya que los resentimientos imperantes en pro o en contra del posmodernismo enturbian la visión de lo esencial. El modernismo en tanto eslabón de una evolución lógicamente funda-

mentable, en tanto lo lisa y llanamente contemporáneo, siempre ha sido tan necesario como la reflexión acerca de las consecuencias y las variantes posibles de todo lo nuevo.

Consideremos dos ejemplos extremadamente diferentes de entre sus propias obras. Anagrama (1957/58), una composición lingüística y fonemática, basada

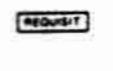
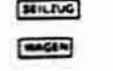
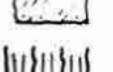
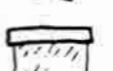
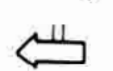
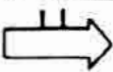
Diseño para la exposición de *Theatrum instrumentarium*



6



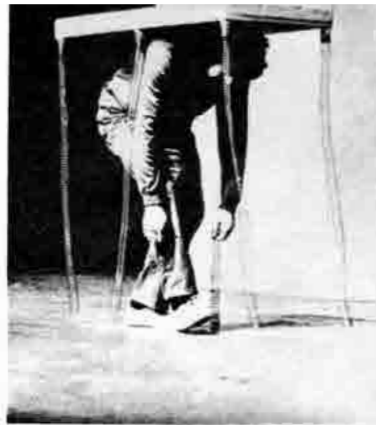
BUHNENTECHNIK



en un anagrama latino y en cinco idiomas diferentes, que por cierto en la práctica no se tornan semánticamente inteligibles, y la cantata *Mitternachtstück* (Pieza de Medianoche, 1981/82), en la cual usted, al tiempo que garantiza cuidadosamente la comprensión de las palabras, pone en música, de una manera totalmente cercana a la tradición, textos provenientes de los diarios tempranos de Robert Schumann. ¿Qué lo ha impulsado hacia una y otra composición?

Anagrama surgió del deseo de utilizar las lenguas no tanto como vehículo de la composición musical, sino para desmembrarlas en sus partes acústicas constitutivas, para así obtener categorías musicales. Las oraciones y las palabras resultan pasadas por una máquina trituradora tanto retóricamente lógica cuanto sistemáticamente arbitraria. Todo se orientó hacia la conformación de sonoridades mixtas. Surgió así material triturado y, al mismo tiempo, algo formado con ese material triturado. Resultará obvio que esto no fue posible sin la espina dorsal de un haz de métodos de composición.

Veinte años después surgió, no solo en otros compositores coetáneos, sino también en mí mismo, la necesidad de una evolución ulterior por medio de cambios, lentos o abruptos. Sería insensato seguir reproduciendo la música de la década de 1960 al fijar rígidamente esas obras, ya que ello se basaría en la creencia de que existe alguna verdad que habría que eternizar más allá de la culminación de su acción estética. Por ejemplo, la discusión acerca de la influencia de la Segunda Escuela de Viena, así como sobre sus sucesores mediatos e inmediatos, se torna ociosa en cuanto se acopla el método dodecafónico y la serialidad con una pretensión de verdad. En el pasado esto ya ha conducido a una estética casi fascistoide, porque la utopía de conservar el control total sobre todos los parámetros ha acarreado antes bien el absolutismo sobre los oyentes, con excepción de algunas obras válidas. Por cierto que los compositores pueden señalar la sinceridad de sus obras, y aun ensalzarlas como modelos de pensamiento, pero jamás impedirán que otros compositores y observadores sientan esos esfuerzos como curiosa-



Acústica, un momento de la pieza escénica de concierto *Repertoire* (1970). El ejecutante desplaza sobre el escenario una placa de poliestireno de la que cuelgan seis espirales; se produce un momento de silencio cuando el ejecutante, que lleva el instrumento sobre sus espaldas, se detiene. Una segunda acción, con el mismo sonido pero con diferente significado, se produce cuando el instrumento es hecho descender desde las alturas del escenario, y las espirales son hechas vibrar a través de un movimiento lateral.

mente obsoletos, y hasta involuntariamente cómicos.

La vida cultural ama los manierismos, los ismos, las etiquetas. Esto apunta hacia una simplificación latente en la evaluación y ubicación del fenómeno estético. En cambio, autores, pintores y compositores están continuamente empeñados en reelaborar de nuevo sus propias experiencias en la invención, en enriquecer el *procedere*. A menudo esto conduce a lentas transformaciones, que a veces la crítica y los oyentes solo perciben cuando la diferencia con lo precedente ya es inmensa. En la década de 1960 también se encuentran en mis trabajos ejemplos de rechazo de las recetas imperantes. Así, algunos aspectos de *Phonophonie* ya apuntan a *Mitternachtstück*, solo que en forma rudimentaria. En esta última pieza me sedujo el texto casi expresionista de Schumann, y esto me obligó a una transposición musical consecuente, en la que la comprensibilidad conservaba el rango de mandamiento supremo. De por sí ya siempre me molestó que los textos basales, que a veces inspiraban a los compositores a confeccionar manifiestos, solo se tornaran comprensibles a través del comentario acompañante en el programa del concierto. Los guisos lingüísticos no son modernos ni posmodernos, sino, entretanto, una característica tan difundida como puede ser alto, profundo o lento. Dicho en otros términos: a priori, lo incomprensible no resulta más apropiado a la época que

las palabras claramente perceptibles, o viceversa. Desde temprano ya existen en mis composiciones elementos del posmodernismo, porque siempre me sentí fascinado por la posibilidad que tienen los compositores: la de iluminar o reproducir de una manera nueva material recibido en herencia.

Antes de su viraje francamente visible hacia la tradición, marcada por Ludwig van (1969/70) o la tonalidad serial de *Programm*, y a hay ciertamente indicios de ello en algunos títulos de sus obras, como por ejemplo *Mirum para tuba* (1965).

Con frecuencia, los títulos son documentos de una toma de posición, o parte de una actitud. Trato de hallar títulos tales que, cuando menos, eviten la impresión de que mi música formularía la pretensión de ser una ciencia exacta. Hay que oír las risas de matemáticos y físicos cuando leen más de una pretenciosa efusión redactada por compositores que pretenden conferir a sus obras el aura de la precisión infalible. En el fondo, difícilmente tengan los compositores la formación y el pertrechamiento exigibles como para aportar, al ocuparse de las disciplinas científico-naturales, una contribución científica incitante.

De hecho, lo que me interesa es otra cosa:

Un antiguo sueño del compositor es la creencia en la necesidad de los sonidos que ha encontrado. Sin embargo, este estado de cosas es más complicado de lo que se creen, porque los compositores están firmemente persuadidos de que todas sus combinaciones sónicas son imprescindibles. Si se quiere, una especie de postulado teórico-musical de la infalibilidad.

Volvamos a *Mirum para tuba*. Al leer u oír este título por primera vez, se piensa inevitablemente en el *Requiem* de Mozart. Eso me gusta, porque el reservorio de nuestra ilustración musical vela elásticamente por una duplicidad o triplicidad del terreno, un hábito en la historia de la música que puede desembocar en una expectativa auditiva diferente. Acaso ese título haya sido una cita temprana de la estética posmodernista, aunque sin citar expresamente.

Schoenberg lo sentía de otro modo: a él le interesaba, decidi-

damente, mantener al margen de su música hasta el más tenue hábito de la historia, o en todo caso la menor asociación con la tonalidad. En vano, según se sabe. Pero ¿no reside en eso una diferencia esencial respecto de la situación actual?

Schoenberg siempre sufrió porque se consideró que el papel que desempeñaba era el de agua-fiestas. Y sin embargo, su obra alberga tanta tradición: Wagner, Brahms, Hugo Wolf, y muchos otros. La tradición hasta le dio fuerzas para poder componer así. Es un mal ejemplo —por fallido— de la tentativa de mantener alejada la tradición. Suelo formular estadísticas, por hobby: en el transcurso de mi vida probablemente haya escuchado *Noche Transfigurada* con una frecuencia treinta veces mayor que el *cuarto cuarteto de cuerdas*, y *Pierrot Lunaire* incontablemente más a menudo que los *Lieder op. 22*. Con ello no quisiera formular una teoría, y menos aún en pro o en contra de la tonalidad, en tanto ideología. Pero me gustaría citar una carta escrita en 1920 por Max Ernst a Tristan Tzara en París. Por razones de piedad lo hago



Virgindad, escena de Spielplan (1970), música instrumental en acción. El ejecutante se vuelve un "hombretambor" al avanzar lenta y dificultosamente sobre el escenario virtualmente cubierto de tamborines de un solo lado.

en el texto original francés: "Les intellectuels allemands ne peuvent pas faire caca ni pipi sans des idéologies". Ahora vivo en Alemania y soy testigo y cogestor de un magma ideológico contra el cual me defiendo sinceramente. Así me sorprende constantemente

enterarme de qué manera diferente escuchan música otras personas que yo —que nosotros, la gente del oficio—, y qué descubren en ella. El posmodernismo es, seguramente, una afrenta contra la superestructura ideológica, contra esa severidad que se define a sí misma como severa. No lo digo como abogado del posmodernismo, sino más bien como testigo de una incertidumbre en expansión, que también se ha adueñado de la crítica. Me regocijan las crisis en el terreno de la estética; siempre me resultaron sospechosas las teorías concordantes, los sistemas firmemente estructurados; por cierto que me siento en un terreno vacilante. Por otra parte las teorías fantasiosas solo resultan apasionantes como parte de una ficción general. Acepto de buen grado muchas cosas, en tanto la ideología y la estupidez no marchen en la misma dirección.

Sin embargo, creo que el viraje hacia la tradición sobre fines de la década de 1960 aún no está suficientemente aclarado. Después de todo hubiese resultado imaginable que usted —al igual que los más jóvenes en la década de 1980— se hubiese abierto un sendero hacia la reconcentración.

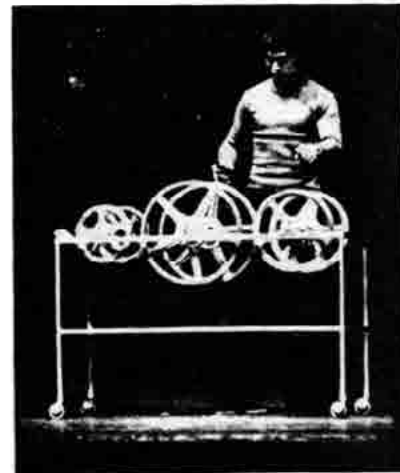
Me lo impidió mi impulso hacia la coherencia. Además de ello, la propia década de 1960 fue, desde el punto de vista filosófico-cultural, una excursión hacia una forma de reconcentración que, sin embargo, no se definía de esa manera por aquel entonces. El excesivo énfasis puesto sobre lo estructural en la metodología de la composición condujo —a través de una música especulativa— hacia mensajes herméticos, que en muchos casos era menester decodificar. Sería ingenuo afirmar que una música que se encierra pretenda ser comunicativa. Tan ingenuo como la creencia de que podemos influir sobre los procesos sociales por medio de la música. Solo somos como veletas, que si bien giran antes de que soplen el viento, no pueden luego decidir por su dirección.

Si echase una mirada retrospectiva, ¿en cuál obra o grupo de obras reconocería usted mismo un viraje estilístico?

Mientras se llevaban a cabo las transformaciones, resultaba

difícil derivar de ello un sistema. Esto vale en especial para obras individuales. Pero por cierto que *Ludwig van* y las *Variaciones sin fuga* fueron un intrépido entendimiento con la forma y la expresión del siglo XIX.

¿Cómo escribirían hoy los compositores del pasado? Ese interrogante, junto con sus efectos posibles, siempre me ha preocupado, porque me concibo dentro de la continuidad de una tradición mu-



Ultimo viaje, otro momento de Spielplan. Una máquina de tres ruedas de hierro montadas en un marco de metal sube a escena del brazo de dos ejecutantes que la hacen sonar: golpeando con barras las ruedas, inmóviles o puestas previamente en rotación, o dejando arrastrar las barras por las ruedas en movimiento.

sical incesante. Por ejemplo, la expresión "Gran Música" la oí por primera vez en Alemania. Su empleo es interesantísimo: cada cual entiende por ello otra cosa, pero no obstante existen obras ante las cuales de inmediato reina unanimidad en el sentido de que se trata, definitivamente, de gran música. El *Adagio del cuarto Concierto para piano* de Beethoven es una música de esta índole, y usted concordará conmigo en que la indecible emoción que se experimenta hacia el final de ese movimiento casi nos hace esperar que no haya de seguirlo un allegro. No toda la música buena es gran música; por encima del nivel superior de la música sería existe, aparentemente, un nivel supremo, reservado para aquella música capaz de dejarnos perplejos. En cada uno de los compositores que han marcado la historia de la música hay pasajes de esa naturaleza, aunque ninguno haya tenido la capacidad de

7



sa en forma totalmente literal la frase "la ornamentación es un crimen".

Por cierto que el propio Adolf Loos era un paladín de la ornamentación, solo que de una ornamentación severa y objetiva. Esta clase de ceguera poética subsiste hasta el día de hoy; se prohíbe esto, se censura aquello otro. En última instancia, lo único que cuenta es el objetivo.

Sin embargo, parece justificable el recelo frente al "posmodernismo" en el sentido de que la postura del laissez-faire, en última instancia, también abandona la moral estética, ya que un código moral que, precisamente, no lo autoriza todo, aún sigue siendo el fundamento de cualquier concepto de arte, en el cual, por lo demás, hasta quisiera participar un poco el inefable sonsonete de un Philip Glass.

Siempre hubo adherentes que proporcionaban las obras que se están esperando para rechazar o condenar una estética determinada. Así ocurrió tanto en la música serial como en el neoclasicismo, en el neorromanticismo o en la música minimalista. En todas las épocas hubo una producción casi sistemática de obras superfluas. Pero sería injusto medir estas obras con aquellas que han provocado una transformación histórica. La formulación de Loos es inquietante, y ello no en último término porque durante la década de 1970 hemos podido ser testigos de una inesperada valorización del Art Nouveau. Yo mismo también he aprendido a no seguir considerando como kitsch la noble severidad del Art Nouveau, tal como antes lo hacía globalmente, y aun ciertas evoluciones en el Bauhaus no resultarían comprensibles sin el Art Nouveau. Naturalmente que he abogado por los ideales del Bauhaus, pero reconozco sinceramente que solo mucho más tarde comprendí muchas conexiones en la historia del arte. Las exposiciones sobre la pintura del siglo XIX que se realizaron en Hamburgo durante la última década fueron extraordinarias, porque no se originaron en un espíritu afirmativo en contra de lo nuevo, sino para comprender más ampliamente el modernismo. De esta manera, muchos observadores comenzaron a

verlo con nuevos ojos. A comienzos de la década de 1960 afirmé que, hasta tanto no se elaborase a fondo el siglo XIX, no podría evaluarse soberanamente el siglo XX ni seguir desarrollándolo con auténtica libertad. En otras palabras: ya entonces estaba yo convencido de la tradición de la modernidad en la tradición, pero no por razones sentimentales ni para anunciar el retroceso, sino simplemente porque ello me interesaba candentemente desde el punto de vista de un compositor del siglo XX.

Usted ha aplicado el pensamiento serial a los tipos sonoros de la tonalidad, cosa que, con su habitual proclividad a las paradojas, califica de tonalidad serial. Presuntamente, la coerción serial garantizaría lo que usted ha calificado de coherencia. A su vez, ésta tiene la misión de ponerla a salvo del eclecticismo... ¿o acaso



Mauricio Kagel dirige a los solistas vocales en *Ensemble* (1970), una pieza para dieciséis voces con partes individuales, cuya selección y secuencia se deciden en el ensayo. El director del conjunto también debe decidir qué partes van a sonar al mismo tiempo.

ese concepto ya no tiene hoy en día, de por sí, verdadero sentido?

Jamás he incurrido, intuitiva y formalmente, en el eclecticismo. Soy demasiado estricto y económico como para ello. Intento convertir lo poco en mucho, y esto requiere un oficio coherente, clásico. Ocurre algo similar a la química: a partir de tres o cuatro elementos dados, obtener un número máxi-

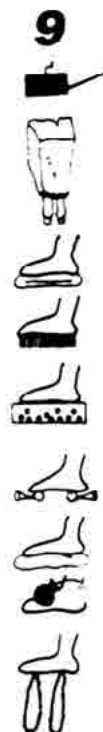
mo de derivados. Aquellos que resulten óptimos servirán para confeccionar nuevas ramificaciones de una estructura formal. Naturalmente que, desde el siglo XVIII hasta hoy en día, encontramos este modelo concretado, una y otra vez, con la mayor perfección. Tampoco me interesa el eclecticismo porque, ya de por sí y en virtud de los medios, vivimos en una ininterrumpida realidad ecléctica, que no pienso reproducir una vez más en mis obras. Acaso eso sería posmodernismo en estado puro, pero, al mismo tiempo, una especie de naturalismo de los medios, realmente alejado de mi estética. El conflicto entre modernismo y posmodernismo se basa también en la ilusión de que el uno podría relevar sin más al otro, como si por una decisión pudiese resolverse que a partir de ahora tiene vigencia la irracionalidad donde antes imperaba la racionalidad. Ni la una ni la otra se ajustan en pro-

fundidad al espíritu profundo de la época. También podría ser que, más adelante, se considerase al posmodernismo de hoy como un peldaño de transición, como una cinta transportadora hacia un modernismo más virulento aún. ¿Quién se atreve a predecirlo con certeza? =

(1989)

(Traducción de León Mames)

LULU



Les Cahiers du CIREM

Musique moderne et contemporaine



Reginald Smith Brindle
Olivier Cadiot
Emilio Carrapezza
Domenico Cardone
Pierre Albert Castanet
Franck Catherine
Enrico Coco
Daniel Charles
Elisabeth Chojnacka



Nicola Cisternino
Walter Corten
Jean-Pierre Dambricourt
Marie Delcambre-Montpoel
Célestin Deliege
Caroline Delume
Franco Donatoni



Ricardo Mandolini
Jean-Etienne Marie
Diego Masson
Paolo Maurizi
Olivier Messiaen
Francis Miroglio
Christine Naslin
Aldo Orvieto
Christine Paquelet
Francis Pierre
Michel Rigoni
Nicolas Schalz
Johannes Schmidt-Sistermanns
Marco Maria Tosolini
Gerd Zacher



François Nicolas
Gianguido Palumbo
Anne Penesco
Ulrich Pothast
Isabelle Saint-Jean
Page
Maria Joao Serrao
Ivanka Stoianova
Martine Viard



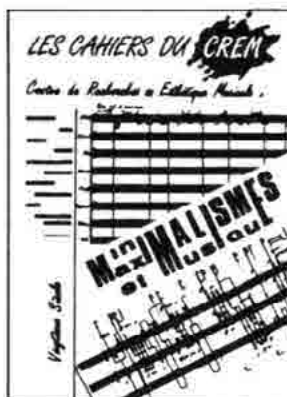
Daniel Durney
Pascal Dusapin
Maurice Fleuret
Bernard Fort
Madeleine Gagnard
Marta Grabocz
Claude Helffer
Jacqueline Kalfa
Günther Katzenberger



Michel Serviere
Philippe Tailleux
Iannis Xenakis



Yves Barbier
Jean-Michel Bardez
Peter Becker
Michelle Biget
Frédéric Billiet
Thomas Bloch



Jean Laude
Jean-Marc Leblanc
Dominique Lemaître
Marie-Thérèse Leroy
Christian Lorandin
Stefania Lucchetti
François-Bernard Mache
Marie-Louise Mallet
Dominique Manchon



Les Cahiers du CIREM B.P. 4174 ROUEN Cedex (FRANCE)

¿Cuándo es el arte?

En el mundo anglosajón, cuando se habla de filosofía, hay un nombre inevitable: Nelson Goodman. Este americano, autor de libros como The Structure of Appearance; Fact, Fiction and Forecast y Languages of Art, se ha dado el lujo de discutir con E. H. Gombrich acerca del carácter convencional o no de la perspectiva, polemizar con filósofos de la ciencia cuyos "compromisos ontológicos" desaprueba y escribir para Critical Inquiry, una publicación dedicada a la teoría literaria y la crítica cultural. Sus argumentos, complejos pero llenos de buen humor, han acabado con las certezas de muchos. Lulú reproduce aquí un cáustico ensayo de Goodman acerca del obstinado problema: ¿cómo saber si algo es una obra de arte?

Nelson Goodman
Versión de C. E. Feiling

Lo puro en el arte

Si los intentos de responder a la pregunta "¿Qué es el arte?" acaban en frustración, ello puede deberse —como suele ocurrir en filosofía— a que se trata de la pregunta equivocada. Repensando el problema, y aplicándole algunos

páint'ing, n. 1. the act or occupation of covering surfaces with paint.
2. the act, art, or occupation of picturing scenes, objects, persons, etc. in paint.
3. a picture in paint, as an oil, water color, etc.
4. colors laid on. [Obs.]
5. delineation that raises a vivid image in the mind; as, word-painting. [Obs.]

resultados obtenidos del estudio de los símbolos, quizá seamos capaces de aclarar asuntos tan discutidos como el rol del simbolismo, el "object trouvé" y el así llamado "arte conceptual".

Cierta curiosa opinión acerca del vínculo entre símbolos y obras de arte se ve ilustrada por una anécdota que Mary McCarthy relata mordazmente:

"Siete años atrás, cuando enseñaba en un colegio progresista, co-

12 nocí a una chica bastante atractiva que deseaba ser escritora. No era su docente, pero ella sabía que yo a veces escribía relatos, de modo que una tarde, agitada y con el rostro encendido, se me acercó en el pasillo para comunicarme que había escrito un cuento que le había gustado muchísimo a su profesor, un tal Mr. Converse. 'Le parece maravilloso, dijo, y me va a ayudar a corregirlo porque lo quiere publicar'.

Le pregunté por la trama; la chica era una persona simple, enamorada de la ropa y de salir con los muchachos. Su respuesta fue dubitativa. Trataba de una chica (ella) y de unos marineros con quienes se topaba en el tren. La expresión de su rostro, que se había ensombrecido por unos segundos, recuperó luego la alegría.

'Mr. Converse lo está revisando conmigo, y le vamos a agregar todos los símbolos.'

("Settling the Colonel's Hash", *Harper's Magazine*, 1954; reimpresso en *On the Contrary*, Farrar, Straus and Cudahy, 1961, p. 225)

En estos tiempos la entusiasta alumna recibiría el consejo, igualmente sutil, de excluir cualquier símbolo, pero la lógica subyacente es la misma: los símbolos, necesario ornamento o agregado superfluo, son extrínsecos a la obra. Cuando nos hablan de símbolos, pensamos primero en el *Jardín de las delicias*, los *Caprichos*, aquellos relojes derretidos de Dalí, y por último quizás en la pintura religiosa, cuanto más mística mejor. Resulta menos extraña la asociación entre lo simbólico y lo esotérico o ultramundano que el hecho de clasificar a las obras como simbólicas sobre la base de que tengan símbolos por tema —vale decir, sobre la base de que representen, y no sean, símbolos. Ello supone arte no-simbólico al que nada representa, pero también a los retratos, naturalezas muertas y paisajes que no incluyen alusiones arcanas ni son en sí mismos símbolos.

Sin embargo, cuando ofrecemos ejemplos de obras no-simbólicas, de arte desprovisto de símbolos, nos limitamos a obras carentes de tema, e.g. cuadros o composiciones o edificios puramente abstractos o decorativos o formales. Quedan excluidas aquellas obras que representan algo, no importa qué o cómo; porque representar es a todas luces refe-



irse a, estar en lugar de, simbolizar algo. Toda obra representativa* constituye un símbolo, y el arte desprovisto de símbolos es un arte carente de temas.

Que las obras representativas sean simbólicas de acuerdo con un uso del término, y no-simbólicas de acuerdo con otro, tiene escasa importancia mientras no confundamos ambos usos. Lo que sí importa, según muchos artistas y críticos contemporáneos, es distinguir la obra de arte de aquello que simboliza o a lo que se refiere. Permítaseme citar entre comillas, puesto que lo presento a la consideración del lector, y sin emitir ahora juicio alguno, el resumen de un programa o política o punto de vista muy frecuente hoy en día:

"Lo que un cuadro simboliza es externo a éste, externo a éste en cuanto obra de arte. Su tema, si lo posee, sus referencias —sutiles u obvias— mediante símbolos tomados de un vocabulario más o menos conocido, no tienen nada que ver con su valor o carácter estético o artístico. Aquello a lo que un cuadro de algún modo se refiere, abierta u ocultamente, yace fuera de éste. Lo que importa en realidad no es su relación con otra cosa, no es lo que el cuadro simboliza, sino aquello que es en sí mismo —en sus cualidades intrínsecas. Cuanto más el cuadro dirija la atención hacia aquello que simboliza, más nos distrae de sus verdaderas propiedades. Se sigue de esto que toda simbolización resulta no solo irrelevante sino molesta. El arte realmente puro desprecia la simbolización, no se refiere a nada, debe ser tomado tal cual es, no por estar unido a algo mediante un vínculo tan remoto como el simbólico."

Este manifiesto tiene mucha fuerza. El consejo de concentrarse

en lo intrínseco por sobre lo extrínseco, la insistencia en que la obra es lo que es y no lo que simboliza y la conclusión de que el arte puro deja de lado toda referencia externa suenan a pensamiento riguroso, y prometen rescatar al arte de los daños que le infligen la interpretación y el comentario.

Un dilema

Sin embargo, hay aquí un dilema. Si aceptamos la doctrina del purista o formalista, parecemos estar diciendo que el contenido de obras tales como el *Jardín de las delicias* o los *Caprichos* no tiene importancia. Si rechazamos la doctrina, nos culparán de creer que no importa solo aquello que la obra es, sino también muchas cosas que la obra no es. En un caso estaríamos recomendando la lobotomía de muchas grandes obras, en el otro condonando la impureza en las artes, poniendo el acento sobre lo exterior a las obras.

Pienso que lo apropiado es reconocer que la posición del purista resulta incorrecta y correcta al mismo tiempo. ¿Cómo? Empecemos por aceptar que lo externo es externo. ¿Aquello que un símbolo simboliza, debe siempre ser externo a éste? Depende del tipo de símbolo. Consideremos los siguientes:

- a «esta cadena de palabras», que está en lugar de sí misma;
- b «palabra», cuando se aplica a sí misma entre las otras palabras;
- c «corta», cuando se aplica a sí misma entre otras palabras y muchas otras cosas;
- d «que tiene ocho sílabas», que tiene ocho sílabas.

Obviamente, lo que algunos símbolos simbolizan no se halla por completo fuera de ellos. Los ejemplos citados son, desde luego, bastante especiales, y ejemplos análogos en pintura —cuadros que son cuadros de sí mismos o se incluyen a sí mismos en lo que representan— pueden ser omitidos por muy raros o idiosincráticos como para resultar de peso. Aceptemos por el momento que lo que una obra representa, salvo en unos pocos casos, es externo a ella.

¿Significa esto que cualquier obra que no representa nada satisface al purista? En absoluto. Para empezar, los cuadros de

Bosch, llenos de extraños monstruos, o los tapices con unicornios, nada representan —no hay tales monstruos o demonios o unicornios excepto en cuadros o descripciones verbales. Decir de un tapiz que “representa a un unicornio” se reduce a decir que es o contiene la imagen de un unicornio, no que haya un animal o cosa que el tapiz representa. Estas obras, aunque nada representan, satisfacen bien poco al purista. Puede que mi objeción sea un prurito de filósofo, de modo que no insistiré. Aceptemos simplemente que tales cuadros, aunque nada representan, poseen un carácter representativo, por ende simbólico e “impuro”. De todas formas, debemos dejar sentado que el hecho de que sean representativos no implica que representen algo externo a ellos, de manera que el purista no los puede rechazar sobre esa base.

Por otra parte, no solo las obras representativas son simbólicas. Los cuadros abstractos, que nada representan ni son representativos, pueden expresar, y así simbolizar, un sentimiento u otra cualidad, una emoción o idea. Puesto que la expresión es un modo de simbolizar algo externo al cuadro —que no percibe, siente, ni piensa—, el purista rechaza al expresionismo abstracto tanto como a las obras representativas.

Para que una obra constituya una instancia de “arte puro”, no debe representar ni expresar ni ser expresiva o representativa de nada. ¿Basta con esto? Tal obra no está en lugar de nada externo, cierto: todo lo que posee son sus propiedades. Claro que si lo formulamos de este modo, todas las propiedades que un cuadro o cualquier cosa posee —incluso la propiedad de representar a una determinada persona— son propiedades del cuadro o la cosa, no propiedades externas.

La previsible respuesta es que existe una importante distinción entre propiedades internas o intrínsecas y propiedades externas o extrínsecas, que aunque todas sean de hecho propiedades, algunas vinculan el cuadro con otras cosas, mientras que un cuadro no-representativo y no-expresivo solo posee propiedades internas.

La respuesta no funciona, puesto que bajo cualquier diferenciación mínimamente plausible entre propiedades externas e

internas, un cuadro o cualquier cosa tiene propiedades de ambos tipos. Que un cuadro esté en el Museo Metropolitano, que haya sido pintado en Duluth o no haya alcanzado aún tantos años como Matusalén jamás podrían ser propiedades internas. Librarnos de la representación y la expresión no nos deja con algo carente de propiedades externas.

Más aún: la diferencia misma entre propiedades externas e internas resulta bastante vaga. Presumiblemente, los colores y formas de un cuadro son propiedades internas, pero si una propiedad externa es aquella que vincula el cuadro u objeto con otra cosa, entonces los colores y formas cuentan como propiedades externas, ya que un objeto no solo puede compartir su color y forma con otros, sino que su color y forma lo vinculan con otros objetos que tienen los mismos o diferentes colores y formas.

A veces, los términos “interna” e “intrínseca” son sustituidos por “formal”. Pero lo formal en este contexto no puede ser únicamente la forma. Debe incluir el color, y si el color, ¿qué más? ¿La textura? ¿El tamaño? ¿El material? Podemos enumerar a gusto y placer las propiedades que llamaremos formales, pero ese “a gusto y placer” resulta delator. El motivo y la justificación de la diferencia se han evaporado. Las propiedades consideradas no-formales ya no son todas y únicamente aquellas que vinculan al cuadro con algo exterior. De manera que seguimos sin saber qué *principio*, si hay alguno, está involucrado aquí —sobre qué base distinguir las propiedades que importan en la

pintura no-representativa y no-expresiva. **13**

Creo que existe una solución a este problema, pero alcanzarla significa caer a tierra de golpe, dejando de lado nuestra altisonante cháchara acerca del arte y la filosofía.

Muestras

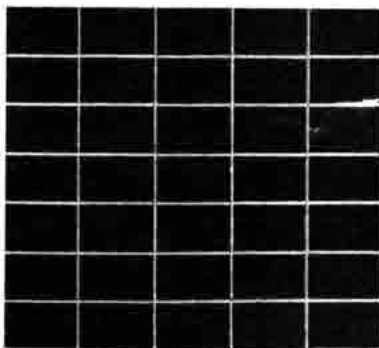
Consideremos por un momento el trozo de tela que figura en el libro de muestras de un sastre o tapicero. Difícilmente puede llamárselo obra de arte, decir que representa o expresa algo. Es solo una muestra —una simple muestra. ¿De qué es una muestra? Textura, color, trama, grosor, hilos componentes... Su función, es-



14 tamos tentados de señalar, consiste en que proviene de cierta bobina de tela y posee las mismas propiedades que el resto del material. Pero eso sería apresurarse mucho.

Permítanseme dos relatos —o un solo relato dividido en dos partes. La Sra. M. R. Triz estudió el libro de muestras, hizo su elección y ordenó de su negocio favorito la cantidad suficiente como para retapizar el juego de living —insistiendo en que fuese exactamente como la muestra. Cuando llegó el ansiado paquete, grande fue la desazón de la Sra. Triz al ver que cientos de trozos de 2" x 3", exactamente idénticos a la muestra hasta en sus bordes zigzagüeantes, caían al piso de la sala. Telefonó entonces al negocio para quejarse, y el dueño respondió, dolido y fatigado: "Pero Sra. Triz, usted dijo que la tela debía ser exactamente como la muestra. Ayer, cuando vino de la fábrica, mis empleados se pasaron la mitad de la noche cortándola".

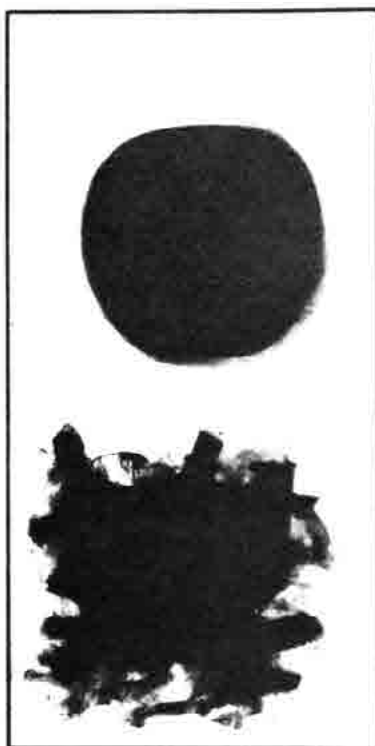
El incidente estaba casi olvidado unos meses más tarde, y la Sra. Triz, tras haber cosido los trozos y cubierto el juego de living, decidió organizar una fiesta. Fue a la panadería, eligió una masita de chocolate y pidió que luego de dos semanas le enviaran suficiente como para cincuenta personas. Los invitados estaban empezando a llegar cuando el ca-



Peter Roehr,
Rectángulos negros, 1964

mión de la panadería le trajo a la Sra. Triz una sola e inmensa torta. La encargada del horno se afiligró mucho por la queja de la Sra. Triz: "Pero Sra. Triz, no tiene idea de cuánto nos esforzamos. Mi esposo es el dueño de la casa de telas, y nos advirtió que su pedido iba así, de una sola pieza".

La moraleja del relato no es que no podemos ganar, sino que



Adolph Gottlieb,
Estallido I, 1957

una muestra es una muestra de algunas propiedades pero no de todas. El trozo de tela es una muestra de textura, color, etc., pero no de tamaño o forma. La masita es una muestra de color, textura, tamaño y forma, pero no de todas sus propiedades. La Sra. Triz se hubiera quejado aun más amargamente si lo enviado hubiese sido como la muestra al punto de tener dos semanas de antigüedad.

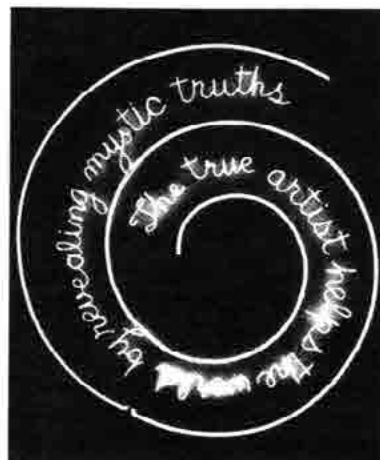
¿De cuáles entre sus propiedades es muestra una muestra? No de todas, porque en tal caso solo sería una muestra de sí misma. Tampoco de sus propiedades "formales" o "internas", ni, en efecto, de cualquier conjunto especificable de propiedades. El tipo de propiedad varía caso por caso: la masita, pero no la tela, es una muestra de tamaño y forma; un trozo de oro puede ser muestra de lo que se extraía en cierta época y lugar. Más aun: las propiedades varían según el contexto y las circunstancias. Aunque el trozo de tela normalmente funcione como muestra de su textura, etc., pero no de su tamaño y forma, si yo se lo señalo a alguien como respuesta a la pregunta: "¿Qué es una muestra de tapicero?", entonces no funciona como muestra de tela, sino como muestra de una muestra de tapicero, en cuyo caso el tamaño y forma figuran entre las propiedades de las cuales es muestra.

En suma, la cuestión se reduce a que una muestra es una muestra de —o *ejemplifica*— solo algunas de sus propiedades, y que las propiedades que ejemplifica va-

rían de acuerdo con las circunstancias, de modo tal que únicamente podemos distinguirlas como aquellas de las que, bajo las circunstancias dadas, es una muestra. Ser una muestra de o ejemplificar es una relación análoga a ser un amigo de; mis amigos no se caracterizan por una sola propiedad o conjunto de propiedades especificable, sino por el hecho de estar, durante un período de tiempo, vinculados conmigo por una relación de amistad.

Lo que todo esto quiere decir respecto de las obras de arte resulta obvio. Las propiedades que importan en el cuadro del purista son aquellas que el cuadro vuelve manifiestas, selecciona, exhibe, subraya, dirige nuestra atención hacia —aquellas que muestra, aquellas que, en resumen, no solo posee sino ejemplifica.

Si estoy en lo cierto, entonces el más puro de los cuadros del purista es simbólico. Ejemplifica algunas de sus propiedades, y ejemplificar es simbolizar —la



Bruce Nauman, *El verdadero artista socorre al mundo...*, 1967

ejemplificación es una forma de referencia tanto como la representación o la expresión. Una obra de arte, por más libre de expresión o representación que esté, sigue siendo un símbolo aunque lo que simbolice no sean cosas o personas o sentimientos sino ciertas formas, colores o texturas.

¿Qué queda, entonces, de esa consigna del purista a la que clasificamos como correcta e incorrecta a la vez? Es correcta porque afirma que lo exterior es exterior, por señalar que lo que un cuadro representa a menudo no importa, por concluir que ni la



Jasper Johns, *Bandera*
sobre blanco con collage, 1955

representación ni la expresión son necesarias y por hacer hincapié en las así llamadas propiedades internas o intrínsecas o "formales". Pero es incorrecta porque supone que la representación y la expresión son los únicos modos de simbolizar, por creer que lo que un cuadro simboliza es siempre externo a éste y por insistir en que lo importante de un cuadro es el mero hecho de poseer ciertas propiedades y no el de ejemplificarlas.

Quienquiera busque un arte desprovisto de símbolos no lo encontrará —si toma en cuenta todos los modos en que una obra simboliza. Arte sin representación o expresión o ejemplificación —sí; arte sin ninguna de las tres —no.

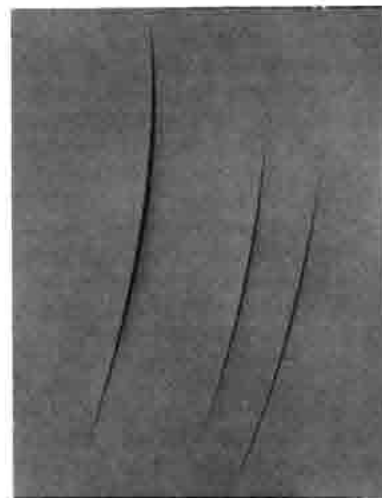
Señalar que el arte del purista se logra evitando ciertos tipos de simbolización no es condenarlo, sino poner en evidencia los habituales manifiestos a favor de un arte purista que excluya a todos los demás. Nada tengo que decir acerca de las virtudes relativas de diferentes escuelas o tipos o maneras de pintar. Lo que me parece importante es reconocer la función simbólica que hasta el arte del purista cumple, puesto que ello nos da una pista para averiguar cuándo estamos y cuándo no frente a una obra de arte.

La bibliografía estética está llena de desesperados intentos por responder a la pregunta "¿Qué es el arte?". Dicha pregunta, a menudo atrozmente confundida con la pregunta "¿Qué es buen arte?", se vuelve acuciante en el caso del *object trouvé* —la piedra recogida de una autopista y luego exhibida en un museo—, y se agrava con el auge de los así llamados arte ambiental y con-

ceptual. El guardabarros de un automóvil, destruido por un choque y expuesto en una galería, ¿es una obra de arte? ¿Y qué de aquello que ni siquiera es un objeto, ni se exhibe en una galería o museo —por ejemplo hacer un pozo en el Central Park y luego volver a llenarlo, como prescribe Oldenburg? Si éstas son obras de arte, ¿no lo son todas las piedras y objetos y eventos? De lo contrario, ¿qué distingue una obra de arte de cualquier otra cosa? ¿El hecho de que un artista la llame obra de arte? ¿El hecho de que sea expuesta en un museo o galería? Ninguna hipótesis parece convincente.

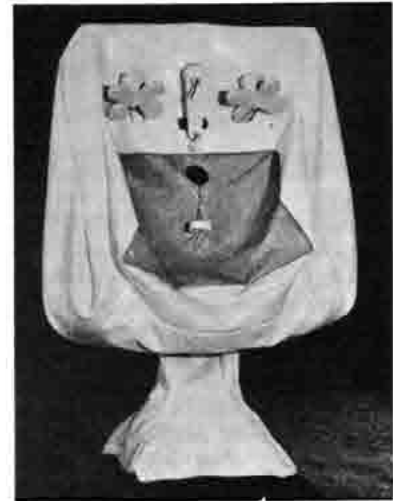
Como dije al principio, parte del problema reside en hacerse la pregunta equivocada —en no darse cuenta de que algo puede funcionar como obra de arte en un momento pero no en otro. Para los casos cruciales, la pregunta correcta no es "¿Qué objetos son (permanentemente) obras de arte?", sino "¿Cuándo es algo una obra de arte?" —o más brevemente, como en mi título, "¿Cuándo es el arte?"

Mi respuesta es que, del mismo modo que un objeto puede funcionar como símbolo, e.g. como muestra, en determinados momentos pero no en otros, también puede ser una obra de arte en determinados momentos pero no en otros. De hecho, solo por funcionar como símbolo en una manera específica puede el objeto volverse, mientras así funciona, una obra de arte. La piedra no es una obra de arte mientras está en la autopista. Allí no cumple, por lo común, función simbólica alguna. En el museo, ejemplifica algunas de sus propiedades, e.g. forma, color, textura. Hacer un pozo y



llenarlo funciona como obra en la medida en que reclame nuestra atención como símbolo ejemplificador. Por contrapartida, un Rembrandt deja de funcionar como obra de arte cuando es usado como manta o sustituto de un vidrio roto.

Por supuesto que funcionar como símbolo de una manera u otra no significa funcionar como obra de arte. Nuestro trozo de tela,



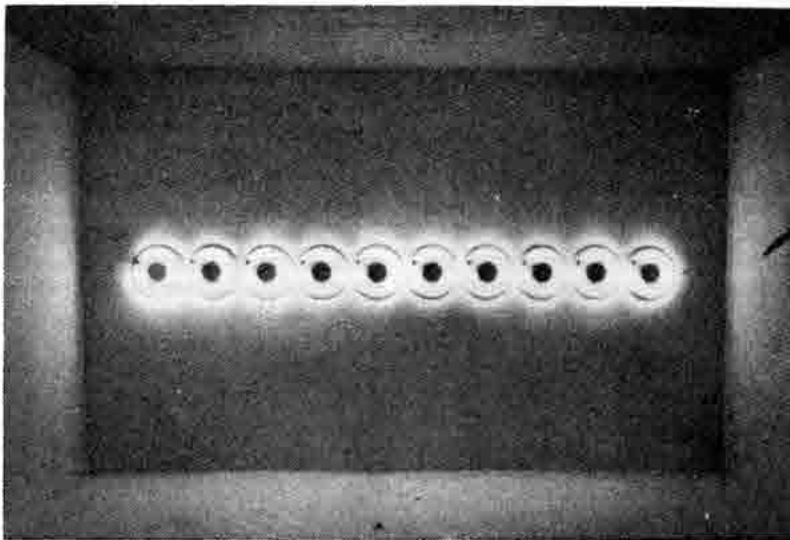
Claes Oldenburg, *Lavabo*

mientras sirve de muestra, no se convierte automáticamente en obra de arte. Las cosas funcionan como obras de arte solo cuando su funcionamiento simbólico posee ciertas características. Nuestra piedra en el museo de geología cumple funciones simbólicas como muestra de las piedras de un determinado período, origen o composición, pero no se vuelve allí obra de arte.

La pregunta acerca de qué características distinguen o indican un funcionamiento simbólico como obra de arte requiere de cuidadoso estudio a la luz de una teoría general de los símbolos. Eso es más de lo que puedo hacer aquí, pero aventuraré tentativamente que hay cinco síntomas de lo estético: 1) densidad sintáctica, cuando las menores diferencias entre ciertos aspectos constituyen una diferencia entre símbolos —por ejemplo, el contraste entre un termómetro de mercurio sin marcas y un instrumento electrónico digital; 2) densidad semántica, cuando los símbolos distinguen las menores diferencias entre ciertos aspectos de las cosas —por ejemplo, nuestro termóme-

Lucio Fontana,
Concepto espacial, 1960

LULU



Dan Flavin, *10 Corrientes alternas, blanco frío/blanco cálido*, 1973.

tro de nuevo y el Inglés, aunque éste último no sea sintácticamente denso; 3) relativa saturación, cuando muchos aspectos del símbolo resultan significativos —por ejemplo, una montaña dibujada por Hokusai de un solo trazo, donde cada rasgo cuenta, frente a la misma línea cuando indica las alturas y bajas de acciones bursátiles, donde lo único que importa es la altura respecto de la base; 4) ejemplificación, cuando un símbolo, independientemente de si denota o no, simboliza por servir como muestra de propiedades que ejemplifica literal o metafóricamente; 5) referencia múltiple y compleja, cuando el símbolo cumple con varias funciones referenciales integradas e interactuantes, algunas de modo directo y otras a través de otros símbolos.

Estos síntomas no definen el arte, y mucho menos proporcionan una descripción exhaustiva o celebración de éste. La presencia o ausencia de uno o más de ellos no es prueba de que nos hallamos o no frente a una obra de arte; tampoco el grado en que estén presentes mide hasta qué punto el objeto o la experiencia es estética. Los síntomas, después de todo, no son sino pistas; un paciente puede tener los síntomas sin la enfermedad, o la enfermedad sin los síntomas. E incluso para que los cinco síntomas se aproximen al rango de condición disyuntivamente necesaria y conjuntivamente suficiente de una obra de arte, sería quizá necesario volver

a trazar las vagas y vagarosas fronteras entre lo estético y lo no-estético. De todas formas, nótese que estas propiedades ponen el acento sobre el símbolo antes que, o al menos junto con, aquello a lo que el símbolo se refiere. Cuando no podemos determinar con precisión frente a qué símbolo de un sistema estamos, o si estamos frente al mismo símbolo en un segundo momento; cuando aquello a lo que el símbolo se refiere es tan difícil de estimar; cuando el símbolo constituye una instancia de las propiedades que simboliza y cumple quizá con muchas funciones referenciales interrelacionadas, simples o complejas, no es lícito simplemente mirar a través del símbolo hacia lo que se refiere como hacemos ante el semáforo o al leer textos científicos, sino que hay que fijarse en el símbolo mismo, como hacemos ante un cuadro o poema. El énfasis en la no-transparencia de la obra de arte, en la primacía de la obra por sobre aquello a lo que se refiere, lejos de suponer la negación o el descuido de sus funciones simbólicas, deriva de ciertas características de la obra en tanto símbolo.

Independientemente de especificar las características que diferencian a la simbolización estética de otras, la respuesta a la pregunta "¿Cuándo es el arte?", debe para mí ser expresada en términos de función simbólica. Quizá decir que un objeto es una obra de arte cuando y solo cuando así funciona sea excesivo, una manera elíptica

de hablar. El cuadro de Rembrandt sigue siendo una obra de arte, sigue siendo una pintura mientras funciona como manta; la piedra de la autopista quizá no se convierta en arte por funcionar como tal. Del mismo modo, una silla sigue siendo una silla aunque nadie jamás se siente sobre ella, y un baúl un baúl aunque solo sea usado para sentarse sobre él. Diciendo qué hace el arte no estamos diciendo qué es el arte, pero creo que la primera pregunta resulta más básica. El problema de definir propiedades estables en términos de funciones efímeras —el qué en términos del cuándo— no se limita a las artes sino que es bastante general, y ocurre tanto con las sillas como con las obras de arte. El desfile de respuestas inadecuadas e instantáneas es también similar: que un objeto sea una obra de arte —o una silla— depende de la intención de alguien o de si a veces o normalmente o siempre funciona como tal. Puesto que todo ello suele oscurecer las preguntas más específicas y significativas acerca del arte, le he vuelto la espalda a lo que el arte es para concentrarme sobre lo que el arte hace.

Un rasgo notable de la simbolización, como he subrayado, es que va y viene. Un objeto puede simbolizar diferentes cosas en diferentes momentos, y nada en otros. Un objeto inerte y solamente útil puede devenir obra de arte, y una obra de arte objeto inerte y solamente útil. Quizás, en lugar de ser la vida breve y el arte largo, ambos sean transitorios.

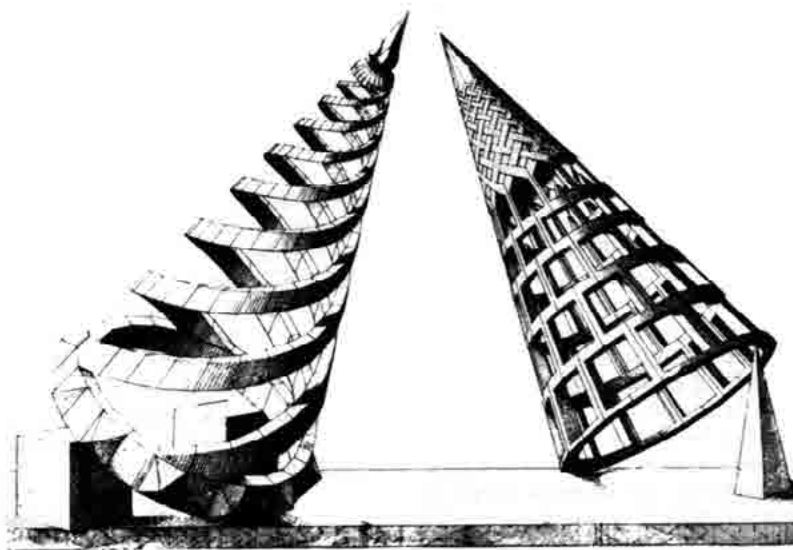
Lo que este capítulo acerca del arte implica para el entendimiento global del libro debería quedar claro. El modo en que un objeto o evento funciona en tanto obra explica cómo, a través de ciertos tipos de referencia, lo que así funciona contribuye a la concepción —y a la creación— de un mundo. ▣

Notas de la versión

Este ensayo constituye el capítulo IV del libro *Ways of Worldmaking* (Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978). Se han suprimido las notas del autor, que en su mayoría se refieren a otras secciones del libro.

* Utilizo el término "representativo/a" no en el significado habitual para el Río de la Plata, i.e. "característico, propio y revelador del carácter de una persona, época, etc.", sino como conveniente abreviatura del sintagma "el/la/lo que representa algo".

Alrededor del tiempo



Wentzel Jamnitzer

Cuando tenía unos 5 o 6 años solía veranear en las Sierras de Córdoba, en Argentina. Era un lugar bastante solitario, alejado de las grandes ciudades, con montañas no demasiado altas. Ahí vivía un tío abuelo a quien le gustaba llevarme a recorrer los alrededores boscosos; me subía a un caballo y partíamos con rumbo —para mí— desconocido. La pregunta que yo hacía, invariablemente, era “¿Adónde vamos?”; la respuesta, en los primeros tiempos, era el silencio y una mirada adusta. Hasta que un día me contestó muy irritado: “¿Adónde vamos, adónde vamos?! ¿Por qué siempre preguntás lo mismo? ¿Para qué querés saber adónde vamos?”

Esta historia de la infancia se me aparece como algo fundante en cuanto a mi percepción del mundo exterior. Sobre todo, de esa parte del mismo que tiene que ver con lo geográfico, el espacio, el silencio, lo aparentemente vacío, la ausencia de respuestas verbales. También, encarnando esa incertidumbre fascinante que representa para mí cualquier viaje.

Componer se parece a hacer un

viaje o un recorrido. No se sabe si los materiales se acercan a uno, o al revés, si es uno el que decide ir hacia ellos. Además, puede ocurrir que el mismo paisaje parezca repetirse, sobre todo en zonas desérticas. En éstas coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexo entre las escalas extremas es uno mismo.

Los paisajes desmesurados provocan, como ninguna otra cosa, la sensación de lo continuo, o de lo que, necesariamente, trasciende la discontinuidad esencial del hombre. Por otra parte, es evidente que un sonido y una montaña tienen algo en común: duran. Duran en sí mismos y perduran en nuestra memoria. Pero como dice Cage: los hombres son hombres, las montañas son montañas, y los sonidos son sonidos. Solo que los tres —cada uno en su escala— duran.

Cada vez me atrae más la idea de la obra como fragmento que

reúne, a su vez, fragmentos provenientes de inabarcables continuos. Una polifonía conceptual y virtual como ésa podría muy bien, sin embargo, materializarse en una música —técnicamente hablando— no polifónica, generándose así una nueva categoría de lo polifónico: aquella que comprende la diversidad de los fragmentos y su relativa autonomía por un lado, y la uniformidad, por ejemplo, de una textura o instrumentación, por el otro.

La tensión producida por esa coexistencia de escalas y categorías diferentes entre sí quizá sea uno de los aspectos importantes en cuanto a la definición de la identidad de la obra, haciendo imposible el comentario unívoco y positivista al estilo de los manuales de análisis musical. Aquí conviene recordar al físico Werner Heisenberg, quien en 1927 logró demostrar que no es posible medir o aprender algo sin modificar —en mínima medida pero modificando al fin— lo medido o aprendido. Esta imposibilidad es conocida como el “principio de incertidumbre”.

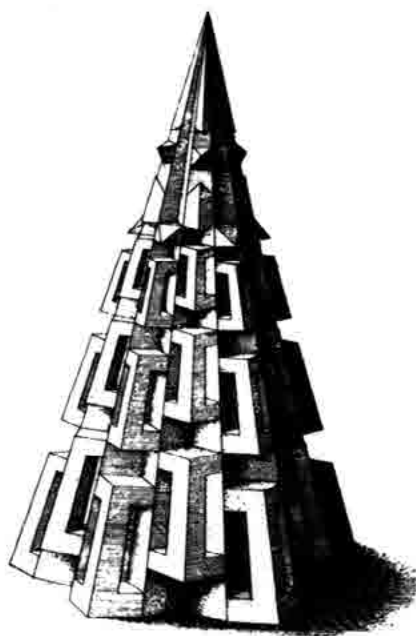
Luego de vadear el caudaloso río Villavil, la subida se hace más pronunciada. La huella va angostándose y entramos en una cuesta empinada, no muy extensa. Al dejarla atrás, el camino se convierte en un río por las lluvias de los días anteriores. El auto se detiene y hay que empujarlo unos 400 metros, con gran esfuerzo. Después de vadear otros tres ríos —el último de los cuales estuvo a punto de interrumpir definitivamente el viaje— llegamos a la Cuesta de Randolpho bajo una lluvia torrencial. Ya en la cima deja de llover y el frío se hace intenso. De golpe, al final de una curva, a más de 4.000 metros de altura, aparecen los fantasmales salares de la puna catamarqueña y los volcanes de la precordillera de los Andes. Aquí el silencio es distinto a otros silencios; tiene una cierta espesura o profundidad. Más adelante, la cercanía de Antofagasta de la Sierra parece anunciada por extrañas formaciones basálticas; las texturas y formas de Los Negros tienen algo de orgánico e inquietante. Al día siguiente, atravesando el Salar del Hombre Muerto, tendríamos otra visión del silencio, esta vez desde adentro.

Me he vuelto escéptico respecto de los intentos de querer aso-

18 ciar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes. La pertenencia sobreviene rara vez como consecuencia de una decisión del compositor, más bien ello ocurre por las características de la música misma, las cuales, a su vez, son el resultado de múltiples influencias, voluntarias e involuntarias, de las cuales el compositor puede no ser en absoluto consciente en el momento en que las recibe. La presencia de esas influencias será, posiblemente, develada por el paso del tiempo.

Dormirse es emprender un viaje cuya primera etapa es una transición entre la vigilia y el sueño. Ese espacio de incertidumbre gozosa era ocupado en mi infancia por la música de Chopin, que mi madre tocaba al piano. Una música a menudo incierta, que tiende a confundir el adentro y el afuera. El comienzo impreciso y abierto del *Preludio Nº 2*, opus 28, en la menor, es un buen ejemplo de ello.

Una de las maneras más perversas por las cuales la sociedad ha logrado reducir los espacios para el ocio, lo improductivo, lo inútil, es aquella por la cual el compositor —productor de ese algo tan opuesto a una mercancía que es la música— siente que debe otorgar a su obra una explica-



ción, no en forma verbal, sino componiendo su obra de modo pedagógico, es decir, haciendo que la obra se constituya, ante todo, en una especie de guía para escucharse a sí misma, postergando la aventura de la escucha solitaria. Así, la manera en que debe escucharse la obra y, eventualmente, la manera en que ésta ha sido construida, se impone sobre la obra misma. Y sobre el oyente. El trabajo —en suma, lo útil—, aun despojado de su carácter mercantil, tiende a mostrarse a sí mismo bajo la forma de una pedagogía que es, en realidad, auto-referen-

cial. La música que se presenta cual explícita clase de composición convierte el acto de la audición en acto de aprendizaje.

Si es cierto, como decía Morton Feldman, que la enseñanza de la composición es un invento de los compositores para ganarse la vida, mientras siga habiendo interesados en componer, seguirán existiendo los profesores de composición. En los países latinoamericanos esta situación —a partir del creciente deterioro económico— presenta características peculiares: para el docente, la enseñanza de lo innecesario deviene, para poder sobrevivir, en algo absolutamente necesario. Al mismo tiempo, la profundización de la crisis requiere dedicar cada vez más horas a la enseñanza y menos a la composición. Todo ello contribuye a subrayar la pertinencia de aquellas obras que —de una manera o de otra— se relacionan con lo vacío, en todas sus acepciones. Reconquistar el vacío podría ser una recurrente utopía del compositor. ▣

Mariano Etkin

Texto leído en el Simposio de Música Latinoamericana Contemporánea, realizado durante el XX Festival de Invierno de Campos de Jordão, Brasil, julio de 1989.

REVISTA

CLASICA®

EDICION DE NOVIEMBRE: DOSSIER LAS DIVAS

EDICION DE DICIEMBRE: DOSSIER ADIOS AL AÑO MOZART

El primer día de cada mes en su quiosco

LULU

Reflexiones sobre «6 eventos» de Juan Carlos Paz

Omar Corrado

Entre los escasos catálogos publicados de las obras musicales de Juan Carlos Paz se cuenta el de Jacobo Romano, incluido en su libro *Vidas de Paz*, de 1976.¹ El mismo cobra significación por el hecho de ser, hasta donde sabemos, el más reciente y el único dado a conocer después de la muerte del compositor. Este catálogo concluye con las obras compuestas o finalizadas en 1964: *Concreción 1964*, *Galaxia '64*, *Música para piano y orquesta* y *Núcleos*.

Sin embargo, en el archivo aún no clasificado de Paz hemos hallado el manuscrito de una composición titulada *6 eventos*, autografiada en cada una de sus páginas y fechadas en 1972. Al ser éste el año de su deceso, es dable conjeturar que se trata efectivamente de su último trabajo musical.

El interés que despierta esta partitura obedece a múltiples razones. Desde el punto de vista documental, testimonia una actividad en el campo de la creación musical que creíamos detenida ocho años antes, periodo éste en el que Paz se aboca a la revisión de

su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo*, en vista a la segunda edición (1971) y a la recopilación y ordenamiento del material para *Alturas, tensiones, ataques, intensidades*, sus memorias, cuyo primer volumen aparece en 1972. Esta partitura reviste además una importancia particular desde el momento en que por única vez el compositor utiliza una notación no convencional, mediante la cual otorga un espacio preponderante a los fenómenos de indeterminación y azar.

El objeto del presente trabajo es, por una parte, el de estudiar *6 eventos* en su singularidad y en su solidaridad con el desarrollo musical y conceptual del compositor y, por otra, el de analizar las probables causas del desconocimiento o la exclusión de esta obra, lo cual nos conducirá a reflexionar brevemente sobre cuestiones relacionadas con el proceder musicológico.

La problemática de *6 eventos* comienza desde su mismo modo de existencia material. En efecto, Paz produce dos ejemplares de la obra con un contenido visual idéntico y los mismos títulos, mientras que la numeración de las piezas varía sensiblemente de una versión a otra:

VERSION A	VERSION B
1	3
2	1
3	6
4	4
5	5
6	2

La existencia de estas dos versiones —que llamamos convencionalmente A y B— incita a pensar que el compositor autoriza cualquier ordenamiento formal del material. Las sucesiones propuestas no serían sino dos de las 720 posibilidades combinatorias que ofrece un conjunto de seis elementos.

Cada una de las versiones consiste en seis hojas tamaño oficio, con su número de orden escrito en letras en el ángulo superior izquierdo (Nº 1, 2, 3, 4 y 6) o en el inferior izquierdo (Nº 5) y la firma del compositor, lugar, fecha y en algunos casos título en el inferior derecho. Las piezas llevan los siguientes nombres: *TROZI-GRAMA*, *POLOPONISTE = IV, VI, III, L, NUBLIA-HAER, FANX →* y *MIKRO-REPT IV*.

La partitura se presenta como un espacio en el que coexisten rasgos provenientes de la nota-

The image shows a handwritten musical score for 'Lulu Nº 2'. At the top left, the number '20' is written. The score is divided into five numbered sections (1-5) connected by arrows. Section 1 at the bottom left contains musical notation on a staff with the text 'PROPORCIONES' and a list of numbers: (1-3-5-4-2) ad lib., (1-5-2-4-3), (4-2-1-3-5), and (5-1-4-2-3). Section 2 is a square box with scribbled lines. Section 3 is a vertical dashed line with a central black triangle pointing downwards, labeled 'org. flauta' and 'Tubo'. Section 4 at the top center is a violin body diagram with labels 'Cuerdas' and 'Vibrato.' and notes 'a) f' and 'b) ff'. Section 5 on the right is a long, narrow rectangle with scribbled lines. A question mark '?' is also present near the violin diagram. The signature 'Rusconi-Rodríguez' is at the bottom right.

Ejemplo 1: 5 eventos (versión B), pieza Nº 6

tres,

D. Martini
(Canto)

violin

A

B

C

perc. (?)

Canto (ad lib.) Ah!
eh!
vi!

MIKRO-REFT, IV,

Duran Barberis Peña
S.A. 72,

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, the word 'tres,' is written in a box. The score includes several staves: a vocal line for 'D. Martini (Canto)', a violin line, and a percussion line labeled 'perc. (?)'. There are three main sections marked with boxes A, B, and C. Section A is at the top left, B is in the middle left, and C is at the top right. Dynamic markings include 'p', 'mf', 'pp', 'f', and 'ppp'. There are also various musical notations such as notes, rests, and slurs. At the bottom right, there is a box containing the text 'MIKRO-REFT, IV,' and another box with 'Duran Barberis Peña S.A. 72,'. The overall style is that of a composer's sketch or a working draft.

Ejemplo 2: 6 eventos (versión B), pieza N° 3

LULU

The image shows four staves of handwritten musical notation. The notation is dense and includes various symbols, numbers, and letters. Annotations include '(N) (S) I' at the top, 'IA' on the second staff, '(N, Tr.)' on the third staff, and 'II (S)' on the fourth staff. There are also numbers like '123' and '1234' scattered throughout the notation.

Ejemplo 3: *Galaxia '64*, ed. Cuadernos Mr. Crusoe, pp. 4 y 5

ción tradicional con grafismos que no remiten a código preestablecido alguno. Los fragmentos de escritura tradicional que atraviesan la página en diversas posiciones y sentidos reproducen gestos recurrentes en las obras compuestas en 1964, según surge de la comparación de las dos piezas de 6 eventos (ejemplos musicales 1 y 2) con fragmentos de *Galaxia '64*, *Núcleos* y *Concreción 1964* (ej. N° 3, 4 y 5, respectivamente). Observamos las siguientes configuraciones comunes:

1 Secuencias rítmicas en aumento o disminución progresiva (ej. 2 y 3).

2 Diseños rítmicos irregulares, permanentemente interrumpidos por silencios o sucesiones de puntos sonoros o diseños rápidos que recorren los registros, comportando un alto grado de discontinuidad (ej. 2, 3, 4 y 5).

3 Reiteración de una fórmula melódica homorrítmica (ej. 1 y 4).

4 Sonidos o acordes largamente tenidos (ej. 1 y 2), cuyos antecedentes manifiestos son el re sostenido constante de *Concreción 1964* (ej. 5), las armonías estáticas de la orquesta en *Música para piano y orquesta* y las situaciones similares de *Galaxia '64* (ej. 3).

5 Acordes percusivos que acentúan asimétricamente una sucesión melódica (ej. 2 y 4).

6 Glissandi (ej. 1, 2 y 4).

Estos fragmentos se ven constantemente relativizados en cuanto a su interpretación por la doble indicación de clave o bien por su ausencia en 6 eventos. Otros aspectos se encuentran sumariamente señalados: intensidades y evolución dinámica, tipo de "superficie" —sonido estático, sonido vibrátil—, timbres —cuerdas, órgano Hammond, ondas Martenot, percusión, coros, etc. Las letras mayúsculas o números distribuidos en la página sugieren, leídos desde nuestros hábitos analíticos,

órdenes en la sucesión o esquemas formales. Dichas referencias ven debilitadas sus ya precarias posibilidades de decodificación por la presencia insistente de signos de interrogación colocados junto a las indicaciones mencionadas.

Los grafismos diversos que ocupan la mayor parte de la superficie de la página fueron trazados con bolígrafo rojo y azul, con lo cual se agrega una alternativa más a su hipotética realización sonora. Los mismos pueden dar lugar a interpretaciones analógicas, a lecturas arbitrarias, polisémicas, o permanecer como "antimúsica" en la definición que del término propone David Cope, en la que se incluyen aquellas composiciones que "son imposibles de ejecutar y existen solo en concepto".²

El trabajo compositivo consiste aquí en presentar algunos indicios susceptibles de un descifrado directo, según las convenciones gráficas de la música occidental, y en contradecirlo cuidadosamente mediante procedimientos que destruyen toda aprehensión unívoca. Se trata pues de un doble juego de revelación y ocultamiento, de existencia de frágiles huellas de decisiones personales que se diluyen en la indeterminación y el azar.

Es oportuno preguntarnos las razones por las que esta composición no ha suscitado mención explícita alguna. Resulta llamativo que tampoco Romano, tan cercano a Paz en ese último período de vida del músico, haga referencia a 6 eventos. De ciertas obras anteriores de Paz existe solo el título en los catálogos, pues no han sido halladas hasta hoy las partituras ni las grabaciones,³ con lo cual se pone de manifiesto el carácter provisorio e incompleto de la documentación disponible. A esta situación general podría atribuirse igualmente la omisión de la partitura que nos ocupa. Estimamos, no obstante, que ella se explica más bien por las peculiaridades de dicho trabajo, que tornan un tanto dificultosa su aceptación sin reservas. En efecto, ¿se trata de un apunte personal, no destinado ni dado al conocimiento público, de una obra o de una de las habituales bromas del compositor? De las respuestas a estas cuestiones depende la actitud que tomará quien intente un estudio integral de la obra de Paz frente a 6 eventos.

Ejemplo 4: *Núcleo* (1ª serie), ed. EAM, p. 6.

La ironía es en este trabajo manifiesta: en la portada de una de las versiones figura un dato desconcertante: Buenos Aires, 1920. Los títulos de las piezas parodian los de cierto repertorio contemporáneo por la acumulación de letras, cifras y signos, o bien, juegan en asociaciones fonéticas con términos musicales. El nihilismo de ciertas vanguardias provoca asimismo, ya en 1966, los comentarios críticamente irónicos del compositor: "... procuraré dar fin a una composición basada en mi nueva estética NOísta (...) No escribiré la composición, sino dejaré que sea sentida o adivinada por los ejecutantes. (...) El NOísta será mi respuesta y/o mi incorporación a ciertas actitudes nihilistas de ultravanguardia, archivanguardia o supervanguardia, muy solicitadas en la actualidad, y que en rigor no trascienden las fronteras de la simple delincuencia juvenil, en la mayoría de los casos".⁴

En una conferencia sobre la música de Juan Carlos Paz (Ricordi, 23.9.82), uno de los estudios más abarcadores y precisos sobre el tema, Francisco Kröpfl afirma que "las experiencias realizadas por Paz en lo que se llamaba en la época música gráfica eran consideradas como bromas por el propio compositor". Se refiere probablemente a *6 eventos*, si bien no se brindan detalles sobre dichas experiencias. Creemos, sin embargo, que *6 eventos* debe ser integrado al conjunto de la producción del compositor, por las

razones que apuntamos a continuación, al margen de la problemática general de la aleatoriedad y la indeterminación, ya profusamente discutida en la bibliografía existente.

En primer término, si se reivindica la seriedad como condición de legitimación para que un objeto acceda al estatus de obra, habría que aceptar que un conjunto considerable de composiciones musicales del pasado se verían afectadas en su valoración.⁵ En la producción de Paz, el humor ocupa un lugar significativo. Ya sea como parodia neoclásica —*Sonatina* op. 25— o nacionalista —*Junto al Paraná*, del opus 35— o como homenaje espiritual, irónico y agradecido a los maestros del contrapunto —10ª variación de *Dédalus 1960*—, el humor musical de Paz no es sino la prolongación de una actitud vital expresada en actos, opciones y escritos que no retroceden ni aun ante el absurdo, si éste es generador de nuevas propuestas. Cabe preguntarse entonces si el humor es una razón válida para eliminar una obra de un catálogo, o si existe un límite más allá del cual el humor se torna inaceptable. Esta frontera estaría probablemente definida por las posibilidades de recuperación del humor por el sentido, la pertinencia. Así ocurre en los ejemplos antes mencionados, donde, además de la utilización de medios musicales convencionales —escritura, estructura, etc.—, el texto, la alusión, la cita estilística vehiculan sentidos que lo hacen

tolerable, desactivan en parte su poder relativizador, provocativo.

En segundo lugar, desde el momento en que Paz firma y fecha las páginas de *6 eventos* tal cual lo había hecho siempre al fin de cada obra, asume todas sus responsabilidades como autor. Frente a esta decisión, si se rehúsa incluir esta obra en un catálogo, no habría razón para no hacerlo con otras, según las convicciones estéticas de quien lo redacte, las que recortarían así arbitrariamente el corpus, en lugar de admitir la alteridad del objeto y analizarlo en el marco teórico que el mismo define.

Podría objetarse que se trata de un manuscrito que el autor eventualmente revisaría o completaría en caso de edición o ejecución. La misma dificultad existiría con numerosas composiciones de Paz, tradicionalmente escritas, que no han sido, a nuestro conocimiento, publicadas ni ejecutadas y que figuran no obstante en todas las listas de sus obras.⁶

La no inscripción de la obra en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, que de haberse producido nos hubiera proporcionado un dato significativo en cuanto al carácter de esbozo o de obra concluida, no aporta sin embargo en este caso certeza alguna, a juzgar por los antecedentes del autor en este terreno. En efecto, con excepción de la música para películas, solo diez composiciones —es decir, aproximadamente la sexta parte de su producción— han sido declaradas por el autor en SADAIC, varias de

Ejemplo 5: *Concreción 1964*, manuscrito, p. 8.

ellas décadas después de su escritura y estreno.⁷

Finalmente, este último trabajo de Paz se nos presenta, asimismo, como el punto final de una trayectoria intelectual y artística caracterizada desde 1955 por la apertura hacia nuevas aproximaciones del hecho sonoro. El envejecimiento de métodos como la dodecafonía o técnicas de control como el serialismo generalizado, que habían servido otrora de base a la práctica compositiva de Paz, contribuyó a suscitar en él orientaciones más independientes de su absorbente y prolongada preocupación por un cierto tipo de organización estructural, bajo el influjo innegable de las críticas —distintas— al racionalismo europeo formuladas desde los Estados Unidos por compositores como Cage, Feldman, Tudor y Brown, por un lado y Varèse por otro.⁸ Admitidas con dificultad por el pensamiento fuertemente arquitectónico y centrado de Paz, concepciones menos deterministas se abren paso tímidamente en su discurso, favorecidas por su actitud constantemente escéptica y antiacadémica.⁹

En efecto, Paz había ya intentado aproximaciones más intuitivas y abiertas a problemas tales como el de la forma musical en obras de 1964. El propio compositor explicita el proceso creativo que presidió la escritura de *Galaxia '64*: “+ que proyectar una composición, propiamente, me precipité en el azar: un azar relativo, generador de elementos que a medida que la pieza se concretaba, sugería la continuidad (...) procedimiento irracional, que de-

nomino *música abierta*, es decir, que no obedece a un *a priori* determinado, constituyendo en cambio y esencialmente un tipo de improvisación dirigida...”¹⁰

Música para piano y orquesta es, según Paz, “música bidimensional, a tal punto que los dos elementos —piano y orquesta— podrían operar separadamente”.¹¹ Romano menciona los propósitos de Paz sobre esta obra, la cual “puede ser desarmada en tres versiones: 1) piano y orquesta; 2) orquesta sola, formando un tríptico sinfónico; 3) piano solo, a manera de *Toccata tripartita*”.¹² Zulueta, destinatario y primer intérprete de la obra, habla directamente de una *Toccata en tres movimientos* “que corresponde a la versión textual de la parte de piano solista de *Música para piano y orquesta*”¹³ y señala incluso los compases que deben suprimirse en la interpretación pianística. Estamos, entonces, en presencia de un objeto que, conservando su fisonomía, admite sin embargo tres realizaciones diferentes, tres modos de existencia sonora que reclaman, cada uno, su parte de verdad. Apertura relativa, débil, comparada con las ocurridas en la música de la segunda posguerra, ella cobra importancia observada desde la trayectoria de nuestro compositor.

6 eventos se integra así a un proceso histórico de dispersión y apertura, significativo no solo del desarrollo individual de Paz, sino también de la conciencia artística de una época.

Para finalizar, consideramos que la inclusión de esta partitura

en el conjunto de la producción musical de Paz no significa perder de vista que se trata de un gesto dirigido a desarticular el concepto de obra, a evitar la traducción sistemática de la escritura al sonido instaurado por la práctica musical occidental. Diferencia cualitativa con las obras precedentes, *6 eventos* es también otro acto contestatario de un hombre “cuya profesión más antigua [había sido] la de ser combatido”.¹⁴ ■

¹ ROMANO, Jacobo, *Vidas de Paz*, Buenos Aires, Gai, 1976.

² COPE, David, *New Directions in Music*, Dubuque, Iowa, 1971, p. 355.

³ Es el caso, entre otras, de *Seis superposiciones para orquesta* op. 48 (1954), de *Tres contrapuntos* op. 50 (1955) y de *Música para fagot, cuerda y batería* op. 51 (1955-56). Para mayor información de éste y otros aspectos de la obra de Paz, cf. nuestra tesis *Juan Carlos Paz (1897-1972): L'oeuvre musicale*, París, ejemplar dactilografiado, 1985, 2 vol., pp. 422-472.

⁴ PAZ, Juan Carlos, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)*, Buenos Aires, La Flor, 1972, pp. 229-230.

⁵ Desde el *Festino de Banchieri* a la *Sonatine bureaucratique* de Satie, pasando por la *Sinfonía n.º 45* en fa de Haydn y las citas wagnerianas en *Golliwogg's cake-walk* de Debussy. Sin duda, se trata de muy diversas formas de humor musical, cuya consideración excede los propósitos de este trabajo.

⁶ Por ejemplo, la *Segunda Sonata* op. 6, para piano (1925), el *Tema con transformaciones* op. 14 (1928) o el *Octeto* op. 18 (1930). Sobre el problema estético y jurídico del esbozo, el apunte o la obra inconclusa, cf. Revault d'Allonnes, Olivier, *La création artistique et les promesses de la liberté*, París, Klincksieck, 1973, cap. IV.

⁷ Así, por ejemplo, las *Tres invenciones a dos voces* y los *Tres movimientos de Jazz*, compuestas ambas en 1932 y estrenadas respectivamente el 1 de septiembre de 1933 y el 10 de diciembre de 1934 son registradas en SADAIC el 22 de octubre de 1956. La *Obertura* op. 19, de 1936, lo es el 14 de octubre de 1959.

⁸ Encontramos comentarios de Paz sobre las *Sonatas et Interludes* (1946-48) de Cage ya en 1948. Cf. PAZ, Juan Carlos, “El Forum Group de New York”, en *Cabalgata*, Buenos Aires, año III, núm. 21, julio de 1948.

⁹ Las ocasiones de elección o de participación activa en la concreción de la obra por parte del ejecutante —además de las habituales en toda interpretación— no se encuentran en trabajos anteriores a 1960, con la mínima excepción del *Cuarteto N.º 1* op. 34, que puede ser realizado según las indicaciones de la partitura manuscrita por violín, clarinete, saxofón contralto y clarinete bajo o por cuarteto de cuerdas.

¹⁰ PAZ, Juan Carlos, *Galaxia '64: Antecedentes y posibilidades*, en *Cuadernos Mr. Crusoe*, 1967. Respetamos en la cita las convenciones de escritura de Paz.

¹¹ PAZ, Juan Carlos, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias II)*, Buenos Aires, La Flor, 1987, p. 116.

¹² ROMANO, Jacobo, op. cit., p. 73.

¹³ ZULUETA, Jorge, *La música para piano de J. C. Paz*, Buenos Aires, Gai, 1976.

¹⁴ Propósitos atribuidos al compositor en “Paz, crónica de un rebelde”. *Clarín cultural*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1971, pp. 22-26.

Francisco Kröpfl.
Música 66.
 Piano 13480.
 Ricordi Americana.

Esta obra fue escrita como ejercicio de acciones básicas para los cursos de composición dictados por Kröpfl durante la década del '60.

Las posibilidades de evolución de estas acciones básicas o eventos mínimos en su localización formal son tomadas en reemplazo de aquellas que, en el discurso tradicional, ocupaban los motivos o unidades temáticas.

Así, los comportamientos complejos que conforman las diferentes superposiciones (texturas) de estos elementos, pueden ser precisados y extendidos a la forma global.

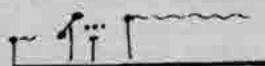
Las acciones mencionadas son definidas como unidades de altura y unidades de tiempo; las alturas no surgen de una serialización previa, sino que se articulan desde sus relaciones de grado y teniendo en cuenta el movimiento melódico o las relaciones verticales para obtener una planificación acomodada a la necesidad expresiva.

"Los eventos o acciones básicas de *Música 66* fueron concebidos desde un principio a modo de un repertorio de signos gráficos. Esta representación de eventos sonoros se basaba predominantemente en la analogía entre magnitudes temporales y de espacio gráfico, criterio muy difundido en la década del '60."

Las unidades correspondientes a las dimensiones a) y b) antes mencionadas, se asocian en diversas combinaciones constituyendo acciones básicas de diversas características:



A los ornamentos, a la vez, se les puede aplicar las unidades de tiempo puntuales en su organización rítmica:



"Un aspecto a destacar en *Música 66* es el procedimiento de enmascaramiento. Se trata de 'ocultar' el momento de aparición de eventos por contrastes súbitos de la intensidad, distancia en registro y/o velocidad combinada."

Todo el material analítico de la pieza está en la partitura: las unidades de tiempo y altura utilizadas, el esquema formal de la primera y segunda parte con sus distintas secciones, un breve y acertado análisis de la pieza y las instrucciones de ejecución para algunos comportamientos. Esto hace de la edición de *Música 66* un material muy útil para estudiantes e intérpretes, una pieza que enseña múltiples recursos de formalización y puesta, de control y extensión de unidades básicas a procesos complejos de estructuración, repasando, por uso en repertorio, varios de los comportamientos habituales en el lenguaje musical contemporáneo.

Más allá del proyecto didáctico expresado, está la obra muy lejos de esas aproximaciones; sonando, la pieza enmascara también sus

relaciones elementales, los rasgos distintivos mínimos y las clasificaciones de orden se presentan solo como imágenes mentales definidas en un espacio menos concreto. Los materiales, pulverizados y dispersos, adquieren en la sucesión, una movilidad que solo permite el seguimiento estadístico; el que escucha es tomado por esos puntos, bloques y líneas, sintiéndose obligado a la destreza de subdividirse. El ejercicio propuesto entonces, se transporta, se multiplica.

La relación —por oposición— con el discurso tradicional, una composición acertada de los distintos niveles de organización, una forma fuerte o precisa que utilice elementos discretos en complementos o en superposición, una controlada marcha de intervalos de altura o de tiempo, solo predispone, sitúa, ubica, lejos..., claro, en esta otra selección que puede ejercitar el que escucha atento.

En ella, siempre menos civilizada que algunos números de orden, lo de 66 no obtiene mayor beneficio que la exploración de esos años de la vida, o el juego de inversión real (99) que colocaría a la cifra en posibilidad de ser utilizada hacia adelante, en aproximados 8 años de reloj. Más o menos lejos de la actualidad, las fechas se integran con el título en esta obra, fijándola en la década del '60. La pieza se ve entonces libre de los tiempos actuales, original (por duradera) y solo tardía en su edición.

Pero lo que justifica plenamente haber editado esta obra 30 años tarde, es la actividad que supongo provocará en los músicos cuando los datos cesen; cuando las relaciones queden solas contra la memoria o en la música del piano; reconstruyendo o transfigurando una a una las limitaciones del número, de los procedimientos, de las mecánicas. O de las fechas y su vínculo con otras obras de estudio, de experimentación, de búsquedas, de enseñanzas verdaderas, ocultas detrás de la precisión y el encantamiento.

Música 66 fue estrenada por Renato Maioli y existe una gran versión inédita, de Gerardo Gandini. La grabación de Gandini se podría editar en el 2022 para que los cálculos no provoquen alguna confusión que altere la normal evolución de las estructuras. ■

O. E.

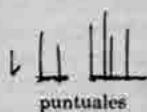
a) Unidades de altura:



alturas puntuales
melódicas y
armónicas

alturas globales
(bandas
cromáticas)

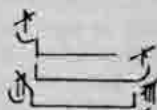
b) Unidades de tiempo:



puntuales



globales
(acciacaturas
independientes)



acciacaturas
dependientes al
comienzo o final de
valores de duración
puntuales

Ornamentos



dobles y
triples arti-
culaciones, etc.

mordentes
trinos
trémolos

arpegios
bandas
desplegadas

George Steiner.
Lecturas, obsesiones y otros ensayos. Traducción de Barbara McShane y Javier Alfaya. Madrid, Alianza, 1990, 605 págs.



Steiner, foto Jacques Sassier

Con una jactancia a la altura de su prestigio y un prestigio ganado con la publicación de algunos ensayos fundamentales, George Steiner (París, 1929) aceptó la invitación de armar una antología de textos representativos de su trayectoria crítica.

La propuesta se concretó en 1983, vio la luz de la imprenta al año siguiente con un título significativo: *A reader* (Un lector), y ahora llegó al Río de la Plata, en una edición española de Alianza (1990), cuyo título es equívoco: *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*. Cualquiera supondría, a partir de él, que "Lecturas" y "Obsesiones" son textos unitarios, acompañados de otros similares, pero no: Steiner eligió trabajos de casi todos sus libros publicados entre 1959 y 1983, además de artículos aparecidos en forma autónoma y dos fragmentos de su única novela, *El traslado de A. H. a San Cristóbal*, y los agrupó en cinco secciones: "El acto crítico", "Lecturas", "Obsesiones", "Asuntos alemanes" y "Lenguaje y cultura". Al pecado de su ambigüedad, el título español suma la desatención de un énfasis evidente: el austero y en apariencia humilde título original no hace más que subrayar la toma de partido de Steiner por la condición de lector frente a la de crítico profesional, antinomia fruc-

tifera y polémica que el autor de *Lenguaje y silencio* desarrolla en "Crítico/Lector", texto incluido en esta antología y publicado originalmente en *Nueva Historia Literaria* (1979).

En una introducción —insoslayable para quienes se dispongan a recorrer el volumen y también para quienes, al haber frecuentado los libros originales, decidan pasarlo por alto—, Steiner repasa toda su obra con un orgullo que a veces se disfraza de espíritu profético ("... este primer libro (...) iba a ser la raíz de toda mi obra y enseñanza posteriores") y otras asume un cierto desencanto ("mirando hacia atrás siento cierta tristeza") al sospechar que ha predicado en el desierto. Ni tanto ni tan poco: la figura y la obra de Steiner ocupan un lugar central dentro de la crítica contemporánea y es evidente que él lo sabe. Ocurre que, al concebir, con toda justicia, esta recopilación como "una declaración provisional, un informe sobre una obra en marcha", Steiner se expulsa de la historia y de las bibliotecas para reubicarse en el campo de batalla de los discursos actuales; en ese movimiento de reactualización, Steiner adivina la necesidad de defender su obra con argumentos de exceso y de defecto.

Más allá de esta dramática reconstrucción, de esta reorganización de su biografía intelectual, el libro de Steiner es un testimonio de la historia cultural del cuarto de siglo que va desde fines de los '50 a los comienzos de los '80. A través de la privilegiada ubicación de su autor, se pueden recapitular los hitos más luminosos y polémicos de una obra en curso y los sucesivos momentos de cristalización dogmática de la vida cultural de los últimos años: lo que va, por ejemplo, del New Criticism a la Deconstrucción o, en otro de los trayectos posibles, del compromiso sartraano al espíritu posmoderno.

Como este recorrido ha sido —salvo la mencionada introducción— simultáneo e involucrado con el contexto y los textos en discusión, se experimenta una suerte de presente histórico que, en virtud de la proximidad temporal, termina por fundirse con un presente real. De la mano de un crítico "a la antigua", que obliga a aceptar sus posiciones o a tomar otras, sin lugar para la indiferen-

cia, el lector se zambulle en los problemas fundamentales que este siglo ha planteado a la cultura de Occidente y en las perspectivas teóricas que los intelectuales han esbozado para responder a aquéllos.

De la mano de un crítico "a la antigua", esto es: de un humanista empedernido que se considera heredero de la cultura judía centro-europea y que, "sin pretender compararme" pero tal vez haciéndolo, se remite a Benjamín y Adorno, a Wittgenstein y Mahler, a Kafka y Mauthner, a Kraus y Jakobson y esboza una geografía no menos elocuente: "Los mapas de mi identidad, las orientaciones interiores, siguen siendo las circunscritas por Leningrado, Odesa, Praga y Viena por un lado y Frankfurt, Milán y París por otro".

Se pueden compartir o no las afinidades y rechazos de Steiner, sus procedimientos y elecciones metodológicas, generalmente abiertos a enfoques múltiples; pero sin dudas hay dos problemáticas suyas que lo vuelven tan incómodo como necesario: la posibilidad o no de la trascendencia, de una *presencia real* inmanente en el símbolo artístico, y la preocupación por dar una estatura ética y un marco histórico al trabajo sobre la obra de arte.

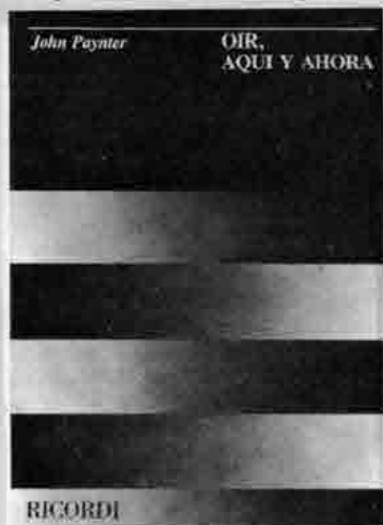
Que alguien se obsesione por la doble capacidad de Occidente para producir algo tan noble como la forma sonata y también la aberración de Auschwitz; que alguien se pregunte por los límites del lenguaje para dar cuenta de lo monstruoso e inhumano y también por los límites de ese lenguaje frente a otros como el de las ciencias o el de la música; y que, al mismo tiempo, encarne una perspectiva "doblemente lingüística" o una verdadera fobia contra Derrida y los "mandarines de la crítica bizantina", todo ello puede no constituir —para algunos— más que una colección de equivocaciones. Pero, en cualquier caso, se trata de una obra que —además de provocar un inmediato entusiasmo por leer a Racine o escuchar a Schoenberg— tiene el mérito de poner en el centro de la escena un puñado de problemas fundamentales que, por ignorancia, pereza o mala conciencia, hace rato que la crítica y muchos intelectuales han dejado de lado. ■

Guillermo Saavedra

John Paynter. *Oír aquí y ahora. (Una introducción a la música actual en las escuelas)*. Traducción de Juan Schultis. Buenos Aires, Ricordi, 1991, 118 págs.

De manera simple y precisa, Paynter desarrolla en esta obra muchos de los temas que es necesario tratar en las clases de música. Hace hincapié en la necesidad de incorporar la música actual en las escuelas explicando las ventajas de dicha incorporación y proponiendo actividades que hasta aquí habían sido evitadas so pretexto de la imposibilidad de llevarlas a cabo.

También podemos inferir, a través de su lectura, que sería necesario revisar gran parte de los conceptos que constituyen la rutina de la clase de música. Conceptos que quizás en una primera instancia nos parecieron claros e imprescin-



dibles, con el desarrollo de la práctica musical no solo se vuelven confusos sino también superfluos. Para ser más exactos, y parafraseando a Barthes, podemos decir que muchos enunciados no son más que meras asociaciones verbales, vacías de contenido; son meras fórmulas que no dicen nada y cuyo oscuro significado, además, damos por sobreentendido. Paynter desmitifica —tal vez sin proponérselo— estas construcciones verbales.

El autor incluye una guía de audición de las obras y los compositores más significativos y también nos indica cómo encarar la ejecución de obras contemporáneas pensadas para las posibilidades de la clase de música. Nos su-

giere una progresión de proyectos experimentales dándonos una lista de recursos, libros, artículos, discos, biografías. En suma, nos da razones más que suficientes para justificar la enseñanza de la música contemporánea y nos ayuda a reflexionar sobre la importancia de esta actividad y de sus contenidos. ■

Carmelo Saitta

George Self. *Nuevos sonidos en clase (Una aproximación práctica para la comprensión y ejecución de música contemporánea en las escuelas)*. Traducción de Juan Schultis. Buenos Aires, Ricordi, 1991, 48 págs.

Self promueve en esta obra la inclusión de la composición en las clases de música. Y hace esta propuesta no solo frente a la necesidad de favorecer el desarrollo de las conductas psíquicas propias de esta actividad —generalmente excluidas—, sino también procurando desentrañar, a través de ésta, los principios básicos que rigen la construcción de la sintaxis musical, pues entiende que esto nos permitirá comprender mejor esta particular forma de actividad mental que implica el lenguaje de la música.

Para llevar adelante exitosamente esta tarea, Self apela a gran cantidad de recursos y materiales desarrollados a partir de la música contemporánea que le permiten resolver las dificultades que supone encarar la composición en este nivel de la enseñanza. Señalemos, a modo indicativo, algunos de los aspectos propuestos:

■ El uso de instrumentos de percusión, o de otros fabricados por los mismos alumnos, que por su naturaleza faciliten la ejecución y la práctica en clase.

■ La posibilidad que brinda el uso de la notación simplificada (como puede ser la graña analógica) para fijar aspectos de la composición cuando ésta adquiere cierta complejidad.

■ La incorporación de nuevas técnicas compositivas que enfatizan el uso del timbre o de las texturas antes que el de las alturas o los ritmos exactos.

■ La multiplicidad de estilos que presenta la música contemporánea como un estímulo para plantear la composición desde diferentes lugares o para enfatizar aspectos de ésta no siempre tenidos en cuenta en la enseñanza tradicional.

Y por último queremos destacar los detalles prácticos en la presentación de la clase, que permiten que esta nueva tarea —la de composición musical— pueda ser encarada también por docentes no especializados. ■

C. S.

Peter Clayton & Peter Gammond. *Jazz A-Z*. Buenos Aires, Taurus, 1991, 317 págs. Versión y adaptación de José Ramón Rubio.

Algo que fuera la improbable combinación de un diccionario, una enciclopedia, una guía turística, una recopilación iconográfica y una colección de souvenirs en la historia de una música: tal es lo que los dos Peter se proponen y logran en este volumen, modestamente subtítuloado "Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz". Aunque una verdadera enciclopedia completa del tema probablemente rivalizaría las dimensiones de la Britannica, los dos autores, ambos críticos musicales y deliciosos diletantes, se las arreglan para recomponer (o quizá descomponer) la historia del jazz en orden alfabético, con apartados sobre compositores, ejecutantes, lugares, expresiones y mitos. El criterio de selección es algo anómalo: los autores, por ejemplo, descartan la inclusión de un apartado sobre Miles Davis porque ya es demasiado conocido, mientras prodigan su erudición cuando se trata de hablar de ejecutantes y compositores desconocidos o remotos. El libro está profusa y generosamente ilustrado con fotografías, programas, carteles y posters del jazz, y contiene los mapas jazzísticos de Estados Unidos y de ciudades como Chicago y Londres. Casi inevitablemente para un diccionario que contiene una cierta cantidad de *slang*, la traducción española de Rubio perpetra algunos intentos menores de adaptación a la jerga de su país, pero sin insistir excesivamente en el tema. ■

Mario Lavista. *Aura*.
Opera en un acto
 Libreto de Juan Tovar
 basado en el
 texto de Carlos Fuentes.
Aura: Lourdes Ambris
 (soprano);
Consuelo Llorente: María
 Encarnación Vázquez (mezzo);
Felipe Montero: Alfredo
 Portilla (tenor);
El anciano: Fernando
 López (barítono).
 Orquesta del Teatro de
 Bellas Artes de México.
 Dirección: Enrique Diemecke.
 Grabado en el Palacio
 de Bellas Artes, México,
 en abril de 1989.
 CD editado por el Consejo
 Nacional
 para la Cultura
 y las Artes de México.



minar el proyecto. Poco después, en la casa, Felipe conoce a Aura, quien aparenta ser la sobrina de la anciana, y queda fascinado con ella. Poco a poco, los encuentros entre Felipe y Aura se alejan del mundo real y se adentran en la fantasía. Al mismo tiempo, el trabajo de Felipe sobre las memorias del general Llorente lo acercan a los secretos de la familia: riqueza, poder, romance, amor... y locura. Al final, las imágenes de la anciana Consuelo y la joven Aura se funden en un solo ser, y Felipe se encuentra atrapado en una penumbra entre la realidad y la fantasía.

¿Por qué intentar convertir en ópera un tema aparentemente ajeno a las convenciones operísticas? Desde el inicio, Mario Lavista se sintió fascinado por la atmósfera de confinamiento creada por Carlos Fuentes, y por la manera en que fantasmas y personajes de carne y hueso se mezclan en el tiempo y en el espacio. En esto tiene mucho que ver el gusto y conocimiento del compositor por algunos ejemplos de la narrativa oriental, donde se dan los mismos elementos: algunos cuentos chinos y ciertas obras de Yukio Mishima. En el trabajo de Lavista sobre *Aura* puede detectarse también la influencia de Henry James y, de modo muy importante, la de Francisco de Quevedo, a través de su poema titulado *Amor constante más allá de la muerte*.

En cuanto al libreto, Juan Tovar se ha enfrentado al hecho de que *Aura* es, fundamentalmente, un texto no-verbal, de ahí la necesidad de crear diálogos que no existen, diálogos para ser hablados y cantados en la ópera. De común acuerdo, libretista y compo-

sitor han decidido hacer aparecer al difunto general Llorente como uno de los personajes de la ópera; así, se ha dado una equilibrada carga escénica: Aura como la personificación de Consuelo, y Felipe como la personificación del general Llorente.

Durante la composición de *Aura*, Mario Lavista decía:

"He pensado en una ópera en un acto, con cuatro cantantes que deben ser muy buenos actores. Tengo la idea de una ópera de murmullos y un poco de canto; una ópera en la que los recursos vocales sean apropiados al tema de la historia y a la atmósfera. Creo que el tema principal de *Aura* es la eterna expectativa del amor, la idea de que el amor puede trascender a la muerte, y de que los amantes pueden encontrarse más allá de la muerte".

Originalmente, Mario Lavista había pensado en orquestrar la partitura de *Aura* para un grupo de cámara, pero a medida que avanzaba el trabajo, las necesidades dinámicas y tímbricas de su música hicieron crecer la orquesta. Sin embargo, el compositor utiliza esta orquesta (quizá un poco al estilo de Mahler) como un gran conjunto de cámara, con sutiles pinceladas sonoras cuyo fin principal es el de crear una atmósfera sonora, una especie de bóveda musical cerrada, dentro de la cual han de moverse los personajes. Formalmente, la ópera *Aura* está concebida como una unidad, de principio a fin, sin la tradicional división tajante de arias, duetos, tríos, etcétera. En este sentido, y en la importancia dada a los elementos escénicos frente a los vocales, Mario Lavista ha tenido como modelo la ópera *Pelleas et Mélisande* de Claude Debussy. Otro elemento importante en *Aura* es el manejo del tiempo. En la narración original de Carlos Fuentes, todo ocurre en el lapso de tres días y dos noches, pero en el libreto propuesto por Juan Tovar no hay una división clara entre el día y la noche, sino un único y continuo flujo de tiempo y espacio, en el que los fantasmas pueden aparecer y mezclarse con los personajes de la vida real. ■

Juan Arturo Brennan
 (México)

A caban de editarse varios registros del notable Cuarteto Kronos. Uno de ellos está dedicado al compositor sudafricano Kevin Volans, nacido en 1949. Anteriormente el Kronos había incurrido en una obra de Volans —su primer cuarteto para cuerdas



White Man Sleeps— grabando dos de sus cinco movimientos. El segundo cuarteto *Hunting: Gathering*, que ahora aparece, fue compuesto en 1987. Sobre la fuerte influencia africana que pesa sobre la obra, explica Volans: “A pesar de que el título y buena parte de la música de esta obra está basada en el modelo de la música africana, no es —en absoluto— una obra africana. Cuando digo ‘en el modelo’, quiero decir que el africanismo está relacionado con la obra como —por ejemplo— las máscaras africanas lo están con *Les Femmes d’Alger* de Picasso (Elektra Nonesuch 979253-2).

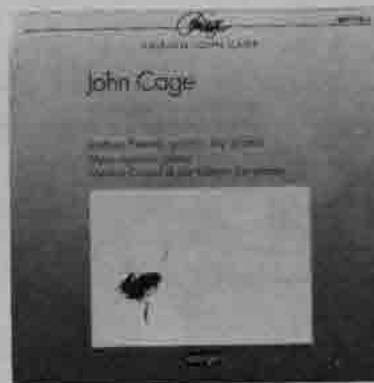
Otra grabación del Kronos incluye el Cuarteto para Cuerdas N° 1, op. 62 de Henryk Gorecki. La obra, titulada *Already It Is Dusk*, fue compuesta en 1988 y dedicada al Cuarteto Kronos. Este admirable registro se completa con *Lerchenmusik* (Recitativos y Ariosos, op. 53) para clarinete, cello y piano, compuesto por Gorecki en



1984. Intervienen Michael Collins, Christopher van Kampen y John Constable en los instrumentos señalados (Elektra Nonesuch 979257-2).

O bras muy recientes del compositor estoniano Arvo Pärt fueron editadas por el sello alemán ECM. Se trata de *Misere-re*, compuesto en 1989 para solistas vocales, coro y conjunto instrumental; una obra orquestal escrita entre 1988 y 1990 titulada *Festina Lente*, y *Sarah Was Ninety Years Old*, terminada en 1990 y escrita para soprano, tenor, órgano y percusión. Intervienen en el registro The Hilliard Ensemble dirigido por Paul Hillier, y la Orquesta de la Beethovenhalle de Berlín dirigida por Dennis Russell Davies (ECM New Series 1430 - 847539-2).

E l sello alemán Wergo prosigue editando en CD las obras para piano de John Cage. El volumen 3, que acaba de aparecer, presenta cuatro obras del período 1944-1960. En primer término la *Suite para piano de juguete* (*Toy Piano*), de 1948, en dos versiones: la original y una segunda para piano. Además se incluyen *The Seasons* (ballet en un acto de 1947



—versión para piano). *Music for Amplified Toy Pianos* (versión para 3 pianos de juguete) y *A Book of Music*, obra de 1944 para 2 pianos preparados. En el registro intervienen Joshua Pierce, Maro Ajemian, Marilyn Crispell y Joe Kubera (WER 6158-2/286 158-2).

U no de los primeros de la corriente minimal norteamericana, La Monte Young, es el autor de una obra de exten-

so título que termina de editar el sello Gramavision: *90 XII 9 c. 9:35 - 10:52 PM NYC The Melodic Version (1984) of The Second Dream of The High-Tension Line Steppedown Transformer from The Four Dreams of China* (1962). Para la difusión radial el autor ideó un título algo más sintético: *90 XII 9 The Second Dream*. Grabó un conjunto de vientos creado por Young en 1962 llamado The Theatre of Eternal Music Brass Ensemble (Gramavision R2 79467).



D urante la última década he perdido muchos amigos y colegas debido a la epidemia de SIDA, y el efecto acumulativo de esas pérdidas me afectaron profundamente. Mi primera sinfonía se generó a partir de esos sentimientos de pérdida, rabia y frustración.” Así explica John Corigliano los orígenes creativos de su *Primera Sinfonía*, estrenada en marzo de 1990 en Chicago y recientemente editada por Erato. Junto a la Orquesta Sinfónica de Chicago dirigida por Daniel Barenboim, actúan Stephen Hough en piano y John Sharp en cello (Erato 2292-45601-2).

U n nuevo registro de la clavecinista Elisabeth Chojnacka nos remite a tres obras de Xenakis compuestas entre 1976 y 1986: *A l'île de Gorée*, *Khoai* y *Komboi*. En la primera de las obras citadas interviene el Xenakis Ensemble dirigido por Huub Kerstens, y en la tercera, Sylvio Gualda en percusión (Erato 2292-45030-2).

B ajo el título de “Austral Voices”, el sello californiano New Albion reunió ocho obras de otros tantos compositores

jóvenes australianos. Obras en todos los casos experimentales, con mucho material sonoro obtenido directamente del medio ambiente. De ellas, sobresale el trabajo de Alan Lamb titulado *Journeys on the Wind of Time I*. Para esta obra, Lamb utilizó cables de telegrafo abandonados en el desierto del oeste de Australia. Esta gigantesca arpa eólica de casi 2 kilómetros fue accionada por Lamb con sutiles cambios en las tensiones de los cables permitiendo que el sonido del paso del viento se modifique. Junto a Lamb se incluyen obras de Ross Bandt, Sarah Hopkins, Warren Burt, Alistair Riddell, Jeff Pressing y Ross Bolleter (NA 028).

Edgardo Kleinman

Andrea Merenzon.
Música argentina para fagot.
Casete Circe 2001

La fagotista Andrea Merenzon, integrante de la Filarmónica de Buenos Aires y del Quinteto Numen, acaba de grabar un casete con siete obras argentinas para su instrumento: *Divina. Divagaciones sobre el tema de Mora* para fagot y piano, de Pablo Dell'Oca Sala; *Tres momentos* para fagot solo, de Salvador Ranieri; *Tres danzas argentinas* para fagot y piano, de Roque de Pedro; *Scherzino* para

oboe, clarinete y fagot, de Valdo Sciamarella; *Novitango* para fagot y piano, de Astor Piazzolla (en arreglo de Patricia Giannattasio); *Aerófagot* para fagot solo, de Gabriel Senanes; y *Sonatina* para fagot y piano, de Eduardo Alemann. La acompañan Susana Mendelievich en piano, Rubén Albornoz en oboe y Oscar Baquedano en clarinete. "El fagot es un instrumento poco difundido —explica Merenzon—, que cuenta con un limitado repertorio, debido al desconocimiento general del potencial técnico y expresivo del mismo. Esta grabación intenta contribuir a la preservación y creación del repertorio latinoamericano de música para fagot. En esta oportunidad he grabado obras de compositores argentinos —varias de las cuales han sido especialmente escritas para mí— con la esperanza de fomentar nuevas creaciones para mi instrumento y de difundir nuestra música más allá de nuestras fronteras." La cinta fue grabada en el Laboratorio de Sonido del Centro de Estudios Musicales bajo la supervisión técnica de Jorge Rapp.

Sello Tarka AKR SRL
Humahuaca 4025 (1192)
Buenos Aires - Argentina

CATALOGO

Serie 100 - JK; Discos, K; Casetes

Ruidos y Ruiditos, de Judith Akoschky
JK- 117/ K-117 vol. 1, y JK- 127/ K-127 vol. 2, *Música para los más chiquitos*
JK- 137/ k-137 vol. 3, *Concierto en la laguna*
JK- 147/ k-147 vol. 4, *Cantos de cuna y romances*

Serie 200 - JR; Discos, R; Casetes
JR- 209/ R-209 Zoltan Kodaly - Estudio Coral de Buenos Aires
R-229 *Entresueños* - Susanna Moncayo
R-239 *Jóvenes talentos musicales argentinos* vol. 1
Alan Kovacs - Cuarteto Argentino
R-249 *Jóvenes talentos musicales argentinos* vol. 2
Jorge De la Vega - Daniel Kerllenevich - Rubén Albornoz - Gabriel Blasberg

Serie 300 - K; Casetes
K-317 *Cuadros sonoros*, Cotidifonos vol. 1 de Judith Akoschki

Serie 500 - MC; Casetes
MC-500 *Agrupación Nueva Música*, vol. 1
Rapp - Tauriello - Viera - Paz - Kröpl - Amicola
MC-510 *Agrupación Nueva Música*, vol. 2
Perduca - Maronna - González Casellas - Paz - Pozzati - Moretto
MC-520 *Agrupación Nueva Música*, vol. 3
Paz - Franchisena - Rotter - Grela

ROYAL HOUSE

INSTRUMENTOS MUSICALES



NADU
SYSTEMS



YAMAHA



KAWAI
PURITY



CELESTION
Professional Audio Experts



Roland



KORG



SoundTech
HEAR TOMORROW

Sintetizadores y equipos MIDI



KURZWEIL
Musical Systems



CASIO
CASIO COMPUTER CO., LTD.
TOKYO, JAPAN

Facilidades con tarjeta de crédito en 6 y 12 pagos • Sarmiento 1762 Capital Federal

Los racionalistas, de sombreros cuadrados,
Piensan, en cuartos cuadrados,
Mirando al piso,
Mirando al techo
Se limitan
A triángulos rectos.

Si probaran figuras romboidales,
Conos, líneas ondulantes, elipses
Como, por ejemplo, la elipse de la media luna
Usarían sombreros mexicanos

Wallace Stevens
(trad. de Isabel Fraire)

Silvestre Revueltas



La obra de Silvestre Revueltas, raramente ejecutada en nuestro medio, sufre el problema adicional de haber sido casi exclusivamente enfocada desde la perspectiva, muy vaga y a la vez muy estrecha, del nacionalismo musical. Muy vaga por el simple hecho de que obras como *Sensemaya* o *Itinerarios* terminan ubicadas en un mismo estante junto a la coquetería gauchesca del ballet *La estancia* de Alberto Ginastera; muy estrecha porque su naturaleza reducidamente ideológica ni siquiera roza la posibilidad de la crítica.

Por otro lado, la síntesis de Revueltas que ensaya Juan Carlos Paz en su *Introducción a la música de nuestro tiempo* reproduce la inevitable ligereza de las enciclopedias: "Faltó en Revueltas una elaboración consciente de los elementos utilizados: problema crucial de todas las músicas nacionalistas



americanas. Existe en su música una sucesión episódica de elementos melódicos y tímbricos, pero no una integración de los mismos en una totalidad formal esencial". Se podrían discutir por lo menos tres ideas de ese párrafo de Paz: que en efecto haya faltado en Revueltas una elaboración consciente de los elementos utilizados; que ese sea el problema crucial de las músicas nacionalistas americanas (*La estancia*, con toda su cuidada elaboración de los elementos autóctonos, podría volver a servir de ejemplo: un fastidioso nacionalismo de estilo); que una sucesión episódica de elementos melódicos, tímbricos o de cualquier tipo no pueda quedar comprendida en una unidad formal específica, como sucede en Debussy o, más antiguamente, en el rondó.

Una de las ideas que más persistentemente actuaron sobre la decisión de publicar este dossier fue sin duda la de pensar a Revueltas no en la tradición del nacionalismo sino en la tradición de las vanguardias; en un sentido no muy distinto al que esboza Adorno en un pasaje de *Filosofía de la nueva música*, en relación con Bartok, Janáček y la música regional: "La legitimación de esta música 'un poco al margen' se encuentra siempre en el hecho de que ella da forma a un precepto en sí mismo exacto y selectivo. A diferencia de las manifestaciones de la sangre y del suelo, la música realmente regional, cuyo material en sí fácil y corriente está organizado de manera muy diferente de la occidental, posee una fuerza de extrañamiento que la aproxima de la vanguardia y no de la reacción nacionalista". ■



que en efecto haya faltado en Revueltas una elaboración consciente de los elementos utilizados; que ese sea el problema crucial de las músicas nacionalistas americanas (*La estancia*, con toda su cuidada elaboración de los elementos autóctonos, podría volver a servir de ejemplo: un fastidioso nacionalismo de estilo); que una sucesión episódica de elementos melódicos, tímbricos o de cualquier tipo no pueda quedar comprendida en una unidad formal específica, como sucede en Debussy o, más antiguamente, en el rondó.

F. M.

Alrededor de México

Mariano Etkin

*Porque lo que se repite, anteriormente ha sido,
pues de lo contrario no podría repetirse.
Ahora bien, cabalmente el hecho de que lo que
se repita sea algo que fue, es lo que confiere
a la repetición su carácter de novedad.*

Soren Kierkegaard, *La repetición*.

A comienzos de la década pasada escuché por primera vez una canción revolucionaria de Silvestre Revueltas titulada "Frente a frente", escrita con motivo de la Guerra Civil Española. Más que por cualquier otra característica, la recuerdo por la combatividad que transmitía. Esa idea de confrontación, aunque desprovista del elemento combativo, fue uno de los impulsos para componer "Frente a frente", que escribí en 1983. Otro estímulo importante fue el sonido de la palabra "ha", "agua" en idioma maya yucateco, que había escuchado poco tiempo antes, en una primera visita a México. De hecho, ese sonido interviene literalmente. La "hache" es exhalada con gran velocidad y culmina con un golpe de glotis que interrumpe bruscamente el sonido de la brevísima "a" y el ruido de creciente intensidad que la precede y acompaña. El corte es tan brusco que permite imaginar al hablante o cantante necesitando exhalar, en silenciosa continuidad, el aire restante luego del golpe de glotis.

Interrupción. Las construcciones mayas de Chichen Itzá y Tulum también la proyectan. La fisonomía de los actuales pobladores, igual a la retratada en los monumentos, genera un extraño paralelismo entre la piedra y la carne que no hace más que corroborarla.

En una segunda visita, otra vez surge la interrupción. Recorro el excelente Museo de las Intervenciones, en el Distrito Federal, donde se despliega la historia de la voracidad de franceses y estadounidenses. Lo interrumpido, aunque mutilado, nuevamente persistió. También podría pensarse al revés: el Museo, en lugar de dar cuenta del pasado, es como un eco del presente, pero invertido. Primero se escucha la resonancia o desinencia y luego el ataque, análogamente al sonido de la palabra maya "ha". En cada museo mexicano recorrido esta posibilidad volvió a insinuarse.

Por la noche, celebrando los 80 años de Blas Galindo, se ejecutan dos obras del homenajeado. La inadecuación entre materiales muy restringidos —y procedimientos armónicos-texturales que enfatizan esa restricción— y esquemas formales de origen germano usados escolásticamente es flagrante. Finalmente, termino agradeciéndole a Galindo la claridad de la lección.

*

Tiene razón Julián Orbón cuando dice que "la



Magueyes heridor. M. Alvarez Bravo.

falta de afinidad de los músicos latinoamericanos con las grandes formas está en un rechazo de nuestro específico ser creador". Esa incompatibilidad idiosincrática con organismos o estructuras (o instituciones) cerradas, unidireccionales y relativamente previsibles, a manera de la sonata clásico-romántica derivada de un principio único y unificador, quizá tenga algo que ver con un momento fascinante de la historia de México. Hacia 1519 Moctezuma accede a que los invasores españoles levanten un altar con una cruz y una imagen de la Virgen en un rincón de la pirámide del Templo Mayor, como concesión ante el pedido de Cortés para derrocar todos los dioses nahuas erigidos en el Templo. El politeísmo, es decir, la repetición del concepto de dios, podía admitir algo tan ajeno como la cruz y una imagen de la Virgen; lo inadmisiblemente era el monoteísmo. Y la sonata es, sin duda, una de las cumbres del pensamiento monoteísta.

El monoteísmo europeo, esa suerte de concentración de la energía en un solo lugar, se vincula con la idea de progreso y desarrollo. Silvestre Revueltas tuvo el talento y la inteligencia no de saber, sino de saber qué sabía. En su música la forma no proviene de modelos aplicados con esfuerzo y mecánicamente sobre materiales que se les resisten. Si aquellos están presentes son como ecos o sombras, en un sentido casi rulfiano. Desmiente así la afirmación de Eduardo Mata —característica del director de orquesta colonizado por el sinfonismo romántico y el "show business"— de que "nos ha costado muchísimo trabajo a los hispanoamericanos llegar a los estadios superiores del arte musical, *identificados con las grandes formas* (el subrayado es nuestro). No es aventurado afirmar que la falta de dominio artesanal ha frustrado, en nuestros países, la total realización de talentos superiores".¹

El oficio no consiste en poder imitar modelos "superiores" sino en lograr la más exacta correspondencia entre intenciones y resultados. Más aun cuando "nuestra herencia es una red de agujeros".² En cuanto a la "total realización", no deja de ser una idea pletórica de carrerismo mezquino y oportunista, al estilo del "you-made-it", que Re-

vuelas repudiaba y que Raúl Scalabrini Ortiz describió con maestría como contraria al Hombre de Corrientes y Esmeralda, el que está solo y espera. Ese hombre porteño tiene conciencia de su finitud, de su discontinuidad: "Solamente puede considerarse infalible el que ha olvidado que se muere. Fenecer, no ser eterno, es falta más grande que errar. El europeo juzga como si fuera eterno. El porteño no puede".³

*

Más allá de un muy obvio significado de autoafirmación, la presencia de la repetición en la música latinoamericana quizá pueda escucharse como alusión involuntaria a un estadio previo a la escritura o a la notación. En ese, la falta de un soporte almacenador hace necesaria la utilización de la memoria del músico-intérprete —como en algunas músicas no europeas— para definir los límites y la forma de la obra. De ahí la importancia de la repetición. El simultáneo rechazo a las "grandes formas" puede verse como expresión de esa arcaica desconfianza hacia el soporte-objeto que sustituye a la memoria —libro, partitura— permitiendo un desarrollo; es decir, despegarse del comienzo —sabiéndose seguro de poseer el Todo— y dirigirse, oportunamente, hacia otros lugares unidos por un delgado pero indestructible hilo.

Además, la repetición en la música latinoamericana podría vincularse con la presencia de la muerte en la vida mexicana. El pasado se mezcla con el presente "para reunir el reino de los vivos y de los muertos en una imperceptible franja fronteriza".⁴

El Hombre que está Solo y Espera nunca olvida que morirá. Su incredulidad para con las "grandes formas" y las "realizaciones totales" lo lleva a estar ahí, repitiéndose, como encarnación de la música, a la que Stravinsky consideraba como el único dominio donde el hombre realiza el presente.

*

En una de las tumbas prehispánicas de Zaachila, en el Estado de Oaxaca, se ve a un sacerdote sacrificador con un puñal en la mano, máscara de ser-

Silvestre en Durango, hacia 1916.



piente y el cuerpo cubierto por una caparazón de tortuga. La conjunción del puñal y la tortuga producen una tensión singular.

Al volver a la ciudad de Oaxaca escucho en las calles a las Marimbas del Estado. La continua resonancia inarmónica producida por las membranas de los resonadores recuerda cierta música asiática. Cuando me acerco a conversar con el que oficia de coordinador del grupo, su natural modestia y parsimonia contrasta abiertamente con el extraordinario virtuosismo desplegado hace un rato. "No tenemos arte. Hacemos las cosas lo mejor que podemos", dicen los balineses, citados por Cage. ▢

Notas

¹ Eduardo Mata, "Discurso de ingreso al Colegio Nacional", *Pauta*, Nº 12, octubre 1984, México, p. 9.

² *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. Introducción, selección y notas de Miguel León-Portilla. México, UNAM, 1971, p. 166. La cita proviene de un "icnocuicatl" (cantar triste) poscortesiano compuesto hacia 1523. La estrofa completa dice: "Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe, y era nuestra herencia una red de agujeros. Con los escudos fue su resguardo, pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad".

³ Raúl Scalabrini Ortiz, *El Hombre que está Solo y Espera*, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1991, 17ª edición, p. 67.

⁴ Fabienne Bradu, *Ecos de Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 31.

Notas autobiográficas

Me puedo observar ahora, de 1917 a 1920. Mi padre me sostiene el colegio con modestos elementos. Voy a hacer una confesión: hasta esta época yo sueño con una música para cuya transcripción no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento. Ya sé que eso parece un mero juego de palabras. Pero tratando de dar forma a mis imágenes, hice una primera composición para violín y piano y la sometí a uno de mis profesores, quien, al leerla, me dijo entusiasmado: "Muy interesante; es un estilo completamente debussiano..." "¿Debussiano?", pregunté, "qué quiere usted decir?" Me contestó: "Pues esta música se parece a la de Debussy", y observando mi sorpresa, me preguntó: "¿No conoce la música de Debussy?" "Jamás he oído música de ese compositor, e ignoro que exista algo semejante a lo que acabo de componer..."

Más tarde, al conocer de cerca la música de Debussy, me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. Debussy me hacía el mismo efecto de un amanecer cuya gama de colores adquiere una plasticidad táctil, que se transforma de mis ojos a mis oídos en música plástica... música en movimiento...

Hasta 1924, viví en esta actitud. El encontrar que ya había habido alguien que diera forma a mi mundo nuevo, me hizo sostener una lucha tremenda que se tradujo por la inacción, pues resolví no componer jamás, sin crear mi propio lenguaje.

Por otra parte, desde 1920 tuve que trabajar para vivir. Viajes al terruño patrio. Conciertos en Guadalupe. Conciertos en la Preparatoria. Del trabajo rudo a la preparación de conciertos. Y como bandera suprema de lucha: anhelo de crear.

De regreso a los Estados Unidos, me veo obligado a luchar más eficaz y dinámicamente por el pan. Composiciones furtivas y alientos de nueva técnica; de formación de mi plástica. Ni siquiera me seduce el halagador progreso de mi técnica de concertino en la orquesta del Teatro Azteca en San Antonio, Texas. Una obsesión de retirarme exclusivamente para componer se apodera de mí y me parece que el resto: mis conciertos, mis trabajos cotidianos son apéndices necesarios, pero estorbosos.

No. No me importa dirigir. Lo que me importa es poder dedicarme únicamente a componer. Poder dedicarme. Cualquiera diría que querer es poder. Es un dicharacho cualquiera, vulgar, burgués. Quiero componer y no me falta, sino me sobra inspiración. Si logro aislarme del ruido y del lastre, si consigo estar concentrado para componer, es asombrosa la fecundidad. Dije lastre. Sí, hay un pesado lastre en todo lo que nos encadena a ese deber estúpido de dar una clase miserable para comer. Tener mujer, hijos, ser pobre, sufrir privaciones, hacer antecelas para pedir empleos, no tener para medicinas cuando se enferma el hijo, etcétera. Todo eso es muy hermoso en poesía. Es el putrefacto "aliciente de los creadores" que ha inventado la burguesía.

¿Por qué un artista, un creador ha de sufrir hambres y miserias? Aquí descansa, entre nosotros, el secreto del fracaso de la cultura de México como pueblo. Somos un país de descamisados y de zánganos. Se desprecia al músico, al pintor, al poeta, por considerarlos como a los bufones que cabriolean en los banquetes de los burócratas. Pero es que se les hace bufones por la fuerza del hambre.

Aunque muchos nos rebelemos, la rebeldía es la soledad, la soledad infecunda, el abandono, la miseria.

No, no es mi ambición dirigir. Dirijo solo por disciplina personal. Es una gran enseñanza. Por otra parte, no creo que el dirigir sea un arte, como muchos, sobre todo los críticos de oficio, se figuran. Los norteamericanos tienen una palabra muy acertada para significar la función de lo que en español denominamos "director de orquesta", ellos le llaman *conductor*. Efectivamente, conduce al conjunto, coordina los efectos. La orquesta moderna, desde Beethoven, es un conjunto de solistas, no importa el papel secundario que en la partitura les toque ejecutar. El director debe coordinar esos solistas y equilibrarlos en la obra íntegra. El mejor conductor o director será aquel que logre una mejor integridad equilibrada de la ejecución. Me parece que hay mucha exageración en lo que se atribuye a los directores de "interpretar", es decir, de dar una versión personal de la obra. Además de exageración, hay vanidad y jactancia. El director, tal como lo han distinguido los críticos y tal como lo admiran los auditorios —generalmente de señoras bien—, es en la plutocracia norteamericana donde ha florecido los últimos veinte años; es más bien un

verdadero manager; un hombre con don de gentes, trato personal un poco extravagante para singularizarse, político hábil, etcétera.

No simpatizo con el falso arte de dirigir. Además de las razones expuestas, me parece que ese culminante énfasis que se pretende dar a los conductores modernos de orquesta es en detrimento del mérito indiscutible del trabajador de orquesta. La orquesta sinfónica moderna es un conjunto perfecto de habilidades individuales elaboradas al grado máximo de potencia. La orquesta contemporánea debe ser una asociación de solistas que ejecutan en grupo, si cabe la paradoja. Cierto es que el director contemporáneo debe, ante todo, saber desarrollar al máximo la potencia individual de cada miembro de su orquesta. Su talento, su genio, si se quiere, debe consistir solo en eso. Además, debe ser un trabajador infatigable, disciplinado, dinámico. De más está decir que debe conocer a la perfección la técnica de cada instrumento. En esto tenían razón los antiguos. El compositor debe conocer perfectamente cada instrumento y, de ser posible, ejecutarlo. El compositor... decía. Y esas virtudes debe poseer el director, que, en el estado actual del crítico, ha suplantado al compositor. Está bien que un compositor dirija sus propias obras. Es una manera de complementarlas. En Nueva York existe la Orquesta Sinfónica Acéfala: *Conductless-Orchestra*. El futuro desarrollará este tipo de orquesta.

Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza. Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor es el color, la forma, la plástica. Solo el músico tiene que refinar su lenguaje propio. Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente. Por eso cuando se posesiona de mí la necesidad de dar forma objetiva, gráfica, a esos ritmos, sufro una conmoción biológica total. Es mayor que el esfuerzo del parto, no por la expulsión, sino por la manera de recoger el producto y llamarle con algún nombre. Esa conmoción me conduce a veces a la negación más absoluta de mí mismo. ¿Es una ambición innoble poder estar en paz con el pan para poder crear mejor? (S. R.)

México, mayo de 1933

Al C. Jefe del Departamento de Bellas Artes
Secretaría de Educación Pública,
Ciudad

Suplico a usted muy atentamente se sirva aceptar mi renuncia como Director del Conservatorio Nacional de Música, puesto con el que inmerecidamente se me ha honrado, por encontrar que las labores de la Dirección de este Plantel perjudican mi labor personal de compositor que con mi característica modestia considero importante.

Atentamente / Silvestre Revueltas



Para subir al cielo, M. Alvarez Bravo.

Dos o tres apuntes acerca de Silvestre Revueltas

Corián Aharonián

Silvestre Revueltas reúne en un solo cuerpo (y en un solo corazón, grande, grandísimo) las mejores virtudes que anhelamos poder reunir quienes peleamos día a día, en América Latina, por ser más responsables en nuestro papel social de creadores de la llamada música culta.¹ Esto nos obliga a establecer, frente a nuestra conciencia, la constancia de nuestro homenaje a su obra y a su ejemplo.²

Su contexto histórico

Revueltas pertenece a una especie de generación pionera que logra dar un paso importantísimo en la América Latina neocolonial post siglo XIX: ■ abandonar airadamente el papel de entretenedores de salón que les reservaba a los músicos nativos con formación institucional la oligarquía criolla (y que adopta la burocracia de la revolución institucionalizada);³

■ ponerse al día respecto de los modelos metropolitanos —todavía (y por un buen tiempo) inevitables como tales— y equipararse técnicamente con los colegas compositores de la metrópoli;

■ zambullirse en la realidad sociocultural propia y tomar conciencia de los rasgos musicales de la identidad de la propia comunidad —y aprender a amarlos— como forma de irse construyendo en tanto creador no alienado, no colonial;

■ exigirse a sí mismos, en una autocrítica implacable, la construcción de contramodelos propios del continente mestizo, que escapen a la repetición automática de rasgos de lenguaje inherentes al proceso histórico europeo, como la discursividad,

como la permanente variación erigida en juicio de valor,⁴ como el pensamiento vertical armónico-homofónico inesquivable, como el horror al vacío del silencio, como la cuadratura rítmico-métrica;

■ y asumir un compromiso profundo, diario, hondamente afectivo,⁵ con el hombre, con la humanidad entera, en la acepción más seria de los conceptos de militancia y de lucha política.

Este contexto generacional es fundamental. El ignorarlo sistemáticamente en la historiografía musical oficial no parece casual. Revueltas no era un ingenuo aislado que hacía lo que hacía por campesino mestizo y hombre tosco. Conviene señalar que las figuras combativas de su generación (Acario Cotapos, Luciano Gallet, Amadeo Roldán, Juan Carlos Paz, Alejandro García Caturba, y también los hermanos mayores Eduardo Fabini y Carlos Isamitt) —y aun las no combativas (Heitor Villalobos, Carlos Chávez)— solían estar bien informados acerca de lo que ocurría alrededor, a pesar del mutuo aislamiento impuesto por la forzada balcanización de la América Latina neocolonial. Y bien conectados con las figuras más combativas del norte de América (Varèse, Cowell, quizá también Ives).⁶

Contra lo que se cree habitualmente, la información se da tanto respecto de lo que hacían los colegas del continente⁷ como respecto de los centros europeos de vanguardia.⁸ El aislamiento sí se da a partir de la Segunda Guerra Mundial. La generación de esa segunda posguerra vivirá en general muy aislada, hasta alrededor de 1960.

Por otro lado, la información de esas figuras pioneras de las décadas de 1920 y 1930 no es solo musical: casi todos ellos tienen una relación muy estrecha con creadores de vanguardia de otras disciplinas artísticas, lo cual da obviamente una perspectiva más amplia a su quehacer. Y un mayor potencial subversivo frente a lo establecido, que generalmente no sabrán detectar las dirigencias de izquierda pero sí las de derecha, que conseguirán de algún modo silenciarlos, a casi todos, hacia 1940. Lo cual explica también ese aislamiento de los jóvenes que surgen en la posguerra.

Su aporte creativo

La producción de Revueltas es muy intensa y muy abundante a pesar del brevísimo lapso en que surge: unas seis composiciones (por lo menos) antes de 1930,⁹ y alrededor de cuarenta piezas autónomas entre 1930 y su muerte en 1940, a más de música para nueve películas. Pero no es solo intensidad de trabajo y cantidad de composiciones lo que cuenta, sino su excepcional dimensión creativa. Esos tres factores por sí solos alcanzarían para explicar el constante stress del compositor y su nunca resuelto alcoholismo —con su secuela de internaciones en hospitales psiquiátricos,¹⁰ que en todo caso no interfirieron con su fiebre creativa.¹¹

La monumental obra de Silvestre Revueltas puede ser valorada, entre otros factores, por:

■ su extraordinaria fuerza expresiva general, su particular capacidad de carga emotiva;

- su extraño poder de provocar a la vez llanto y alegría —pero ambos profundos—, en una ética de la estética (y una filosofía de la vida) muy cercana a la de su pueblo y bastante lejana de la europea de los siglos recientes;

- su inteligencia para la opción de modelos estilísticos y formales, y su sabiduría para deglutirlos y asimilarlos sin tener necesidad de exhibir el conocimiento de ellos;

- su originalidad estructural, emparentada de algún modo con las búsquedas de otros colegas latinoamericanos contemporáneos;

- su creatividad y fluencia tanto en lo horizontal (melódico) como en lo vertical (armónico-contrapuntístico, para nombrarlo de acuerdo con las categorías europeas —que no son necesariamente las suyas—);

- su vivencia hondísima y entrañable de las expresiones populares de su gente (no solo la patria chica, sino también la patria grande latinoamericana), aun las consideradas como más vulgares (o grotescas), aun los gestos aparentemente menores o insignificantes, aun los detalles aparentemente secundarios (como los criterios de afinación disidentes del metro patrón temperado), y su inigualable capacidad para reflejarlas (o recogerlas en esencia) en sus composiciones;

- su capacidad de ser vanguardia sin poner cara de tal;

- su amor (¿cómo diablos se las arregla para comunicarlo?);

- su humor.

Los elementos de su lenguaje

Y puede ser explicada en sus características constructivas y expresivas a través de una serie de rasgos muy definidos, algunos de los cuales —quizá los esenciales— podrían sintetizarse así:

- frecuente uso de estructuras consistentes en la superposición de estratos autónomos pero interdependientes en lo horizontal y en la yuxtaposición de bloques expresivos sin continuidad discursiva;

- *ostinati* o dibujos reiterativos establecidos como estratos sobre los que se superponen otros estratos, a veces móviles y hasta discursivos, y a veces también reiterativos;

- fuertes contrastes expresivos;

- intenso lirismo;

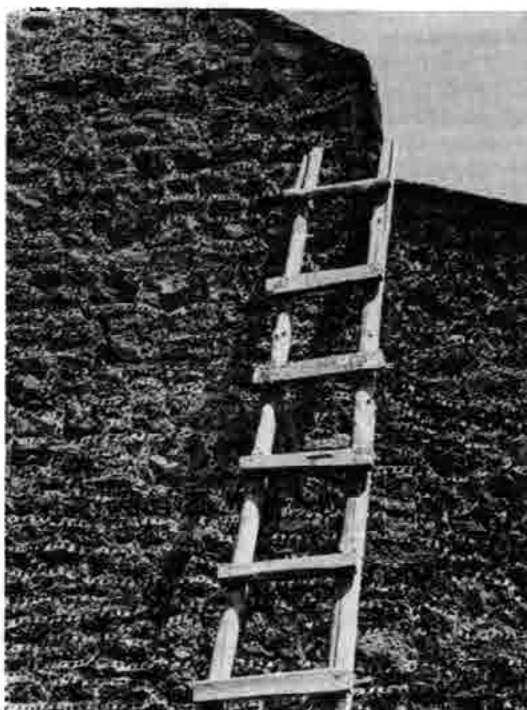
- inflexiones humorísticas y aun grotescas, pero tiernamente grotescas;

- citas —reales o apócrifas— de las músicas popu-

lares de su patria (la chica, la grande), sin temor por la aparición descarnada —y quizás solo por ello sublimada— de lo cursi;

- comprensión —es más— de la importancia de lo cursi;

- interés o preferencia por algunos instrumentos —especialmente los extremos representados por la tuba y el flautín— y por determinadas texturas y timbres.



Fotograma de la película *¡Que viva México!* de S. M. Eisenstein.

Algunos ejemplos

Hasta ahora, el trabajo analítico más completo (al que también hace referencia Graciela Paraskevaldis en su artículo) es el ensayo de inminente aparición¹² del estadounidense Peter Garland, compositor, ensayista y, sobre todo, "militante de la vida" —como diría Mario Benedetti—. ¹³

Un problema fundamental para lograr una visión de conjunto verdadera es la escasez de buenas versiones editadas en fonogramas¹⁴ y —acentuando esto hasta lo absurdo— la casi imposibilidad de acceder fácilmente a las pocas existentes.¹⁵

En el primer cuarteto de cuerdas (aparentemente de 1930) *Revueltas* no logra todavía escapar, en el primer movimiento, a la colección de gestos retóricos implícita en el concepto dieciochesco de cuarteto de cuerdas. Pero el segundo movimiento apunta francamente hacia otro lenguaje, con un par delicioso de submovimientos contrastantes. Enseguida después, *Cuauhnáhuac* (1930 o 1930/1931, según las fuentes),¹⁶ para orquesta, es un impresionante salto al vacío. Los sonidos del mundo real circundante aparecen en una estructura violentamente antidiscursiva y quebrada, en un aquelarre de pueblo incivilizado del que nos hacemos partícipes a poco de echar a andar.¹⁷ El segundo cuarteto (*Magueyes*, probablemente 1931) rompe la previsibilidad posible desde el mismo comienzo, pero —obra al fin del violinista de profesión que *Revueltas* ha sido y sigue siendo— no logra despegarse del todo de ciertos comportamientos "corporativos" de los cuartetos de la tradición europea.

La canción *Dúo para pato y canario* (1931 o 1932, sobre texto de Carlos Barrera) es un muy bien construido guiño latinoamericano hacia las vanguardias europeas, que concentra en tres minutos humor, chanza, disparate, surrealismo, y violencia con carga dramática. Algo similar ocurre con *El tecolote* y con *Ranas* (1931 o 1937, sobre textos de Daniel Castañeda), ambas ejemplares. O con *Las cinco horas* (1938 o 1939, sobre texto de Federico García Lorca).

Ventanas (1931 o 1931/1932), para orquesta, plantea un tipo de violencia más maquinista, más a la *Fundición de acero* o a la *Pacific 231*, siempre desde este lado del océano. La disfrutable *Alcan-cías* (1932) me resulta por ahora poco clara en la perspectiva general; la olfateo como gran broma, pero quién sabe. En todo caso, la estructuración por capas superpuestas (autónomas e interrelacionadas) y el juego tímbrico, van quedando en ella claramente definidos como opciones estilísticas. *Música de feria*, su cuarto cuarteto (1932), es una compacta joya, un logradísimo fresco, concentrado, de jolgorio, de fiesta, de citas de gestos inherentes a las músicas populares y a las formaciones instrumentales del país (mariachis incluidos, terceras casi paralelas también), de finísima elaboración tímbrica y textural, de riquísimo tejido polirrítmico (pero polirrítmico de veras, no de semicorchea omnipresente). De capas que se superponen y que repentinamente confluyen y repentinamente vuelven a disociarse en *ostinato* y canto superpuesto, y nuevamente confluyen, y más allá se abren en un *ostinato* a dos (cuarta que se cierra en segunda menor, impasible) y pasan luego a una homofonía de distanciamiento satiano, para ir a un contrapunto de cuatro cantos de fuerte lirismo y volver a la homofonía distanciada... y así, sin concesiones a la indiferencia. Y con una fuertísima carga de alegría lindante paradójicamente con el nudo en la garganta.

Colorines (1933), para pequeña orquesta, es una deliciosa serie de breves movimientos que se emparenta sobre todo con *Cuauhnáhuac* hacia atrás y que adelanta el espíritu de varias excelencias por venir. Y entonces, la nueva maravilla que deja sin aliento: *Janitzio* (1933), para orquesta, un nuevo fresco donde la alegría desborda y llora y se desparrama y rechina. Y se las arregla para enmarcar un oasis de serenos juegos de contrapuntos a dos voces, prefigurados en la temprana *Canción para piano* (datada 1930, pero sospecho que bastante anterior). En el resto, se abren y cierran ventanas sobre bullicios y fiestas populares estructurados en una arquitectura de superposiciones, contraposiciones, yuxtaposiciones, convergencias, homofonías y saltos abruptos, admirablemente resueltos. En el octeto *Ocho por radio* (también

1933) la concepción general es parecida, pero el jolgorio es menos agresivo, más distendido y hasta elegante, más contenido.

Caminos (1934 o 1934/1936), para orquesta, es otro tramo del recorrido iniciado con *Cuauhnáhuac*, nuevamente brillante y muy divertido (parece un término pecaminoso cuando se habla de música culta, ¿verdad?). *Planos*, para pequeña orquesta, y su versión para gran orquesta *Danza geométrica* (ambas de 1934), explora una expresividad más sombría y referida menos explícitamente a las músicas populares. *El renacuajo paseador* (1933 o 1935 o 1936) es tierno y juguetón. El brevísimo *Allegro* (1935 o 1938) traslada al piano la arquitectura de capas superpuestas que repentinamente confluyen y vuelven a independizarse en canto(s) y *ostinati*, sobre una rítmica puntiaguda.

En 1936 llega el *Homenaje a García Lorca*, para pequeña orquesta, una de las obras maestras del siglo y quizá lo más conmovedor —que ya no emocionante (¡meramente emocionante!)— de la producción de Revueltas. El solo de trompeta que abre y cierra (atacando con un extrañante arpeggio del piano) el primer movimiento ("Baile") en un desgarrado pero sobrisimo llanto, enmarca una fiesta popular (con la fuerte referencia tímbrica y textural de dos violines y dos trompetas y un contrabajo punteado —y con flautín y tuba, más clarinete piccolo, trombón y piano—) de una fuerza arrolladora, "desafinada", chillona, burlona, que se corta abruptamente. Nada más cercano a los emblemáticos esqueletos bailarines de José Guadalupe Posada. El segundo movimiento ("Duelo"), en el centro del cual los soplos gritan su pena, es un largo *ostinato*, imperturbable, articulado en grupos de cuatro corcheas, sobre el que una de las trompetas canta quedamente. El replegamiento del *ostinato* al grito y su regreso imperturbable hacen aun más fuerte este delicadísimo anticipo minimista. El tercer movimiento ("Son"), es una nueva fiesta, intensa, de rítmica entrecortada, una fiesta que espanta la muerte fascista con la carcajada de la vida desbordante. Una vez más, la alegría llega al nudo en la garganta. ¿Cuántos lo han podido hacer en la historia de la música culta? ¿Cuántos tan limpiamente?

Los Tres sonetos (1938), para diez instrumentistas, constituyen —luego del siniestro, salvaje, mágico y complejísimo *Sensemaya*—¹⁸ una trilogía de introversión, de contención, de sencillez, de delicadeza. Hay apenas una exasperación, en medio del tercero, construido todo sobre un bordón articulado, implacable.

Su música para películas, con un planteo de lenguaje que adelanta respuestas a muchas preguntas —pero que los teóricos del primer mundo suelen saltar en sus libros—, merece un estudio separado, debidamente pormenorizado, y correlacionado obviamente con el análisis de las imágenes. Varias obras orquestales (*Redes*, *Música para charlar*, *La noche de los mayas*) son suites de estas músicas para cine. *Itinerarios*, su última obra terminada (1940, si bien el libro compilado por Rosaura la sitúa hacia 1937), parece enmarcarse —en su lenguaje— más en esta línea que en la de las obras concebidas como piezas autónomas.

En España, durante la guerra civil, 1937.



Fotograma de la película *¡Que viva México!* de S. M. Eisenstein.

Las posibles influencias

Mucho se ha especulado acerca de las influencias que actuaron en la conformación de la personalidad creativa de Revueltas —como es especialmente habitual cuando de un compositor del tercer mundo se trata—. Y creo que a menudo la especulación ha errado el tiro. Por ejemplo, al emparentarlo con Igor Stravinski.¹⁹

Pienso que existe afinidad con Debussy,²⁰ con Satie,²¹ con el Honegger de *Pacific 231* (no el neoclásico nostálgico), con los compositores rusos anteriores y posteriores a la revolución de 1917,²² probablemente con Bartók, y sin duda con Varèse.²³ Quizás haya también influencia de algunos directores de armas tomar, como Ansermet, Slonimsky, y hasta Stokovsky.

Y, naturalmente, como quedó planteado en la primera parte de este artículo al hablarse del contexto generacional, está la afinidad con los colegas latinoamericanos, la posible influencia de algunos sobre Revueltas, y la segura interinfluencia con varios de ellos (escúchese por ejemplo la *Primera suite cubana*, de 1932, de Alejandro García Caturla).

Y el "espíritu de la época", que conviene no olvidar que suele estar presente en lo que haga todo compositor de veras. ■

Notas

¹ No "académica" en todo caso, amigos musicólogos porteños. Ser académico es un insulto para cualquier compositor que se precie de tal, ya desde antes de la Revolución Francesa, que inventó —o impuso—, suicidamente, el concepto de "conservatorio". Les recomiendo leer, por ejemplo, a Berlioz, o a Wagner, o a Debussy, o a Satie, o a Juan Carlos Paz, para empezar, ya que el contacto con los compositores vivos les produce espanto.

² Un dato curioso —e íntimo— puede ilustrar mejor este modo de sentir: El día de mi 50° cumpleaños estaba yo —manes del destino— en Morelia, estado de Michoacán. El auto-regalo para mi medio siglo consistió en un sencillo acto simbólico de homenaje a Silvestre Revueltas: reuní mis escasos fondos y fui hasta el lago de Pátzcuaro ("El lago de Pátzcuaro es muy feo", escribía Revueltas), hice allí una especie de peregrinación laica a la isla Janitzio —hoy muy deturpada, es cierto, pero símbolos son símbolos ("La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos pro-turismo", agregaba él, en una humorística explicación de su *Janitzio*)—, pasé por el poblado de Colorines, y visité solidariamente una comunidad indígena p'urhépecha (o tarasca) rebelde (Santa Fe de la Laguna) a orillas del mismo lago. Estoy seguro de que Revueltas recibió mi guiño cómplice.

³ "Se desprecia al músico, al pintor, al poeta, por considerarlos como a los bufones que cabriolean en los banquetes de los burócratas", escribe Revueltas a comienzos de la década del 1930.

⁴ Decía Mariano Etkin el 10 de abril de 1989 (en el Instituto Goethe de Buenos Aires), tras citar a Kierkegaard: "Repetir es la manera menos repetitiva de variar. O sea que la variación está obtenida a través de la repetición y no redundantemente a través de la misma variación, cosa que a su vez puede redundar —cuando la variación es demasiado variada— en repetición".

⁵ Véase su hermosísima correspondencia con Angela Acevedo, su tercera esposa (en varias recopilaciones de desparejo nivel: José Revueltas [prólogo]: *Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966; Silvestre Revueltas: *Epistolario*, México, UNAM, 1974; Radamés Giro, Juan Marinello y otros: *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Arte y Literatura, 1980; Rosaura Revueltas [comp.]: *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989).

⁶ La asociación de nombres del norte y del sur de América resulta tan estrecha que —vaya esto por ejemplo— Anton Webern dirige en 1932 en Viena un concierto con obras de Aaron Copland, Henry Cowell, Carlos Chávez, Alejandro García Caturla, Charles Ives, Wallingford Riegger, Carl Ruggles y Adolph Weiss. No se trata de una casualidad, obviamente. En el caso de Revueltas, conviene

recordar que la década de 1920 significa para él una serie de largas estadias como músico —lamentablemente casi nada documentadas— en los Estados Unidos, casi siempre en localidades de provincia, pero al parecer con una comunicación relativamente fluida con los centros de actividad artística de avanzada. Revueltas ha conocido allí, en 1926, por ejemplo, *Offrandes* de Varèse (según carta del arquitecto Ricardo Ortega, amigo común de Revueltas y de Varèse), y en 1927 Varèse conoce ya lo suficiente a Revueltas como para manifestar a terceros (Lupe Medina, Chávez, el propio Ortega) su interés por él (otra carta de Ortega, ambas reproducidas en *Silvestre Revueltas por él mismo*, ya citado). En 1928 Revueltas ya es integrante de la Pan American Association of Composers fundada por Varèse.

⁷ Las piezas sinfónicas *Campo* (1910/1922) y *La isla de los ceibos* (1924/1926) de Eduardo Fabini son editadas por la Victor Talking Machine Company en 1929 en Estados Unidos y los dos discos (Victrola Red Seal) son distribuidos obviamente por toda América Latina. En otro orden de cosas, en 1931 la Orquesta Sinfónica de México ejecuta dos veces *La rebambaramba* (1928, un balé sobre texto de Alejo Carpentier) de Amadeo Roldán, bajo las batutas alternadas de Chávez y Revueltas (anotado por Zoila Gómez en su *Amadeo Roldán*, La Habana, Arte y Literatura, 1977). Roldán, por su parte, dirige en La Habana, en la década del 1930, obras de los estadounidenses Hans Barth —un concierto para piano en cuartos de tono—, John Alden Carpenter (cuyo *Skyscrapers* es ejecutado con "alboroto grandísimo" en México en 1928, según Ricardo Ortega), Henry Cowell, George Gershwin, Howard Hanson, Charles Ives, Wallingford Riegger, Adolph Weiss, el francés-estadounidense Edgar Varèse, el canadiense Colin McPhee, el mexicano Revueltas, el nicaragüense Luis Delgadillo, el uruguayo Fabini, los cubanos José Ardévol, García Caturla, Ernesto Lecuona, etcétera. Harold Gramatges (en *Presencia de la revolución en la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1983) se refiere a "su interés especial [de Roldán] por aquellos compositores americanos que en su momento coincidían con su posición como creador: Heitor Villa-Lobos, en Brasil; Silvestre Revueltas, en México; Eduardo Fabini, en Uruguay; Aaron Copland, George Gershwin, Roy Harris y Henry Cowell, en los Estados Unidos de América, para solo mencionar a algunos de los más connotados de la época". En otro orden de cosas, todavía, Zoila Gómez señala "la fabulosa correspondencia que sostenía [Roldán] con Cowell, Ives, Copland, Chávez, Revueltas, Villa-Lobos, Gershwin, Stokovsky, Slonimsky, y con los cubanos [García] Caturla y Carpentier". Roldán y García Caturla tenían seguramente vinculación con Revueltas, por lo menos por el hecho de ser intelectuales progresistas de dos países muy conectados (con Guillén y Marinello de por medio) y por tener a Varèse como amigo común.

⁸ Satie es conocido y difundido antes en América Latina que en Europa. Quizá por la simple razón de que los editores acostumbraban enviar a los países coloniales (el concepto todavía utilizado de "los países de ultramar") montones de cada partitura que publicaban, y es probable que éstas se vendieran en esos países simplemente porque provenían de la metrópoli. En todo caso, en Europa —y especialmente en Francia— en general todavía se está por descubrir a Satie. Es en Río de Janeiro que Milhaud es "iniciado", en 1917, a la música de Satie ("que je connaissais alors très imparfaitement") (Milhaud: *Notes sans musique*, París, Julliard, 1949). *Messieur agriculteur...* compuesta en 1927 por García Caturla, es una *boutade* con claras referencias a Satie (respecto del propio Revueltas, véase la nota 21). La situación colonial tiene, entonces sus aspectos curiosos: dado el flujo de productos desde la metrópoli, Satie es en buena medida conocido antes en la colonia que en la propia metrópoli. Quizá Debussy también (véase la nota 20). Fuera de estos dos fundamentales franceses, podemos detectar otras presencias significativas que se asoman de algún modo en el quehacer creativo de los jóvenes pioneros latinoamericanos de las décadas de 1920 y 1930. Por ejemplo: *La fundición de acero* (Zavod, 1926 o 1927) del constructivista soviético Alexandr Mosólov —mal visto por el estalinismo— es muy escuchado en los Estados Unidos hacia fines de la década de 1920 y aun después, y es muy probable que haya sido ampliamente difundido en disco. No poseo constancia de que Revueltas lo haya dirigido, pero creo que Argeo Quadri olfatea bien cuando lo "empaqueta" en la década de 1950 —en un memorable disco Westminster— junto a dos obras del mexicano. En todo caso, sí consta que Roldán dirige en La Habana *La fundición de acero* el 3 de marzo de 1938 (Zoila Gómez, ya citada). También dirige en esa década obras de, entre otros, Albéniz, Borodin, Debussy, de Falla, Glazunov, Gliere, Granados, Honegger (*Pacific 231*), Constant Lambert, Malipiero, Musorgski, Henri Rabaud, Ravel (*Boleto*, ambos conciertos para piano), *La valse*, *Le tombeau de Couperin*, la segunda suite de *Daphnis et Chloé*, la *Rapsodia española*, *Alborada del gracioso*, Rimski, Jean Rivier, Schoenberg, Shostakóvich, Stravinski y Turina.

⁹ La investigación acerca de las composiciones de Revueltas en es-

ta etapa —y no solo en esta etapa— parece haber sido casi nula hasta el presente. Acerca de la existencia de varias obras terminadas de cierta solidez (varias para piano, *Batik* para orquesta, una cuyo título incluye la palabra *rábano*, *Elegía*, *Tres pequeñas piezas para violín y cello*) antes de 1930 —por ahora su año cero compositivo— pueden encontrarse referencias en la lista —escasa de datos— de principales obras del libro de Rosaura o en el desprolijo catálogo de Juan Álvarez Coral (en *Epistolario*, ya citado), que las mezcla indiscriminadamente con ejercicios de solfeo, y detectarse buenos rastros en las cartas de Ricardo Ortega, Carlos Chávez y el Hermano Louis Gazagne reproducidas en el mismo libro de Rosaura (ver *Silvestre Revueltas por él mismo*, ya citado).

¹⁰ "Los sanatorios son lugares para lucro de médicos propietarios y vanidad y comodidad de deudos", escribe en su diario desde el sanatorio en enero de 1939. "Para los enfermos es un lugar donde sufrir más caramente y sin molestar a sus familiares, que es lo principal."

¹¹ El doctor Manuel Falcón cuenta en 1985 a Rosaura Revueltas, hermana de Silvestre, que "en una de esas estancias allí, empecé a escribir su *Homenaje a Federico García Lorca*".

¹² Soundings press, Santa Fe, Nueva México, Estados Unidos. Los pedidos deben ser dirigidos a Frog Peak Music, Box A 36, Hanover, NH 03755, USA.

¹³ Garland es el responsable de varias iniciativas "locas" y nobles, entre ellas la de la primera edición de las partituras de las composiciones para pianola del estadounidense-mexicano Conlon Nancarrow.

¹⁴ La mayor parte de las versiones de *Sensemaya*, por ejemplo, son flojas (y algunas francamente malas). Algunas buenas interpretaciones (como las del Ensemble Kontrapunkte de Viena bajo la dirección de Peter Keuschnig —y bajo la incitación de Wilhelm Zobl—) no han sido editadas hasta la fecha. En la discografía de Eduardo Contreras Soto publicada en *Silvestre Revueltas por él mismo* se omiten un par de registros históricos (los pianistas Jorge Zulueta y Alex Blin). Además, obviamente, falta alguno posterior a su cierre (1988): el del violinista Jorge Risi y la pianista Elida Gencarelli.

¹⁵ No he podido escuchar hasta hoy ninguna pieza anterior a 1930, y tampoco varias obras de las compuestas a partir de ese año: *Esquinas* (1930 o 1930/1931), *Parián* (1934), las *Tres pequeñas piezas serias* (1938), *Troka* (1938), algunas de las canciones, alguna de las músicas para cine, y el inconcluso balé *La coronela* (1940).

¹⁶ La datación de las composiciones de Revueltas no es por el momento muy exacta. La numeración de los cuatro cuartetos (y por ende su ordenamiento) no pertenece a Revueltas. Esta y la estimación de las fechas de composición fue realizada hace pocos años por Juan Arturo Brennan y los integrantes del Cuarteto Latinoamericano. Da la impresión de que el que ellos consideran tercero fuera anterior a los otros.

¹⁷ "Antiguo nombre de Cuernavaca que significa junto al bosque", explica Revueltas, entre paréntesis, en un comentario de programa de 1933. Y continúa: "Música sugerida por una palabra. / Música sin calles, sin árboles y sin turistas, que puede sugerirlo todo o nada. / Cualquier camión que no sea de Cuernavaca, puede llevar hasta la música sin gran peligro. / En la partitura se usa un 'huéhuetl', como medio de propaganda nacionalista. / El 'huéhuetl' está pintado con los colores nacionales. A veces, algunos otros instrumentos de la orquesta dicen cosas más nacionales; no hay que hacerles caso, es propaganda anticapitalista" (reproducido por José Antonio Alcaraz, "Rescate: escritos de Revueltas", en la revista *Tono*, núm. 2, México, VIII-1982).

¹⁸ Me remito al estudio de Graciela Paraskevaidis, en este mismo número de la revista.

¹⁹ La influencia de Stravinski sobre Revueltas es bastante discutible, a pesar de la insistencia de algunos estudiosos. Al escucharlo, siento a Revueltas más como anti-stravinskiano que como stravinskiano. Al leerlo, lo compruebo. Es él quien en 1933 escribe: "La segunda Suite de Stravinsky es un ejemplo de música seria; pretender lo contrario sería restarle valor a su falta de seriedad. Además es agradable y confortante, como todo lo que va en contra del prójimo" (reproducido por José Antonio Alcaraz, ya citado). ¿No es suficiente testimonio de cómo veía Revueltas a Stravinski? Véase, como complemento y aclaración, su artículo "Sobre la seriedad", reproducido en la compilación de Rosaura Revueltas (*Silvestre Revueltas por él mismo*, ya citado).

²⁰ Revueltas se descubre a sí mismo con una clara afinidad debussiana ya antes de 1920 (ver el tercer fragmento —sin fecha— de sus apuntes autobiográficos en *Silvestre Revueltas por él mismo*, ya citado).

²¹ En 1927, el ya citado arquitecto Ortega le escribe a Revueltas en relación a la obra extraviada cuyo título incluía la palabra *rábano* (véase la nota 9): "tanto el título como la falta de compases huelen a Satie" (carta en *Silvestre Revueltas por él mismo*, ya citado).

²² Véase su interés por lo que ocurre en la Unión Soviética ya en

1927, en su correspondencia con Jule Klarecy, su primera esposa (en *Silvestre Revueltas por él mismo*, ya citado). Y recuérdese su frustrado proyecto de llegar en 1937 hasta Moscú. Si puede servir como referencia, obsérvese (en la nota 8) la cantidad de autores rusos pre y post 1917 en la programación de Amadeo Roldán.

²³ La correspondencia con Ricardo Ortega demuestra que ambos amigos compartían hacia 1926 una gran admiración —y hasta pasión— por Varèse.

Cronología

- 1899 Diciembre 31: nace en Santiago Papasquiaro, Durango.
- 1907 Estudia el violín en Colima.
- 1911 Continúa el estudio del violín en el Instituto Juárez de la ciudad de Durango. Toca el violín por primera vez en público en Guadalajara.
- 1913 Hasta 1916 prosigue sus estudios de violín con José Rocabrana en la capital, donde empieza simultáneamente el estudio de la composición con Rafael J. Tello.
- 1916 Alumno durante dos años (hasta 1918) en el Saint Edward's College de Austin, Texas.
- 1918/1920 Discípulo de León Sametini (violín) y de Félix Borovski (composición) en el Chicago Musical College.
- 1920 Se casa con Jule Klarecy, cantante de ópera, con quien tendrá una niña (Carmen) en abril de 1922. Vuelve a México, donde da sus primeros recitales de violín en la capital y en varios estados de la República.
- 1922 Regresa a Estados Unidos para perfeccionarse en el violín e ingresa nuevamente al Chicago Musical College como discípulo de Vaslav Kochanski y, posteriormente, de Ottokar Sevcik.
- 1924/1926 Ofrece varias series de recitales en México con programas de música moderna, con Carlos Chávez al piano.
- 1926 Emprende una gira artística por la República junto con la cantante Lupe Medina y el pianista Francisco Agea; al llegar a la frontera, pasan a Estados Unidos y Revueltas se queda en el sur, actuando hasta 1928 como violinista y director de orquesta en los teatros de San Antonio (Texas), Mobile (Alabama), y otras ciudades.
- 1927 Se divorcia de Jule. Vive en San Antonio con Aurora, viuda de Murguía.
- 1928 En diciembre Carlos Chávez le ofrece dar clases en el Conservatorio Nacional de Música y dirigir la orquesta de alumnos del mismo.
- 1929 Regresa a México; el 3 de febrero se presenta como solista de la recién fundada Orquesta Sinfónica de México e interpreta con gran éxito el *Concierto en si menor*, de Mozart, bajo la dirección de Chávez. En esos años trabaja como profesor de violín y de música de cámara en el Conservatorio; dirige la orquesta de

- alumnos de este establecimiento y, hasta octubre de 1935, ocupa el puesto de subdirector de la Orquesta Sinfónica.
- 1930 Se casa con Angela Acevedo; de tres hijas que Revueltas tuvo con ella, solo sobrevivió una, Eugenia. / *Cuauhnáhuac* (estrenado el 2 de junio de 1933); *Esquinas* (estrenado el 20 de noviembre de 1931).
- 1931 *Tres cuartetos de cuerda, Dúo para pato y canario*, para voz y pequeña orquesta; *Ventanas* (poema sinfónico, estrenado el 4 de noviembre de 1932).
- 1932 *Tres piezas* para violín y piano; *Feria* (cuarteto de cuerda); *Alcandás* (poema sinfónico); *Colorines* (poema sinfónico, estrenado el 30 de agosto).
- 1933 *Toccata*, para violín y pequeña orquesta; *8 x radio*, para pequeña orquesta (estrenado el 13 de octubre); *El renacuajo paseador* (ballet); *Janitzio*.
- 1934 En septiembre fallece su hija Natalia. / *Planos o Danza geométrica*; *Redes* (música para película); *Caminos*.
- 1935 Ruptura con Chávez; Revueltas deja la Orquesta Sinfónica de México y, en la primavera de 1936, forma una orquesta rival (la Orquesta Sinfónica Nacional) que tuvo una breve existencia. / *Vámonos con Pancho Villa* (película).
- 1936 En marzo fallece su hija Alejandra. / *Homenaje a García Lorca* (música para orquesta).
- 1937 En su calidad de secretario general de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) —puesto que ocupó en 1936— emprende un viaje de varios meses (de junio a noviembre) a Europa con destino a España, país en el cual dirige varios conciertos; los éxitos obtenidos durante esa gira, en la que se presenta como director de sus propias obras en Madrid, Valencia y Barcelona, constituyen uno de los puntos culminantes de su carrera. / *Compone Dos canciones*, sobre textos de Nicolás Guillén (para voz y varios instrumentos).
- 1938 Después de su regreso a México, vive en la capital dedicado a la composición, sobre todo para películas; reanuda sus clases y publica en la prensa varios artículos de tipo teórico. / *Siete canciones*; *Tres sonetos (Hora de junio)*; termina la versión para gran orquesta de *Sensemaya*; *El indio* (película); *Música para charlar* (versión de concierto de la música de la película *Ferrocarriles de Baja California*).
- 1939 *La noche de los mayas* (película); *El signo de la muerte* (película).
- 1940 *Itinerarios*; *Los de abajo* (película). En la madrugada del 5 de octubre fallece en la ciudad de México; deja inconcluso el ballet *La coronela* (que, después, terminó Blas Galindo y orquestó Candelario Huizar).

España

16 de julio [de 1937]

Frontera al fin. 1 1/2 de la tarde. Retraso. Noche en blanco. Cansancio. Cerbère: Francia; Port-Bou: España.

Otra vez sudar, revisar, abrir, cerrar maletas, maldecir las aduanas, las fronteras, los empleados, el destino.

El Mediterráneo nos da desde lejos la bienvenida. (Mediterráneo: tu nombre iluminó con su azul de tarjeta postal los sueños de mi infancia. Hoy te realizo felizmente porque no me llevas a la Côte d'Azur, sino a las rojas y trágicas playas de España.)

No he podido tomar el tren de las tres para Barcelona. Hay que esperar a las tres de la mañana que sale otro tren. Otra noche en blanco, pero en España; en Cataluña. Port-Bou: delicioso pueblecito catalán a orillas del Mediterráneo.

Silencio de la noche y el mar. Quietud.

¿Estamos en guerra? ¿Qué significan estas palabras?

¡Guerra!

De pronto un cañonazo en el esplendor del silencio estrellado. No es nada. Nadie interrumpe sus charlas en los pequeños cafés del pueblecillo. Vuelve el silencio.

Solo las luces que salen de las puertas de los cafés iluminan pálidamente las calles. Las dos o tres calles de los cafés. Todo lo demás a oscuras.

Pero es una noche tan transparente, que la luz de las estrellas se refleja en el mar.

¡Qué quietud más bella!

Caminar por las calles dormidas, confiadas. ¡Qué extraordinaria seguridad!

En estos momentos se combate en toda España. Miles de almas indomables defienden una noble causa con valor, con esperanza. Estoicamente. Ilusionados por la nueva vida; llenos los ojos de porvenir.

Hombres, mujeres, niños de esta República de Trabajadores. ¡Noche maravillosa del Mediterráneo, en Port-Bou de Cataluña: te pido tu belleza serena para este pueblo en lucha, en la hora de su martirio y en la hora de su triunfo!

Salgo para Barcelona a las tres de la mañana.

El mar va con el tren largo rato. (S. R.)

17-18 de julio. Barcelona.

Rambla de Cataluña. Paseo de Gracia. Tibidabo. Me invade una alegría mezclada de tristeza. Parece que he llegado a mi país. Sin embargo, me siento extranjero. Mi habitual timidez, mi hosquedad, me impiden acercarme más a las gentes; tengo miedo de parecerles importuno; más bien de importunarlos realmente... entonces no me atrevo a hablar y aparezco ceñudo y poco amigo; me da pena y me siento aislado.

Oigo las voces familiares en castellano aquí y allá. Toda la gente lo habla pero prefieren hablar su lengua catalana que suena dulcemente y que quisiera comprender; solo comprendo una que otra palabra.

En Barcelona no parece sentirse la guerra. La gente hace su vida habitual con poca diferencia.



Parábola óptica, M. Alvarez Bravo.

Además me parece encontrar una revolución organizada, muy lejos del lirismo charro de nuestras exaltaciones momentáneas. La gente está seria: lucha y trabaja. Saluda con el puño en alto, gravemente, sin teatralidad. El teatro es el frente. Inmisericorde y sin *make-up*.

Hoy por la noche saldré para Valencia. Hay que ir a la estación con tres o cuatro horas de anticipación para encontrar lugar y comprar los billetes. Los trenes van abarrotados. (S. R.)

La idea de distorsión en la obra de Revueltas

Julio Palacio

Silvestre Revueltas fue una de las figuras más curiosas de la música latinoamericana del siglo xx. Parte de la leyenda asociada con su nombre deriva del hecho de que el compositor mexicano no alcanzó a vivir cuarenta años. Sus retratos muestran a un hombre que no congenia con la iconografía prevista: pelo desgredado, cabeza generosa y risueña, expresión dionisiaca.

Su mismo nombre y apellido suenan a cosa de salvaje y poco académica comparado por ejemplo con su coterráneo y compatriota Carlos Chávez, hombre civilizado y austero, compositor "oficial" y embajador itinerante de un país cuya música evoca con rapidez un paisaje y un clima bien determinados.

La trayectoria de todos los artistas latinoamericanos ha estado asociada con una inevitable obsesión: la quimera de testimoniar el suelo donde se ha nacido. Para aquellos que abrazaron la tradición de la música europea la amalgama fue siempre dolorosa. A Manuel Ponce (1886-1948) le correspondió esa tarea en su patria mexicana a través de la inevitable etapa "salonnier": *Estre-*

lita fue una inspiración más optimista tal vez que nuestra *Canción del carretero*. También parecía inevitable la reacción desde un pensamiento más especulativo. Este rol fue cumplido por Carlos Chávez (1899-1978) cuya producción trata de ponerse al día con las corrientes europeas, en particular con Stravinsky. Aparecen en su música las conquistas rítmicas y contrapuntísticas de entreguerra. Pero así como en la música de Ginastera la connotación del paisaje pampeano se efectúa (un tanto arbitrariamente) a través de la metáfora de la armonía de las cuerdas al aire de la guitarra y suponiendo así un paso adelante respecto de la cita concreta, en Chávez la "imagen" equivalente es la de la pirámide y la llanura, invocando así un período precortesiano idealizado cuya representación politonal y polimétrica se resuelve en una actitud lineal-contrapuntística de evidente "dureza" si se la compara con la obra de Ponce. La consecuencia es cierta petrificación arqueológica como la que se oye en las sinfonías *Antígona* (1932), *India* (1936) o el ballet *Pirámide*. Según Otto Mayer-Serra, que efectuó un importante trabajo de investigación sobre Revueltas,¹ Chávez cultivaría un "indigenismo modernista" mientras su más joven coterráneo estaría más cerca de un "realismo mestizo".

La relación entre ambos compositores, pese a estas diferencias, fue decisiva: Chávez llamó a Revueltas para que este se hiciera cargo de la Orquesta Nacional de México como subdirector. El hecho ocurrió hacia 1930. En esa década, Revueltas compuso la mayoría de su producción la que, con excepción de algunas canciones, está destinada al terreno instrumental. Ninguna de ellas supera los veinte minutos de duración y todas poseen títulos específicos que no están vinculados —como ocurre con Chávez—, a un pasado mítico y de difícil localización, sino a la realidad urbana del hombre mexicano.

"Me gusta toda clase de música. Incluso puedo a veces tolerar alguno de los clásicos y algunas de mis propias composiciones, pero prefiero la música de la gente de los ranchos y los pueblos de mi país." La declaración es engañosa, pues si el aporte de Revueltas se limitara a una mera trasposición documental, "música turística", el compositor sería un sucesor candoroso de las obras de Ponce, un "salonnier" sin salida como tantos otros nostálgicos creadores latinoamericanos.

Frente al dilema entre estos dos caminos representados por Ponce y Chávez, Revueltas eligió una conducta estética e ideológica diferente. Tomando como ya hemos visto lo concreto del hombre y de la ciudad, y sin ocultar la formación académica en la que asoman, como en Chávez, los avances europeos de comienzos del siglo, Revueltas recrea la música de su patria con una lenta "distorsiva" a partir de recursos armónicos, tímbricos y rítmicos. La politonalidad se instala bruscamente sobre inocentes tonadas populares que, por otra parte, raras veces son citas literales. El oyente tiene la sensación de que el objeto sonoro se desvirtúa burlescamente como ocurriría tal vez si las condiciones originales, el diatonismo y la cantabilidad se hubieran desdibujado gracias a un error de la percepción. Como si, por caso, se hubieran hecho ge-

nerosas concesiones a ingestas de tequila. Esa distorsión armónica es enfatizada por un calculado efecto de estridencia en el cual los metales, en especial las trompetas, juegan un rol principal, agresivo y onírico.

Cuauhnáhuac (nombre antiguo de la ciudad de Cuernavaca) de 1930 y *Janitzio*, evocación de una isla de pescadores (1936), representan dos ocasiones que muestran lo antedicho. Ambas obras son excepcionales en cuanto a su asociación geográfica, pues como ya vimos, el paisaje no es lo que le interesa al músico sino algo más interno y por eso menos idealizable, según lo demuestran otros títulos como *Alcancías*, *Ventanas*, *Itinerarios*, o *Planos*. Tampoco le son extraños los compromisos políticos como la música para los films reivindicatorios: *Redes* (1935) o *Los de abajo* ni la asociación directa o indirecta con la poesía; *Sensemayá* se basa en un texto de Guillén y el *Homenaje a García Lorca* define sus idearios antifranquistas.

Si ahora volvemos sobre los rasgos específicamente musicales, observamos la ausencia de modelos formales ambiciosos: ni ópera, ni concierto ni sinfonía. Tampoco aparecen obras corales ni menos aun religiosas. En esa década que va entre 1930 y 1940 surgen si cuatro cuartetos de cuerda y una serie de miniaturas sometidas a esa distorsión ya señalada.

En *Cuauhnáhuac* el procedimiento aparece de modo todavía rudimentario: mientras los vientos y el xilofón tocan una amable melodía reminiscente en mi bemol, los cellos inopinadamente se manifiestan en sol mayor. En *Redes* el "corrido" a cargo de las cuerdas es turbado por la trompeta y después por el trombón cuya participación Mayer-Serra designa como un "grito musicado en otra tonalidad". Otro tanto ocurre en *Janitzio* en cuya sección central un vals tripartito en la mayor evocando indudablemente la atmósfera de salón del siglo XIX, aparece desvirtuada por la surrealista presentación de los metales en si bemol. El humor peculiar de Revueltas ya visto en sus títulos, se observa también en su *Homenaje a García Lorca* (1936). Cuando era esperable una pieza fúnebre en estilo de sentido obituario sonoro, a la manera de, digamos, el *Adiós a Villa-Lobos* de Juan José Castro, se deja oír un jugueteón scherzando que sobre la base del ostinato combina al piccolo con el trombón y la tuba.

Cabría preguntarse si algunas de estas distorsiones estuvieron inspiradas en conductas parecidas que ocurren en la producción de Villa-Lobos de la década anterior. Así, las curiosas experi-

mentaciones del compositor brasileño en el insólito *Noneto* de 1923 o las irrupciones "descolgadas" y "gritadas" de trompetas y trombones en el *Choros n° 10* (1926). Pero la búsqueda de Villa-Lobos se orientó, como en Chávez, hacia el paisaje: la selva reemplaza en forma más o menos concreta la inspiración humanista de Revueltas, mientras el formalismo europeo termina por hacer claudicar las aparentes incongruencias del discurso de mosaico, típico de los choros en las melancólicas *Bachianas Brasileiras*. El gigante universal termina por socorrer la urgencia artesanal del artista latinoamericano que no puede ya solucionar su dilema sin un marco protector.

Por personalidad y por cultura, Revueltas no pudo lograr tampoco la muy particular simbiosis de Charles Ives, pero también es cierto que en la obra de aquél no existe cabida para la sublimación autobiográfica. Las curiosas "anticipaciones" de Ives dudosamente puedan aplicarse al compositor mexicano pero como en toda breve existencia quedará la incógnita de hasta dónde podría haber llegado el aporte de Revueltas en una vida más extensa. ▀



El huerto del silencio, Rogelio Cuellar.

Documentación

Casi todas las composiciones de Revueltas han sido grabadas, la gran mayoría solo una vez. Las colecciones de Eduardo Mata y de David Atherton fueron registradas con conjuntos ingleses. Cualquiera de estos discos y las versiones más nuevas de Eduardo Mata en CD no son de sencilla ubicación. Menos aun lo son las partituras sobre todo en la situación de extrema carencia que afecta hoy a nuestro país. El lector puede intentar suplir estas dificultades consultando con el Sector Cultural de la Embajada de México.

¹ *Boletín Latinoamericano de Música* (tomo V, octubre de 1941).

Obras principales

- Batik*, 1926
- Tres pequeñas piezas para violín y cello*, 1929
- Cuarteto de cuerdas N° 1*, 1930
- Cuauhnáhuac*, 1930, 1931, 1932
- Esquinas*, 1930, 1931
- Cuarteto de cuerdas N° 2, Magueyes*, 1931
- Cuarteto de cuerdas N° 3*, 1931
- Ventanas*, 1931
- Alcancías*, 1932
- Cuarteto de cuerdas N° 4, Música de feria*, 1932
- Tres pequeñas piezas para violín y piano*, 1932
- Colorines*, 1932
- Janitzio*, 1933, 1936
- Ocho por radio*, 1933, 1934

Toccata (sin fuga), 1933
 Caminos, 1934, 1936
 Parián, 1934
 Planos / Danza geométrica, 1934
 El renacuajo paseador, 1933, 1935, 1936
 Redes, 1934
 Homenaje a Federico García Lorca, 1936
 Itinerarios, ca. 1937
 Música para charlar, 1938
 Sensemayá, 1931, 1937, 1938
 Tres pequeñas piezas serias, 1938
 Tres sonetos, 1938
 Troka, pantomima infantil, 1938
 Allegro, para piano, 1938
 La noche de los mayas, 1939
 La coronela (1940), completada por Blas Galindo y orquestada por Candelario Huizcar

Canciones

Canción para piano, 1930
 Dúo para pato y canario, 1931, 1932
 El tecolote, 1931, 1937
 Ranas, 1931, 1937
 Amiga que te vas, 1936
 Caminando, 1937
 No sé por qué piensas tú, 1937
 Cinco canciones para niños y dos canciones tontas, 1938, 1939
 (Canción de cuna, Canción tonta, El caballito, El lagarto y la lagarta, Es verdad, Las cinco horas, Serenata)
 Canto a una muchacha negra, 1938
 Canto de guerra, 1938
 Frente a frente, 1938
 Canto ferrocarrilero, 1938
 Hacia la vida
 Tierra pa' las macetas
 Porras

Música para películas

Redes, 1934
 Vámonos con Pancho Villa, 1935
 El indio, 1938
 El signo de la muerte, 1939
 La noche de los mayas, 1939
 ¡Que viene mi marido!, 1939
 Mala yerba, 1940
 Los de abajo, 1940.



intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en la mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldía que ahora siento un poco extraño dentro del alentador optimismo de mi deseo actual, alegre y fuerte como una clara montaña de nueva energía y esperanza nueva. Solo quedó lo esencial de esas esquinas tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconsuelo y su dura consistencia del pueblo forjado en todos los dolores. (S.R.)

8 x radio

Ecuación algebraica sin solución posible, a menos de poseer profundos conocimientos en matemática. El autor ha intentado resolver el problema por medio de instrumentos musicales, con éxitos medianos, del que la crítica conocedora en achaques de números podrá juzgar con su habitual ecuanimidad. (S. R.)

Esquinas

De todas las calles y de todos los barrios. Probablemente, al que escucha le será difícil imaginarse en una esquina. A mí también. Con buena voluntad se podrá imaginar cualquier cosa: calles, callejones, plazuelas, plazas. Sería divertido encontrar en esta música ruido de claxons, tranvías, camiones, etcétera. Desgraciadamente no hay nada de eso. (Al menos, ingenuamente, así lo creo.) Más bien el ruido, o silencio, el tráfico interno de las almas que veo pasar cerca de mí. Algunos entendidos en música son capaces de encontrarle forma determinada —binaria, ternaria, *lied*. No ha sido ésa mi intención. El tráfico de que hablaba es multiforme y sin coherencia aparente. Está sujeto al ritmo de la vida, no a la distancia de un lado al otro de la calle. Desde el punto de vista técnico musical no puedo decir nada, porque no me interesa. Algunas personas de buen humor dicen que tengo técnica; otras, de mal humor, que no. Deben saberlo mejor.

Esquinas de ayer con emoción de hoy, observadas desde otros caminos del corazón con nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modelada con nuevo material, dejando

Muy Silvestre, gran Revueltas

Graciela Paraskevaïdis

I. Caminos¹

"Cuando ciertas personas nos dicen que hemos encontrado el buen camino, lo más probable es que vayamos mal encaminados. ¿Qué entenderán por el camino del bien? Si se refieren a la clase de música que se puede sintetizar en el "esto sí que es música" de todos los que sienten el agravio de lo nuevo, entonces podemos considerarnos perdidos, pues no hay peor fracaso que ser elogiado por los que están muy lejos de compartir nuestras ideas y nuestros puntos de vista; o ellos se acercaron a nosotros, lo que no es muy halagüeño, o sintieron que nosotros nos acercábamos a ellos, lo que es decididamente insufrible."

Nuestra música mexicana tiene todas las características de esa pueril vanidad provinciana que se presenta a sus coterráneos con trajes y maneras de la capital. Es música envuelta en sedas impor-

tadas de los bulevares europeos, música hecha a base de diminutivos empalagosos, tan alejada de la realidad dolorosa y palpitante de las masas, como una recepción diplomática o un aristocrático sarao. (Probablemente, éste es el buen camino, pues la música dura y fuerte, que no se pasea en Rolls Royce sino que camina con los pies desnudos, no es del agrado de los oídos civilizados y refinados de los salones europeos.)

El grito plebeyo, fecundo en rebeldías, de un desarrapado tiene más fuerza constructiva que un millón de "five o'clock teas". (Pero éste ha de ser el mal camino. Desde luego, un camino que no está asfaltado.)²

II. Música para charlar

En el ámbito de la música culta europea, el así llamado nacionalismo tiene un común denominador referido no solo a la búsqueda e incorporación de elementos musicales identificatorios, sino también a la natural fractura y al inherente enfrentamiento con respecto a los modelos metropolitanos, llámense imperio austro-húngaro en el caso de Bartok, o —en el siglo XIX simplemente imperio de turno para Chopin, Musorgski, Smetana, Dvorák.

En América Latina el concepto corriente de "nacionalismo" musical se identifica, muy a menudo, más bien con forzados pantafonismos y artificiosos maquiillajes regionalistas (en general, exitosos en los centros imperiales), que alternan con gestos ingenuos (bienintencionados) o con burdos envoltorios (sinfonía beethoveniana con plumajes indigenistas a la Chávez, barrocos devaneos homenajeados a Bach como cuna del folclore universal a la Villa-Lobos), que con una imperativa búsqueda radical de identidad musical.

Pero el otro nacionalismo (el sin comillas) —y a esta altura de la historia de la música latinoamericana habría que hablar realmente de dos enfoques de nacionalismo— es el que no quiere ser turístico, sino bucear en las fuentes originales, no quiere ser formalmente neoclásico, sino generar sus propias y originales estructuras (las que surgirán de sus nuevos contenidos). Es la otra música, la que se crea a sí misma y no se avergüenza de ello, y la que corre los riesgos que conlleva el querer defender su derecho a existir a partir de opciones no epigonales. Como la de Silvestre Revueltas que, a partir del espíritu de la Revolución Mexicana, las calaveras de José Guadalupe Posada, los mariachis, los mercados, los pescadores, la vida, la muerte, el humor y el drama, se constituye en un monumental fresco sonoro de complejidades polirrítmicas, de sorprendentes y abruptos tratamientos armónicos, de fascinantes timbres e inéditas estructuras.

III. Itinerarios

A cincuenta y un años de su muerte (5 de octubre de 1940), Revueltas —vale la pena repetirlo— se ha afirmado como uno de los creadores más notables, fuertes y originales de todo el continente

americano. Su corta, rebelde, intensa y fructífera vida es ejemplo de lucha generosa y profunda. Pocas veces un apellido fue tan honrado —y honró— a una persona como éste de Revueltas, a Silvestre (nombre correspondiente al día de su nacimiento, 31 de diciembre, último día del último año del siglo XIX), y a sus hermanos, Rosaura (destacada actriz, también del brechtiano Berliner Ensemble), José (el descarnado escritor, que pasó la mitad de su vida en la cárcel defendiendo sus ideales) y Fermín (el pintor, integrante del removedor movimiento de la plástica mexicana).

De humilde origen, Silvestre —con ese humor y esa ternura que contrapondrá a su arrolladora personalidad, también en lo musical—, da cuenta en sus *Apuntes autobiográficos*³ de sus primeros amores: "El cielo, el agua y las montañas. Después vino la música. [...] Más tarde, la música por dentro." El primer contacto musical consciente, a los tres años, "fue una orquestita de pueblo, que tocaba la serenata en la plaza". Y luego, el solfeo: "Recuerdo dolorosamente el solfeo. A veces las desafinaciones me costaron coscorriones poco musicales. Mis lágrimas cayeron sobre el Eslava. Leí libros de viaje con lágrimas y do-mi-do-sol." Luego vino el aprendizaje del violín.⁴ Pasó temporadas de estudio primero, y de trabajo como violinista y director, después, en los Estados Unidos, donde no es casual que se le encuentre vinculado al gran Edgar Varèse, siendo miembro de la Pan American Association of Composers fundada por éste en 1928.⁵

Los últimos diez años de su vida (1930-1940) registran una febril concentración creativa, que adquirirá cada vez mayor peso y significación. Es el México donde también están Mella, Modotti, Trotsky, Rivera, Kahlo y donde el enfrentamiento irreconciliable y casi cotidiano con Chávez es el ominoso *ostinato* que concluye en abrupta y definitiva ruptura en 1935, minando y quebrando la salud física y mental de Revueltas. "He tenido muchos maestros. Los mejores no tenían título y sabían más que los otros."⁶

IV. Esquinas

Después de haber compuesto en 1936 su *Homenaje a García Lorca*, bajo el impacto del asesinato del poeta, Revueltas viajó a España presidiendo la delegación mexicana de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), de la que era secretario general. En Barcelona, Valencia y Madrid, el compositor vivió y compartió la tragedia española y tuvo oportunidad de presentar —entre otras— esta obra.

"Camaradas de México, amigos, hermanos de mi entrañable pueblo, tan distante en este momento:

Yo quisiera llevar hasta lo hondo de vuestro anhelo, hasta lo íntimo de vuestra esperanza, el dolor erguido y el heroísmo abierto y luminoso de este pueblo español, hermano nuestro. Yo quisiera hacer llegar hasta vuestro corazón leal, forjado también en el dolor de nuestras luchas, todo el cariño, la admiración, la ternura radiante que este pueblo siente por el vuestro, para comprenderlo,

para ayudarlo, para amarlo. Para construir juntos el futuro limpio y alto de nuestros hijos. Para luchar juntos, denodadamente, en las trincheras, en la cátedra, en el libro, en el poema, contra la oscuridad que sepulta las conciencias; contra la muerte que siembra cadáveres de niños y mujeres —muerte segura y despiadada, al servicio de los poderosos sin vergüenza y sin honra. Para cantar juntos el mismo himno de victoria, para blandir juntos el mismo puño en alto contra el fascismo, la guerra, la opresión, la negrura sin fondo y sin nombre de los asesinos de pueblos; para caminar juntos de la mano por un sendero abierto y nuevo; camino de trabajadores, camino de obreros, camino de constructores.

Esto quiero yo, y sé que eso queréis vosotros: los honrados, los que lleváis el alma limpia, los que no estáis corrompidos ni por el oro, ni por la palabra enlodada de los embaucadores a sueldo, de los alcahuetes del capitalismo. Por eso me dirijo a vosotros, desde este pueblo augusto de Madrid: Pueblo ejemplo. Pueblo lección. Pueblo luz.

¡Salud!"

V. Sensemayá

Uno de los más notables poemas del mulato Nicolás Guillén (*Sensemayá*, perteneciente al volumen *West Indies Ltd.* de 1934) inspiró —con homónimo título— una de las más notables obras musicales de América Latina. Revueltas hace su obra más acabada y más maestra fascinado por este canto ritual para matar una culebra. La magia hipnótica de Guillén se potencia en las estructuras rítmicas de Revueltas.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

*La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio,
La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.*

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

*Tu le das con el hacha y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!*

*Sensemayá, la culebra
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá, con su boca,
sensemayá ...*

*La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar;
no puede caminar,
no puede correr!
La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
no puede morder!*

¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra ...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá no se mueve ...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Sensemayá, se murió!

De *Sensemayá* hubo una primera versión para conjunto de cámara en 1937 y una segunda —y definitiva— en 1938. La plantilla orquestal incluye dos flautines, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, un clarinete en mi bemol, dos clarinetes en si bemol, un clarinete bajo, cuatro fagotes, cuatro cornos en fa, cuatro trompetas en do, tres trombones, una tuba, timbales, xilófono, claves, raspador, calabaza, pequeño tambor indígena, bombo, un par de tom-toms (agudo y grave), platillo suspendido, tam-tam, gong (con dos alturas diferenciadas), glockenspiel, celesta, piano, violines (primeros y segundos), violas, chelos y contrabajos.

Es la segunda —y última— vez que Revueltas recurre a una temática no estrictamente mexicana (la primera es en el ya citado *Homenaje a García Lorca*) como detonador creativo. Todas las otras músicas instrumentales —para orquesta, para cuarteto de cuerdas, para balé, para películas—, parten de una fuente común nutrida esencialmente de una fuerte tradición popular propia, recreada sin concesiones y sin edulcorantes.

Pero esto no significa que, por partir en este caso de una temática afrocubana, Revueltas deje de lado lo que constituye el meollo de su lenguaje expresivo-constructivo: las células rítmicas reiterativas, transformadas en acumulación (vertical, por adición de franjas tímbricas y rítmicas, y horizontal, por variables de densidad en lo melódico y dinámico). Todas sus obras ostentan distintivamente ese doble tratamiento: uno rítmico-tímbrico de superposición y acumulación, y otro —encastrado en éste, delinándose, generándose u oponiéndose a éste— de tratamiento "melódico", lineal, igualmente elaborado en franjas simultáneas y también superpuestas entre sí.

Lo rítmico-reiterativo no emana del *ostinato* europeo, sino directamente del gesto mágico y ritual que caracteriza muchos hechos musicales no europeos, por ejemplo los de extracción africana o indígena. Y no pertenece —como aquél— a un contexto definido previamente por una estructura armónica regular y previsible (cuadratizada). El permanente, sutil y extático proceso de aparición, transformación, desaparición y sustitución de las células rítmicas, y la complejidad real de sus polirritmias resultantes, se diferencia precisamente del concepto habitual de *ostinato* tal como se lo entiende y aplica a partir del barroco musical, en la no regularidad de su presencia, convirtiéndose

en esencial elemento estructurador, en lugar de repetirse como fórmula o patrón de un esquema previsible. Y éste es un error que se comete habitualmente, cuando se pretende entender y definir propuestas como las de Revueltas y otros latinoamericanos partiendo de los modelos de la historia musical europea y de sus pautas, en lugar de partir del material mismo y de su contexto geo-socio-cultural.

Ese tratamiento —que también se halla presente, por ejemplo, en las *Rítmicas v y vi* (1930) del cubano Amadeo Roldán (1900-1939)—, está articulado en un decurso “no discursivo”, y organizado en torno a una yuxtaposición de bloques (segmentos de diferente longitud, densidad, dinámica y timbre), que evitan toda posibilidad de repetición textual de ellos mismos, en virtud de ese permanente juego de aumento y disminución de la densidad y dinámica de sus franjas tímbricas, rítmicas y melódicas.

El compositor y estudioso estadounidense Peter Garland ha dedicado un extenso ensayo en vías de edición —el primero tan profundo y pormenorizado sobre Revueltas y su música hasta el momento—, que será indispensable punto de referencia sobre el tema.⁸ Garland señala, por ejemplo que:

1) el libro de Guillén al cual pertenece el poema en cuestión está dedicado, entre otros, a Juan Marinello, el escritor cubano que tiene una estrecha amistad con Revueltas. La primera versión de la obra de Revueltas está, a su vez, dedicada a Marinello y Guillén.

2) en varios momentos de la partitura de la primera versión —base para la segunda—, Revueltas escribió con lápiz algunas palabras o fragmentos del texto debajo de los temas musicales o de las secciones a las que se alude musicalmente:

*¡Mayombe-bombe-mayombé! o
Sen-se-ma-yá, sen-se-ma-yá o
La culebra tiene ojos de vidrio o
¡dale ya!*

pero tal vez más como guía interna que como traslación textual, más como lectura poética interna que como estricta musicalización rítmica o melódica.

Según Garland, en la segunda versión, esos elementos musicales se han mantenido claramente asociados a la composición musical del poema, tanto en la marcación de las secciones como en los acentos y onomatopeyas relacionadas con los ritmos tímbricos (o timbres rítmicos) de Revueltas (ver ejemplos 1 y 2), aunque, de los dos, el más claro es el segundo. En todo caso, el primero se define mejor en sus agregados y transformaciones sucesivas (ver ejemplo 3).

Precisamente ese juego con la reiteración obsesiva —ritual, mágica— de lo poético, es entendido por el compositor como la energía generadora de toda la obra, expresado mediante el uso de diferentes tipos de elementos reiterativos, que cesa —abruptamente— sobre el final mismo de la obra, a la muerte definitiva de la culebra. Los elementos básicos con los que trabaja Revueltas —además de los dos ya citados, y de uno casi permanente, solo

interrumpido en pocos momentos, conformado por un grupo de catorce semicorcheas articuladas en tres grupos de cuatro-cuatro-seis que alternan los sonidos re sostenido-mi en el clarinete bajo, con apoyos esporádicos del segundo clarinete y/o de un fagot (ver ejemplos 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11).

VI. Ventanas

Wilhelm Zobl, el compositor, musicólogo y percusionista austriaco, recientemente fallecido,⁹ señala la influencia consciente y directa de esta obra de Revueltas sobre el entramado rítmico de su *ária brasileira* (1987) para piano. Considerando a Revueltas uno de los primeros compositores en plantearse lo que él define como *composición rítmica integral*—, Zobl¹⁰ señala cada una de las etapas de su relación con América Latina, con las músicas y músicos particularmente de Brasil, Bolivia, Uruguay y Argentina, a lo largo de un proceso largo y penoso, a menudo también doloroso, que no está determinado únicamente por criterios musicales. Luego de una prolongada estancia en Brasil cuando niño, en el seno de una familia perseguida por el nazismo, Zobl vuelve a tomar contacto directo con Brasil y extiende su conocimiento a otros países latinoamericanos a partir de 1980, en que se suceden sus viajes y estancias por aquí. “El contacto con y el estudio de ritmos de procedencia especialmente afroamericana, me ha llevado en los últimos años al desarrollo de técnicas compositivas y de formas de realización que he sintetizado bajo el nombre de *composición rítmica integral*. Por un lado, veo en ella una posibilidad de vencer anticuados conceptos musicales eurocentristas que contradicen las actuales condiciones de comunicación planetaria y, por otro, la posibilidad de abrir la música a una cantidad de fenómenos culturales que también atañen especialmente a nuestra propia historia. [...] La composición rít-

Ejemplo 1

1 (compás 1)

tom-toms 7 (2, 3)
bombo 8 (4, 8)

sen- se- ma- yá

Ejemplo 2

2 (compás 46)

vis.
vies.
chelos

ma-yom-bé bombe mayombé

mica integral se refiere a los aspectos trascendentes entre ritmo, altura y duración, y a ritmo, melodía y armonía. Las alturas pueden convertirse en portadoras de ritmo, la melodía y la armonía pueden —por encima de su determinante histórica—

Ejemplo 3
fagot

alcanzar nuevas formas de expresión. Finalmente, de la transposición de modelos rítmicos pueden surgir nuevas formas musicales."

En el *ária brasileira* Zobl utiliza los siguientes patrones rítmicos, que se relacionan entre sí (ver ejemplo 12).

La obra se plantea, además, una actitud crítica respecto de Heitor Villa-Lobos, cuyo centenario de nacimiento se cumplía precisamente en ese año (1987). La melodía de base pertenece a la *Bachiana Brasileira Nº 5*, y la pieza lleva el siguiente comentario: "*ária brasileira* es una postal acústica que es devuelta al remitente. La melodía del aria de Villa-Lobos está llena de ritmos brasileños, pero sin Bach. Las fantasías de Villa-Lobos no existen en Europa. Los europeos sueñan con las mulatas en el carnaval y no con Bach." La utilización de esta melodía, sin modificación de sus alturas, es distorsionada a través de otras articulaciones rítmicas no previstas en el original, y presentada sobre un bajo *ostinato* referido a un *samba canção*, para pasar "en forma gradual a la fórmula rítmica central de *Sensemayá* [...]. La referencia a Revueltas no es casualidad: él marcó en la década de 1930 la posición contraria al nacionalismo latinoamericano cada vez más europeizado de Villa-Lobos. De este modelo rítmico, Revueltas derivó todos los otros pará-

Ejemplo 4
4 (compás 33)

Ejemplo 5

Ejemplo 6
6 (compás 18)

Ejemplo 7

7 (compás 50)

Ejemplo 8

8 (compás 54)

Ejemplo 9

9 (compás 92)

Ejemplo 10

10 (compás 100)

na Brasileira Nº 5, y la pieza lleva el siguiente comentario: "*ária brasileira* es una postal acústica que es devuelta al remitente. La melodía del aria de Villa-Lobos está llena de ritmos brasileños, pero sin Bach. Las fantasías de Villa-Lobos no existen en Europa. Los europeos sueñan con las mulatas en el carnaval y no con Bach." La utilización de esta melodía, sin modificación de sus alturas, es distorsionada a través de otras articulaciones rítmicas no previstas en el original, y presentada sobre un bajo *ostinato* referido a un *samba canção*, para pasar "en forma gradual a la fórmula rítmica central de *Sensemayá* [...]. La referencia a Revueltas no es casualidad: él marcó en la década de 1930 la posición contraria al nacionalismo latinoamericano cada vez más europeizado de Villa-Lobos. De este modelo rítmico, Revueltas derivó todos los otros pará-

37

a Picc.
 b Fl.
 a Obs.
 a Eng. Ho.
 a Cl. Eb
 a Cl. Bb
 b Bass Cl.
 c Bsns.
 a Hrn.
 a Hrn.
 ch Tpts.
 d Trbs.
 d Tuba
 c Timp.
 a Xyl.
 c Glocken.
 e Gourd
 e Tom-Tom
 c Piano
 37
 a Vln.
 ch Vln.
 ch Vln.
 a Vcl.
 c Bass

* Violins divided in 4. Half play tremolo; half, sostenuto cantabile.
 ** Half of the cellos tremolo sul ponticello; half, natural and cantabile.

Ejemplo 11: compases 154-156 de la partitura completa como una de las instancias de superposición.

Ejemplo 12



metros de la composición. [...] La obra de Revueltas es uno de los ejemplos más tempranos de composición rítmica”.

Pareciera que Zobl —además de homenajear a Revueltas—, quisiera revertir la presencia de los modelos de extracción europea en la música culta de América Latina, con la inserción de elementos latinoamericanos en ella. Una situación que, por cierto, no es nueva y que —como el “nacionalismo”— también presenta dos enfoques diferenciados en su intencionalidad (¿Copland y Milhaud, o Bernd Alois Zimmermann?). La cita —directa o indirecta— de elementos “ajenos”, ¿resulta recuerdo evocativo, símbolo respetuoso y homenajear, o —finalmente— otra sutil forma de apropiación neocolonial?

VI. La noche de los mayas

Valgan estas reflexiones como contribución a la memoria de Revueltas y como rememoración de los quinientos años del bochornoso (en)cubrimiento. ■

Notas

¹ Todos los subtítulos corresponden a nombres de obras de Silvestre Revueltas.

² Silvestre Revueltas, marzo de 1937. Citado por José Revueltas en: *Cartas íntimas y otros escritos de Silvestre Revueltas*, México, FCE, 1966.

³ En: *Silvestre Revueltas por él mismo*. Recopilación de Rosaura Revueltas. México, Era, 1989.

⁴ Al parecer, el instrumento más prestigioso y frecuentado entre los compositores de esa generación, al que se dedican —entre otros ilustres contemporáneos de Revueltas— el cubano Amadeo Roldán y el uruguayo Eduardo Fabini.

⁵ Pertenecían a esta asociación muchos de los creadores de avanzada de ese momento, entre los que se mencionan a José André, Aaron Copland, Acario Cotapos, Henry Cowell, Ruth Crawford, Eduardo Fabini, Howard Hanson, Roy Harris, Charles Ives, Carlos Chávez, Colin McPhee, Amadeo Roldán, Silvestre Revueltas, Dane Rudhyar, Carl Ruggles, Carlos Salzedo, William Grant Smith, Adolph Weiss y Emerson Withorne. Hoy la lista sorprende, sobre todo con referencia a algunos nombres que luego se apartaron drásticamente de los postulados de esta asociación, que *promoverá un mutuo y mayor entendimiento de la música de las diferentes repúblicas del continente y estimulará a los compositores de estos países en la creación de una música distintiva del continente*.

⁶ Silvestre Revueltas: “Apuntes autobiográficos”, en: *Silvestre Revueltas por él mismo*. Ya citado.

⁷ Silvestre Revueltas: palabras pronunciadas a través de Radio Madrid, el 13 de septiembre de 1937, en: *Silvestre Revueltas por él mismo*. Ya citado.

⁸ Peter Garland: *Silvestre Revueltas*. Mecanoscrito. 1987-1988.

⁹ Viena, Austria, 19-I-1950; Hannover, Alemania, 21-III-1991.

¹⁰ Wilhelm Zobl: “Realidad compositiva. Realidad del compositor. Notas sobre la confrontación con América Latina en mi música”. Mecanoscrito de la ponencia presentada en el Simposio Internacional “Norte-Sur, Sur-Norte. Las culturas musicales del mundo y su relación recíproca”. Viena, abril 1988. Traducción del austroalemán de G.P.

Planos

Se tocó el año pasado. Se dividieron las opiniones. Algunos pensaron que era Stravinski; quién sabe qué pensaría Stravinski. Como se usaron dos pianos y unos gongos, los acordes del principio y del final recuerdan la sonoridad de los últimos acordes de *Las bodas*, de Stravinski; sin embargo, no son ni las mismas notas ni los mismos intervalos; lo que probablemente les da mayor semejanza.

Planos: arquitectura “funcional” que no excluye al sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción, que los de otras obras del mismo autor. Cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha, dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión. (S.R.)

Caminos

Un poco tortuosos; probablemente sin pavimento y que no recorrerán las limousines. Por lo demás, lo suficientemente cortos para no sentir su incomodidad, o lo suficientemente alegres para olvidarla. (S.R.)

Discografía.

Establecida por Eduardo Contreras Soto

- 1947 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Sensemayá* / Leopold Stokowski and his Symphony Orchestra. Dir. Leopold Stokowski. Estados Unidos: RCA Victor, 12-0470, 1947. 1 disco: 78 RPM, monofónico [25?] cm.
- ca. 1953 Greissle, Jacqueline, soprano. Wolman, Josef, piano [*Revueltas: 9 canciones. Ives: 11 canciones.*] Estados Unidos: SPA, SPA-9 [ca. 1953]. 1 disco: 33 1/3 RPM, [monofónico] [30?] cm.
■ De Revueltas, contiene: *Siete canciones, Ranas y El tecolote.*
- 1953 Puig, Carlos 1915-1983, tenor. Frid, Geza, piano, *Songs from Mexico*. Holanda: Philips, N-00645-R [¿N-00643-R?], [1953]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 25 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Siete canciones.*
- 1954 - Orquesta de Cámara MGM [Metro-Goldwyn-Mayer]. Dir. Izler Solomon, Carlos Chávez: *Toccata for percussion instruments. Silvestre Revueltas: Ocho por radio. Carlos Surinach: Ritmo jondo. Heitor Villa-Lobos: Choro s no. 7.* Estados Unidos: MGM, E-3155 [ca. 1954-1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Ocho por radio.*
- ca. 1955 Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Londres. Dir. Argeo Quadri [*Revueltas: Sensemayá; Cuauhnáhuac. Mosolof: Fundación de acero. Chabrier: España.*] Estados Unidos: Westminster, W-LAB-7004 [ca. 1955]. (Serie de laboratorio). 1 disco: 33 1/3 RPM, [monofónico] [30 cm.]
■ De Revueltas, contiene: *Sensemayá y Cuauhnáhuac.*
- ca. 1956 Ajemián, Anahid, violín. Ajemián, Maro, piano, *Carlos Surinach: Doppio concertino. Carlos Chávez: Sonatina Silvestre Revueltas: Tres piezas.* Estados Unidos: MGM,

- 1956 E-3180 [ca. 1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM [monofónico]; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Tres piezas para violín y piano*. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Luis Herrera de la Fuente, *Sones de Mariachi/Blas Galindo. Huapango/Pablo Moncayo. Homenaje a García Lorca/Silvestre Revueltas. Tribu/Daniel Ayala*. México: Musart, MCD-3007, [1956]. (Serie INBA). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Homenaje a Federico García Lorca*.
- 1956 Puig, Carlos 1915-1983, tenor. Gamo, Gilberto, piano, *Recital*, México: Musart, MC-3002, [1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 25 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Caminando (de Dos Canciones)*.
- 1957 García Mora, Miguel 1912-, piano, *Recital mexicano*. México: Musart, MCD-3012 [1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Canción para piano*.
- ca. 1958 González, Margarita, mezzosoprano. Moreno, Salvador, piano, *Canciones hispanomejicanas*. España: La Voz de Su Amo, LAU-283 [ca. 1958]. 1 disco: 33 1/3 RPM [monofónico]; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Siete canciones*.
- ca. 1958 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *The Music of Silvestre Revueltas*. Orquesta de Cámara MGM. Dir. Carlos Surinach. Estados Unidos: MGM, E-3496, [ca. 1958]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ Contenido: Lado 1: 1. *Homenaje a Federico García Lorca*. 1. Baile. 2. Duelo. 3. Son. 2. *Tres Sonetos*. Lado 2: 1. *Planos*. 2. *Dos pequeñas piezas serias*, para quinteto de alientos. 3. *Toccata (sin fuga)*.
- 1958 Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Luis Herrera de la Fuente, *Redes, suite en dos partes; Sensemayá/Silvestre Revueltas. Sinfonía India/Carlos Chávez. Fronteras, suite del ballet/Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCD-3017 [1958]. [Serie INBA]. 1 disco: 33 1/3 RPM monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Redes y Sensemayá*.
- Reed. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Luis Herrera de la Fuente. Bolívar, Gloria, piano. Bosco Corro, Juan, órgano, *Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por: Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCD-3033, [1966]. 3 discos: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
- 1958 Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. José Ives Limantour, *Janitzio/Silvestre Revueltas. Tres cartas de México/Miguel Bernal. Ferial, divertimento sinfónico/Manuel M. Ponce*. México: Musart, MCD-3015 [1958]. (Serie INBA). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Janitzio*.
- 1960 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música para charlar; La noche de los mayas*/Orquesta Sinfónica de Guadalajara. Dir. José Ives Limantour. México: Musart, MCD-3022 [1960]. (Casa de la Cultura Jalisciense). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ Contenido: Lado 1: 1. *Música para charlar*. 2-3. *La noche de los mayas*. 1. Noche de los mayas (*Maestoso*). 2. Noche de jaranas (*Scherzo*). Lado 2: 1. 3. Noche de Yucatán (*Andante espressivo*). 4. Noche de encantamiento (*Sempre accelerando*).
- 1962 Odnoposoff, Adolfo 1917-, violonchelo, Huberman, Bertha, piano, *Adolfo Odnoposoff*. México: Musart, MCD-3027 [1962]. (Serie SACM). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Canción de cuna y Las cinco horas (De Siete canciones)*.
- ca. 1964 Orquesta Filarmónica de Nueva York. Dir. Leonard Bernstein [*Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras no. 5. Guarnieri: Danza brasileña. Revueltas: Sensemayá. Fernández: Batuque. Copland: Danzón cubano. Chávez: Sinfonía India*]. Estados Unidos: Columbia, MS-6514 [ca. 1964]. 1 disco: 33 1/3 RPM [estereofónico]; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Sensemayá*.
- Reed. Alemania (República Federal): CBS, 61059 [ca. 1964]. 1 disco: 33 1/3 RPM [estereofónico]; 30 cm.
- 1964 Araya, Julia mezzosoprano. Martínez Galnares, Francisco, piano, *Música y músicos de México, Cantares poéticos; vol. 1*. México: Musart, MCD-3029 [1964]. (Serie INBA). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *El caballito. Las cinco horas. Canción tonta. Canción de cuna. El lagarto (De Siete canciones)*.
- ca. 1966 Somer, Hilde, piano, *Hilde Somer plays Keyboard Masterpieces of Latin America*. Estados Unidos: Desto, DST-6426, DC-6426 [ca. 1966]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Allegro para piano*.
- 1967 The Louisville Orchestra. Dir. Robert Whitney, Ross Lee Finney, *Symphony No. 3. Silvestre Revueltas: Ventanas. Lothar Klein: Musique à Go-Go*. Estados Unidos: Louisville Orchestra First Edition Records, LS-672, [1967]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Ventanas*.
- 1968 Vernova, Luz, violín. Segura, Luz María, piano, *Recital de violín por Luz Vernova*. México: Musart, MCD-3066, 1968. (Serie SACM). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Tres piezas para violín y piano*.
- 1969 The Louisville Orchestra. Dir. Jorge Mester, *Silvestre Revueltas: Redes (Complete)*. Alberto Ginastera: *"Ollantay", a symphonic triptych*. Estados Unidos: Louisville Orchestra First Edition Records, LS-696 [1969]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Redes*.
- 1969 *Música y músicos mexicanos*. México: Kanaab, cci, 1969. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Allegro para piano*.
- 1969 Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Luis Herrera de la Fuente. García Mora, Miguel, piano, *Concierto para piano y orquesta/José Rolón. Sones de mariachi/Blas Galindo. Janitzio/Silvestre Revueltas*. México: RCA Victor, MKL/S-1815, 1969. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Janitzio*.
- 1970 Orquesta de la Universidad [=Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México]. Dir. Eduardo Mata. Suárez, Jorge, piano. Valle, Homero, piano, *Orquesta de la Universidad*. México: RCA Victor, MRL/S-001, 1970. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Planos y Ocho por radio*.
- Reed. Estados Unidos: RCA-Red Seal, LSC-16348, [1970]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.]
- 1971 Orquesta de la Universidad [Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México]. Dir. Eduardo Mata. Zarzo, Vicente, corno, *Discovery/Carlos Chávez. Sensemayá/Silvestre Revueltas. Sinfonía No. 3/ Eduardo Mata*. México: RCA Victor, MRL/S-003, 1971. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Sensemayá*.
- 1971 Rangel, María Luisa, soprano. Rodríguez, María Teresa, piano, *Canciones mexicanas*. México: UNAM, MN-6, 1971. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 6). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Ranas y Dúo para pato y canario*.
- 1972 The Westwood Wind Quintet, *The Westwood Wind Quintet plays music by Cortés, Chávez [sic], Revueltas & Ginastera with Roger Greenberg, Baritone saxophone & Thomas Stevens, trumpet*. Estados Unidos: Crystal, S 812, 1972. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Dos pequeñas piezas serias para quinteto de alientos*.
- ca. 1973 Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autó-

- noma de México. Dir. Eduardo Mata. Coro de la UNAM. Dir. Luis Berber, *Moncayo, Chávez y Revueltas*. México: UNAM, MN-7, ca. 1973. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 7). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Redes*.
- 1974 Orquesta Sinfónica del Estado de México. Dir. Enrique Bátiz, *Orquesta Sinfónica del Estado de México; director: Enrique Bátiz*. México: CBS, MLS-9204, 1974. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Redes*.
- 1975 Orquesta Sinfónica del Estado de México. Dir. Enrique Bátiz. Novelo, Hermilo, violín, *Orquesta Sinfónica del Estado de México*. Edición Especial. México: OSEM [Discos Rex], OSEM 001/2, 1975. 2 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Sensemaya*.
- 1976 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Silvestre Revueltas, Música orquestal*. New Philharmonia Orchestra [de Londres]. Dir. Eduardo Mata. México: RCA Victor, MRSA-1, 1976. (Red Seal). 2 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ Contenido: Disco 1: Lado 1: 1. *Sensemaya*. 2. *Redes*. Lado 2: 1. *Itinerarios*. 2. *Caminos*. Disco 2: Lado 1: 1. *Homenaje a Federico García Lorca*. 2. *Danza geométrica*. Lado 2: 1. *Cuauhnáhuac*. 2. *Janitzio*.
- Reed. *Revueltas, Silvestre 1899-1940, Sensemaya; Redes; Caminos; Itinerarios; Janitzio*. New Philharmonia Orchestra [de Londres]. Dir. Eduardo Mata. Estados Unidos: RCA-Red Seal, ARL1-2320, 1976. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
- 1979 Nieto, Thusnelda, soprano. García Renart, Marta, piano, et al., *Canciones para niños*. México: UNAM, MN-18, 1979 (Voz viva, Serie Música Nueva, 18). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *El caballito y Las cinco horas (De Siete canciones)*.
- 1980 Orquesta Filarmónica de la ciudad de México. Dir. Fernando Lozano, 4 *Compositores mexicanos*. [Francia]: Forlane, UM-3700, 1980. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Sensemaya*.
- Reed. México: Peerless-Forlane, MS-7001-4, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
- Reed. México: Peerless-Forlane, MS-7001-4, 1987. (*Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*, 101). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
- 1980 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música de cámara*. London Sinfonietta. Dir. David Atherton. México: RCA Victor, MRS-019, 1980. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ Contenido: Lado 1: 1-3. *Alcandás*. I. *Allegro*. II. *A ndantino*. III. *Allegro vivo*. 4. *El renacuajo paseador*. Lado 2: 1. *Ocho por radio*. 2. *Toccata*. 3. *Planos*.
- 1981 Orquesta Sinfónica del Estado de México. Dir. Enrique Bátiz, *Chávez: Symphony Nº 2. Moncayo: Huapango. Revueltas: Sensemaya; Homenaje to García Lorca*. Estados Unidos: Varese-Sarabande, VCOM-1000.220, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Sensemaya y Homenaje a Federico García Lorca*.
- Reed. *Music of Mexico*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-7146, 1981. (HMV Greensleeve). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
- 1981 Revueltas Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas; Homenaje a Federico García Lorca*. Orquesta Filarmónica de la ciudad de México. Dir. Fernando Lozano. Francia: Forlane, UM-3707, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ Contenido: Lado A: 1-3. *Homenaje a Federico García Lorca*. I. Baile. II. Duelo. III. Son. 4. *La noche de los mayas*. I. Noche de los mayas (Molto sostenuto). Lado B: 1-2. II. Noche de jaranas (Scherzo). III. Noche de Yucatán (Andante espressivo). IV. Noche de encantamiento (Tema: Variaciones I, II, III, IV, Final.) [Cadencias de F. Lozano].
- Reed. México: Peerless-Forlane, MS-7011-1, 1982. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
- 1981 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas*. Orquesta Sinfónica de Xalapa. Dir. Luis Herrera de la Fuente. Margarita Pruneda, soprano. México: RCA Victor, MRS-021, 1981. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ Contenido: Lado 1: 1. *Siete canciones*. I. *Caballito*. II. *Las cinco horas*. III. *Canción tonta*. IV. *El lagarto y la lagarta*. V. *Canción de cuna*. VI. *Serenata*. VII. *Es verdad*. Lado 2: 1-2. II. *Noche de jaranas*. III. *Noche de Yucatán*. IV. *Noche de encantamiento*.
- 1984 Orquesta Sinfónica del Estado de México. Dir. Enrique Bátiz, *Music of Mexico, Volume 2*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-2700311, 1984. (HMV Greensleeve). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Redes y Ocho por radio*.
- 1984 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. México: UNAM, MN-22 (Voz Viva, Serie Música Nueva, 22). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ Contenido: Cara 1: 1. *Cuarteto No. IV, Música de feria*. 2-4. *Cuarteto No. II, Magueyes*. I. *Allegro giocoso*. II. *Molto vivace*. III. *Allegro molto sostenuto*. Cara II: 1-2. *Cuarteto No. 1*. I. *Allegro energico*. II. *Vivo*. 3-5. *Cuarteto No. III*. I. *Allegro con brio*. II. *Lento*. III. *Lento-Allegro*.
- 1985 Orquesta Filarmónica de la ciudad de México. Dir. Enrique Bátiz, *Music of Mexico, Volume 3*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-27092291, 1985. (HMV Greensleeve). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Janitzio y Cuauhnáhuac*.
- Reed. Galindo: *Sones de Mariachi. Halffter: Obertura Festiva. Revueltas: Janitzio; Cuauhnáhuac. Bernal Jiménez: Tres Cartas de México*. Edición especial. México: DDF, 2702291, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
- 1985 Orquesta Filarmónica Real [de Londres]. Dir. Enrique Bátiz, *Obertura republicana Chávez Feriá (Divertimentos sinfónico); Instantáneas mexicanas; Estampas nocturnas, para orquesta de cuerdas/Ponce. Toccata para 8 instrumentos/Revueltas*. Edición especial. México: DDF, LME-249, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Toccata (sin fuga)*.
- 1985 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas; Caminos; Música para charlar; Ventanas*. Orquesta Filarmónica de la ciudad de México. Dir. Enrique Bátiz. Edición especial. México: DDF, LME-250, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
■ Contenido: Lado 1: 1-3. *La noche de los mayas*. 1. Noche de los mayas. 2. Noche de jaranas. 3. Noche de Yucatán. 4. Noche de encantamiento. Lado 2: 1. *Caminos*. 2. *Música para charlar*. 3. *Ventanas*.
- 1986 Bañuelas, Roberto 1931-, barítono. Montero, Rufino, piano. Garrido, Vicente, piano. *Roberto Bañuelas canta canciones mexicanas de concierto*. México: DIRBA, 002, 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Caminando (de Dos canciones)*.
- 1986 Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, *Carrillo. Halffter. Márquez. Revueltas*. México: Colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea, 4, 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Cuarteto de cuerdas No. IV, Música de feria*.
- 1986 Orquesta Sinfónica de Xalapa. Dir. Luis Herrera de la Fuente, *Huapango*. México: Angel, SAM-8647, 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
■ De Revueltas, contiene: *Ocho por radio y Sensemaya*.
- 1988 Higuera, Maricarmen, piano, *Maricarmen Higuera*. Mé-

xico: Serie INBA-SACM, PCS-10018, [1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 ■ De Revueltas, contiene: *Allegro para piano*.
 1988 Revueltas, Román 1952-, violín. Rojas, Héctor, piano, Ponce-Hernández Moncada-Enriquez-Revueltas. México: Serie INBA-SACM, PCS-10029 [1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
 ■ De Revueltas, contiene: *Tres piezas para violín y piano*.

Nota
 Hasta el momento de cerrar esta primera presentación de la discografía de Revueltas, carecemos de suficiente información para presentar la ficha completa de una grabación: se trata de una versión de Janitzio interpretada por la Orquesta Sinfónica de Columbia (Columbia Symphony Orchestra) bajo la dirección de Eilrem Kurtz. El disco original, publicado por el sello Columbia con número de catálogo CL-773, podría haberse publicado en los finales de la década de los cincuentas, o en el principio de la década siguiente. La fuente de los escuetos datos mencionados es la lista discográfica que la Peer Musikverlag, coeditora de Revueltas con Southern, publicó en su serie *Peer Portrait* alrededor de 1980.

Janitzio

Es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos proturismo. (S.R.)

Los escritos autobiográficos y diversos fragmentos de Silvestre Revueltas incluidos en este dossier, así como la cronología, discografía y lista de obras principales, han sido publicados en distintas oportunidades por la revista *Pauta* de México y se encuentran reunidos en el libro *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencia y otros escritos de un gran músico*. (Recopilación de Rosaura Revueltas, México, Era, 1989).
 Agradecemos a la revista *Pauta* y a la Embajada de México la colaboración brindada para la realización de este dossier.

La batuta de plata

RECONSTRUCCIÓN, FILTRADO Y RECOMPOSICIÓN DE LOS TEXTOS APROVECHADOS CON EL MISMO TÍTULO EN LA PAGINA 27 DEL DIARIO "PAGINA 12" DEL VIERNES 13 DE SEPTIEMBRE DE 1991

Sinfonía / PARA LULU

EN PLENO TUEYHUJCAN
 CON PLACIDO DOMINGO Y SU PIRÁMIDE DE ORO
 "... Y BALANCE DE MARAVILLOSOS SONIDOS..." SENTENCIA EL JUNGLES NEGRO
 HIPERBOLIZADO DE ARATOS
 Y LOS GRANDES CRITICOS IMPRACABLES

Considerado CUANDO LOS ORGANIZADORES ITALIANOS DEL MUNDIAL DE FUTBOL LE ENCARGARON LA ESCRITURA DEL GRAN FINAL PORO TRES TIEMPOS
 (PISO DE UNA DIRECCION DE ORQUESTA DEL TEATRO COLON SUVIDA COMO LA DE YEHUDI MEHMAN ESTABA FUERA DE AUTEMPO)
 COINCIDEN EN RECONOCER SU CALIDAD COMPOSITIVA DE MIXTURAS SUAVES POR EL JAZZ CON SU ERUDICION SIMFONICA
 ... LA INTRODUCCION AL 2001 DE KUBARK QUE MAS DE CUATRO SUPONEN ES LA ORQUESTRA DEL ZARATUSTRA DE STRAUSS

entre las diez mejores batutas

PARA CALLES, INTRODUCCION A LA CASA DE SUPADRE, SUPO ALGUNA VEZ TITULO DE TALENTO
 PARADISO (SU CARACTER DE ICONOCLASTA YA ERA CONOCIDO EN EL MUNDO ENTRO Y NO SOLAMENTE POR HABER ESCRITO LAS BANDAS CONCIERTOS DE SERIES DE TELEVISION)

del mundo

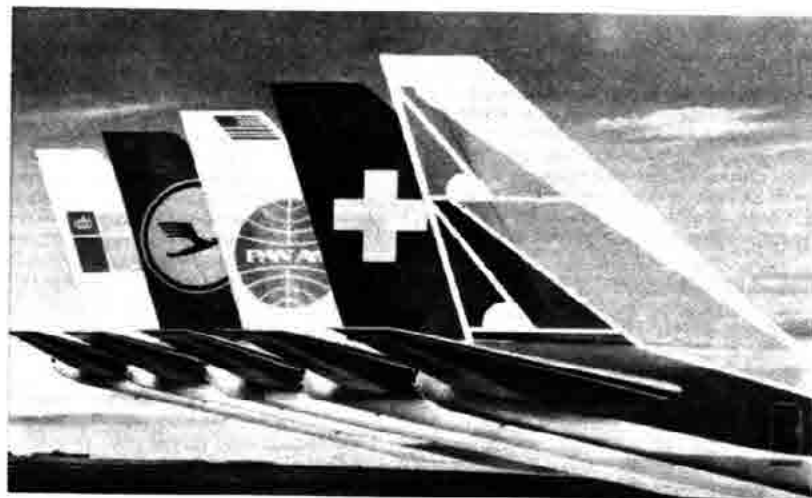
HEQUIAS AL MAGGEN, ESE GRAN PEMA SIMFONICO QUE COMPOSO CON BASE EN LOS TEXTOS ORIGINALES EN LENGUA VAHOML
 ... UNA BATUTA DE PLATA Y OBSIDIANA...

PARO QUIZA DELA REBELION O LO QUE LOS JOVENES DEL 50 SE ALEMBRAN CON MAY FRECUENCIA PUE SU CONSAGRACION INTERNACIONAL COMO COMPOSITA DE LO QUE SUELE LLAMARSE MUSICA CULTA

y a la altura compositiva

Y, YA SE SABE, LOS MEDIOS NO SUELEN TENER EXCELENTE PARA ESTE TIPO DE EMPRENDIMIENTOS
 COMO LEONIDE, Y LOS GRANDES CRITICOS IMPRACABLES (ES AÍ, NO PATA QUIEN LO COMPARA CON EL MEXICANO)
 Y PARA LOS ROMANTICOS CASABLANQUEROS, EN EFECTO
 BUENAMENTE ADEPTA A LA MEZCLA DE SONORIDADES AMERICANAS (CON PASO A LA ULTIMA FINCONCLUSA FUGA)

- APENAS CONCLUIDO EL CAMPEONATO PORO HACIA JERUSALEM PARA ABRIAR EL FESTIVAL MUSICAL DE ESA CIUDAD CON UNA OBRA ESPECIAL AGENTE ESCATA PARA LA OCASION del mexicano José Revueltas, EN UNA GALA EN LA QUE, PORCIERTO, LOS INDIOS ESTABAN DEL LADO DE ARUCA



Representar al país.
Un compromiso que
nos enorgullece.

Lo mejor de nosotros.

Noviembre

14 Jueves

CORO DE LA UBA, CORO DE CAMARA DEL CBC, CAMERATA DE LA UBA y SOLISTAS DE LA UBA.

Obras de Vivaldi, Telemann y Schubert. Las Heras 2214, entrada libre. 18:00. Secretaría de Extensión Universitaria.

FRANZ SCHUBERT. Conferencia con ilustraciones musicales a cargo del Dr. Ernesto Epstein. Auditorio Juan A. Arévalo (Viamonte 1549, 7º piso), 20:00. Consejo Profesional de Ciencias Económicas.

BALLET. *ESPARTACO* (Y. GRIGOROVITCH, A. KATCHATURIAN).

M. Guerra y el Ballet de la Opera de Novosibirsk. Luna Park, 21:00.

AGRUPACION NUEVA MUSICA. Concierto con obras de sus miembros. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junín 1930), 21:00.

15 Viernes

MAXIMILIANO GUERRA Y EL BALLET DE LA OPERA DE NOVOSIBIRSK (URSS). 2º acto de *Giselle*, Suite de *Don Quijote* y *Danzas Polovtsianas*. Luna Park, 21:00.

16 Sábado

OBRAS DE HAENDEL, MOZART, PUCINI Y GUASTAVINO.

Intérpretes: Irene Failenbogen (soprano), Alberto Ekboir (barítono), Laura Cataldi (piano). Café Mozart (Esmeralda 754), 18:00.

18 Lunes

CONJUNTOS DE CAMARA Y JAZZ, A CARGO DE MUSICOS DE LA BANDA SINFONICA DE CIEGOS.

Director: Edgardo Manfredi. Sala A-B del Centro Cultural Gral. San Martín (Sarmiento 1551), 21:00.

19 Martes

OPERA. *FAUSTO* DE CHARLES GOUNOD.

Presentación escénica 1990. Intérpretes: Verónica Villarroel, Denes Gulyas, Ricardo Yost, Luis Gaeta, Marcela Pichot-Alicia Cecotti, Luis María Bragato, Evelina Iacattuni. Director de orquesta: Christof Escher. Régie, esce-

Cada vez que uno de nuestros aviones vuela otros cielos o llega a otras tierras, crece nuestro orgullo.

Y nuestra responsabilidad.

Aerolíneas Argentinas está a la altura de las principales líneas aéreas del mundo.

Representando al país, en cada uno de sus vuelos internacionales.

Es por eso que volcamos todo nuestro esfuerzo de empresa privada en el mantenimiento, la capacitación y el entrenamiento constante de nuestro personal.

En la cordialidad, el servicio y la eficiencia.

Para llevar bien alto nuestra identidad nacional.

Nuestro máximo motivo de orgullo.

El que nos compromete con el país y su gente. Para seguir brindando, en cada vuelo, lo mejor de nosotros.

Cada vez más.



Cada vez más.

AGENDA

56

nografía e iluminación: Roberto Oswald. Vestuario: Anibal Lapiz. Gran Abono. Teatro Colón, 20:30.

20 Miércoles

DUO DE GUITARRAS.

Lucía Sánchez Jordan, Hakan Odeberg (Suecia). Auditorium Enrique Muiño, Centro Cultural Gral. San Martín (Sarmiento 1551), 19:00.

QUINTETO ENSAMBLE LATINOAMERICANO.

Integrantes: Patricia Da Dalt (flauta), Mariano Krawczyk (oboe), Fabrizio Zanella (violín), Gabriel Falconi (viola), Edith Saldaña (cello). Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junín 1930), 21:00.



21 Jueves

RECITAL "ADIOS BERLIN". Canciones de Kurt Weill. Cantante: Nélida Saporiti con acompañamiento de piano. Junín 1930, 21:00.

22 Viernes

OPERA. *FAUSTO* DE CHARLES GOUNOD. Abono Nocturno. Teatro Colón, 20:30.

CONCIERTO DE HOMENAJE A LOS MAESTROS CARLOS SUFFERN Y ROBERTO GARCIA MORILLO. Participan: Valentín Surif (piano),

Irma Urteaga (piano), Martha Blanco (mezzo), Estela Pizarro (soprano) y Dora Andrean (piano). Los artistas interpretarán obras de estos maestros. Alianza Francesa (Córdoba 946), 19:00.

23 Sábado

DUO.

Formado por Edgardo Cattaruzi (violín) y Juan Aragón Luna (guitarra). Programa: *Gran Sonata de M. Giuliani. Cinco canciones sin palabras* de J. C. Zorzi; *Sonata concertante* y *Sonata N° 4* de N. Paganini. Café Mozart (Esmeralda 754), 18:00.

ORQUESTA FILARMONICA DE BUENOS AIRES.

Christof Escher. Solista: Mónica Philibert (soprano). Programa: Obertura de *Idomeneo*, de W. A. Mozart, *Daphne*, de R. Strauss (fragmentos sinfónicos y vocales), *Manfredo*, de P. I. Tchaikovsky. Teatro Colón, 21:00.

24 Domingo

OPERA. *FAUSTO* DE CHARLES GOUNOD. Abono vespertino. Teatro Colón, 17:00.

DUO DE GUITARRAS.

Lucía Sánchez Jordan y Hakan Odeberg. Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038), 17:30.

25 Lunes

ORQUESTA MUNICIPAL DE TRES DE FEBRERO.

Director: Maestro Alberto Duca. Auditorium Enrique Muiño, Centro Cultural Gral. San Martín (Sarmiento 1551), 21:30.

SOLISTAS - CONJUNTOS DE CAMARA Y JAZZ, A CARGO DE MUSICOS DE



LA BANDA SINFONICA DE CIEGOS. Sala A-B del Centro Cultural Gral. San Martín (Corrientes 1551), 21:00.

26 Martes

OPERA. *FAUSTO* DE CHARLES GOUNOD.

Función extraordinaria. Teatro Colón, 20:30.

27 Miércoles

CONCIERTO DE GUITARRA.

Marta Norese. Auditorium Enrique Muiño, Centro Cultural Gral. San Martín (Corrientes 1551), 19:00.

CONCIERTO DE MUSICA ELECTROACUSTICA.

Obras realizadas durante 1991 en el Laboratorio de investigación y producción musical del Centro Recoleta. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junín 1930), 21:00.

28 Jueves

RECITAL DE GUITARRA.

Intérprete: Carlos Groisman. Junín 1930, 21:00.

29 Viernes

OPERA EN CONCIERTO.

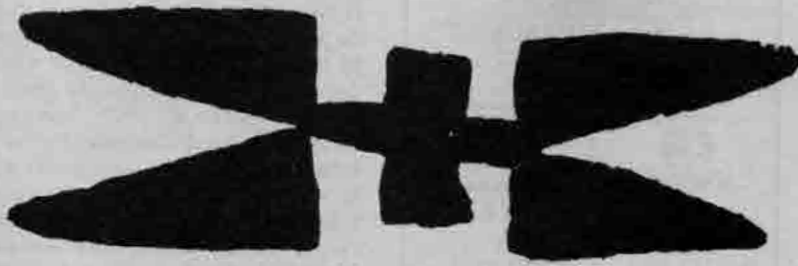
Con vestuario. Director: Dante Rainieri. Auditorio Juan A. Arévalo (Viamonte 1549, 7° piso), 20:00. Consejo Profesional de Ciencias Económicas.

30 Sábado

CONCIERTO DE GUITARRAS.

Alumnos del Maestro Carlos Groisman. Café Mozart, 18:00.

BALLET ESTABLE DEL TEATRO COLON. Director de orquesta: Pedro Ignacio Calderón. *El Francés - Memorias del Plata*. Ballet en cinco escenas y epílogo. Coreografía y puesta en escena: Rodolfo Lastra. Música: José Luis Castiñeira de Dios. Libreto: J. L. Castiñeira de Dios, R. Lastra, S. Lago y C. Silvestrini. Escenografía y vestuario: María Julia Bertotto. Iluminación: José Luis Fiorruccio. (Estreno). *Azahares*. Música: Manos Hadji-



dakis, Mikis Theodorakis y Staros Xarhakos. Coreografía y puesta en escena: Carlos Baldonado. Escenografía y vestuario: Carlos Gazzaniga. (Estreno). *El niño Brujo*. Ballet en tres cuadros. Coreografía: Jack Carter. Música: Leonardo Salcedo. Escenografía y vestuario: Norman Macdowell. *Suite en Blanc*. Ballet y coreografía: Serge Lifar. Música: Edouard Lalo (fragmentos de Namouna). *Las Silfides*. Ensueño romántico. Coreografía: Michel Fokin. Música: Federico Chopin, orquestada por J. J. Castro. Teatro Colón, 20:30.

Diciembre

1 Domingo

BALLET ESTABLE DEL TEATRO COLON. Teatro Colón, 20:30.

2 Lunes

BALLET ESTABLE DEL TEATRO COLON. Teatro Colón, 20:30.

CONCIERTO NAVIDEÑO. Banda Sinfónica de Ciegos y Coro Polifónico de Ciegos. Directores: Maestros Rolando de Piaggi y Edgardo Manfredi. Sala A-B del Centro Cultural Gral. San Martín (Corrientes 1551), 21:00.

CONCIERTO DE PIERRE JANCOVIC, PIANO (PARAGUAY). Auditorium Enrique Muiño, Centro Cultural Gral. San Martín (Corrientes 1551), 21:00.

3 Martes

BALLET ESTABLE DEL TEATRO COLON. Teatro Colón, 20:30.

4 Miércoles

CICLO "JOVENES INSTRUMENTISTAS". Marcelo Cagnola, piano. Auditorium Enrique Muiño, Centro Cultural Gral. San Martín (Corrientes 1551), 19:00.

BALLET ESTABLE DEL TEATRO COLON. Teatro Colón, 20:30.

DUO DE GUITARRAS SANCHEZ-ODEBERG (SUECIA). Obras de Bach, Mores, Música Tradicional de Suecia, Piazzolla, Albéniz, Giuliani, Per Olof Johnson, Pierre Petit, Carlevaro, y Maldonado. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junín 1930), 21:00.

AGRUPACION CANTANTES LIRICOS ITALIANOS "FRANCESCO CILEA". Auditorium Enrique Muiño, Centro Cultural Gral. San Martín (Corrientes 1551), 21:30.

5 Jueves

ORQUESTA ESTABLE DEL TEATRO COLON. Director: Christof Escher. Coro Estable del Teatro Colón. Director: Antonio María Russo. Programa: Sinfonía *Júpiter* y *Requiem K. 626*, de W. A. Mozart. Teatro Colón, 21:00.

GRUPO CULTRUM. Obras realizadas por sus miembros. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junín 1930), 21:00.

6 Viernes

BALLET ESTABLE DEL TEATRO COLON. Teatro Colón, 20:30.

7 Sábado

LA TROMPETA EN LA MUSICA DE CAMARA.

Intérpretes: Eugenia Castro (soprano), Gladis Stoppani (flauta), Juan C. Stoppani (trompeta), Ivonn Sciafino (piano). Obras de H. Purcell, Telemann, G. Gerschwin, Bautista Anban y George Hue. Café Mozart (Esmeralda 754), 18:00.

BALLET ESTABLE DEL TEATRO COLON. Teatro Colón, 20:30.

9 Lunes

CICLO "JOVENES INSTRUMENTISTAS". Lara Mustapic, piano. Auditorium E. Muiño, Centro Cultural Gral. San Martín (Corrientes 1551), 19:00.

11 Miércoles

MUSICA ELECTROACUSTICA (2º CONCIERTO). Obras realizadas durante 1991 en el Laboratorio de investigación y producción musical del Centro Recoleta. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junín 1930), 21:00.



12 Jueves

GRUPO COMPAÑIA DE MUSICA IMAGINARIA. Concierto "Multimedia". Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junín 1930), 21:00.

14 Sábado

LA CANTORIA DE LUGANO. Dirigida por el maestro Eduardo Vallejo. Programa a determinar. Café Mozart (Esmeralda 754), 18:00.

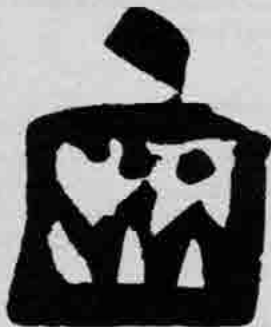
17 Martes

OPERA. *ANTIGONA VELEZ*, DE JUAN CARLOS ZORZI.

AGENDA

58

Estreno mundial. Interpretes: Adelaida Negri, Ricardo Ortale, Gabriel Renaud, Mónica Ferracani, Gustavo Gibert, Agata Chisari, Evelina Iacattuni, Bruno Tomasselli, Mario Solomonoff, Alicia Cecotti, Liliana Borri, Lucila Ramos Mane, Oscar Grassi, Aldo Moroni. Director de orquesta: Juan Carlos Zorzi. Régisseur: Jorge Petraglia. Escenografía y vestuario: Cristian Prego. Coreografía: Evet Gaiani. Gran Abono. Teatro Colón, 20:30.



18 Miércoles

CICLO "JOVENES INSTRUMENTISTAS". Diego Villamayor, piano. Auditorio Enrique Muiño, Centro Cultural Gral. San Martín (Corrientes 1551), 19:00.

BALLET ESTABLE DEL TEATRO COLON. Teatro Colón, 20:30.

20 Viernes

OPERA. ANTIGONA VELEZ DE JUAN CARLOS ZORZI. Abono Nocturno. Teatro Colón, 20:30.

21 Sábado

ORQUESTA FILARMONICA DE BUENOS AIRES. Director: Pedro Ignacio Calderón. Coro del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (Director: Néstor E. Andrenacci). Solista: Rossana Tomassi-Golkar (piano). Programa: *Concierto para piano y Orquesta en Re menor K 466* y *Misa en Do menor K 427*, de W. A. Mozart. Auspiciada por la Regione Lazio de Italia. Teatro Colón, 21:00.

22 Domingo

OPERA. ANTIGONA VELEZ DE JUAN CARLOS ZORZI.

AGENDA TEATRO COLON	
 CableVisión	 VCC VideoCable
LUNES 20 HS. CANAL 3	LUNES 23 HS. CANAL 22
MARTES 24 HS. CANAL 15	JUEVES 22 HS. CANAL 22

Abono Vespertino. Teatro Colón, 17:00.

26 Jueves

OPERA. ANTIGONA VELEZ, DE J. C. ZORZI. Función Extraordinaria. Teatro Colón, 20:30.

De gira en noviembre

La Academia Bach realizará una gira por la provincia de Santa Fe que incluirá las ciudades de Rosario, Esperanza, Santa Fe, Rafaela y Gálvez. Se interpretarán las siguientes obras: *Cantata 131*, de J. S. Bach y *Concierto de Brandeburgo N° 4*. Estas obras estarán a cargo de los solistas de la Academia de Bach y el coro local de las distintas ciudades. Festivales Musicales de Buenos Aires.

Concursos

CONCURSO "NUEVOS INTERPRETES CLASICOS". Organizado por la Fundación Santa María de los Buenos Aires y el Centro de Música de Cámara de la Camerata Bariloche. Se otorga el Premio Nacional "Nuevos intérpretes clásicos" en la especialidad de flauta travesa y oboe. Los ejecutantes seleccionados participarán en un concierto junto con la Camerata Bariloche, durante el mes de diciembre. El primer premio se hará acreedor de una beca. Informes en Paseo Colón 1011, 4° "A", C.P. 1063. Tel. 362-2253.

CONCOURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE DE MONTREAL.

A realizarse del 19 de mayo al 2 de junio de 1992. Tendrán acceso al mismo jóvenes pianistas nacidos entre el 19 de mayo de 1962 y el 19 de mayo de 1976. Los premios serán en divisa canadiense y totalizarán la suma de 38:000 dólares. La fecha límite de inscripción al concurso es el 1° de febrero de 1991. Place des Artes, Montreal, Quebec, Canadá H2X 1Z9, Tel. (514)285-4380. Fax: (514)285-4266. Mayores informes: Fundación Da Camera (Perú 84, 4° piso, Tel. 331-3600 / 34-7304).

CONCURSO LATINOAMERICANO DE JOVENES COMPOSITORES.

Pueden participar compositores nacidos después del 1° de enero de 1962. La obra elegida (sinfónica) será estrenada por la Orquesta Latinoamericana de Juventudes Musicales 1992. Se editará la



partitura, así como la copia del material de orquesta (particella) para su ejecución en esa oportunidad. Juventudes Musicales de Venezuela. Informes: Reconquista 439, Buenos Aires, Tel. 311-4785/87, de 9:00 a 12:00.

CONCURSO INTERNACIONAL LEOPOLD MOZART (18 DE NOVIEMBRE). Para jóvenes violinistas nacidos entre 1964 y 1976. Informes en Leopold Mozart Konservatorium. Maximilianstrasse 59, D/W-8900 Augsburg 1.

Camping musical Bariloche

Verano 1991/92. Sede Liao-Liao

■ Seminario integral de música de cámara dictado por nueve pro-



fesores, con la coordinación del maestro Andrés Spiller. Este curso será dictado desde el 27 de diciembre hasta el 23 de enero.

■ Encuentro para músicos profesionales, integrantes de nuestras orquestas: "Clínica de técnica y didáctica del violoncello". Se ha invitado al maestro Marzio Carneiro, profesor de la Universidad de Detmolt (Alemania).

■ Curso sobre la canción de cámara alemana, desde Hugo Wolf hasta nuestros días. Estará a cargo del maestro Guillermo Opitz y se llevará a cabo durante la 1ª quincena de febrero. Auspicia Fundación Antorchas.

ENCUENTRO DE JOVENES INTERPRETES CON ALBERTO LISY (11 AL 22 DE DICIEMBRE).

Maestros: Alberto Lisy (violín), Sophia Reuter (violín y viola). Maestros asistentes: Juárez Johnson (cello), Alicia Belleville (piano). Camping Musical Bariloche.

Chevreau

■ Cursos Intensivos instrumentales (individuales) y teóricos (grupales) de verano y Taller Infantil Creativo Polinstrumental para niños de 6 a 12 años. Escuela Rubén Ferrero. Informes: Viel 1272 o Mendoza 3281, Tel. 92-0788.

■ Cursos grupales, conciertos, clínicas, grupos de ensemble. Guitarra, violín, piano, canto, clarinete, trompeta, saxo. Iniciación musical para niños desde 3 años. Escuela de Música R. Pelikan-H. L. Furst. En el "Taller de la Plaza", Plaza 1673, P.B. 1, Tel. 551-4239, de 16:00 a 20:00.

■ CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES. ACTIVIDADES 1992.

- Iniciación a la música y el sonido (para niños desde 4 años).
- Iniciación musical y flauta dulce.
- Taller de percusión y experimentación sonora (desde 8 años).
- Capacitación pedagógico-musical (seminario anual para docentes de música).

• Asesoramiento pedagógico musical. Entrevista y control para docentes e instituciones educativas.

Docentes: Judith Akoschky, Gabriel Pérsico, Silvia Ruth Altman, Silvia Mariasis, Fernando di Fiore, Andrea Grinberg, Eleonora Orengo.

Las clases para niños comienzan el 16 de marzo; para adultos el 1º de abril. Vacantes limitadas; grupos reducidos; nuevos horarios. Informes e inscripción: lunes a miércoles de 16:00 a 20:00. Tel.: 862-3907.

■ LABORATORIO DE SONIDO DEL CEM.

- Cursos de composición con medios electroacústicos para estudiantes de música y composición.
- Estudio de grabación hasta 8 canales-Masters en DAT. Centro de Estudios Musicales, Humahuaca 4025 (C.P. 1192), Buenos Aires.

Centro de Investigación Musical (UBA)

Actividades a desarrollar en la Exposición de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, en el mes de noviembre.

Música y máquinas

■ CONCIERTOS.

Dos conciertos con obras de Cetta, Di Liscia, Edelstein, Kusnir, Nono, Risset, Stockhausen y piezas grabadas por el Grupo de Improvisación Musical "Los Megabytes", análisis de las obras en consideración a los medios tecnológicos utilizados para su producción. (1er. Concierto: 13 de noviembre, 20:00; 2º Concierto: 16 de noviembre, 19:00).

■ CURSO.

■ TEMAS BASICOS CON PROTOCOLO MIDI.

- 1) Secuenciadores, Montaje.
- 2) Síntesis, Sampleo, Edición, Generación.
- 3) Programas para la edición de partituras, Gráfica.

■ CONFERENCIA: ANALISIS Y COMPOSICION ASISTIDA POR ORDENADORES.

1) Control de alturas: el programa PCSUS, por Pablo Di Liscia y Pablo Cetta.

2) Códigos e inteligencia artificial: El programa de Armonía 1986, antecedentes y proyecciones, por Oscar Edelstein y Horacio Gutman.

■ DEBATE: CONCLUSIONES.

Música y tecnologías. Expociencia-Expobeca '91. Facultad de Ingeniería (Las Heras y Azcuénaga).

Becas

En la República Federal de Alemania

Becas de perfeccionamiento de un año de duración para graduados de la Universidad hasta 32 años. Para los postulantes de una beca integrada, el límite de edad es de 35 años. Las becas se conceden para perfeccionamiento en universidades, escuelas superiores técnicas, así como en escuelas superiores de música y de arte en la República Federal de Alemania. Monto de las becas: cuota mensual de DM 900 a DM 1400. Gastos de viaje (ida y vuelta) y aportes varios, eventualmente cursos de idioma. Cierre de inscripción, en la Embajada, el 10 de septiembre de cada año; en el consulado la fecha es anterior.

■ JUVENTUDES MUSICALES informa que se encuentra abierta la inscripción para aspirantes a integrar la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales 1992, que será dirigida por el maestro Eduardo Mata. La gira de conciertos abarca España, Canadá y México. Asimismo, está abierta la inscripción para las pruebas correspondientes a la selección de cantantes interesados en participar del Coro Mundial de Juventudes Musicales. Informes en la División Cultural de la Asociación Cristiana de Jóvenes, Reconquista 439, Buenos Aires. Tel. 311-4785/87 de 9:00 a 12:00.

Ilustraciones de la Agenda: Beatriz Freno

Platón y otros bárbaros

Resulta asombroso que Walter Pater se haya hecho eco de aquella insostenible superchería de Schopenhauer, "todas las artes aspiran a la condición de la música". Resulta asombroso porque, pensándolo bien, no se trata solo de un rasgo de época —como el de Wölfflin, que escribe *Die Klassische Kunst* sin siquiera mencionar a Piero della Francesca. Hay algo perverso en el hecho de que un apasionado *connaisseur* de la pintura acepte ese ordenamiento jerárquico de las artes.

Cuando uno intenta explicar por qué alguien tiene ciertas opiniones filosóficas —y la frase de Schopenhauer, repetida por Pater, es lo suficientemente ridícula como para merecer el nombre de filosofía—, queda bien remontarse a

Platón. El autor del *Fedro* tocó casi todos los temas, y forzando la letra se le pueden atribuir los pocos que le faltaron. En este caso, sin embargo, no hará falta un esfuerzo

hermenéutico tan notorio. Basta con recordar el libro décimo de la *República*.

Platón, el primer filósofo, también fue el primer teórico de la censura: la filosofía emerge al mismo tiempo que —emerge contra— el arte ilustracionista. Para ex-

pulsar a Homero, quien ya dormitaba en el siglo V a. J.C., de la fantástica polis, se empieza por prohibir a los pintores y escultores. Los argumentos por los que Platón concluye que la mimesis es anatema —abriendo así el camino para erigir a la música, supuestamente no mimética, en modelo de las otras artes—, contienen varios



Lección de dibujo en el Egipto Antiguo. Dibujo de Alain.

errores. Entre los más notables se halla el de suponer que todo cuadro, como un espejo, imita o representa cosas preexistentes. Sin embargo, mientras que de

x es la imagen de *y* sobre un espejo,

se sigue que *y* existe, no se puede inferir lo mismo de

x es una representación de *y*.

"Imitar", "representar", "imitación de" y "representación de", constituyen lo que los lógicos llaman *contextos intensionales*. Que *x* sea la representación de un unicornio no me permite inferir la existencia de semejantes bichos, como tampoco puedo inferir de

Menem cree que hay un complot izquierdista en su contra

que haya tal complot —nótese que ello ocurre a causa del verbo creer, y no por el sujeto de la creencia.

Las artes plásticas, entonces, no están condenadas a reproducir lo que ya existe, y quienes acepten las premisas de Platón deberán limitarse a criticar ciertos tipos de pintura o escultura. El único arte que puede ser desacreditado como "copia de copias" es la fotografía. Para que Diane Arbus nos estremezca, hacen falta en el mundo mogólicos y colonias nudistas, amén de sus inmutables arquetipos en el cielo, junto al perfecto perro y la perfecta galletita sin sal.

Bromas y refutaciones a un lado, ¿qué más revela el hecho de que Pater cite a Schopenhauer y Platón allane el camino para hacer de la música el modelo de las otras artes?

En el núcleo mismo de la estética, anida una profunda intranquilidad respecto del término "belleza"; si bien nadie se atrevería a afirmar que con la forma "...es bello/a" pueden construirse enunciados verdaderos o falsos, y pocas personas se creen capaces de explicar exhaustivamente cómo dichos enunciados adquieren sentido, persiste la sospecha de que "belleza" designa un concepto crucial.

El problema, como con tantos otros términos y conceptos cruciales, proviene de que "...es bello/a" resulta aplicable a un sinnúmero de cosas: una mujer, un concierto para piano de Mozart, el Glaciar Perito Moreno, el vuelo del halcón peregrino, etcétera.

En su libro *The Transfigura-*



Neal Slavin. *La asociación de nadadores de la Mancha*. Douvres (Kent)

tion of the Commonplace. A Philosophy of Art (La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte), Cambridge, Harvard University Press, 1981, Arthur C. Danto —a quien, de contenerlas sin deformaciones, pertenecen las ideas interesantes de este artículo— propone un *Gedankenexperiment* que adaptaremos para poner en evidencia otro error de la cita de Pater, la frase de Schopenhauer y esa jerarquía de las artes que se remonta a la *República*.

Supongamos, por mor del argumento, que "bello/a" es un término del que la estética no puede prescindir —ello dista de ser tan aceptado como el caso análogo de "bueno/a" para la ética, pero para los fines presentes no importa. Luego imaginemos que existe un pueblo "bárbaro" que se caracteriza por carecer del concepto de arte. Esta carencia no les impedirá a los bárbaros disfrutar de una puesta de sol, del brillo de las esmeraldas, de ciertos paisajes nevados o combinación de colores en un vestido: "The Russians love their children too", según cantaba hasta hace poco un inglés ecológico.

Si dicho pueblo se lanzase a la conquista del mundo, devasando todo a su paso, ¿cuál sería el botín de sus generales y soldados? Indudablemente sedas, mujeres y muchachos jóvenes, piedras preciosas, anillos de oro, porcelanas... aquellas cosas ante las que nuestros bárbaros —como ante el vuelo del halcón peregrino— no hesitarían en emplear el término "bello/a". Con seguridad, el botín también incluiría obras de arte. La cuestión es preguntarse qué tipo de obras, pues los bárbaros solo retendrán lo que les produzca emociones placenteras.

Si la música, por no-mimética y abstracta, fuese el arte superior, y al predicar "bello/a" de una composición estuviésemos usando el término de una manera diferente a cuando lo predicamos de una puesta de sol, sería lógico que muy poca música figurase en el botín de los bárbaros. Sin embargo, parece plausible suponer que éstos retendrían mucho de Mozart y Liszt, aunque nada de Schoenberg. Y si alguien deseara aducir que la no inclusión de Schoenberg continúa probando la superioridad

de la música, también deberá aceptar que la no inclusión de los "Sex Pistols" lo hace. De hecho, mimético vs. abstracto no sirve para separar lo que figuraría de lo que no figuraría en el botín de los bárbaros. Los cuadros de Frank Stella, formas geométricas de colores vivos, tienen mayores posibilidades de ser incluidos que un paisaje de Constable. Quizá todas las artes aspiran a la condición de la literatura, pues uno no se imagina a los bárbaros leyendo novelas...

Resulta dudoso que haya una jerarquía entre las artes. Postularla o negarla, de todas formas, es uno de los pasatiempos favoritos de la estética. En *The Classical Foundations of Modern Historiography (Los fundamentos clásicos de la historiografía moderna)*, Arnaldo Momigliano dictamina: "Timaeus era un pedante, se inclinaba a criticar violentamente a sus predecesores, tenía prejuicios políticos y escribía libros a partir de otros libros. Para decirlo brevemente, era uno de nosotros". ■

C. E. Felling



JOHN BULL

**Tea Room - Drinks
Restaurant**

Av. del Libertador 14643 - Acassuso Para reservas: 793-2309

LULU

P.C. SOS

El objetivo del programa P.C.S.O.S. es proveer una herramienta útil para el músico que quiera construir o descubrir un juego particular de equivalencias y contrastes en el terreno de las organizaciones de grados cromáticos y establecer una base para su conexión con otras dimensiones del sonido.

Pablo Cetta y Pablo Di Liscia

1. Introducción

La organización de la altura en base al sistema temperado es una característica importante en gran parte de la producción musical del siglo XX. Más específicamente, se podría decir que las tres opciones que se presentaron en este siglo —en lo que respecta a la organización de la altura temperada— son: 1) la persistencia del sistema tonal, o de sistemas análogos en base a otras escalas o modos, o el uso particular de éstos —politonalidad, bitonalidad, etc.—; 2) la organización serial de la altura, diseñada y perfeccionada por los compositores de la Escuela de Viena; 3) las organizaciones “no tonales” de la altura que, sin embargo, tampoco son seriales y se denominan, a veces, “atonalismo libre”. Estas últimas se detectan en las primeras composiciones atonales de la Escuela de Viena, aunque también en compositores como Edgar Varèse y Charles Ives. Ya que la primera y la segunda opción de las mencionadas pueden analizar-

se en base a conceptos teóricos totalmente —o casi totalmente— desarrollados, surgió la necesidad de diseñar para la música atonal no-serial un sistema que permitiera la mención de sus características y posibilidades de manera organizada, precisa e integral. Es interesante destacar que en los últimos años ha cobrado mayor interés a causa de objetivos, no solo analíticos, sino compositivos, ya que se ha producido en gran parte de los compositores actuales un viraje hacia las organizaciones no-seriales de la altura.

El programa que presentamos está basado en una de las técnicas que se han desarrollado para el análisis del atonalismo no-serial y que consiste, de manera general, en la codificación, clasificación y estudio de las propiedades de todas las estructuras de grados cromáticos desde 2 a 10 elementos. Cada una de estas estructuras es denominada *pitch class set*, esto es, colección o conjunto de grados cromáticos. Esta técnica tiene su origen en los Estados Unidos, principalmente iniciada por el compositor Milton Babbitt, quien fue el primero en usar la denominación

mencionada. Posteriormente, sin embargo, fueron numerosos los trabajos de otros autores al respecto, y entre ellos podemos citar a D. Martino, J. Rahn, D. Lewin, Ch. Worinen, A. Forte y R. Morris. Preferimos mencionar en forma sintética las alternativas principales de esta técnica, para que el programa que estamos realizando resulte comprensible. Lo que mencionaremos de aquí en adelante está basado en el libro *The structure of atonal music*, de Allen Forte (Yale University Press, 1973), trabajo que utiliza la técnica de los *pitch class sets* para el análisis, limitando la noción de estructura a grados cromáticos (es decir, asumiendo la equivalencia de octava y, por consiguiente, no tomando en cuenta la disposición en registro más que para el seccionamiento y extracción de sets para su análisis). Un trabajo posterior, *Composition with pitch classes*, de R. Morris (Yale University Press, 1987) ya toma en cuenta otras dimensiones estructurantes, tales como registro, dinámica, timbre y duración, para aplicarlas a “diseños compositivos” integrados de sucesiones de *pitch class sets*.

El programa que estamos realizando contempla dos fases principales: análisis y composición. La primera de ellas está terminada y la segunda solo diseñada. Es necesario destacar que ambas tratan únicamente la altura de manera abstracta, es decir, como grados cromáticos, y, por lo tanto, deben considerarse —sobre todo la última— no como programas de composición, sino como programas de asistencia para esa tarea, que requiere tener en cuenta numerosos factores. Sin embargo la consideración de esta etapa, aunque pueda parecer primitiva, es un requisito difícil de soslayar si se quiere trabajar de manera ordenada en un estilo compositivo que asume la organización puntual de altura temperada.

Finalmente, antes de pasar a la explicación técnico-musical, queremos mencionar los trabajos que ha realizado en este sentido el compositor Daniel Montes, que también está llevando a cabo un programa similar y cuya ayuda en el terreno de la disposición de material bibliográfico y en el intercambio de ideas, opiniones y críticas ha resultado invaluable.

2. La técnica de los *pitch class sets*, según Allen Forte

En el trabajo ya mencionado, Forte codifica todas las estructuras posibles en conjuntos de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 grados cromáticos. Estas son 220 y se encuentran en una tabla principal (ver Ejemplo 1).

Así, encontramos encabezando la tabla el PCS 3-1 (tres grados cromáticos —número de elementos— y número de orden 1 —este último es arbitrario, solo para diferenciarlo de otro PCS de igual número de elementos—), cuya forma prima está representada por los números 0,1,2— que representan los grados cromáticos do, do# y re; es decir, los grados cromáticos se representan con en-

teros de 0(do) a 11(si). La forma prima es una de las representaciones concretas de la misma estructura (el mismo PCS), que puede tener hasta 12 trasposiciones y 12 inversiones traspuestas, consideradas, en ese nivel de análisis, como equivalentes. Como sería muy incómodo tener las 24 formas primas de un PCS en la tabla, Forte seleccionó una que llama forma prima y que representa, de manera simbólica, a las otras 24 posibles. Si entendemos esto, entonces el PCS 3-1 puede ser do-do#-re, pero también si-do-do# o bien fa-fa#-sol, etc., pero la forma prima de referencia en la tabla es 0,1,2 (do-do#-re).

Otra información que encontramos es el vector interválico o vector de clases interválicas (*i nterval class vector*).

Este vector tiene la finalidad de poner a la vista rápidamente el contenido de clases interválicas de un determinado PCS. Las clases interválicas consideradas son seis —una para cada entrada del ICV—: segunda menor, segunda mayor, tercera menor, tercera mayor, cuarta justa y tritono.

Sus derivados por inversión son considerados como pertenecientes a la misma clase interválica (e.g., la sexta menor se considera la clase 4, es decir, tercera mayor).

De acuerdo con esto, el ICV del PCS 3-1 nos informa que esta estructura tiene dos segundas meno-

res (do-do#; do#-re) y una segunda mayor (do-re) (ver Ejemplo 2).

Ejemplo 2

PCS	Vector interválico
3-1	(2 1 0 0 0 0)
2das. men.	----- ----- ----- ----- ----- -----
2das. may.	----- ----- ----- ----- ----- -----
3ras. men.	----- ----- ----- ----- ----- -----
3ras. may.	----- ----- ----- ----- ----- -----
4tas. j.	----- ----- ----- ----- ----- -----
tritono	----- ----- ----- ----- ----- -----

Pero también nos informa que este PCS no tiene terceras mayores ni menores, ni cuartas ni tritonos. Este caso parece obvio, pero hay otros que no lo son. Por ejemplo, el PCS 4-Z15 tiene el vector (1 1 1 1 1 1), lo que revela que posee exactamente un intervalo de cada clase: de los 220 PCS posibles, hay solo dos (incluyendo a éste) que cumplen esta condición. Otro ejemplo: en el op. 19/2 de Schoenberg (que analizaremos brevemente más adelante) se usan de manera relevante los sets 8-24 y 8-19, que son los dos, de los 29 PCS posibles con 8 sonidos, que tiene el mayor número de terceras mayores —clase interválica 4—, y esta clase interválica es la más prominente de la pieza (ver Ejemplo 3).

De alguna manera, con estos ejemplos acabamos de mencionar

PCS	4-Z15	0,1,4,6	(1 1 1 1 1 1)
PCS	4-Z29	0,1,3,7	(1 1 1 1 1 1)
PCS	8-19	0,1,2,4,5,6,8,9	(5 4 5 7 5 2)
PCS	8-24	0,1,2,4,5,6,7,10	(4 6 4 7 4 3)

clase int. 4 (3ras may.) -----|-----|-----|-----|-----|-----|

Ejemplo 3

Four musical phrases are shown on a single staff. The first two are labeled PCS 4-Z15 and PCS 4-Z29. The last two are labeled PCS 8-19 and PCS 8-24. The notes are: PCS 4-Z15 (C, D, F, G), PCS 4-Z29 (C, D, F, A), PCS 8-19 (C, D, E, F, G, A, B, C), and PCS 8-24 (C, D, E, F, G, A, B, C).

Nº de elementos	Nº de orden	Forma prima	Vector interválico
3	1	0,1,2	(2 1 0 0 0 0)

Ejemplo 1

A musical staff showing three notes: 0 (C), 1 (D), and 2 (E).

una de las características más interesantes del método de los PCS: la codificación y el estudio de todas las estructuras posibles permite que una determinada característica (como la saturación de terceras mayores en el último ejemplo) sea dimensionada en importancia, de acuerdo o no con su singularidad dentro del total de casos posibles y su función dentro del contexto musical. En lo que ha-

64 ce al contenido interválico expresado en el ICV, un último ejemplo nos servirá para cerrar la exposición: el primer set de 5 sonidos que aparece en la pieza op. 19/4 de Schoenberg es el 5-Z17, cuyo ICV (2 1 2 3 2 0) muestra la ausencia de tritonos; inmediatamente, aparece el tritono fa-si, destacado por dinámica y modo de ataque. Un caso similar puede encontrarse en el comienzo de la pieza op. 10/1 de Webern, con el mismo PCS que, dicho sea de paso, es el acorde/motivo básico que usa Schoenberg en su op. 16/3 (*Farben*) (ver Ejemplo 4).

Ejemplo 4

SCHOENBERG OP. 19/4
 Musical notation showing a 5-Z17 interval set and a tritone marked with an accent (>).

WEBERN OP. 10/1
 Musical notation showing a 5-Z17 interval set and a tritone marked with an accent (>).

De todo lo que hemos expuesto se deduce que las trasposiciones o las inversiones traspuestas de un PCS se consideran —en este nivel del análisis— equivalentes. Sin embargo, resulta evidente que los procedimientos de trasposición/inversión, si bien juegan un papel importante en la música del repertorio atonal, no son suficiente para determinar las relaciones de afinidad o contraste de los PCS que surgen en el análisis. Con este propósito, Forte determina otras relaciones que pueden existir entre PCS que no son equivalentes por inversión o trasposición.

Ustedes habrán notado en los ejemplos expuestos que hay algunos PCS marcados con una "Z". Esta letra designa la relación que une determinados PCS, de igual número de elementos y no equivalentes, que tienen, sin embargo, el mismo ICV (esto es, que tienen el mismo contenido de clases interválicas). Un ejemplo de esto es el ya citado acorde del op. 16/3 (*Farben*) de Schoenberg: ese acorde es el PCS 5-Z17 y constituye la base del estrato principal de esta pieza. Hay otros dos estratos que se imbrican con el anterior, uno de ellos integrado por PCS saturados de segundas mayores y cuartas justas, y el otro que consiste en interpolaciones breves y rápidas, en las que

se destaca el PCS 5-Z37, que tiene el mismo ICV que el PCS 5-Z17.

Otro ejemplo, también de Schoenberg, es su op. 19/4; en el segundo compás se forma el 4-Z29 (destacando además el bicordio fa-si, como ya se señaló); en el compás 8, con un tipo de acción similar, se forma el 4-Z15, que tiene idéntico ICV, destacando también la relación de tritono (ver Ejemplo 5).

Esta relación se encuentra en 23 pares de PCS, que se marcan en la tabla con una "Z".

Otra posibilidad de asociar PCS

no equivalente surge mediante la utilización del concepto de subsets. Este concepto puede resultarnos más familiar si lo vinculamos con la relación de inclusión. Un PCS de cuatro elementos contiene, por ejemplo, cuatro subsets de 3 elementos (ver Ejemplo 6).

Una primera consideración importante surge a través de lo que se puede denominar "saturación". Por ejemplo, el solo de violín de los primeros compases del op. 10/3 de Webern es el PCS 4-9; un análisis de sus subsets revela que los cuatro son el PCS 3-5. Por lo tanto, los tres sonidos siguientes que realiza el corno (mi-b-la-re), que son el PCS 3-5, pueden relacionarse con el PCS 4-9, como si fueran un resumen de este set. Otro ejemplo es el PCS 6-20, que contiene 5 subsets de 5 elementos, y todos ellos son 5-21. El pcs 6-20 aparece al final del op. 19/2 de Schoenberg (sol-si-re#-fa#-sibre) y el subset de 5 elementos del que está saturado, el PCS 5-21, es el primero de la pieza, que contiene, además, cuatro grados cromáticos en común (ver Ejemplo 7).

La noción de subset proporcio-

PCS 5-Z17	ICV	[2 1 2 3 2 0]
PCS 5-Z37	ICV	[2 1 2 3 2 0]
PCS 4-Z29	ICV	[1 1 1 1 1 1]
PCS 4-Z15	ICV	[1 1 1 1 1 1]

Ejemplo 5

SCHOENBERG OP. 16/3
 Musical notation showing PCS 5-Z17 and 5-Z37.

SCHOENBERG OP. 19/4
 Musical notation showing PCS 4-Z29 and 4-Z15.

Ejemplo 6



Ejemplo 7



na, además, la base para relacionar PCS de igual número de elementos por medio del concepto de intersección. Dicho de otra manera, dos o más PCS de N elementos pueden compartir un subset de $n-1$, $n-2$, etc. elementos. Esta relación, denominada por Forte R_p , puede aparecer fuertemente representada (cuando el subset común se presenta, además, con los mismos grados cromáticos) o débilmente representada (cuando el subset común se presenta con distintos grados cromáticos). Cuanto más cerca esté el número de elementos del subset del número de elementos del PCS que lo contiene, la relación es más significativa —en rigor, Forte solo considera para esta relación los subsets de $N-1$ elementos, e.g., en un PCS de 5, los de 4; en uno de 7, los de 6, etc. Como ejemplo de esto, tomemos el op. 5/4 de Webern: los dos PCS que aparecen tremolados al comienzo comparten los sonidos si-do-fa (el subset de intersección, que es el 3-5). La relación R_p (subset en común) se cumple de manera fuerte y, además, el PCS 3-5 tiene una gran importancia en el segmento siguiente (imitación en estrecho) (ver Ejemplo 8).

Otro ejemplo se presenta en el op. 10/3 de Webern: el primer PCS que aparece es el 6-Z43 (tremolado con guitarra, arpa, celesta y mandolina); el siguiente de 6 sonidos (luego de los 4 sonidos del violín) es el 6-Z3 (corno, armonio y cello).

Ejemplo 8



Estos dos PCS comparten un subset de 5 sonidos: PCS 5-6. La relación de intersección se produce, aunque de manera más débil que en el ejemplo anterior, ya que el subset de intersección se presenta con solo dos grados cromáticos en común (sol#-re, el único tritono del 5-6). Este dato podría no ser relevante si no se tiene en cuenta que, enseguida, aparece nuevamente el PCS 5-6 dos veces y muy destacado (los seis sonidos que hace el clarinete y la microtextura que hacen simultáneamente el cello pizzicato, la mandolina, el arpa y la guitarra) (ver Ejemplo 9).

Otra relación importante es la de similitud de vector interválico, denominada por Forte R_2 . Esta relación se cumple cuando los PCS de igual número de elementos tienen cuatro entradas iguales en el ICV. Se debe destacar que solo es pertinente si las clases interválicas en cuestión tienen un papel relevante en la obra. Por ejemplo, en el op. 10/1 de Webern, el primer PCS de 5 elementos es el 5-Z17 (Ejemplo 5), el solo de violín que aparece luego (comp. 7-8) es el PCS 5-21, cuyo ICV tiene 4 entradas iguales con el 5-Z17 (ver Ejemplo 10).

Al respecto, se pueden hacer las siguientes observaciones: 1) de las clases interválicas iguales, 3 juegan un papel preponderante en la obra (la clase 1 —semitono—, la clase 3 —3ª menor— y la clase 6 —tritono—, esta última por ausencia, como ya señalamos antes); 2) en las entradas de las dos clases restantes, si bien no son iguales, se puede observar una afinidad, ya que la 2 —tono— es la de menor cantidad en los dos vectores, y la 4 —terceras mayores— es la de mayor cantidad. Los tritonos y los tonos, junto con las terceras mayores, son los únicos intervalos que contiene el PCS 4-25, que tiene una función de contraste en la pieza y es presentado de manera destacada por el clarinete (compases 3 a 6) y al final (compases 10 a 12). Finalmente, ambos PCS (5-Z17/5-21) comparten un subset (intersección o relación R_p) que tiene gran importancia: el 4-19, que se encuentra dos veces en ambos.

Para finalizar esta síntesis muy apretada —habría muchísimos aspectos importantes para tener en cuenta— se mencionará la noción del complemento de un PCS. El complemento de un PCS es la es-

Ejemplo 9



+---+---+---+
(entradas iguales)

WEBER OP. 18 / 1

estructura formada por los grados cromáticos restantes en el total cromático, y recibe la misma denominación que su complemento, dada la afinidad que existe entre ellos. Es decir, el complemento del PCS 3-5 es el 9-5 (y viceversa); el complemento del 5-4 es el 7-4; etc. En los PCS de 6, se da el caso especial de que, o bien los complementos son equivalentes —un caso corriente en las series dodecafónicas divididas en dos hexacordios que usa Webern—, o bien los complementos son equivalentes, pero tienen el mismo ICV, como es el caso de la serie del *Violinkonzert* de Berg, que está construida en base a los dos hexacordios 6-Z24 y 6-Z46.

De manera general, en los otros casos se puede considerar el PCS de menor cantidad de elementos como un "resumen" de su complemento mayor, o bien a este último como una "ampliación" de su complemento menor. Esto ocurre porque ciertas características de un set se mantienen en su complemento. Tal es el caso del ICV que, si bien no mantiene el mismo número de intervalos, conserva de manera general las proporciones. En el op. 19/2 de Schoenberg, los primeros 8 grados cromáticos forman el PCS 8-18. Si excluimos el bicordio sol-si, los sonidos que restan —desplegados melódicamente— son el 7-31. Los cinco últimos sonidos de esta "melodía" forman el PCS 5-31, complemento del 7-31: ambos PCS tienen el número máximo de terceras menores posible en

PCS de ese número de elementos. Los cuatro últimos sonidos del diseño melódico forman, a la vez, el 4-18, complemento del 8-18 ya mencionado. En el compás 4 se forma el PCS 4-19 (sol-si-do-mib) y, en el compás 9 se forma el 8-19 (do-mi-sol-si-re#-fa#-sib-re), destacándose, sin embargo, el 4-19 otra vez (mib-fa#-sib-re, último acorde). Tanto el 4-19, como su complemento, el 8-19, tienen el número máximo de la clase interválica 4 (tercera mayor). Ya que estamos con esta pieza de Schoenberg, vamos a hacer algunas observaciones más: el subset de intersección entre el 8-18 (compases 1 a 4) y el 8-19 (compás 9) es el PCS 7-22, que tiene el mayor número de terceras mayores de los que contiene el 8-18 y se encuentra invariante en 8-19 (compás 9) y con 5 sonidos en común en 8-18 (compases 1-4). El acorde del compás forma el PCS 6-Z13, que tiene el número máximo de terceras menores de los sets de 6 elementos, junto con otros 4 sets y, además, es un subset del PCS 7-31 (compases 2-3, pentagrama superior). Finalmente, como ejemplo de variedad y economía, puede señalarse que los únicos subsets de 4 elementos que pueden formarse con el PCS 6-35 (escala por tonos, compás 7 —segundo y tercer tiempo— y 8) son el 4-25, el 4-21 y el 4-24: los dos primeros aparecen en los compases ya indicados (PCS 4-21, fa-la-sol-si; PCS 4-25 reb-fa-sol-si) y el último aparece en el compás 3 (re#-sol-si-la) (ver Ejemplo 11).

3. El programa P.C.S.O.S.

Como se podrá suponer, el uso de la técnica de análisis expuesta es muy incómodo sin un programa que permita obtener, procesar y almacenar datos de manera precisa, rápida y ordenada. Hemos comenzado a trabajar en el programa P.C.S.O.S., que está pensado como un prototipo a perfeccionar y que tiene, como ya señalamos, dos fases: análisis y composición.

En la primera fase el programa, de momento, permite:

1) Una vista permanente de la tabla de PCS, con su ICV y forma prima.

2) La identificación de los PCS, imprimiendo en la pantalla el PCS ingresado, su denominación, su forma prima, su ICV y su status (si está traspuesto o invertido respecto de la forma prima, y el intervalo al que está traspuesto).

3) El almacenamiento en memoria de los PCS que se van ingresando, y una vista general de los mismos (ordenados por número de elementos o de la manera en que fueron ingresados).

4) La obtención de los subsets de n-1 elementos de un PCS seleccionado, y su denominación.

5) La obtención de datos acerca de las propiedades del ICV respecto del conjunto de PCS.

6) La generación de un archivo en disco con todos los datos ingresados.

7) La lectura de otros archivos en disco.

La segunda fase —composición— está únicamente diseñada y, de manera general, permitirá construir secuencias de PCS a partir de la búsqueda del compositor de PCS con propiedades determinadas por él mismo, de acuerdo con la técnica expuesta: trasposición/inversión, grados cromáticos en común (invariantes), subsets en común, par Z, similitud de ICV, número máximo de clase interválica, ausencia o número mínimo de clase interválica, complementación, etc. Las secuencias podrán almacenarse en archivos que se puedan recobrar para completar o modificar o que puedan ser leídos por un programa de secuenciación MIDI para el tratamiento de otras dimensiones del sonido.

Pierre Boulez dijo que no solo recordamos objetos, sino también clases o categorías de objetos, ("Forma", en *Puntos de referen-*

8-18

7-31

5-31

4-20
5-21

4-18

4-7

4-19

4-24

4-11

5-28

7-4

4-7

4-7

4-3

7-22

6-213

6-35

4-21

3-12

4-25

6-28

4-19

7-238

7-26

8-19

8-24

SCHOENBERG OP. 19/2

cia, Gedisa, 1984). Si uno reflexiona acerca de esto, puede considerar que la noción de estructura en los grados cromáticos, antes confinada a los procedimientos de trasposición/inversión, es pasible de ser eficazmente ampliada mediante algunas de las propiedades expuestas, como se evidencia en las obras analizadas. El objetivo final del programa P.C. S.O.S. es proveer una herramienta útil para el compositor o el analista que quieran construir o descubrir un juego particular de "equivalencias" y "contrastes" en el terreno de las organizaciones de grados cromáticos y establecer una base para su dialéctica con

otras dimensiones del sonido. Ante tantas muertes —tantas negaciones— decretadas a veces prematuramente, nos hemos encontrado al final del siglo XX mirando sorprendidos, casi como en un sueño, a "los muertos que vos matáis...". Nos pareció necesario, entonces, un intento de profundización para que los caminos queden, como siempre, permanentemente abiertos. ■

Exposición realizada por Pablo Cetta y Pablo Di Liscia en el LIPM del Centro Cultural Recoleta, Semana de la Música Electroacústica, septiembre de 1991.

Pablo Cetta
Licenciado en Música, especialidad

Composición, en la Facultad de Música de la UCA. Coordinador del Centro de Estudios Electroacústicos de la misma facultad. Jefe de laboratorio del Centro de Investigación Musical (UBA). Fue becado durante 1990 por la Fundación Antorchas para realizar trabajos de composición e investigación en el Laboratorio de Producción e Investigación Musical (CCR) y el Centro de Investigación Musical (UBA).

Pablo Di Liscia

Profesor nacional de Música egresado de la Universidad Nacional de Rosario, 1980. Estudió composición y análisis con Dante Grela y Francisco Kröpfl. Jefe del Departamento Distribución del Centro de Investigación Musical (UBA). Fue becado por la Fundación Antorchas para componer en el LIPM del Centro Cultural Recoleta. Premio de composición "Juan Carlos Paz" (FNA, 1979). Profesor de Composición y Elementos Técnicos de la Música en la Escuela de Artes "Carlos Morel" de Quilmes.

«Cante un buen vino, no una cerveza»

En mayo de 1967, luego de dirigir el Edipo de Stravinski en Toronto, Robert Craft apuntaba en su diario: "Desde el punto de vista vocal, la ejecución de esta noche es la más satisfactoria que he oído, desde el coro hasta el Edipo de Ernst Haefliger, langsam y sehr ausdrucksvoll...". Ernst Haefliger, entonces con 48 años, ya era célebre como el Evangelista de las Pasiones de Bach y como tenor mozartiano en la Opera de Berlín; aunque también como cantante de cámara, género que ha desarrollado con un estilo cultivado hasta el extremo de la depuración.

El tenor suizo visita regularmente la Argentina desde 1982, invitado por las Becas Leonor Hirsch de von Buch para dictar un curso de perfeccionamiento destinado a jóvenes cantantes locales, que consiste en clases magistrales de técnica vocal y repertorio de cámara. A continuación se publica la entrevista concedida por Haefliger a Lulú en mayo de este año.

Diana Baroni

De sus versiones del Winterreise (Viaje de invierno) de Franz Schubert, la segunda, más reciente, tiene un trabajo muy distinto en la interpretación. ¿Qué ocurrió? ¿Ese cambio obedece a un nuevo modo de pensar la obra?

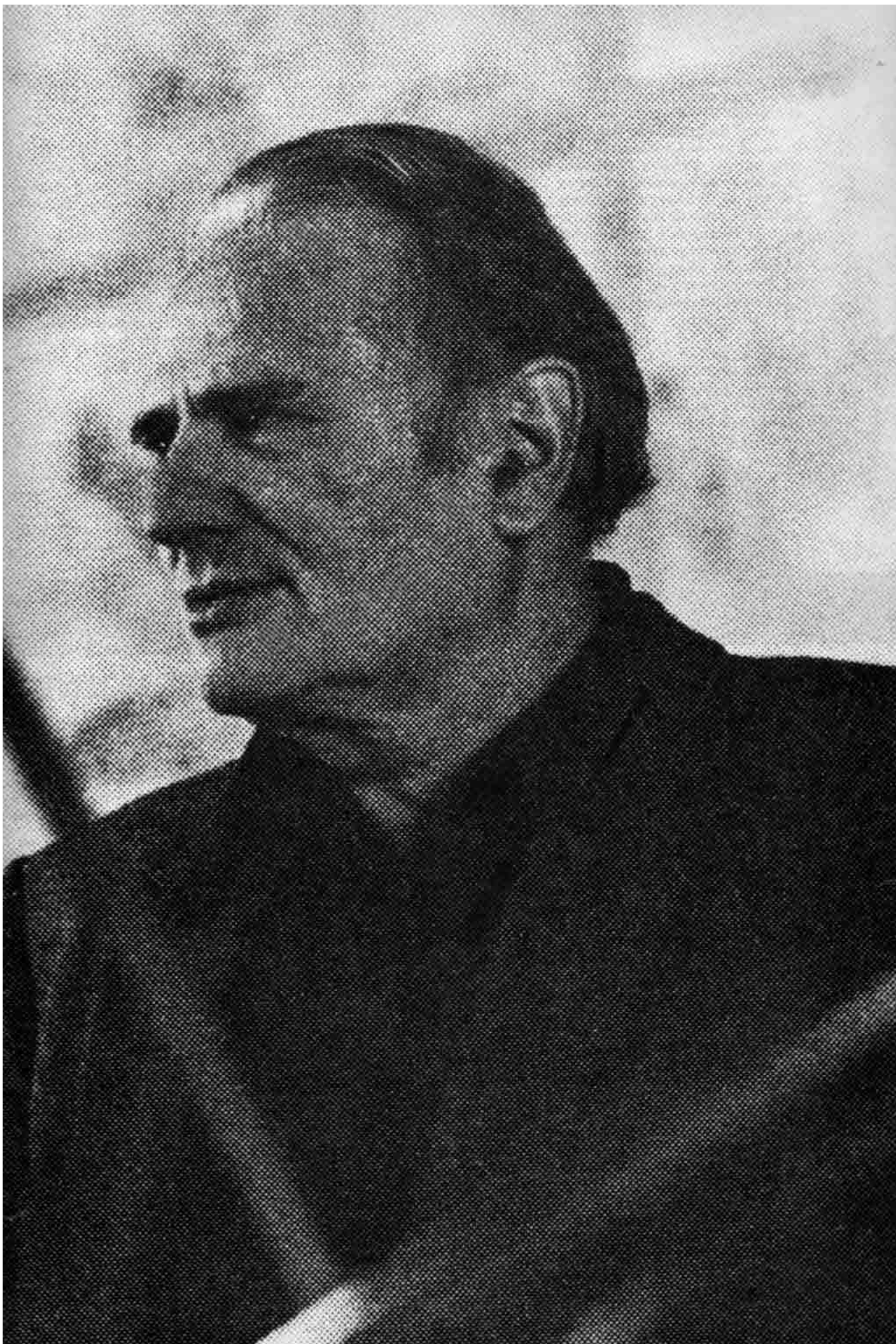
El cambio se produjo probablemente al ver una partitura que tenía desde joven. Y también, al trabajar con un instrumento de la época de Schubert, el *hammerflügel* (pianoforte). Un buen pianoforte, que no era en todo caso como

aquellos del tiempo de Mozart; éstos eran más percusivos. Este *hammerflügel* tiene ya otro sonido; en él se pueden hacer las líneas de Schubert. Es un Brothmann de 1820, que para ese entonces era el modelo más avanzado, con sonoridad, con más graves; es un instrumento con ciertas cualidades tímbricas y no es demasiado rústico.

¿Y en cuanto al texto?

Bueno, sabemos que Müller no era un gran escritor, aunque Schubert encontró en él la posibilidad de sublimar una escritura. Un día

Schubert dijo a sus amigos: "He escrito, ya oirán, una obra que los va a emocionar". Cuando comenzamos a trabajar con la partitura, notamos que allí todo estaba escrito; pianos, pianísimos, a veces algunos acentos, muy bien elegidos. Vimos esto con Jörg Dähler, el pianista, un formidable músico, y comenzamos a estudiar esta obra de acuerdo con la partitura original. En ella, algunos *lieder* están escritos en dos tonalidades; elegimos la versión que para mí era más cómoda, puesto que me permitía más posibilidades de color y ataques. Yo creo que los barítonos, por ejemplo, al hacer el *Winterreise*, toman la clave





de las canciones en la tesitura que pueden cantar, y entonces esto siempre da como resultado un registro medio de la voz. A veces, puede resultar un poco bajo para un tenor, pero nos encontramos con que en todos esos pasajes Schubert había escrito "pianísimo". De ese modo eran posibles, también con un trabajo de color. La otra cosa que se debe tener en cuenta es la armonía, que también puede inducirse a través de la voz. Así comenzamos a trabajar. Encontré ya en el primer *lied* a un Schubert completamente distinto al de *La bella molinera*, donde todo está delante de él; en el *Winterreise*, todo está detrás. La decepción, la gran decepción no solo del amor, sino, en fin, de la vida. "He llegado como un desconocido; parto como un desconocido": éste es el texto en la primera línea. Así comienza este ciclo.

En otra oportunidad, usted hizo algunas objeciones acerca de las versiones que suelen hacer los barítonos.

Sí, creo que ellos fuerzan demasiado en el registro medio de la voz. Tanta fuerza es exagerada. Es

Schubert quien ya ha escrito la música, quien ya ha dado su opinión acerca del poema; todo está allí, sublimado por el mismo Schubert. Entonces, ¿por qué sobrecargar todavía el texto con la opinión personal? Schubert escribió todo; todo lo que imaginó está dentro de la obra; los *sforzatti*, las intensidades... No es necesario sobrecargar esa escritura; podría caerse en el mal gusto y esto lo encuentro terrible. Probablemente, ésta es la razón por la que uno debe respetar la composición, cómo el compositor hizo conocer esos poemas.

¿Siempre es así, no solo con Schubert?

También con Schumann y Mahler. Una vez, Bruno Walter me dijo durante un ensayo, antes de empezar a trabajar: "Cante un buen vino, no una cerveza". Fue muy claro. Walter tenía un sentido de la energía, de la interpretación; siempre atendía a la obra de un modo muy agudo, con mucha precisión.

Creo que en el Winterreise usted trabaja con una idea de narración; la obra parece pensada como

una totalidad y, a la vez, hay un trabajo con los detalles que jamás había oído.

No solo están pensados de acuerdo al poema sino también pensados en relación con la armonía. Tomé el texto en su sentido más delgado, más fino; el texto que inspiró a Schubert.

Es casi una versión objetiva. Un modo de estar mucho más entregado a la obra que, en fin, cantar sobre ella.

Es que eso sería demasiado. Expresarse sobre ella, por encima de esa escritura, es excesivo. No quisiera equivocarme, pero en mi opinión Cocteau escribió para *Oedipus Rex* de Stravinski en ese sentido, en un sentido de objetividad.

¿Usted cantó esta obra?

Sí, muchas veces. Stravinski siempre me llamó para hacerla. Podía hacer un papel dramático, aunque con cierta distancia. Siempre se dijo de Stravinski que debía cantarse su ritmo, su sentido del ritmo. No es así, o, al menos, no solo

de eso se trata. En cuanto se piensa en una línea, en una frase, allí aparece.

¿Esta idea acerca de la interpretación, no sobrecargada, significa un riesgo?

Sin duda, es un riesgo frente al público y frente al comercio. Seguramente, se puede estar convencido aunque con esto no es suficiente. Es necesario un gran esfuerzo, una entrega constante. Es un riesgo, sí, pero todo en la vida significa un riesgo.

Esta relación que usted tenía con Bruno Walter, ¿también se daba con Richter haciendo Bach?

Con Richter sucedió algo extraño. Cuando Harnoncourt comenzó a hacer sus versiones, Richter estaba turbado, incómodo. Y esto porque de repente aparecieron ciertas cosas que se impusieron y que debían hacerse de un modo determinado. Richter, que estaba confundido, comenzó a buscar novedades y algunas veces perdía su centro.

¿Richter?

Sí, de vez en cuando...

Pero, ¿por la aparición de Harnoncourt?

Sí, porque en definitiva estaba desorientado. En ese entonces, se comenzó a hacer la música antigua con sus instrumentos originales. Y en verdad, nadie, ninguna de esas personas conocía tan bien el contrapunto y el bajo continuo como Richter. Estaba molesto. Lo fastidiaba que esa gran fuerza que había encontrado en Bach se redujera a problemas técnicos.

¿Piensa que Richter cambió en ese momento su concepción de Bach?

No, en el fondo no podía hacerlo. Aunque hizo ciertos cambios dentro de sus versiones y, en fin, se dejó llevar.

Nos gustaría que nos hablara un poco más de Harnoncourt.

Una vez, cuando era profesor en



Ernst Haelliger y Jorg Ewald Dahler

Munich, invité a Harnoncourt para una clase; era interesante para los estudiantes tomar contacto con él. Sin embargo, no era distinto a lo que hacíamos con Leo Blech en Berlín. Era similar a aquellas versiones de *Idomeneo*, que canté en la ópera de Berlín en el año '53 o '54. No era otra cosa, en verdad. Y después de todo, ¿quién sabe cómo se cantaba en ese entonces? ¿Quién sabe eso? El mismo Bach dijo: "Si tuviera cien en el coro, llevaría cien a la iglesia". Esto fue así. Richter no era un romántico, como siempre se afirmó; no exactamente. Siempre tuvo este gesto, esta fuerza; todo se entiende en sus versiones, los instrumentos guiando las líneas, las ideas, todo se percibe de inmediato, una esencia de Bach.

¿Su trabajo con Richter lo influyó especialmente?

Bueno, yo ya había cantado mucho antes de la aparición de Richter. En Amsterdam, las grandes Pasiones, con el Concertgebouw; después comencé a trabajar con Richter y fue como probar un buen vino. Porque Bach se hacía con un mal sentido de religiosidad, y con Richter no había dificultad. Harnoncourt no estaba al nivel de Richter.

¿En un sentido técnico?

No, de genialidad. Harnoncourt tenía una gran inteligencia. Pero yo, personalmente, pienso que no era muy talentoso. Tuvo una idea y, sin duda, creó algo con ella. Ahora también hace Mozart y hasta Beethoven con ese criterio. Siempre ha sido muy voluntarioso, también eso. Lo que hizo Harnoncourt con los recitativos, ya lo hacíamos tiempo atrás. Por ejemplo, *Idomeneo* naturalmente admite libertades en

71
sus recitativos, en el sentido en que se pueden hacer "rubatos", pero siempre dentro de un tiempo, de una métrica. Esto se hacía ya cuando comencé a cantar óperas de Mozart. Es el recurso que uno tiene en escena para expresarse musicalmente; es imprescindible, también desde el punto de vista dramático. Harnoncourt lo descubrió y lo usó de una manera insistente, aunque hacía tiempo que lo utilizábamos. Tal vez, en ese momento, esto encontró un verdadero sentido.

Pensaba que tal vez este estilo objetivo en su Winterreise, ese modo de contar un viaje, ¿no está acaso en relación con ese gran papel de narrador que es el Evangelista de la Pasión según San Mateo?

Sí, pero la objetividad no por sí misma.

Objetividad en el sentido en que se produce una disolución del intérprete. Quizá se puede sentir esto mismo cuando Brendel toca Mozart.

El otro día escuché la versión en video de Richter, haciendo la *Pasión según San Mateo*, con Peter Schreier como Evangelista. Schreier ha exagerado la objetividad sin emoción. Es curioso, pero esta emoción ha sido pasada por alto. Yo no creo que el Evangelista solo relate una historia; lo que sucede en la versión de Schreier es que sobrepasa el relato con vanidad. Y eso es terrible.

Hay una gran familiaridad entre el Bach de Richter y el Bach de Pablo Casals.

Ah, sí. Pablo Casals era un músico formidable. Hicimos *San Mateo*, por esos años, en Puerto Rico; me sentía realmente cómodo a su lado. Fue una versión muy traslúcida. Apenas dirigía, con unos pocos movimientos; casi no hacía nada. Era evidente su amor a la música, como cellista y como director.

¿Qué piensa de intérpretes no demasiado literales, como Glenn Gould haciendo Mozart o Bach?

Solo oí Bach por él; quedé perplejo. Es un loco. Cambia demasiadas cosas, aunque los cambios en la partitura también Busoni los hizo,

72 claro que él en un sentido más romántico. Gould tiene un estilo mucho más rítmico. Sin duda es un pianista genial.

Dentro de la tradición del lied, ¿qué opina de Fischer-Dieskau?

Siendo joven era muy bueno. El también hizo el Evangelista, tal vez con cierta distancia. Cantaba siempre con un estilo un tanto forzado. Esto está bien para las grandes salas, de otro modo no es posible cantar, por ejemplo, en el Carnegie Hall. Creo que cuando Fischer-Dieskau se dio cuenta de que su voz podía llegar hasta la última fila de la platea, hizo un cambio de estilo; esto se produjo no solo por esa razón sino también por los nuevos compromisos que esto le significaba.

¿Podría nombrarnos algún lied-derista que le interese en particular?

Hermann Prey tiene una bella voz. También Elizabeth Schwazkopf, aunque por momentos encuentro su estilo un poco exagerado.

En cuanto a la ópera, ¿usted cantó especialmente Mozart?

Sí, Mozart y los italianos ligeros: Rossini, *El Barbero de Sevilla*; también Donizetti, *Don Pascual*. Mucho después hice Pales-trina. Durante la guerra, yo tenía 21 años y cantaba Monteverdi en un coro. Por ese entonces, estrené la versión de *Tristán e Isolda* que escribió Frank Martin. En ese momento, esto era muy moderno.

Además de este último, ¿qué otros compositores de este siglo interpretó?

También hice Schoenberg; fue como cantar Schumann. Y Dallapiccola. Para la voz, Dallapiccola es el que mejor escribe; uno no se da cuenta de que escribe en 12 tonos. Tiene una unidad perfecta. Canté sus *Cuatro canciones sobre Machado* en una versión para tenor. Con los comienzos de Stockhausen, confieso que me aburría; después hizo cosas que realmente me gustaron. Grabé obras de Othmar Schoek, que es un compositor suizo con reminiscencias de la escuela de Viena; y de Leos Janáček, el *Dia-*

rio de un desaparecido, con Rafael Kubelick en piano.

Usted nombró anteriormente al director alemán Leo Blech...

Sí, él era un gran director. Estuvo en la ópera de Berlín, antes de la guerra. Era fantástico. También dirigía en Estocolmo, durante los mismos años que Otto Kemplerer. Con él, hice en muchas oportunidades la *Missa Solemnis*. Era formidable trabajar con Otto; era muy gracioso. Tuvo un tumor, y durante el tiempo que duró su enfermedad, perdió todos los sentidos, su capacidad. Por momentos, se veía desconcertado. Dirigió muchas veces la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Por ese entonces, Kemplerer iba a menudo al "barrio rojo"; siempre se lo encontraba por allí. Una vez —él mismo me contó esta historia— se encontraron con el teatro lleno de estas mujeres del barrio rojo; Kemplerer las había invitado y debió echarlas. Se trataba de una función de gala, uno de los tantos conciertos del Concertgebouw. A veces, Otto estaba realmente atormentado, fuera de sí. Otra vez, viajaba Kemplerer con Poulenc y Pierre Bernac, un cantante francés que siempre estrenaba las obras de Poulenc. Estaban de gira. Otto, una noche, los esperaba en el hall del hotel donde se hospedaban y, como se retrasaban, obligó al conserje a que fuera a buscarlos con este mensaje: "Si los dos señores no bajan de inmediato, ya no tendremos más éxito". Era histriónico, un verdadero personaje. En una oportunidad, canté en el Festival de Lucerna *La canción de la tierra* y luego me contrataron. Hicimos un ensayo con Kemplerer; apenas nos conocíamos. Después de algunos compases me dijo: "Jamás había oído esta obra tan bien cantada y, sin embargo, me habían dicho que usted había perdido la voz". Por ese entonces, mi contrato era el resultado de un pacto entre Grammophon y Columbia y habían sucedido cosas increíbles. Columbia era del marido de la Schwarzkopf; ellos querían un tenor de su grabadora y, en fin, por eso habían dicho esto a Kemplerer. Tanto se emocionó con mi versión de Mahler, que me pidió que cantara unas canciones que él mismo había escrito. Desde ese momento nos vimos asiduamente. Era un gran hombre, un auténtico músico.

¿Podría hablarnos de su trabajo en la Argentina? ¿Cómo está organizado el curso?

Bien, los alumnos asisten durante un mes a mis clases, colectiva e individualmente. Cada uno de ellos queda ya admitido para los dos años siguientes; la beca comprende tres en total. De este modo, durante el resto del año se ven comprometidos a preparar un programa de obras que yo mismo determino con el alumno. Esta es la mayor dificultad; no les resulta sencillo, en general, encontrar una disciplina que les permita trabajar solos. Y entonces, es imprescindible dar programas a todos.

¿Cómo acceden los alumnos a las becas? ¿Hacen una prueba?

Sí, los estudiantes muestran un repertorio que incluye obras de distintos estilos. El trabajo durante tres años, con esa continuidad, es mucho más productivo. He tenido realmente muy buenos resultados; es de este modo que se producen verdaderos cambios. Durante ese mes, día a día, veo el efecto del trabajo; es muy intensivo. También el escuchar a los otros alumnos ayuda a entender los problemas que cada uno tiene con su propia voz.

¿Es necesario para la formación profesional de un cantante estudiar y trabajar en Europa?

No, tal vez para perfeccionarse, pero solo si uno ha trabajado en su propio país y después de haber madurado. Se debe estar muy bien preparado cuando se quiere entrar en una escuela o en una ópera. Porque la concurrencia de los americanos y de otros extranjeros es tan grande, que aun con una bella voz, bien educada, resulta difícil. En las escuelas alemanas, por ejemplo, no hay aranceles; pero para vivir, para poder permanecer en el país, es necesario contar con un sponsor. El DAAD, por ejemplo, es un estipendio del gobierno alemán para aquellos estudiantes que son realmente dotados y que hacen verdaderos progresos. De ese modo, si uno tuvo la suerte de obtener una beca o algo similar, resulta productivo para el estudio. Si se tienen condiciones, es necesario buscar alguna cosa de este tipo.

¿Encuentra diferentes cualidades en las voces que provienen de distintos países?

ficción disco

La calidad aquí es una gran fortuna. Porque hay elementos magníficos: franceses, italianos, españoles, árabes, y de esto resulta siempre una bella voz, de buen timbre, de buen color, como en América del Norte. Hay diferentes razas que se mezclan y, de este modo, dan buenas cualidades.

Usted ha dado cursos en el Japón. ¿Cuál fue su experiencia allí?

En el Japón naturalmente es mucho más complejo. Ellos tomaron una técnica de la Alemania de fin de siglo; la adoptaron y la siguieron sistemáticamente. Creyeron que en ella todo estaba bien. En la mentalidad japonesa subyace también esta fuerza de hacer, este sentido de la voluntad; todo se traduce en la fuerza. Este pensamiento en cierta medida los bloquea para el trabajo expresivo, musical. Ya no se puede creer en la fuerza, al menos en el sentido en que ellos la tomaron. Ahora, sin embargo, se están produciendo cambios.

¿Cómo cree usted que debe iniciarse profesionalmente un cantante?

Para el trabajo, para empezar, lo primero es el ejercicio en los pequeños teatros. Esto es fundamental. No es justo tomar a un joven cantante y ponerlo en una gran escena si aún no ha madurado; esto es terrible. Con la experiencia en los teatros de cámara, las voces comienzan a entrenarse de un modo progresivo. Si no se está preparado, es un riesgo cantar directamente en la ópera; en todo caso, éste es mi criterio. Cuando se es un joven estudiante, uno cree que puede hacer las cosas de un único modo. Se madura con los años. Con 19 años, yo ya canté la *Pasión según San Mateo*; era fácil, ligero. Con el tiempo, los problemas son cada vez mayores.

¿Siempre trabajó como maestro?

Sí, desde muy joven. Antes de dedicarme profesionalmente a la música, trabajaba como maestro de escuela. También di clases a niños discapacitados. Fue una experiencia muy buena. Nunca tuve un método. Desde el principio me consideré un intuitivo. ■

21, 22 Y 23 DE NOVIEMBRE Planetario

Presentación individual de la música de Gaby Kerpel, Michael Fahres, Carlos Alonso, Pyrolator, Daniel Melero y Hans Werner Freiherr von Brachwitz. Los compositores estarán presentes durante la audición. En el Planetario de la Ciudad de Buenos Aires a las 19,30 hs. con entrada libre.

25 AL 29 DE NOVIEMBRE Taller / estudio abierto

Taller abierto sobre MIDI Recording, teclados, composición electrónica y mixing de samples a cargo de Michael Fahres, Pyrolator, Ziggi, Freiherr von Brachwitz, Jürgen Verroen, con la participación de Gaby Kerpel y Carlos Alonso. Inscripción hasta el 15 de noviembre en el Instituto Goethe.

3, 4 Y 5 DE DICIEMBRE Disco

Participan: Daniel Melero, Gaby Kerpel, Michael Fahres, Carlos Alonso, Pyrolator, Freiherr von Brachwitz, La Organización Negra, El Descueve, Asperges, Sergio de Loof & Genios Pobres, Federico Scialaba, Ziggi P., en D-Light, Araqz 2424. A las 22 hs.

19
91

FICHA TECNICA

Música

Daniel Melero, Pyrolator (Kurt Dahlke), Gaby Kerpel, Carlos Alonso, Hans Werner Freiherr von Brachwitz, Michael Fahres.

Participan

La Organización Negra, El Descueve, Sergio de Loof & Genios Pobres, Asperges.

Disc Jockey

Ziggi P. (Düsseldorf), Federico Scialaba (Buenos Aires)

Ingeniero de sonido

Jürgen Verroen (Holanda), Martín Menzel (Argentina)

Regie

Gabriela Malerba, Alejandro Ros

Dirección de arte

Ros-Malerba

Producción publicitaria

Sofía Ballvé

Prensa

Sésamo

Coordinación de producción

Rubén Suchmacher / Silvia Fehrmann

Producción



GOETHE-INSTITUT BUENOS AIRES

Corrientes 319 - 1043 Buenos Aires - 311-8964/68

El programa cmusic

Miguel Caizón

La primera parte del artículo, publicada en *Lulú 1*, sirvió como introducción a conceptos elementales de la técnica de síntesis de sonido por computadora. En esta segunda parte tomamos *cmusic* como modelo para la descripción de los lenguajes de la familia Music.

Carl

El *Center for Music Experiment and Related Research* (CME) es un instituto de investigación de la Universidad de California, San Diego, fundado por el compositor Roger Reynolds en 1972. Allí se desarrolla, entre otros, el proyecto CARL (Computer Audio Research Laboratory), ideado por F. Richard Moore en 1979, que consiste en equipos de hardware (actualmente una computadora VAX-11/780 y varias computadoras NeXT) y, en lo que concierne al software, dos programas principales desarrollados en el instituto: *cmusic* y *phase vocoder*, y alrededor de cien programas complementarios que crean un entorno especialmente apto para la composición musical e investigación en síntesis y psicoacústica. Este paquete está distribuido en los principales laboratorios de producción e investigación en el tema: MIT, LucasFilm, Stanford, LIPM, Bell, IRCAM.

cmusic

La descripción general que hemos hecho en la primera parte del artículo sigue de cerca la estructura de un programa *cmusic*.

Su primera versión data de 1980 y desde entonces ha sido permanentemente actualizado. La idea de Moore fue diseñar un lenguaje orientado a la síntesis sonora cuyo referente fuera Music V (punto de partida de la familia Music), escrito en C (computacionalmente eficiente y portable; muchos utilitarios, compiladores y sistemas operativos están escritos en C) en un entorno UNIX (ampliamente difundido en el

ámbito universitario norteamericano, absolutamente integrado al lenguaje C) de modo de disponer de *cmusic* como lenguaje de síntesis sonora flexible y abierto, de relativo bajo costo, implementable en cualquier centro de investigación, y con un paquete de software complementario.

Describimos formalmente la sintaxis y uso de un subconjunto del lenguaje, encarando algunos casos particulares de síntesis sonora:

- generador simple
- síntesis aditiva
- modulación por frecuencia
- waveshaping

Algunas reglas sintácticas

■ Lo que figure entre { } o entre /* */ son comentarios dirigidos al programador y al lector, ignorados en la ejecución del programa.

{ } comentario a nivel *cmusic*
 /* */ comentario a nivel C

■ Sufijos dB Hz Deg ... permiten notaciones "musicales". Son equivalentes:

alturas: 440Hz A(0) = la (octava central)
 intensidades: -6dB 0.5

■ Una unidad generadora (nivel *cmusic*) se describe mediante una palabra que la identifica, y a continuación una serie de operandos. Generalmente el primer operando es la salida y los restantes las entradas a la unidad.

■ Las variables se separan mediante comas o espacios en blanco.

Las instrucciones se separan mediante;

■ Las letras *b* que aparecen en las unidades generadoras representan variables de entrada/salida, que interconectan las unidades generadoras.

■ Las letras *d* que aparecen en las unidades generadoras representan variables dinámicas y no son asignables por el usuario común.

■ La unidad *trans* genera envolventes descriptas a partir de sus breakpoints y de un parámetro de transición entre los mismos:

```
trans «salida» d d d «tiempo» «valor» «transición» «tiempo»
«valor» «transición» ... «tiempo» «valor» ;
```

«tiempo» es un número entre 0 y 1 que sitúa los breakpoints en un segmento que representa la duración del sonido

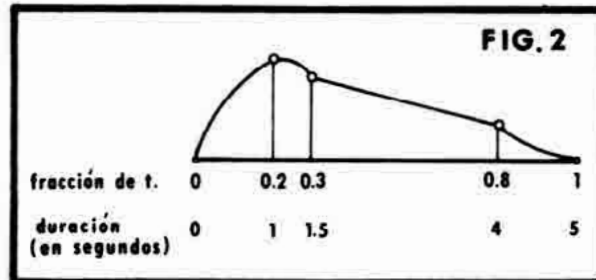
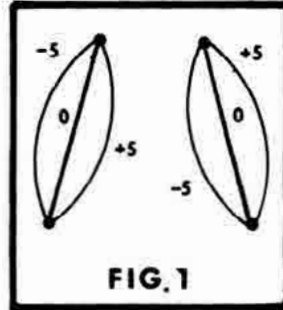
0=comienzo del sonido

1=final del sonido

(0,5=punto medio del sonido, etc.)

«valor» del parámetro que varía en el tiempo

«transición» determina la forma de la curva que une dos breakpoints, no necesariamente una línea recta



■ La cantidad de breakpoints de una envolvente programada con *trans* es ilimitada. En los ejemplos siguientes nos hemos limitado a formas sencillas para facilitar la lectura de los programas.

■ Puede aplicarse una envolvente a prácticamente cualquier parámetro.

■ La unidad *osc* define un oscilador
osc «salida» «intensidad» «altura» «tabla» d ;
 «intensidad» y «altura» pueden ser constantes, parámetros de la partitura, o envolventes.
 «tabla» remite al número de tabla definida por el usuario

■ *adn* suma en su salida las señales de las entradas.
adn «salida» «entrada» «entrada» ... ;

■ *mult* multiplica en su salida las señales de las entradas.
mult «salida» «entrada» «entrada» ... ;

■ *Lookup* permite mapear una señal a través de una función definida en tabla
lookup «salida» «tabla» «entrada» «mínimo» «máximo» ;
 «tabla» se define a continuación de la orquesta «mínimo» «máximo» de los valores de la entrada

■ *Out* graba en el disco las muestras generadas (en uno, dos o cuatro canales)
out «salida» ... ;

■ Las tablas en memoria que utilizan las unidades *osc* y *lookup* pueden ser cambiadas, y además pueden crearse tablas con funciones diseñadas por el usuario. **75**

■ *#include* (nivel preprocesador del lenguaje C) llama a otros archivos que se incorporan al archivo del presente programa. Por ejemplo el archivo *carl/cmusic.h* contiene información sobre características del sistema que se utiliza, y asigna además valores a las constantes y los prefijos del programa *cmusic*.

■ Los parámetros 1 a 4 de la partitura tienen significado fijo:

p1: *note* (indica que a continuación se describe un evento *cmusic*)

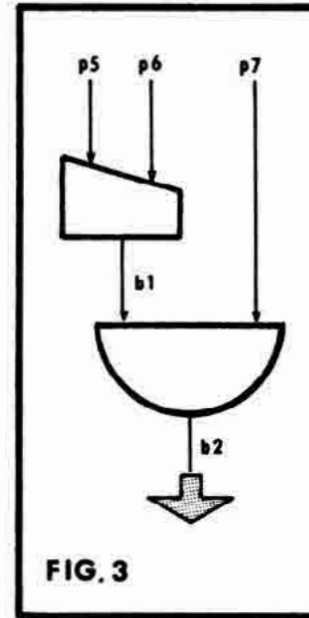
p2: ubicación del evento en un eje temporal (seg)

p3: nombre del instrumento

p4: duración del evento (seg)

Los parámetros 5 en adelante se interpretan de acuerdo al uso que haga de él el instrumento.

■ El patch de un instrumento se enmarca con *instrument 0 seno ;*
 comienza la descripción de un instrumento que se llamará "seno" y que se activa a los 0 seg de comenzada la ejecución
end ;
 termina la descripción del instrumento



Generador simple

Un programa que sintetiza una onda cuya forma está almacenada en una tabla, controlada por medio de una envolvente de intensidad y una frecuencia que cambian nota a nota.

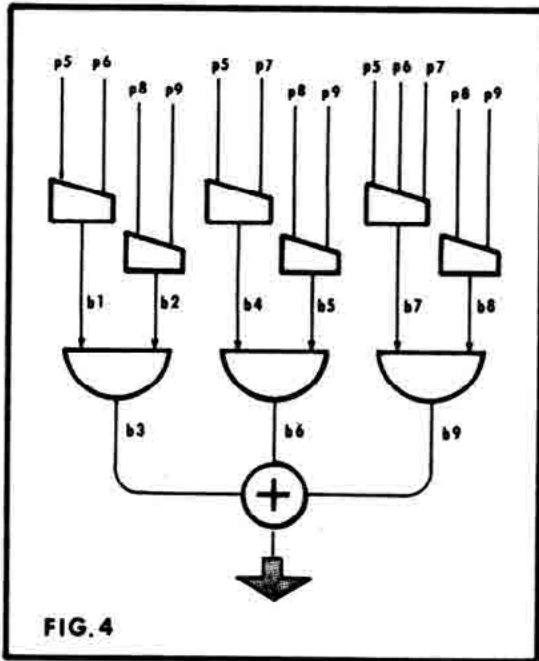
■ La unidad *trans* (1) describe una envolvente de intensidades; produce una salida denominada *b1* que, como se ve en el patch, ingresa en el slot de in-

```
#include «carl/cmusic.h»
instrument 0 seno ;
(1) trans b1 d d d 0 0 0 .1 p5 .3 .5 p6 4 .7 p6 0 1 0 ;
(2) osc b2 b1 p7 f1 d ;
(3) out b2 ;
end ;
```

```
SINE(f1); (4)
```

(p1	p2	p3	p4	p5	p6	p7)
(t	instr	dur	int1	int2	alt)
note	0.00	seno	0.5	-3dB	-14dB	300Hz	;
note	1.00	seno	2	-5dB	-14dB	370Hz	;
note	1.41	seno	0.5	-10dB	-3dB	600Hz	;

terminate ;



```
#include <carl/music.h>
instrument 0 suma ;
(1) trans b1 d d d 0 0 0 .1 p5 -3 .5 p6 4 .7 p6 0 1 0 ;
(2) trans b2 d d d 0 0 0 .25 p8 -6 .5 p9 4 1 p8 ;
(3) osc b3 b1 b2 f1 d ;

(4) trans b4 d d d 0 0 0 .2 p7 -3 6 p5 4 .8 p5 -1 1 0 ;
(5) trans b5 d d d 0 0 0 .25 p9 0 .5 p8 4 1 p9 ;
(6) osc b6 b1 b2 f1 d ;

(7) trans b7 d d d 0 0 0 .3 p5 -3 .7 p6 -1 .8 p7 4 .9 p6
0 1 0 ;
(8) trans b8 d d d 0 0 0 .25 p9 0 .5 p8 4 1 p8 ;
(9) osc b9 b1 b2 f2 d ;

(10) adn b10 b3 b6 b9 ;

(11) out b10 ;
end ;

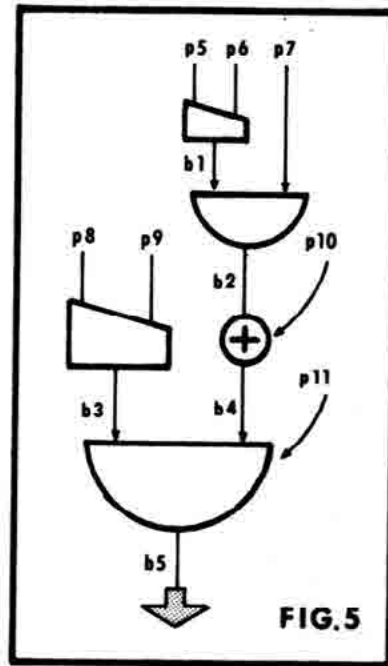
SINE(f1) ; (12)
SA WTOOTH(f2) ; (13)

(p1 p2 p3 p4 p5 p6 p7 p8 p9)
( t instr dur int1 int2 int3 alt1 alt2)
note 0.00 suma 1 -7dB -14dB -17dB 300Hz 312Hz ;
note 1.00 suma 2 -3dB -10dB -5dB 420Hz 370Hz ;
note 1.80 suma 0.33 -11dB -15dB -19dB 600Hz 5500Hz ;

terminate ;
```

tensidad del oscilador (3). Por comodidad en la partitura *p5* y *p6* están expresados en dB (podrían utilizarse escalas arbitrarias de 0 a 1, o definirse unidades *ad hoc*). La intensidad en los breakpoints está asignada desde la partitura, de modo que la forma de la envolvente puede variar de nota a nota. Dibújelas: la primera nota alcanza su máximo (-3dB) al transcurrir el 10% de su duración (0.05 seg) pero la tercera nota lo alcanza al transcurrir el 50% de su duración (0.25seg). Esta posibilidad de dejar abierta la forma de las envolventes no existe en los sintetizadores comerciales.

- La frecuencia del oscilador (2) está asignada desde la partitura.
- La tabla (4) define una sinusoide.



```
#include <carl/music.h>
instrument 0 fm ;
(1) trans b1 d d d 0 0 0 0.05 p5 -3 .5 p6 4 .7 p6 0 1 0 ;
(2) osc b2 b1 p7 f1 d ;

(3) trans b3 d d d 0 0 0 0.05 p8 -3 .5 p9 .7 p9 0 1 0 ;
(4) adn b4 b2 p10 ;
(5) osc b5 b1 b4 p11 d ;
(6) out b5 ;
end ;

genS(f1) 1 .3 0 3.5 45Deg 7.2 120Deg ; (7)
SINE(f2) ; (8)

(p1 p2 p3 p4 p5 p6 p7 p8 p9 p10 p11)
( t instr dur int1 int2 altm int3 int4 altp tab)
note 0.00 fm 35 -3dB -14dB A(0) -12dB -20dB A(1) 1 ;
note 4.00 fm 6 -6dB -11dB As(-1) -14dB -16dB E(1) 2 ;

terminate ;
```

Síntesis aditiva

Tres osciladores en paralelo, cada uno con sus propias envolventes. Buen control del espectro producido, gran cantidad de parámetros.

- Las salidas de los tres osciladores (3) (6) y (9) se suman (10) para sintetizar un espectro por adición, cada uno con envolventes de frecuencia e intensidad propias. Dos envolventes pueden cruzar sus parámetros: leer el mismo valor de la partitura y ser reinterpretado por cada envolvente para utilizarlo en tiempos distintos. De ese modo se economizan parámetros y se favorece la recurrencia en el material.
- El tercer oscilador (9) invoca a la tabla *f2* (13), que es una diente de sierra.
 - Los osciladores (3) y (6) invocan la tabla (1), una sinusoide.
- En las envolventes de altura (2) (5) (8) los breakpoints son simultáneos (0 0.25 0.5 1), mientras que en las envolventes de intensidad (1) (4) (7) están desincronizados

Modulación por frecuencia

Esta técnica es particularmente eficiente: con pocos parámetros se controlan características globales de espectros complejos. El método es ampliamente conocido por su implementación en sintetizadores comerciales.

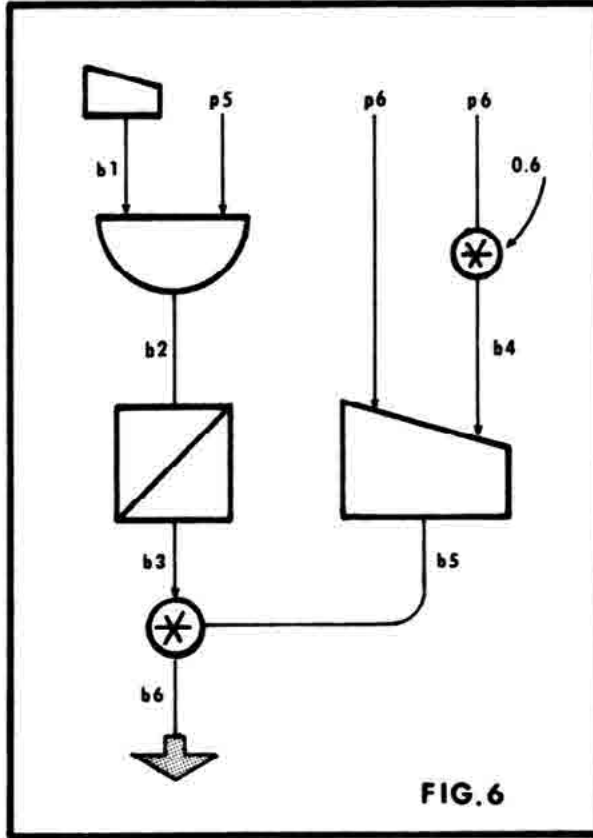


FIG. 6

```
#include <carl/music.h>
instrument 0 wshap;
(1) trans b1 d d d 0 -5dB -2 .3 -8dB -3 .7 -3dB 4 1 -1dB;
(2) osc b2 b1 p5 f1 d;

(3) lookup b3 f2 b2 0 1;
(4) mult b4 p6 0.6;

(5) trans b5 d d d 0 0 0 .2 p6 -3 .3 b4 7 .5 b4 -1 1 0;
(6) mult b6 b3 b5;

(7) out b6;
end;

SINE(f1); (8)
CHUBBY(f2) 0 0.5 0 0.3 0 0 0.2; (9)

(10)
#include "partitura"

terminate;
```

■ La salida del oscilador modulador (2) (controlado amplitud por la envolvente (1)) se suma (4) a otra altura (p10). La intensidad del oscilador portador (5) también está controlada por una envolvente (3). Si la moduladora trabaja en baja frecuencia se produce un efecto de vibrato. John Chowning descubrió la posibilidad de crear ricos espectros por este método, y estudió sus componentes en intensidad y fase a partir de pocos parámetros:

— relación frecuencia de moduladora/frecuencia de portadora

— intensidad de la moduladora

Es decir que la envolvente (1) está controlando la evolución tímbrica del sonido final.

■ En nuestro ejemplo la relación frecuencia de moduladora/frecuencia de portadora puede cambiar en cada nota (octava en la primera nota, tritono en la segunda), con lo cual el mismo instrumento produce espectros armónicos e inarmónicos.

■ gen5 es un programa del paquete CARL que construye tablas. En la definición (7) cada una de las tres ternas representan «número de armónico» «intensidad relativa» «fase relativa» de la síntesis de Fourier.

Waveshaping

La salida de un oscilador se utiliza como puntero de una tabla (función de transición), de modo que la señal resultante es la composición de la función del oscilador sobre la función de transición. Marc Le-Brun demuestra que si la función de transición es el polinomio de Chebicheff de primera especie y grado n, se obtiene (cuando la salida del oscilador es sinusoidal) el enésimo armónico de la fundamental. Mediante combinación lineal de varios polinomios se obtienen espectros complejos. Otras funciones de transferencia producen espectros inarmónicos.

■ La intensidad del oscilador (2) determinada por la envolvente (1) controla el espectro. Para tener las tres componentes del espectro desde el comienzo de cada sonido, la envolvente (1) no comienza ni termina en 0dB. El sonido se hace más brillante hacia el final.

■ Buscando homogeneidad tímbrica, en la envolvente (1) los valores de los respectivos breakpoints son los mismos en todos los sonidos (no se asignan desde la partitura sino desde la orquesta).

■ La tabla (9) define un polinomio de Chebicheff que como función de transición enfatiza la fundamental y los armónicos 3 y 6 en proporciones 5:3:2.

■ La salida de la tabla se multiplica (6) por una envolvente (5) que controla la intensidad de la salida.

■ El valor de dos breakpoints de la envolvente (5) se calcula en (4) como el 60% de la intensidad del pico

■ La partitura se encuentra en otro archivo llamado *partitura* (10): se genera algorítmicamente (fuera de *music*) en lenguaje C, Pascal, LISP... La salida es un archivo ASCII en el formato de una partitura *music*. Dentro de ese archivo pueden invocarse además otras partituras, conformando estructuras de inclusión

Otras técnicas

- Modulación en anillo
- Filtros digitales
- Band Limited Pulse (BLP)
- Sumatoria discreta

- 78** ■ Procesamiento de un soundfile (generado por *cmusic*, por otro programa, o sonidos externos muestreados) como fuente de señales para alguna de las técnicas descritas.

Técnicas mixtas

La modularidad de la síntesis por computadora favorece particularmente las técnicas mixtas. Entre ellas:

- modular en anillo dos salidas de waveshaping
- filtrar la salida de waveshaping
- utilizar osciladores en baja frecuencia para efectos de vibrato, trémolo, etc
- crear patrones complejos de trémolo y vibrato mediante adición de osciladores de baja frecuencia con diferente intensidad
- modular un oscilador con una fuente ruidosa
- asociar la espacialización con cualidades tímbricas.

Qué no es *cmusic*... y qué es

Por lo que se vio, *cmusic*...

- no es un lenguaje orientado a la composición algorítmica
- no produce síntesis sonora en tiempo real
- no se anota de modo análogo a una partitura tradicional

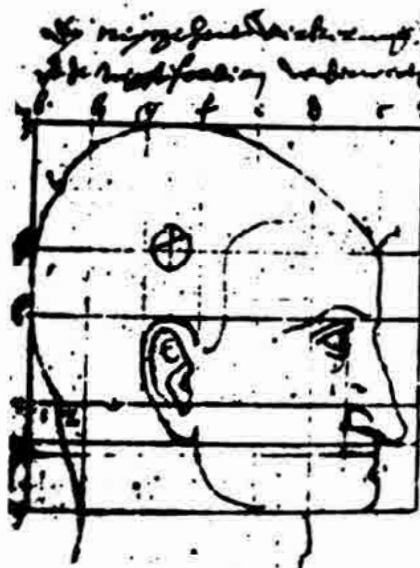
y además ...

- es totalmente configurable y abierto
- puede utilizarse como sublenguaje en otros proyectos (por ejemplo un compilador orientado a la composición electroacústica estructurada, o a la composición algorítmica con síntesis trabajada en *cmusic*)
- permite la simulación de "sintetizadores" que utilizan técnicas mixtas
- el control preciso de sus parámetros es aprovechable para la investigación psicoacústica
- pueden definirse sistemas de afinación no tradicionales
- puede generar una cantidad ilimitada de voces, de segmentos de envolvente, de instrumentos y de tablas
- las tablas que utilizan los osciladores y otras unidades generadoras son totalmente programables por el usuario
- si bien el contenido de una tabla es estático, es posible establecer transiciones de una tabla a otra
- el proceso de espacialización del sonido es parte de su síntesis, no un paso posterior
- se pueden incluir nuevas unidades generadoras programadas en C.

Estas características son compartidas con otros lenguajes orientados a la síntesis de sonidos, de la familia Music (*music V*, *music 11*, *music 1000*...).

Implementación de *cmusic*

Puede correr en computadoras con sistema operativo UNIX y un adecuado sistema de manejo de soundfiles, además de convertidores Analógico/Digital y Digital/Analógico. En 1990 se lo ha implementado en las computadoras NEXT con todo éxito, y tiende a



ser utilizado preferentemente en ese medio. NEXT provee un sistema operativo UNIX, los DAC y ADC necesarios para reproducción y muestreo sonoro, y la mejor interfase icónica conocida hasta el momento.

En lo que concierne a computadoras más accesibles existe un programa en el cual pueden aplicarse estas técnicas de síntesis por software. Se trata de Turbosynth, disponible para la computadora Macintosh. Es un entorno gráfico de programación orientada a la síntesis, donde las unidades generadoras son íconos que se interconectan mediante líneas, y que conforman patches de síntesis similares a las figuras que ilustran este artículo. Entre las unidades generadoras disponibles hay envolventes, osciladores, filtros, delay de señal, tablas, compresores de tiempo, lectores de otros soundfile, etc. El programa escribe las muestras generadas por el patch en el disco rígido de la computadora, o en un sampler conectado a la misma. A diferencia de los lenguajes de la familia Music no hay parámetros variables ni partitura. El programa lee en cada nota siempre el mismo soundfile y se activa mediante un controlador MIDI. Residiendo en la memoria del sampler, el soundfile puede modificarse con todas las técnicas disponibles para estos dispositivos. ■

Bibliografía

- F. Richard Moore, *Elements of computer music*, Prentice Hall 1990.
- F. Richard Moore, D. Gareth Loy, Mark Dolson, *Computer Audio Research Laboratory- Startup Kit*, UCSD, 1990.
- J. Chowning, *The synthesis of complex audio spectra by means of the frequency modulation*, Journal of the Audio Engineering Society, 1973, vol. 21(7).
- M. Le Brun, *Digital waveshaping synthesis*, Journal of the Audio Engineering Society, 1979, vol. 27(4).
- John W. Gordon, *System Architectures for computer music*, CCRMA, Report.

resulta difícil de aceptar. Agradezco también esta posdata, con la cual estoy en desacuerdo.

Creo que el párrafo de Carlos Vega que vos rescatás del prólogo de su *Fraseología* se inscribe, a su vez, en una fraseología chauvinista y reaccionaria. No me parece que debamos terminar aceptando que una expresión como "de espaldas al país", por citar solo una, tenga algún grado de realidad en sí misma, a pesar de haber sido y seguir siendo muy usada en la Argentina, muy usada sobre todo por los discursos autoritarios. Se trata de un engendro conceptual, originado en la pretensión de atribuir realidad a términos abstractos y generales. Si el país fuese, en el específico terreno cultural que cita Vega ("pensadores, literatos, artistas"), una entidad tal que uno pudiese darle o no las espaldas, de acuerdo con la lógica excluyente de Vega podríamos concluir en que mucho peor hubiera sido dar las espaldas al resto del mundo. Personalmente, no tengo nada en contra de las personas que miran "a ultramar"; Juan Carlos Paz, por ejemplo, fue uno de ellos. Para él no había oposición entre América y Europa. Lejos de desentenderse de lo que ocurría en su entorno más inmediato, fundó agrupaciones, difundió en la Argentina la música europea y americana más avanzada, ejerció la crítica, tuvo discípulos, publicó libros, nos ilustró. *Lulú* no se propuso citar un símbolo operístico europeo sino, antes, una tradición musical e intelectual específica, que es también una tradición de crítica e ilustración



sin la cual la conciencia musical moderna —europea, americana, argentina— sería definitivamente más pobre.

Federico Monjeau

Estimado amigo Monjeau:

Agradezco la invitación tuya y del consejo editorial de "Lulú" para escribir un artículo sobre Silvestre Revueltas. El tiempo ha sido corto, pero he tratado de cumplir con el encargo. Por Revueltas —a quien admiro cada día más— y por los varios buenos amigos que tengo entre ustedes.

Pero quiero dejar constancia de mi más enfática protesta por el colonialísimo nombre que le pusieron a la revista. Ustedes, mis amigos. Y justo en vísperas del Quinto Centenario del mayor genocidio de la historia de la humanidad...

Colonialísimo —imagino la cara de sorpresa del bueno de Berg ante vuestro extraño gesto—, o bien ridículo: "Lulú" suena inevitablemente a revista de historietas. Mis amigos austríacos se van a despatarrar de risa cuando les cuente que acabo de escribir un artículo para la revista "Lulú".

¿Es tan alienante vivir hoy día en Buenos Aires?

Los invito cariñosamente a que se animen a dar el buen paso y le cambien el nombre a la revista.

Un abrazo fraterno.

Montevideo, 14 de octubre de 1991

Corián Aharonián

Estimado Corián,

79

nunca se me habría ocurrido que el nombre Lulú pudiera resultar "colonialísimo", ni siquiera ligeramente colonial. Presumo que tu representación de lo colonial es muy amplia, tan amplia que se me escapa. De cualquier manera, me ponés en la obligación de frases totalmente obvias, del tipo "las ideas no tienen fronteras" o, más tontamente, "no actuemos como funcionarios de aduanas culturales"; o de preguntar, como un niño asombrado, "¿pero qué tienen que ver Berg, Wedekind y su famosa prostituta con el colonialismo?", y no quiero imaginarme las nuevas risotadas de tus amigos austríacos.

Vivir en Buenos Aires es, en efecto, bastante alienante. Tengo algunos remedios, uno de los cuales consiste en recordar que la ciudad es una parte del mundo y que el mundo, como dijo Cage, es un solo mundo.

Un abrazo

Federico Monjeau

Sr. Federico Monjeau,
Director de la Revista Lulú

De mi mayor consideración:

Me permito hacerle llegar estas líneas para felicitarlo —y agradecerle al mismo tiempo— por la iniciativa de publicar una revista sobre temas musicales centrada en la música de hoy y sus problemas, revista que en nuestro medio falta hace mucho



80 (si es que alguna vez existió) y que no abunda en otros países.

Con todo, no puedo menos de señalarle un punto que me sorprende. La revista se denomina "Lulú", como palabra aguda y con acento ortográfico bien marcado. El título, se explica, ha sido tomado del nombre de la ópera de Berg. Pero dicha ópera, y el personaje de Wedekind, se denomina, más allá de toda duda, Lulu, con acento en la primera sílaba. Esto es, se trata de una palabra grave, en la terminología española. Berg, quien trata, como Wedekind, varias veces el asunto del nombre de la señora de marras, pone las cosas bien en claro: Por ejemplo, hacia el final del noneto de la segunda escena del primer acto, y pocos compases antes de iniciarse la sonata (págs. 68/69 de la versión piano/canto), la propia Lulu, se sorprende de que su padre (o cosa por el estilo) Schigolch, la llame Lúlu y, y éste, quien antes había pronunciado el nombre en forma asmática, insiste en la denominación grave afirmando que nunca la ha llamado de otra manera. La invocación final de la Geschwitz, al final de la ópera, no dejan duda de que para Berg, la Lulú de ustedes es Lúlu (si lo permitiera la ortografía española). La métrica musical no permite dudas sobre la acentuación.

En las obras de Wedekind (sobre Lulu), de las que existen varias versiones, es claro que se trata de dar un nombre a una mujer mítica —espíritu de la tierra y fuente de todos los dones—, no sólo con los nombres tradicionales: Eva, Helena, etc., definida como un "animal de presa", con un

término que remita a su función de madre original destructora, para contraponerla al "eterno femenino salvador" que Goethe postulara. De ahí que Lulu insista que su nombre es Lulu (*Ich heisse Lulu*, *Erdgeist* I, 4), mientras que los hombres que la cercan y que ella destruye ignoran su verdadero nombre: el Dr. Schön, que se supone inicialmente dominante frente a la esquivada Lulu, afirma en Berg: *Wie Sie eigentlich hiess, weiss ich nicht!* La denominación a que ustedes recurren, Lulú, tiene un sabor a opereta francesa: como si se tratara de una cierta Loulou. Pero la Lulu germánica, si bien se prostituye y actúa en teatros de poca monta, no es una señorita de cascos ligeros, sino el avatar de una vieja divinidad mediterránea. En rigor, Lulu es una palabra infantil derivada del verbo "lullen" que actualmente quiere decir "arrullar", pero que originariamente quería decir "amamantar". Lulu es la manera de invocar a la madre que amamanta: el espíritu de la tierra. Pero también a la divinidad destructora que la Geschwitz (al fin y al cabo, según Wedekind, el personaje trágico de las obras) llama como a un ángel eterno: *Lulu! Mein Engel!... Bleibe dir nah, in Ewigkeit!*, para inmediatamente exorcizar: *O Verflucht!* (cosa que Berg evita). En todo caso, la Geschwitz berguiana se despidе, en los compases finales de la ópera, repitiendo, en grandes curvas melódicas, que insisten en el carácter grave (Lúlu) del nombre, el nombre de la divinidad creadora (madre: *Erdgeist*) y destructora. Se trata, me pare-

ce, una vez más de las diosas clásicas de la vegetación y la muerte, ligadas a la luna: Astarté, Isis, María, etc. De ahí el carácter insólito del personaje de Wedekind/Berg: es algo así como una fuerza natural que, a nivel humano, permanece pasiva, salvo para negar sus favores o aproximar a sus criaturas (sus hijos y/o amantes) a la muerte. Es la *femme fatale* por antonomasia, Diana o Astarté rediviva, Marlene Dietrich avant la lettre (también un ángel, pero azul). Fatale porque lleva a la muerte.

Bueno, ello no quita que me parece importante que la Lulú de ustedes, continúe.

Lo saluda atentamente.

Roberto J. Vernengo

Estimado Sr. Vernengo,

sus argumentos en favor del acento grave son intachables y quedo muy agradecido por su amable carta.

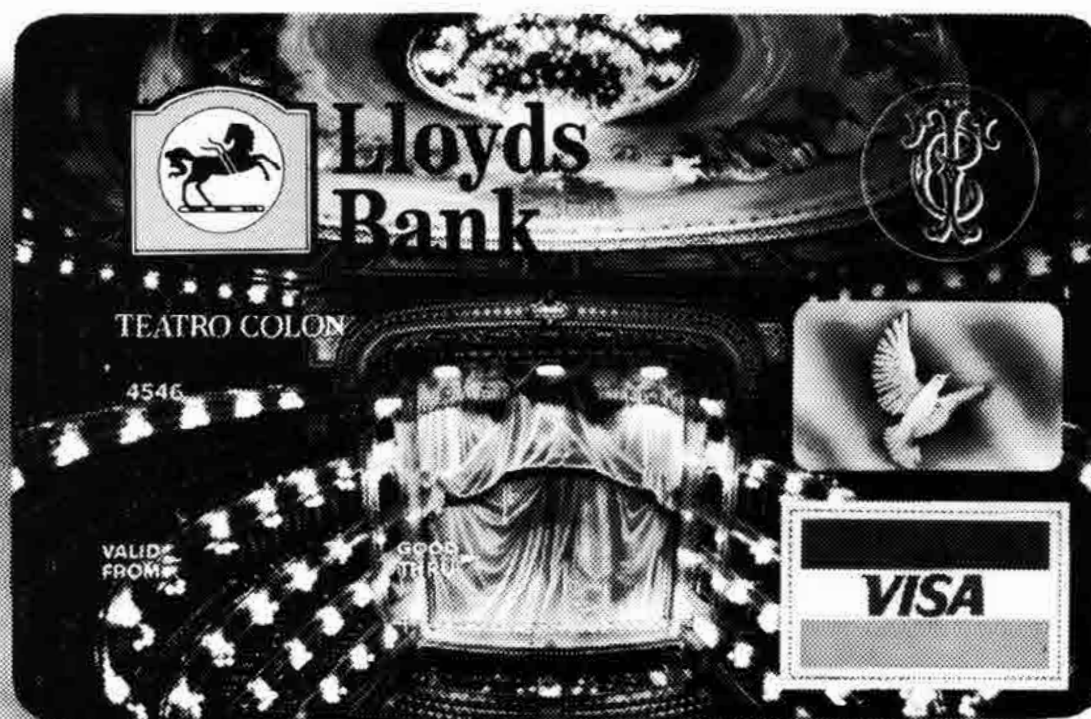
Una vez que se resolvió tomar el nombre de la ópera de Berg, discutimos largamente la cuestión del acento entre algunas personas allegadas al proyecto. Finalmente, resolvimos abandonar la literalidad y optar por la forma española, entre otros motivos porque comprobamos que ninguno de nosotros llamaba Lulu a Lulú. Creo que Lulu habría sonado doblemente grave.

Atentamente,

Federico Monjeau

Próximo número de LULU marzo de 1992

DOSSIER: Música y tecnología
ENTREVISTA a Sergio Renán



Ayer Vazquez ■ 7016

Lloyds Bank lo invita a vestirse de Visa para entrar al Colón.

Lloyds Bank, siguiendo su filosofía de responder a las necesidades específicas, gustos y preferencias de sus clientes, ahora creó una VISA Internacional especial para los habitués del Teatro Colón. Esta tarjeta, ofrece a sus socios beneficios exclusivos, además de los ya tradicionales de VISA en todo el mundo.

Por otro lado, cada vez que esta tarjeta sea utilizada, un porcentaje de la compra será destinada al mantenimiento y mejoramiento del primer Coliseo. Venga a Lloyds Bank y disfrute la nueva función de gala de VISA.

*Diseño de la tarjeta basado en la fotografía original del Sr. Aldo Sessa.



EL PURA SANGRE ENTRE LOS BANCOS.

**En cada
momento
de la evolución
de un músico,
Ricordi
está presente.**

RICORDI

BUENOS AIRES

Florida 677 - Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 - Cabildo 1816

ROSARIO

Peatonal San Martín 947



Revista de teorías y técnicas musicales

DOSSIER

**MUSICA Y
TECNOLOGIA**

ENTREVISTA

Sergio Renán

ENSAYO

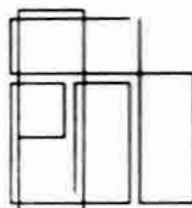
En torno del progreso

HOMENAJE

César Franchisena

Publicación bimestral ▣ Abril de 1992 ▣ Buenos Aires ▣ Argentina ▣ Nº3 ▣ \$ 8

**TEATRO
COLON**
DE BUENOS AIRES



**Centro de Experimentación
en Opera y Ballet**

Programación 1992

Abril (C.C. Recoleta)

Claudio Monteverdi, *Lamento de Arianna*

Peter Maxwell Davies, *Ocho canciones para un rey loco*

Julio (T.M.G. San Martín, Sala Casacuberta)

Gerardo Gandini, *La casa sin sosiego* [Sobre libreto de Griselda Gambaro]

Estreno mundial, encargo del Instituto Torcuato Di Tella y la
Fundación San Telmo

Agosto (Instituto Goethe) (Coproducción I. Goethe/CEOB)

Hans von Bose, *De Kafka: Un fratricidio*

Taller de teatro musical para compositores a cargo del compositor
alemán Hans Von Bose

**Septiembre (Andamio '90) (Coproducción TMG
San Martín/CEOB)**

Mauricio Kagel, *La traición oral*

Opera de Cámara para 3 cantantes y 7 ejecutantes

Las obras que resultaren premiadas en el Concurso de
Composición 1990/91 serán representadas en la temporada
1993.

LULU

Revista de teorías y técnicas
musicales

Año 1 - N° 3

Director: Federico Monjeau.

Consejo editorial: Omar Corrado,
Oscar Edelstein, Ernesto Epstein,
Mariano Etkin, Carla Fonseca,
Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl,
Gustavo Mirabile, Erik Oña, Juan
Pablo Renzi, Carmelo Saitta.

Jefe de redacción: Claudio Uriarte.

Director de arte: Juan Pablo Renzi.

Diagramación: Laura Rey.

Coordinación: Fiora Fonseca y
Hernán Reig.

Corresponsales en el exterior:
Esteban Buch (Francia), Betsy Cramer
(España), Silvia Fómima (Alemania),
Mario Lavista (México), Adrián
Russovich (Francia), Oscar Scopa
(España), Gabriel Valverde (EEUU),
Claudio Vekstein (Alemania).

Colaboran en este número: Coriún
Aharonián, Esteban Buch, Miguel
Calzón, Carlos Cerana, Rafael
Filippelli, Silvia Goldberg, David Jaffe,
Mauricio Kagel, Edgardo Kleinman,
Eduardo Kusnir, Oscar Ledesma, León
Mames, Adolfo Núñez, Graciela
Paraskevaïdis, Klaus Schöning

Publicación auspiciada por la
Fundación Da Camera.
Perú 84, 4° piso, oficina 64 (1067)
Buenos Aires, teléfonos: 331-3600,
342-7304.

Coordinación gráfica:
Textos Producción Editorial

Composición y armado:
El jinete azul

Impreso en SS y CC ediciones
Buenos Aires, Argentina
Editada por ABBEG SRL

Derecho de propiedad intelectual en
trámite.
Los artículos firmados no comprometen
necesariamente la opinión de la revista.

La edición de este número de *Lulu* ha
contado con subsidios del Centro
Interamericano de Música de la OEA.



Ilustraciones de tapa y dossier: *Letatlina*, proyecto de planeador de
V. Tatline, 1927. Exposición París-Moscú 1979.

1

205 | Lulu N° 3

LULU

Les Cahiers du CIREM

Musique moderne et contemporaine



Reginald Smith Brindle
Olivier Cadint
Emilio Carrapezza
Domenico Cardone
Pierre Albert Castanet
Franck Catherine
Enrico Coco
Daniel Charles
Elisabeth Chojnacka



Nicola Cisternino
Walter Corten
Jean-Pierre Dambricourt
Marie Delcambre-
Montpoel
Célestin Deliege
Caroline Delume
Franco Donatoni



Ricardo Mandolini
Jean-Etienne Marie
Diego Masson
Paolo Maurizi
Olivier Messiaen
Francis Miroglio
Christine Naslin
Aldo Orvieto
Christine Paquelet
Francis Pierre
Michel Rigoni
Nicolas Schalz
Johannes Schmidt-
Sistermanns
Marco Maria Tosolini
Gerd Zacher



Francois Nicolas
Gianguido Palumbo
Anne Penesco
Ulrich Pothast
Isabelle Saint-Jean
Page
Maria Joao Serrao
Ivanka Stoianova
Martine Viard



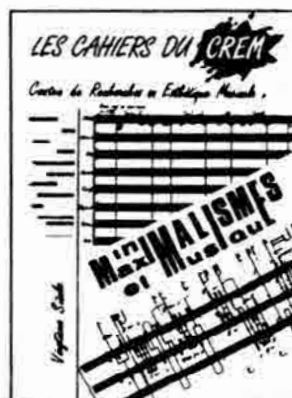
Daniel Durney
Pascal Dusapin
Maurice Fleuret
Bernard Fort
Madeleine Gagnard
Marta Grabocz
Claude Helffer
Jacqueline Kalfa
Günther Katzenberger



Michel Serviere
Philippe Tailleux
Iannis Xenakis



Yves Barbier
Jean-Michel Bardez
Peter Becker
Michelle Biget
Frédéric Billiet
Thomas Bloch



Jean Laude
Jean-Marc Leblanc
Dominique Lemaitre
Marie-Thérèse Leroy
Christian Lorandin
Stefania Lucchetti
François-Bernard
Mache
Marie-Louise Mallet
Dominique Manchon



Les Cahiers du CIREM B.P. 4174 ROUEN Cedex (FRANCE)

LULU

Revista de teorías y técnicas musicales

- 4** **Entrevista** a Sergio Renán, por Carlos Cerana. "Hay que ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad."



- 9** **Ensayo.** En torno del progreso, por Federico Monjeau. Perspectivas para reconstruir una hipótesis actualmente desprestigiada.



- 17** **Richard Strauss & Stephan Zweig: una documentación,** por Ernesto Epstein. Un compositor en el Tercer Reich: testimonios de un pacto con el diablo.

- 22** **Hacia una Lulú domesticada,** por Esteban Buch. Nueva puesta de la ópera de Berg en el Châtelet de París, según Adolf Dresen y Jeffrey Tate: un boleto asegurado para la compasión.



- 23** **Reseña.** Partituras/Libros, por Carmelo Saitta/Discos, por Edgardo Kleinman y Oscar Ledesma.



- 27** **Dossier.** Entrevista a Fernando von Reichenbach, por Oscar Edelstein/Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electrónicos, por Francisco Kröpfl/La computadora como extensión del conjunto instrumental, por David Jaffel/La herramienta. Pequeña guía para el arte de crear piezas radiofónicas, por Mauricio Kagel y Klaus Schönig/La música sorda: Eduardo Kusnir entrevista a Eduardo Kusnir/Tramos, por Graciela Paraskevaïdis/La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos, por Coriún Aharonián/Música y fractales,

SUMARIO

3

por Núñez/ *El laboratorio al alcance de los niños*, por Silvia Goldberg.

- 69** **Agenda.** Conciertos / cursos/ Programa OEA 1992 / Murray Schafer en la Argentina / Tercera sinfonietta.

- 75** **Técnicas.** *El claro-oscuro de Mozart*, por Nikolaus Harnoncourt. La orquesta mozartiana a examen.

- 80** *Miles in the Sky*, por Rafael Filippelli. Retrato de una trompeta disconforme.



- 86** Homenaje a César Franchisena: *Guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café.* El compositor cordobés conversa con Carmelo Saitta en su casa de piedra.



LULU

“Hay que ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad.”

Actor, director de teatro y cine, regisseur, Sergio Renán ejerce la dirección general del Teatro Colón sin permanecer indiferente a la producción artística contemporánea. “Tengo muy clara la responsabilidad del Colón como factor de estímulo en la generación de artistas”. La creación en 1990 del Centro de Experimentación en Opera y Ballet, a cargo de Gerardo Gandini, es parte de un plan que, según el director, debe ser llevado adelante con dosis iguales de fuerza, potencia y astucia. “Pretender establecer una política cultural con total prescindencia de la respuesta exterior es candoroso y es suicida”.

Carlos Cerana

¿Qué balance puede hacer de su gestión al frente del Colón, hasta este momento?

Para analizar esta gestión, es inevitable tomar como referencia el estado en que se encontraba el Teatro, que supuso tocar fondo en un montón de aspectos... Esto no es ni mínimamente una crítica a las autoridades anteriores, que yo entiendo que fueron seriamente perjudicadas por el momento histórico que les tocó vivir. El reintegro a la vida democrática supuso un cuestionamiento a todo aquel que encarnase el rol de la autoridad. Y pocos espacios son tan aptos

para que ese cuestionamiento tome un carácter estruendoso, como lo es un teatro de ópera. Se llegó a una degradación progresiva —que yo viví como regisseur—, que tuvo su culminación con el *Otello* que dirigí escénicamente en el '87, interrumpido en un intervalo por una asamblea de la que participaban quienes estaban haciendo la función...

¿Cómo pudo revertirse esta situación?

Una especie de temor acerca del futuro del Teatro invadió colectivamente, y provocó una reacción de toda la gente que tiene un vínculo amoroso con él. La resti-

tución de un espíritu orgulloso y al mismo tiempo responsable era lo primero que esta gestión necesitaba. Paralelamente, había otro hecho prioritario: la finalización de las obras del escenario.

Que fue una herencia muy pesada...

Para la cual no bastaban ni mis energías ni mi imaginación. Hacía falta un respaldo económico, que básicamente tenía que ser de la Municipalidad, y que afortunadamente existió. Después me establecí una especie de organigrama, donde iba fijando objetivos importantes. La reformulación suponía hacer el mejor



6

Teatro Colón, en cuanto a hacer muy bien las óperas de repertorio: eso es parte de nuestra obligación. Por otro lado, hacer un teatro con una proyección social activa y dinámica, que tratase de incorporar al espectador que habitualmente no concurre, para lo cual era necesario desacralizar algunos aspectos del vínculo establecido entre el Colón y la sociedad. El objetivo final es estimular la relación de la gente con la música. E inclusive, también con el Colón. Quiero decir que si hay sectores que sienten al Colón como perteneciente a un universo no solamente ajeno sino hostil, pero que de todas maneras reciben al Colón en un espacio diferente, que no los intimida, que no les provoca rechazo, quizá más allá del vínculo que establezcan con la música algún día tengan ganas de venir al teatro, que yo creo que es muy hermoso...

Es que en ciertos estratos siempre se lo consideró como una expresión de "cultura elitista"...

Eso contiene algunos aspectos ciertos pero que no son éticamente cuestionables. La música culta tiene menos consumidores que la música popular: eso yo no pretendo modificarlo. Sé que hay más lectores de diarios que de libros, y es inevitable... Nuestra responsabilidad es que para todos aquellos que potencialmente están relacionados con un hecho artístico —en este caso el de la música— desaparezcan los factores que entorpecen ese vínculo, y descubran —a veces con gran sorpresa pero sin duda con una gran alegría— un aspecto regocijante de su posibilidad como personas.

¿De qué manera se resolvió el aspecto económico de la operación del Teatro?

Se trató de generar una economía razonable. Los abonos pasaron a tener precios notoriamente más altos: eso tiene que ver con la necesidad de equilibrar la relación de ingresos con los costos, que en el caso de la ópera son

elevadísimos. Pero al mismo tiempo hacemos algunas funciones muy baratas: a los abonos que ya existían para estudiantes secundarios y universitarios, hemos agregado abonos para la tercera edad, en los que la localidad más cara es más barata que el precio del cine, además de muchos espectáculos de nivel de precio intermedio.

Usted mencionó la proyección de los espectáculos más allá de la sala del Teatro. El Colón tiene una larga tradición en ese sentido...

Muchos hemos ido al Parque Centenario a ver ópera y ballet, hemos seguido los conciertos que el Colón ha hecho en otros ámbitos... Pero a mí me importa agregar algunos espacios no transitados. Hay un programa llamado *El Colón va a las escuelas*, con espectáculos hechos por el Instituto de Estudios Superiores para los chicos de los colegios primarios, que ya nos está dando resultados notables... Tenemos unos cursos de aproximación a la música, para estudiantes secundarios. Se hacen todos los lunes a la mañana, con la presencia de centenares de chicos, acá en el Teatro. Se va mucho a las provincias, todo lo que se puede. El año que viene, la Filarmónica de Buenos Aires ha preparado una serie de conciertos en barrios. Paralelamente, hay otras labores que nunca entendí cómo el Teatro no hacía, por ejemplo la edición de discos. Están por salir una serie de conciertos, y una serie de óperas, con obras nuevas y con obras de repertorio del archivo.

¿El sello es Teatro Colón?

Hay un arreglo con Polygram, para algunos discos de orquesta, pero para grabaciones de archivo va a ser *Teatro Colón*. Son discos compactos, que van a tener una distribución internacional. Esto me parece elemental: es incomprendible que no se hiciese. De la misma manera le doy mucha importancia a desarrollar la sección de grabación en video de los es-

pectáculos. Cuando salga este número de la revista ya van a estar a la venta dos videos: *Violante*, y *La rondine*. Luego van a ir saliendo otros, y distribuyéndose internacionalmente. También esa sección produce un programa que se emite por Cablevisión y Videocable, cuatro veces por semana, que es otro hecho tendiente a ampliar el vínculo con gente que no es del Colón. Vamos a aumentar la presencia en radio, vamos a iniciar campañas muy particularizadas también en televisión...

Desde el punto de vista de un compositor contemporáneo, el Colón tiene algo de museo: es un ámbito cultural destinado a la preservación de un repertorio del pasado. ¿Qué espacio tiene la producción actual, la experimentación musical, en una sala de las características del Colón?

Bueno, si incluimos dentro de esas características un sector de público que mayoritariamente rechaza todo lo que no sea repertorio tradicional, está claro que es un proceso que lleva su tiempo, que tiene sus costos, pero que estoy dispuesto a emprender. El primer paso, sin duda, fue la creación del Centro Experimental de Opera y Ballet, que es *del Teatro Colón*: quiero decir, no es una abstracción, un hecho aislado como algunos lo viven. Es consecuencia de nuestra decisión de que el compositor argentino, particularmente el joven, el regisseur, el coreógrafo, el bailarín, el cantante y el músico, tengan una posibilidad que las salas tradicionales —por su índole— no pueden proveer. A mi juicio es un espacio imprescindible. Y ya parte de los resultados se han incorporado al "espacio tradicional": alguna de la gente que hace su experiencia ahí ha sido convocada para dirigir o hacer la *régie* de espectáculos en la sala grande.

¿Y con respecto a la composición musical, específicamente?

La posibilidad de componer

ópera, de componer ballet, obviamente es más compleja. Hay una experiencia de la que yo participé antes de ingresar a este rol, que fue proponer el encargo de dos óperas argentinas: de ahí surgieron *El sueño de los héroes* y *Marathón*. A partir de mi insistencia en una metodología en la que creo, que es la de vincular los distintos aspectos de una obra, desde la propia génesis, con la presencia del libretista, junto con la del regisseur, como cosa integrada desde el principio. En el caso de *Marathón* se produjo un buen resultado, que se vio el año pasado. En *El sueño de los héroes* lamentablemente hubo problemas con la composición musical: en este momento esperamos la evolución de la salud del maestro Tauriello... Pero la inclusión de compositores argentinos en el repertorio sinfónico es notoriamente más sencilla.

¿Cómo se decide la inclusión de una obra argentina?

En el caso de la Filarmónica, hasta ahora la decisión final siempre la manejó el director de la orquesta junto con el director artístico. Se está generando una estructura más colegiada, con la presencia de un manager, y una delegación de la propia orquesta. Todavía no está terminada esa estructura, pero se está modificando...

Se dice que los compositores argentinos no escriben mucho para formaciones grandes. Pero además de la problemática económica, los costos del material de orquesta, etc., hay una cuestión de base: es que si alguien compone para orquesta sinfónica, probablemente jamás pueda escuchar su obra... ¿en qué medida hay una política que permita que esto se reformule?

El tema es complejísimo, porque por un lado se hace necesaria la recuperación de un porcentaje de espectadores de conciertos, que se han perdido. Un fenómeno lamentable es la perceptible merma de espectadores de



Puesta en escena de *Historia de un soldado*, de Igor Stravinski, por el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón, con la dirección musical de Gerardo Gandini y la règeie de Viviana Tellas.

conciertos: esto es universal, pero en este caso hablamos de la Argentina. Es un fenómeno preocupante, y frente al cual no hay muchas explicaciones. Porque el tema económico es una, pero a veces nosotros hacemos conciertos excelentes con precios realmente baratos, y no siempre la gente viene...

Tal vez por la existencia del disco, la calidad de las grabaciones...

El placer de concurrir a un concierto es único. Lo sé yo, como director de cine: hay gente que cree que alquilar un video es lo mismo que ir al cine... Ver o escuchar algo en casa puede ser placentero, pero sin duda es menos importante, como experiencia estética... Entonces, obviamente no podemos ignorar el tema repertorio en un esquema de recuperación del público: ciertos títulos, ciertas obras convocantes pasaron a ser inevitables. Y eso dificulta la inserción, lo que genera, no sé si el rechazo, pero no corriente de público.

Pero eso pasa también con algunos autores del repertorio tradicional...

El enorme rechazo de muchos espectadores por la ópera moderna acentúa el que ya tienen por Richard Strauss. Más allá de que más o menos uno lo sabe o se lo imagina, hay estadísticas: uno hace Mozart y viene menos gente que a Verdi. Claramente menos gente, salvo que haya algún evento particular. Pero lo habitual es que el Mozart que fuere —*Don Giovanni*, *Figaro*, hablo de los títulos más populares— venda muchas entradas menos que Verdi, o que el Puccini de *Bohème*, de *Turandot*, de *Tosca* y de *Butterfly*. Salvo en los países germanos —donde es exactamente a la inversa el porcentaje de títulos— ocurre lo mismo en muchos lados. Wagner tiene una determinada clientela. El *bel canto* se incluye dentro del grado de atracción del Verdi intermedio, que a su vez tiene mucho más público que el Verdi de la última etapa. No hay ni punto de relación entre lo que interesa *El Trovador* y lo que interesa *Fals-*

8 *taff...* Así que es un tema grande, porque plantearse que uno puede establecer una política cultural con total prescindencia de la respuesta exterior es candoroso y es suicida. La apertura debe ser consecuencia de un plan que tenga en cuenta los datos de la realidad. Y tratar de llevarlo a cabo en las etapas en que sea necesario, con fuerza, con potencia, y con astucia... La potencia hasta llegó a ser necesaria en el Colón, en el caso del Centro Experimental. A mucha gente dentro del Teatro le produjo mucha resistencia.

¿Por qué motivo?

Por una sensación de que se incorporaba un cuerpo advenedizo no deseado e innecesario. En ese sentido la batalla está ganada, y afortunadamente el Centro está vivo y con programación para el '92 y el '93.

Usted mencionaba que no se puede hacer una política cultural sin tomar en cuenta la realidad. Pero hay un rol de mecenazgo que el Colón podría cumplir, como lo hizo al encargar las óperas... ¿O se trató de un hecho aislado?

No, no. Es una política, cuyo objetivo final es ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad. En ningún caso eliminar lo que tiene: agregar lo que no tiene. Pero tampoco podemos perder de vista la existencia de un repertorio argentino tradicional, que tiene que aparecer. Y hay un porcentaje que es muy difícil de superar sin que se note de manera grave en la recaudación.

¿Qué pueden esperar entonces los compositores jóvenes?

Yo tengo clara mi responsabilidad frente al Teatro, en el sentido de que resulte razonable la relación de una orquesta de cien músicos en el escenario con la cantidad de público, tanto por lo que connota económicamente,

como por la importancia que tiene para el artista sentir que hay gente. Pero al mismo tiempo, tengo muy clara la responsabilidad del Colón, como factor de estímulo en la generación de artistas. Y es un tema que, más allá del Centro Experimental, me preocupa muy puntualmente. Uno de mis proyectos paralelos es el de la terminación de la obra del museo, y de todo el sector Toscanini. A lo ya previsto, yo agregué una pequeña sala de cerca de trescientas localidades, para que sea una alternativa de conciertos, sobre todo para la música joven argentina, en el Teatro Colón. Porque la desdicha que tiene este tamaño es que con quinientas personas, que es una cantidad muy respetable, el teatro está vacío... El Colón de todas maneras necesitaba una sala alternativa —la verdad es que me hubiera gustado que fuese algo más grande—. Revisé los planos del museo, y me encontré con un proyecto de confitería, en fin, un lugar que podía servir. Entonces pedí a los arquitectos del Teatro que proyectaran un espacio, básicamente de concierto, y también para pequeñas óperas o ballets. La próxima obra del Colón va a ser ésa. Yo espero que en un año, un año y algo, se termine todo eso...

¿Qué repertorio está previsto para esa sala?

La labor del Centro Experimental, y una actividad destinada a la música actual. Vamos a ver si sigo hasta el momento en que se termine, pero mi proyecto es ése...

Sería importante, para que las expresiones contemporáneas dejen de ser una actividad marginal...

Es que dentro de los espacios de programación, no resulta fácil la inserción, por eso se hacen cosas en el Centro de la Recoleta y en otros lados... Lo que por otra parte tampoco está mal. Porque en el caso concreto del Centro

Cultural Recoleta, tiene una cantidad de habitués de una índole que a mí me interesa. Más allá de aquel que concurre a espectáculos específicos del Centro, me interesa también el espectador accidental, el que va por ahí para ver qué hay. Y de pronto se encuentra con una ópera, con un ballet o con un concierto, que genera un vínculo que muchas veces es para siempre. Bueno, eso mismo se va a producir con un matiz diferente y mejor, dentro del teatro Colón. Van a venir al Pequeño Colón, al Petit Colón moderno...

¿Qué significa la dirección del Colón en la carrera de Renán?

Es otra manera de vincularme con un espacio esencial para mi vida. Este es un lugar que pobló de imágenes y de fantasías mi infancia. También aquí mi relación con la música —interrumpida profesionalmente a partir del momento en que dejé el violín— se reanudó con la regie de ópera en el '84. Y finalmente esta última relación, absolutamente inesperada, y tampoco fantaseada por mí...

Es la posibilidad de serle útil a un espacio tan importante para nuestra sociedad. Con todo lo que supone de responsabilidades, con la posibilidad de broncas, que son infinitas... Pero también con resultados, que cuando son positivos me hacen sentir muy bien. ▀

En torno del progreso

Federico Monjeau

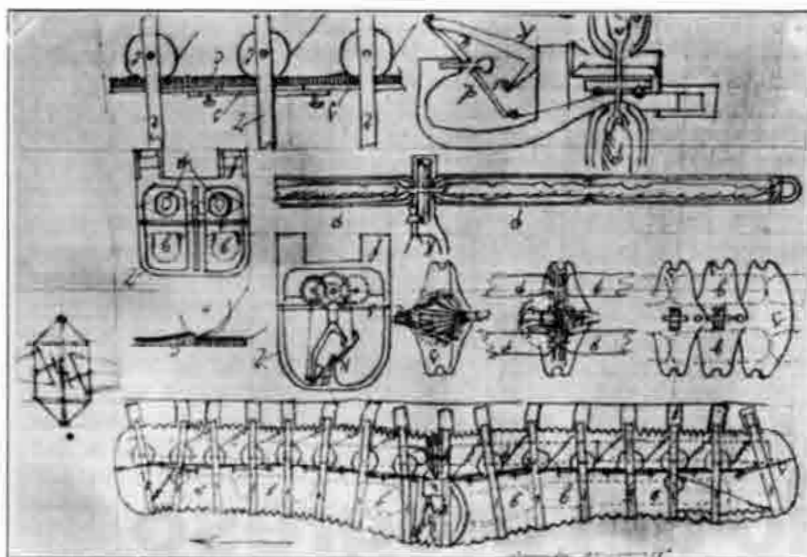
Renée Leibowitz fue uno de los primeros teóricos modernos que intentaron definir con cierta precisión los términos de un progreso en música. Su libro *La evolución de la música de Bach a Schoenberg*,¹ completado en 1951, intenta demostrar cómo la música comprendida en ese período transita de lo simple a lo complejo en un sentido claramente acumulativo. A la discutible premisa de Leibowitz debemos sin embargo agradecerle que haya despejado el común malentendido según el cual la música de Bach es más compleja que la de sus sucesores Mozart y Haydn, debido a la complejidad de su polifonía. Leibowitz señala la estrechez de un criterio muy popular entre la crítica, que consiste en medir distintos grados de complejidad de acuerdo con la dimensión exclusiva de la polifonía lineal, aunque no deja de incurrir inmediatamente en un error muy parecido al que denuncia: suponer una mayor complejidad de Mozart sobre Bach a través del criterio, también exclusivo, del plan tonal desarrollado en uno y otro caso. Leibowitz se detiene en la cuestión armónica, no en términos de agregaciones verticales (que ya en Bach, y esto no escapa a Leibowitz, suelen ser tan audaces y desarrolladas como en Mozart), sino en términos diacrónicos, de un recorrido tonal, como también en un nuevo tipo de elaboración temática. El autor mide la particular complejidad del estilo de Bach con una escala que es



propia de otro estilo, el clásico; esto no quiere decir que en las obras del alto barroco alemán no encontremos un plan tonal ni una elaboración temática, pero ocurre que la idea de modulación y desarrollo tal como se plantea en la sonata bitemática simplemente no tiene lugar en la estructura monotemática y variativa de la música de Bach. En fin, Leibowitz pretende una versión acumulativa de la historia de la música: el criterio empleado para medir el progreso de esa historia es el de un grado de complejidad creciente.

No es tan fácil como hoy podría pensarse rebatir esa idea. De hecho, y es en buena medida esto lo que nos permite plantear la cuestión del progreso en un ámbito específico —un poco más acá de lo que solemos agrupar en la esfera de lo estético—, la música presenta una idea de historia particularmente fuerte. Sin duda así lo ha dictado su naturaleza no referencial: el objeto de la música siempre ha permanecido dentro de sí misma. O al menos podríamos afirmar que ese aspecto no referencial que finalmente debe ser posible descubrir en cualquier obra de arte se manifiesta abiertamente en el caso de la música. La idea de Wölfflin, según la cual todos los cuadros deben más a otros cuadros que a la observación directa de la realidad, no encontraría ninguna resistencia si se la traslada al campo de la música. Por otro lado, el sentido de tradición e intercomunicación que supone esa

LULU



idea puede aproximarse bastante a una hipótesis de progreso en arte. Pero la acumulación no aparece como una propiedad tan clara para la historia de la música como para la de la pintura. En *Arte e ilusión*, de Ernst Gombrich, podemos aprender que la pintura fue considerada durante algunos siglos el arte acumulativo por excelencia; historiadores como Plinio y Vasari registraron prolijamente la serie de inventos que posibilitaron representaciones cada vez más perfectas y refinadas de lo real,² lo cual no significa un progresivo naturalismo, sino una naturaleza ella misma perfeccionada, según lo describe Panofsky en un libro de 1924, *Idea*.³ De cualquier manera, la posibilidad de una acumulación aparece más claramente en tanto es posible hablar de un elemento, en este caso el objeto representado, que el arte comparte con el mundo extraartístico, elemento que en algún sentido cobra la forma de una finalidad. Entonces no había una separación entre arte y artesanía, probablemente tampoco entre arte y ciencia; el progreso podía darse por supuesto. Deja de ser así desde mucho antes de la irrupción de las vanguardias y la pintura abstracta, ya a partir del concepto de autonomía tal como se plantea en la época romántica; la autonomía respecto de los otros asuntos humanos desvincula el arte de la producción artesanal y lo desfuncionaliza. Una idea de progreso tal como ha sido históricamente formulada,⁴ en un sentido inclusivo y acumulativo, difícilmente

puede sobrevivir sin arreglo a algún tipo de funcionalidad.

La música nunca se planteó el tema de la representación, a no ser de manera episódica, equívocamente o en forma de broma, o bien en el sentido demasiado abstracto de Rameau, que fundamenta la armonía en una representación de las divinas proporciones del mundo natural. Sin embargo, su grado de intercomunicación y retroalimentación es tan elevado que su historia se parece a un proceso acumulativo (es interesante observar cómo los términos de reacción y progreso, aun cuando no lo suficientemente problematizados, circulan con un peso decisivo entre la crítica y el debate musicales; no estamos seguros de que ocurra lo mismo en otros ámbitos).⁵ El término que maneja Leibowitz, *complejidad*, conserva cierto grado de especificidad; el problema es cómo hacerlo extensivo, cómo hacerlo a través de distintos estilos y periodizaciones sin que pierda especificidad. El término complejidad es probablemente uno de los pocos que la música puede tomar en favor de una hipótesis de progreso, al tiempo que resulta altamente problemático. Volviendo sobre los ejemplos de Leibowitz, debería ser evidente que la mayor complejidad de la sonata clásica sobre las formas del alto barroco alemán en los aspectos específicos del plan tonal y la elaboración temática —la modulación y el desarrollo, dos principios que resisten ser distinguidos— sobrevino a través de una

radical simplificación de la textura. Seguramente esta simplificación, cuya primera ola Rosen sitúa entre 1730 y 1765, tuvo también origen en cierto grado de emancipación del compositor del patrocinio de la Iglesia y de las cortes a través de una nueva fuente de ingresos, la venta de música impresa y el concierto público, con lo cual comenzó a producirse una literatura relativamente fácil para el músico aficionado.⁶ De cualquier forma, el contrapunto en la forma sonata, aun en las formas altamente desarrolladas de Haydn y Mozart, significa un momento de diversificación dentro de una textura básicamente homofónica; la función constructiva de la polifonía no es la misma en uno y otro caso, al punto que podría sostenerse que no se trata de la misma polifonía. Es innegable que la polifonía orquestal de la sinfonía estándar del clasicismo tributa mucho más un principio de complementariedad que de tensión; su textura no difiere en esencia de la textura de la sonata para piano.

Aun cuando no nos animemos a afirmar que la polifonía clásica no supone parcialmente la polifonía barroca, sí podemos pensar que el estilo clásico, como conjunto de normas, no mantiene con el barroco una relación de inclusión. Por supuesto, que un estilo no incluya verdaderamente al anterior no debe llevarnos a creer que uno sea posible sin el otro. Pensamos que esa diferencia o esa brecha, que tiene más que ver con una ruptura que con una asimilación, no debe ser olvidada para una hipótesis de progreso histórico en música. En esta historia puede verificarse que los profundos desarrollos de ciertos planos se apoyan invariablemente en una radical simplificación de otros, cuando no en el abandono o el rechazo de ciertas prácticas: así se constituye la racionalización del lenguaje de la música occidental. Para decirlo con una fórmula adorniana, el precio del progreso es inmanente al progreso mismo: "El conocimiento más cercano de esas músicas exóticas que en otro tiempo fueron despachadas como primitivas ha robustecido la afirmación de que la polifonía y la racionalización de la música occidental —cualidades inseparables— que le dieron toda

su riqueza y profundidad, embotaron el poder diferencial, tan mínimo en las mínimas irregularidades rítmicas y melódicas de la monodía; y que inmovilidad y monotonía de las músicas exóticas, si se las juzga con oídos europeos, fue la condición de esa diferenciación".⁷ La música de Scelsi, por citar uno de los casos más significativos de la escena contemporánea, parece inspirada en una reivindicación de aquellas mínimas irregularidades reprimidas.

Debemos preguntarnos hasta qué punto es posible extender el concepto de complejidad, la idea de una progresiva diferenciación, más allá de campos estilísticos definidos. Sin duda la idea de diferenciación hace justicia a la idea de progreso, tanto desde la perspectiva de la producción como de la apreciación estética. "Es innegable —piensa Adorno— que una capacidad diferencial más afinada, de la manera que sea, forma parte del dominio estético de los materiales y se halla unida a su espiritualización".⁸ Es posible reconocer una diferenciación progresiva dentro de ciertos marcos estilísticos o bien dentro de ciertos aspectos específicos de la organización musical. El desarrollo de la armonía desde la aparición de la polifonía hasta el *Cuarteto en fa sostenido menor* de Schoenberg muestra una evolución muy clara en un sentido de expansión de sus posibilidades, de un desarrollo de tensiones que culmina en la suspensión de las funciones tonales. Pero esto no supone que todos los aportes al desarrollo de esa historia, la historia de la armonía —no es conveniente hablar de una historia de la armonía a secas, pero tampoco lo es reducir la historia de la música tonal al desarrollo de la armonía—, hayan apuntado siempre a una misma dirección o más precisamente que hayan apuntado siempre en dirección al cromatismo. La suspensión de las funciones tonales no es fruto exclusivo de una progresiva disonancia; también fue experimentada por la música diatónica de Debussy. Que las últimas obras de Beethoven suenen arcaizantes, como suele decirse, por su retorno a los modos antiguos que habían quedado sepultados con la uniformización mayor/menor —con todas

las consecuencias sobre el plano armónico— y por la adopción de un característico estilo polifónico lineal; que las obras tardías de Mozart estén plagadas de alusiones a la música de Bach, son hechos que no hacen más que atestiguar sobre la imposibilidad de continuidades históricas precisas. La propia historia de la sonata, forma cuyo sentido direccional podría ser una metáfora de una continuidad más general, no nos sorprende menos por su discontinuidad. En el imprescindible

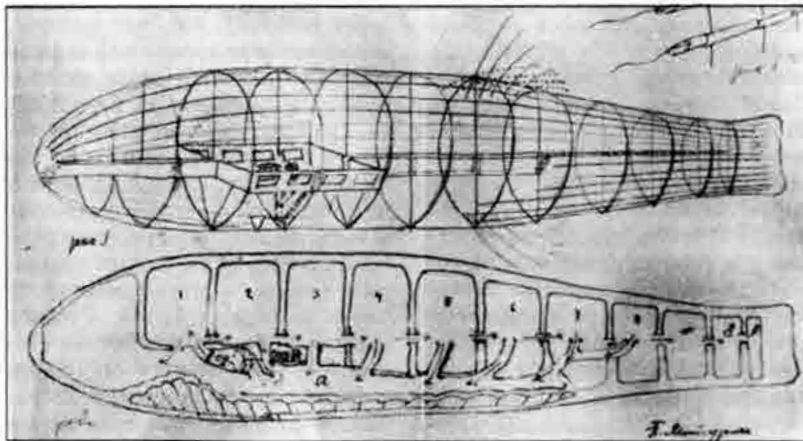


estudio *Formas de sonata*, Rosen observa cómo las utilizaciones más significativas de esa forma después de Beethoven —Brahms y Bartók, entre otros— no parten del trabajo de la generación anterior ni edifican sobre lo que había hecho ella, sino que de alguna manera vuelven a Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert.⁹

En el capítulo XXII del *Doktor Faustus*, Mann y Adorno¹⁰ ponen en boca del compositor Leverkühn-Schoenberg una de las mayores utopías de la historia musical, que consiste en la organización racional integral de la obra: la música es un matorral —argumenta aproximadamente Leverkühn—. Melodía, armonía, contrapunto, forma e instrumentación se han desarrollado históricamente sin plan y con entera independencia unos de otros. Cuando uno de estos elementos ha progresado históricamente, los otros suelen quedar en un

lugar residual. Así, por ejemplo, el contrapunto no es en la música romántica otra cosa que un añadido a la composición homofónica. Los compositores de ese período se limitan a combinar de forma exterior los temas pensados homofónicamente o a adornar el coral armónico con partes polifónicas. Pero el verdadero contrapunto exige la simultaneidad de voces independientes. Cuanto más se desarrollan ciertos elementos, como ocurre en los románticos con la sonoridad instrumental y la armonía, más atractiva e imperiosa es la organización racional en su conjunto, una organización que acabe con los desequilibrios anacrónicos y evite que un elemento se convierta en mera función de otro. Lo que se persigue es la unidad total de las dimensiones musicales. Y, en último término, la supresión del conflicto entre el estilo fugado polifónico y la esencia homofónica de la sonata. La utopía de Leverkühn-Schoenberg pretende una racionalización integral de la música a través de la adopción de la técnica de los doce sonidos. Como se sabe, el dodecafonismo no consiguió resolver el problema de las desproporciones; más bien podría decirse que acabó construyéndose sobre ellas. La gran ilusión de causalidad que supone la presencia de una serie de la cual derivan todos los fenómenos melódicos-armónicos no llega a ocultar el elemento profundamente irracional de la armonía dodecafónica; la agudísima crítica desarrollada por Adorno sobre el melos, la armonía, el ritmo y el contrapunto dodecafónicos¹¹ describe con notable anticipación la nueva ilusión integracionista del multiserialismo de los años '50, construido sobre la pretensión de desarrollar los distintos elementos del sonido —altura, duración, intensidad, timbre y/o modo de ataque— en pie de igualdad, aun cuando todo derivara de una matriz a su vez derivada de una organización de las alturas, y que de alguna manera reduce los desarrollos a relaciones numéricas.¹² La convergencia se pagó al precio de una violenta separación de los elementos.

El gran ejercicio de abstracción realizado por el serialismo integral ilustra un caso extremo de una desfuncionalización que, de algún modo, puede verificarse



a través de la historia. La idea según la cual el dodecafonismo supone una pantonalidad que resuelve en un virtual acorde de doce sonidos no puede ser tomada en serio; solo por medio de una generalización completamente ajena a la particularidad de la obra puede pensarse que el dodecafonismo incluye simultáneamente todas las tonalidades en un acorde de doce sonidos. El dodecafonismo no incluye todas las tonalidades, mucho menos una de ellas, por la simple razón de que no incluye la función diferencial del sistema tonal, ni en el sentido inmediato de cierto tipo de acordes ni en el mediato de una forma asociada a un plan tonal. Esto no quiere decir que no haya habido un progresivo refinamiento de la cuestión armónica en el interior de la técnica dodecafónica. La pretensión de totalidad del dodecafonismo no inhibió la posibilidad de la crítica, entre otros motivos porque el dodecafonismo fue producto de la crítica en el mejor sentido: un análisis de la primera de las dos piezas del Op. 33 revela rápidamente una sensibilidad armónica muy específica dentro de los principios de una armonía complementaria.¹³ Basta relacionar obras de Schoenberg como el *Quinteto* Op. 26 con las Op. 33 o el *Trio* Op. 45 para comprobar un progreso en el interior del modelo dodecafónico. Este progreso en el interior de la técnica coincide con la crítica de la técnica y quiere decir: una exposición menos visible, menos afirmativa del modelo —que comúnmente coincide con una exposición menos visible de la serie—. Un uso menos esquemático de los derivados seriales (inversiones, retrogrados, transposiciones), en función de sustituir la ca-

pacidad de diferenciación de planos de la armonía tonal; una mayor autonomía o especificidad del aspecto armónico, obtenida sin renunciar a lo atonal; quizá también una integración más plástica del aspecto rítmico.¹⁴

Si aceptamos que el dodecafonismo no mantiene con la armonía tonal una relación inclusiva, podríamos preguntarnos si en efecto mantiene una relación de esas características con el atonalismo libre (es necesario volver sobre algo dicho más arriba: que el dodecafonismo no incluya estrictamente al atonalismo libre no significa que uno hubiera sido posible sin la experiencia previa del otro). El dodecafonismo confirma lo atonal por medio de la no repetición y el uso rotativo de la serie; el universo tonal queda intacto en tanto abstracción. Pero la música atonal no excluía la repetición por el simple hecho de no identificar repetición con nota tónica; muchas de las composiciones del atonalismo libre se construyeron sobre la reiteración —uno de los ejemplos más significativos lo encontramos en la tercera de las *Cinco piezas* Op. 16 de Schoenberg— y desarrollaron estrategias formales de una originalidad que difícilmente volvería a ser alcanzada con la técnica dodecafónica. La relación del dodecafonismo con el atonalismo libre plantea un auténtico problema de interpretación: el atonalismo libre no conduce necesariamente al dodecafonismo, aunque la implacable lógica del dodecafonismo nos sugiera que las cosas solo podrían haber tomado esa dirección. El problema podría comenzar a despejarse si tomamos en cuenta dos cuestiones: por un lado, que los prin-

cipales protagonistas del atonalismo y del dodecafonismo constituyeron una escuela muy unida y concentraron sus esfuerzos en una misma dirección, más allá de las evidentes diferencias estilísticas; por el otro, que el carácter históricamente necesario del dodecafonismo, lejos de lo que podríamos llamar lo *históricamente inevitable*, significa una respuesta particular a una situación objetiva planteada por el atonalismo libre. Ese carácter no puede ser puesto en discusión, aun cuando hoy, de acuerdo con un sistemático y ultraorganizado gusto por la contingencia, quiera considerárselo como un capricho vienés. Los tanteos que Joseph M. Hauer —otro vienés, es cierto— desarrollaba paralelamente a Schoenberg, confirman al dodecafonismo como un ejemplo de lo que Adorno, intentando definir la esencia de *lo nuevo*, llamó arbitrariamente en lo no arbitrario.

Una vez que la idea de progreso encuentra resonancia inmediata en el campo de la ciencia, puede traerse hasta aquí un concepto que proviene de la epistemología: la noción de paradigma tal como la expone Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*.¹⁵ La tesis del libro de Kuhn es conocida: negar la historia de la ciencia en tanto proceso progresivo-acumulativo, una vez que la auténtica acumulación solo puede verificarse en el interior de cada modelo o paradigma. Kuhn propuso —en 1962— que los paradigmas son inconmensurables entre sí; la idea suscitó la inquietud de muchas personas, entre ellas del propio Kuhn, que unos años más tarde revisa la radicalidad de su planteo y propone hablar de una “inconmensurabilidad local”.¹⁶ Con todo, Kuhn continuó defendiendo su posición sobre lo problemático de llevar una idea de acumulación más allá de los límites de un determinado campo. Sin duda Adorno, al recurrir a la expresión “métodos ya dados”, entiende la cuestión de progreso en arte de un modo parecido: “No se puede negar el progreso en el interior de los métodos ya dados”, observa en un pasaje de la *Teoría estética*.¹⁷ El pasaje no es tan insignificante como parece y quisiéramos proponer una analogía entre el concepto de paradigma de Kuhn y la citada expresión de

Adorno; la analogía podría extenderse al funcionamiento de la idea de *revolución* en Kuhn —como cambio de paradigma, momento de exclusión y negatividad— y de *puntos cruciales* en Adorno, tal como aparece en otro breve pasaje de la *Teoría estética*: “La continuidad solo puede establecerse a base de distancias muy grandes. En la historia del arte existen más bien puntos cruciales”.¹⁸

En principio, mientras las revoluciones científicas solo pueden adjudicarse para sí el beneficio de un descubrimiento, esto es, de develar un aspecto desconocido del mundo natural, las revoluciones artísticas solo pueden aspirar al beneficio de la invención, de instaurar una nueva realidad. Ahora bien: el sentimiento de avance no es, en algún sentido, menor en uno que en otro caso; probablemente las condiciones de posibilidad del descubrimiento y de la invención no sean tan distintas como parecen. “... la ciencia normal —escribe Kuhn— conduce solo, en último análisis, al reconocimiento de anomalías y a crisis. Y éstas terminan (se resuelven), no mediante deliberación o interpretación, sino por un suceso repentino y no estructurado, como cambio de forma (*Gestalt*)”.¹⁹ Kuhn propone pensar la posibilidad de un progreso acumulativo en el interior de cada paradigma; o bien, en un sentido histórico más amplio, la posibilidad de un progreso que no se desarrolla por acumulación lineal sino por medio de revoluciones, esto es, de rupturas en la cadena de acontecimientos que forman el desarrollo normal de un campo. No quisiéramos descuidar aquí la idea de progreso que describe Shoenberg en un pasaje del *Tratado de armonía*: “Los alquimistas, por ejemplo, a pesar de los instrumentos imperfectos de que disponían, han conocido la posibilidad de transmutar entre sí los elementos, en tanto que la muy pertrechada química del siglo XIX sostenía la idea, hoy ya superada, de la indestructibilidad o individualidad de los elementos; el que se haya superado tal concepción no lo debemos a observaciones más profundas, o a conocimientos más perfectos, o a mejores deducciones, sino a un descubrimiento casual. El progreso, pues, no es algo que haya de pro-

ducirse necesariamente, no es algo que puede predecirse en razón de un trabajo sistemático, sino algo que sobreviene durante todo gran esfuerzo inesperadamente, inmotivadamente y quizá incluso sin quererlo”.²⁰

No conviene demorar la pregunta: ¿qué resta de la noción tradicional de progreso en el tipo de progreso no lineal —por medio de revoluciones y sustituciones— que propone Kuhn? La música conoce muy bien el fundamento de una noción tradicional de progreso, ya que ese fundamento ha sido también el suyo: la legalización de los hechos históricos por medio de la naturaleza, única fuente de leyes universales. Tal como ha sido formulada históricamente, la idea de progreso no oculta la pretensión de una sujeción a leyes naturales. De acuerdo con Collingwood, que ha analizado admirablemente la cuestión,²¹ una ley de progreso fundada en una ley natural puede estar basada en dos hipótesis. En primer lugar, el hombre contiene un valor absoluto —que Kant identificó con la *buena voluntad*, única forma de virtud que no depende de los propósitos humanos y que constituye un fin en sí mismo—, de modo que el proceso de la naturaleza se muestra verdaderamente progresivo pues condujo, a través de una determinada sucesión de formas, a la existencia del hombre, único ser capaz de ese tipo de valor. En una segunda hipótesis, el hombre como hijo de la naturaleza está sujeto a leyes naturales; las leyes del proceso histórico son idénticas a las de la evolución, siendo el progreso histórico de la misma especie que el progreso natural. Consecuentemente, la historia humana está sujeta a una ley necesaria de progreso: las nuevas formas de organización que ella genera perfeccionan las formas anteriores.

Como sostiene Collingwood, la noción tradicional de progreso no significa la sustitución de lo malo por lo bueno sino de lo malo por lo mejor. Es evidente que, de acuerdo con este sentido estricto, el arte jamás podría aspirar a la condición del progreso. Pero el arte se resiste a desprenderse por completo de esa condición, una vez que la crítica sobre la calidad de las obras no es tan dis-

tinta a la crítica sobre su originalidad, sobre lo nuevo que hay en ellas. “Aunque en el mundo no hay aún progreso alguno, sí lo hay en el arte; *il faut continuer*”.²² La paradójica formulación de Adorno no es apenas un manierismo y quisiéramos solidarizarnos con ella, al menos en lo que atañe al arte. Finalmente, el arte quizá constituye el único campo donde lo nuevo conserva algo similar a un valor en sí; en cualquier caso, lo nuevo no es garantía de progreso pero sí su condición. La crítica no puede prescindir de la categoría de lo nuevo, al tiempo que la legitimidad de lo nuevo no puede detenerse en su sola existencia. Adorno utiliza la expresión *nouveauté*²³ para identificar aquello que le da al arte su aspecto de mercancía, de renovado bien de consumo. Lo nuevo no estaría, por decirlo así, libre de culpa. Pero no es necesario insistir en un círculo vicioso: el arte podría reproducir la lógica del consumo si no fuese porque la experiencia de lo nuevo no ha quedado menos asociada a una ganancia que a una pérdida. No se trata de una observación filosófica, sino perfectamente histórica: la experiencia de lo nuevo no hizo más que divorciar la música del siglo XX del consumo.

El problema es cómo se legitima lo nuevo una vez que se ha dejado de creer en un sentido de la historia. Cómo definirlo no es menos problemático, a no ser de modo tautológico. Pero puede pensarse que lo nuevo encuentra su legitimidad en algo así como una profundidad de campo: no se agota en la obra aislada; ni probablemente tampoco, como lo pretendía Adorno en un ensayo de 1930,²⁴ en el empleo de un material en el estadio más avanzado de su dialéctica histórica, idea que debe ser historizada y revisada a la luz de esa gran ruptura producida por la segunda escuela de Viena, cuando lo atonal pudo identificarse como la culminación de un claro proceso hacia la emancipación de la disonancia. Quizás aquí lo más justo resulta también más impreciso: lo nuevo tiene que ver con la percepción distinta de un material que ya no necesariamente contiene la tendencia interna que le adjudicó Adorno en sus escritos tempranos; lo nuevo no siempre propone un nuevo material sino un nuevo

campo perceptivo donde las cosas pueden transcurrir de diversas maneras. Cuando lo nuevo alcanza ese rango de objetividad cobra la apariencia de un descubrimiento. Algo simétrico ocurre con la ciencia: también en ella hay un resto de invención. Podríamos hacer converger ambos desvíos —descubrimiento en arte, invención en ciencia— en un mundo de relativa autonomía, similar al *mundo 3* concebido por Karl Popper en su teoría del conocimiento objetivo. Popper, en lo que él mismo aceptó llamar “un programa metafísico del conocimiento”, sostiene la existencia no solo de un mundo objetivo de cosas materiales (mundo 1) y de un mundo subjetivo de los estados y procesos mentales (mundo 2), como también de un tercer mundo, habitado por las entidades mentales objetivas: ideas, teorías, obras de arte, problemas, que son el producto, *no siempre intencional*, de la acción del pensamiento. Las obras del *mundo 3*, aun siendo creadas por el hombre, adquieren una vez surgidas una existencia independiente: “Estoy de acuerdo con Brouwer cuando afirma que la secuencia de los números naturales es una creación humana. Pero, aunque creemos tal secuencia, ésta crea, a su vez, sus propios problemas autónomos (...) los números primos son, sin duda, hechos autónomos y objetivos, asimismo no pretendidos”.²⁵ Quizá ésta sea la manera más pertinente de hablar de *problemas* en la creación artística. Pero lo más interesante es cómo según Popper se mueven o evolucionan las entidades del *mundo 3*: no de manera determinada sino de acuerdo con la teoría evolucionista de Darwin y el método del ensayo y el error. La teoría de Popper tiene el mérito de explicar de qué manera un proceso evolutivo puede adquirir un fundamento lógico sin que sea preciso apelar a un plan histórico general o a un espíritu que produzca el movimiento de las cosas desde su interior. No nos parece descabellado proponer una aproximación entre lo que Popper define como autonomía del *mundo 3*, en relación con la intencionalidad del sujeto, y lo que sin duda constituye uno de los sustratos principales de la teoría estética de Adorno: la diferenciación entre intención y contenido, y el momento de *cosificación* de la

obra de arte.²⁶ No se nos escapa que seguramente ni Popper ni Adorno estarían de acuerdo con esta aproximación; pero, sin querer abusar de su elasticidad, podemos invocar nuevamente al *mundo 3* como un lugar donde puedan confluír teorías que parten de intenciones filosóficas diferentes.

Es evidente que la teoría de Popper, trasladada a una historia del arte, se dirige contra un historicismo que reduce el arte a una manifestación del espíritu de una época, que homologa la historia del arte con una historia general de las concepciones del mundo. Para Popper, como también para su deudor Gombrich, que el arte tiene una historia quiere decir que las obras no son expresiones sin relaciones entre sí, sino anillos de una tradición. Esto supone una crítica a una historia del arte en “clave expresionista” (el término es de Popper y Gombrich), que se puede compartir, sin que sea necesario compartir algunas de las conclusiones que esa crítica asume específicamente en Popper; nos referimos a ciertos planteos de su *Autobiografía intelectual*, que más que una crítica a una interpretación en clave expresionista resultan una crítica al expresionismo como estilo.²⁷ Aquí Popper manifiesta una curiosa adhesión a prejuicios que siempre ha combatido. De cualquier manera, si agotamos la existencia del progreso a los términos de respuestas a problemas planteados por las entidades objetivas del *mundo 3*; si la agotamos, es decir, si la reducimos a eso, no es fácil explicarnos los profundos cambios y rupturas a no ser de un modo tautológico. La fuerza de la teoría estética de Adorno consiste, en buena medida, en haber conseguido trasladar lo *indeterminado* al corazón de la *expresión*, a través de un agudísimo despliegue del concepto de *mimesis* teorizado por Benjamin.²⁸ Lo nuevo no surge menos de una respuesta a problemas objetivos que de un punto ciego; es tan inconveniente asimilarlo a la intención del sujeto como excluirlo de la dimensión de lo expresivo.

“El concepto de lo nuevo no es falso —afirma Bürger—, pero sí general e inespecífico para la ruptura de la tradición a la que

debe referirse”.²⁹ Lo nuevo no puede ser previsto; lo mismo ocurre con el progreso. Adorno extrae precisamente de esa indeterminación toda la fuerza del concepto de lo nuevo: allí se dirige su teorización sobre el carácter enigmático de la obra de arte; de la obra como una configuración compleja donde la naturaleza, lo no reprimido, tiene su sitio. “Un dominio de los materiales que signifique progreso se paga a veces al recio de una pérdida en ese dominio”.³⁰ Por ello un auténtico dominio de los materiales no se traduce en la concreción de “obras maestras”, ese género que los críticos pedantes solo consiguen detectar en las obras que ingenuamente aspiran a la condición de obras maestras.

■

La escena actual manifiesta una gran disponibilidad de formas, materiales, tradiciones, disponibilidad que también se ha transformado en un estilo y que hace muy complicada no solo la perspectiva de un progreso sino también, como sugiere Bürger, la posibilidad de una teoría estética. Dentro de este cuadro, la relación música/progreso parece experimentar una regresión teórica: ha quedado circunscrita al ámbito donde la relación música y tecnología aparece de manera más evidente, que es el de la música electrónica y por computadoras. Pareciera ser en este campo donde una noción más o menos tradicional de progreso sigue teniendo vigencia en la conciencia de las personas, una vez que la relación entre música y medios de producción ha adquirido una entidad muy particular y ya no se sabe con certeza qué cosa gobierna la otra. Se experimenta en este campo la sensación de una auténtica acumulación: las máquinas y los programas son perfectibles y es justo suponer que siga habiendo máquinas que superen a otras máquinas. Esta idea de perfectibilidad, por medio de la cual la música experimenta su propia corrida armamentista, suele transferirse al hecho artístico y es inevitable: el desarrollo de materiales y procedimientos está muy ligado al desarrollo de una tecnología no específicamente musical. El imaginario del compositor se confunde de hecho con el del técnico y suele ocurrir que quien hasta ayer era el técnico de sonido hoy ensaya el rol de compositor. Es como si la

música hubiera perdido especificidad: en los últimos festivales de Bourges se han escuchado incluso obras electrónicas de artistas plásticos.³¹

Esa pérdida de especificidad probablemente tiene que ver con la pérdida de un tipo específico de escritura. La obra se compone mientras suena. Morton Feldman observó en una oportunidad que la lección más importante que había recibido de Cage fue el consejo de tomarse todo el tiempo necesario para escribir prolijamente sus partituras. No se trata de una observación superficial y seguramente tiene que ver con la utopía feldmaniana de querer liberar a la escritura de su aspecto doblemente instrumental;³² finalmente, si la escritura es parte de la experiencia musical, ¿para qué ahorrar tiempo?

El surgimiento de la música electrónica, en buena medida originada como una respuesta a ciertos problemas planteados por la música serial, configura una de las experiencias progresistas por excelencia del siglo XX. Los primeros escritos del grupo de Colonia³³ tienen algo de doctrinas sobre el sentido de la historia: en la naturaleza más íntima de lo serial siempre estuvo el hecho de violentar la tradición y al mismo tiempo obedecer fielmente su mandato de una progresiva racionalización del lenguaje de la música. No todos estuvieron dispuestos a ejercer la crítica en medio del festejo, aunque Boulez consiguió realizarla admirablemente en un escrito de 1958, *En las fronteras de la tierra fértil*.³⁴ Básicamente, Boulez señalaba la pérdida de la figura del intérprete frente a las supuestas ventajas de la exactitud de la reproducción; la pérdida de la dimensión del tiempo en el sentido específico de la música instrumental; la imposibilidad de reproducir la riqueza de los instrumentos acústicos por medio de la síntesis. No es necesario agregar que de esa crítica y —en el caso particular de un empirista radical como Boulez— del método del ensayo y el error, surgiría una de las perspectivas más interesantes de la música electroacústica. La agudeza de Boulez consistió también en advertir que la música instrumental no era un progreso hacia la electrónica sino



que se trataba de un desplazamiento de campos. Una vez reconocido su grado de *inconmensurabilidad*, ambos campos pudieron confluír en un sentido verdaderamente interactivo.

Frente a la inevitable ilusión progresista de la música electrónica y por computadoras destaca una estética no menos hegemónica, que hace del problema de la originalidad en el plano de los materiales su programa estético: la música de citas, la música que ha exacerbado los principios del collage y del montaje; no nos estamos refiriendo a la cita de materiales, de fragmentos o, más o menos ocultamente, de formas enteras —en el sentido, por ejemplo, en que la forma de la Misa de Machaut sobrevive en la Misa de Stravinski—, algo que desde siempre se ha manifestado en la música con los significados más variados, sino a la cita de estilo como solución al problema de la originalidad; se trata de una solución no artística al problema del arte. La actitud del eclecticismo musical no está tan lejos del minimalismo repetitivo como suele pensarse: comparten el hecho de armar su programa estético a partir de una constatación sumamente obvia, que es precisamente la crisis de las nociones de originalidad y de progreso. Habría sin embargo un fuerte punto de crítica en la música

repetitiva, que consiste en poner un dique a la premisa de transformación constante que está en la base de toda la música occidental. Pero esta crítica solo ha conseguido realizarse por medio de una didáctica tremendamente elocuente: la ortodoxia minimalista vive empeñada en demostrar que no hay cambio, transformación o crecimiento de ningún tipo; es música demostrativa, y entre sus demostraciones no es la menos importante su completa falta de vínculo con la historia. Ha logrado lo que pretende, que es ser una música profundamente actual, integrada a los circuitos de consumo más banales, preferentemente aeropuertos y galerías comerciales. Vuelve a tocarse nuevamente con la música que trae permanentemente a circulación trozos de historia en el efecto de una banalización radical.

La crítica al ideal de organicidad parece seguir siendo un atributo de las obras orgánicas. Hoy habría que revisar profundamente en qué consiste la crítica a la organicidad desarrollada por el arte moderno y los movimientos de vanguardia, particularmente por la modernidad musical. Schoenberg, pero también Debussy y Varèse, son claros ejemplos de una crítica a la organicidad que proviene de una organicidad más justa, si puede decirse así. No es que la crítica a la organicidad deba interpretarse como un progresivo ascenso a la verdad, sino como la ruptura de las convenciones que la organicidad ha automatizado en su afirmación.

La progresiva eliminación de la sección de introducción que Brahms experimenta a lo largo de sus cuatro sinfonías tiene probablemente que ver con esto. Una ley de economía no puede ser abandonada, entre otras cosas por ser ella la que actúa más corrosivamente sobre las convenciones, la que más las somete a revisión.

Revisar las convenciones significa también comprender lo que alguna vez fue necesario. Si se pretende autónomo, si es posible resistir con igual fuerza a la falsa seriedad de la obra maestra y la banalización de la experiencia estética, no se nos ocurre que el arte pueda abandonar la idea de organicidad al monopolio de

lo clásico, como tampoco la idea de progreso a la fatalidad historicista. ■

Notas

1 Renée Leibowitz, *La evolución de la música, de Bach a Schoenberg*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.

2 Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon Press, 1989, pp. 8-12.

3 Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a una historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1985.

4 Véase R. G. Collingwood, *La idea de historia*, Lisboa, Presença, 1978, pp. 387-401.

5 Debo esta observación a C.E. Feiling.

6 Charles Rosen, *Formas de sonata*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 26.

7 T.W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid-Buenos Aires, Hyspamérica, p. 278.

8 *Ibidem*, p. 278.

9 Rosen, ob. cit., pp. 321-366.

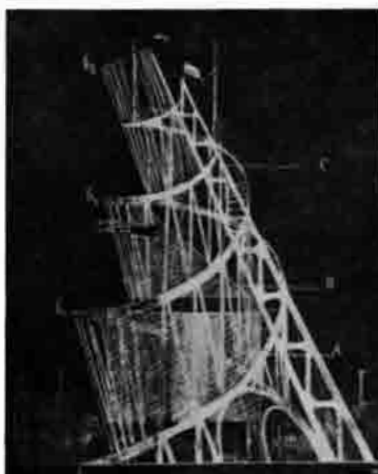
10 Varios pasajes del *Doktor Faustus* están escritos verdaderamente a cuatro manos. La argumentación de Leverkühn en pp. 283-284 (Buenos Aires, Sudamericana, 1958) cita casi textualmente pp. 47-48 de *Filosofía de la nueva música* (Buenos Aires, Sur, 1966). A su vez, la conferencia de Kretzschmar sobre la *Sonata Op. 111* de Beethoven reproduce trechos enteros del ensayo de Adorno sobre "El estilo de madurez en Beethoven" (*Reacción y progreso*).

11 Véase Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966, pp. 61-79.

12 Véase la penetrante crítica desarrollada por György Ligeti, "Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure Ia", en: *Die Reihe* N° 4, Pennsylvania, Theodore Presser, 1960.

13 Utilizamos la expresión *armonía complementaria* en el sentido dado por Adorno en *F.N.M.* (ver pp. 68-73).

14 Adorno había notado que en el dodecafonismo la conexión melódica suele quedar relegada a un medio extramelódico, el del ritmo hecho independiente, de modo que la especificidad melódica se reduce a figuras rit-



micas constantes y características. Ver *F.N.M.*, pp. 62-63.

15 Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura, 1975.

16 Kuhn, "Conmensurabilidad, comparabilidad, comunicabilidad" en *Qué son las revoluciones científicas y otros ensayos*, Barcelona, 1989. El texto proviene de una conferencia de 1977 en la que Kuhn sostiene, básicamente, que inconmensurabilidad no es lo mismo que incomparabilidad.

17 Adorno, *T.E.*, p. 277.

18 *Ibidem*, p. 276.

19 Kuhn, *E.R.C.*, p. 192.

20 Arnold Schoenberg, *Tratado de Armonía*, Madrid, Real Musical, 1979, p. 15.

21 Ver Collingwood, ob. cit., pp. 387-89.

22 Adorno, *T.E.*, p. 274.

23 *Ibidem*, p. 36.

24 Adorno, "Reacción y progreso", en *Reacción y progreso y otros ensayos*, Barcelona, Tusquets, 1970.

25 Karl Popper, *Conocimiento objetivo*, San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo/Itataia, 1975, pp. 119-120.

26 "El arte no se agota en lo que puede hacer, como desearía el romo conservadurismo cultural, no se agota en su tecnización. Como prolongación del brazo del sujeto dominador, la técnica vacía a las obras de arte de su lenguaje inmediato. Las leyes tecnológicas suprimen parte de la contingencia del individuo que

realiza la obra. Este proceso, tan odiado por el tradicionalismo a causa de su supuesta desvitalización, hace sin embargo, en sus realizaciones máximas, que la obra de arte tenga un lenguaje, pero el suyo propio, no el de la psicología o el de la humanidad que dicen algunos charlatanes. Cosificación quiere decir, en su grado más radical, búsqueda del lenguaje de la cosa. Se aproxima así virtualmente a esa Idea de naturaleza que deshace la primacía del sentido humano. Lo agudamente moderno no es la imitación de algo anímico, sino la búsqueda de expresión de algo no expresado por el lenguaje significativo." Adorno, *T.E.*, p. 85.

27 Popper, *Autobiografía intelectual*, San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo/Cultrix, 1974, pp. 75-79.

28 "Leer lo que nunca ha sido escrito". Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua —la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas. Más tarde se constituyeron anillos intermedios de una nueva lectura, ruinas y jeroglíficos. Es lógico suponer que fueron éstas las fases a través de las cuales aquella facultad mimética que había sido el fundamento de la praxis oculta hizo su ingreso en la escritura y en la lengua. De tal suerte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmatriciales: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia". Walter Benjamin, "Sobre la facultad mimética", en: *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 170.

29 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 123.

30 Adorno, *T.E.*, p. 278.

31 Así nos lo ha informado Francisco Kröpfl.

32 En su ensayo "Crippled Symmetry", Feldman apunta que su interés por la notación "ha comenzado a alejarse de cualquier preocupación sobre cómo la música funciona en la ejecución". Morton Feldman, *Essays*, Colonia, Beginner Press, 1985, p. 132.

33 Varios de estos escritos fueron publicados en el primer cuaderno de la revista *Die Reihe*, editada por Herbert Eimert y Karheinz Stockhausen, y traducida al castellano por Francisco Kröpfl y Guillermo Lücke con el título *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.

34 El ensayo de Boulez está incluido en *¿Qué es la música electrónica?*



Richard Strauss & Stefan Zweig: una documentación

Ernesto Epstein

Siempre cuando un régimen autoritario asume el poder —sea mediante una revolución, un golpe de Estado o “legalmente”— la comunidad entera y los individuos son sometidos a una prueba. Consenso, sumisión u oposición parecen ser las únicas alternativas, cada una en diferentes formas y medidas. El artista creador no puede sustraerse de este compromiso; muy por el contrario, ya que el arte no puede prosperar, ni siquiera sobrevivir, sin respirar el oxígeno de la libertad. Si faltara una prueba, basta con hacer memoria: ¿cuántas —mejor dicho, cuán pocas— obras de arte de cierta significación han visto la luz en los años —y fueron muchos!— del régimen stalinista, del fascismo italiano o del nazismo alemán? Un solo dato es suficiente: entre 1933 y 1944 se estrenaron en Alemania 174 óperas de compositores alemanes: ¡ninguna se ha mantenido en el repertorio de los teatros líricos, ni siquiera en Alemania! Como dijo el compositor Hans Werner Henze, uno de los más acérrimos opositores al régimen de Hitler: “Solo con constatar que la música bajo el fascismo —mejor dicho, la música permitida por los fascistas— fue banal y estúpida, no se ha dicho mucho... Aun los artistas más mediocres han tenido cierta repugnancia ante la mentira”. Efectivamente, donde ideólogos fanáti-



cos, funcionarios obsecuentes y burócratas ignorantes deciden lo que es permitido y lo que no lo es; donde se imponen conceptos como “formalismo burgués”, “el sano sentir del pueblo”, “arte degenerado o destructivo”, “Música desde el pueblo para el pueblo”, para el artista honesto y responsable solo quedan las alternativas del silencio, del exilio o de la persecución.

Decíamos antes que en estas circunstancias las personas son sometidas a una dura prueba y

para definir con mayor precisión las distintas posibilidades, tales como se dieron entre los músicos en la Alemania nazi, podemos consignar las siguientes formas de comportamiento: identificación sincera con la “filosofía” y los objetivos del régimen (éstos, por las razones expuestas, fueron los menos); identificación simulada para evitar ciertos peligros; oportunismo que puede oscilar entre el aprovechamiento relativamente inocente de la situación reinante hasta las formas odiosas de la calumnia, de la denuncia de supuestos “enemigos” del Estado para usurpar sus puestos o conseguir favores y ventajas de toda índole. Hubo también quienes se plegaron aparentemente al régimen, aceptando los cargos que se les ofrecieron para evitar males mayores, para conservar la tradicional cultura alemana, a veces en la creencia —que pronto se revelaría como ingenua o utópica— de que dentro de algún tiempo razonable habría una mejoría, es decir un atenuamiento de las medidas opresoras y persecutorias por parte de las autoridades. Pero esta actitud encierra para quienes la adoptaron el riesgo de que se dude de su sinceridad, de la sospecha de que detrás de ella se esconde un puro interés personal, de que se les pueda acusar de hipocresía o cinismo.

Este fue —o pudo ser— el caso de Richard Strauss, quien quizá creía que podía hacer un pacto con

LULU



el diablo y salir ganando. No seremos tan pedantes como para poner en tela de juicio a una personalidad tan eminente que en esa época —Strauss tenía 69 años cuando Hitler llegó al poder— fue considerado como el más prestigioso compositor alemán no solo en su patria sino en todo el mundo musical. Pero su caso es paradigmático y el intercambio epistolar que mantuvo con Stefan Zweig —autor del libreto de la ópera *La mujer silenciosa*— es un valioso testimonio de esa inevitable ambigüedad en que se incurre cuando los intereses personales —artísticos, sociales o económicos— colisionan con las disposiciones de un régimen riguroso y despiadado.



Después de la muerte de Hugo von Hofmannsthal —autor de los libretos de *Elektra*, *Caballero de la Rosa*, *Ariadna en Naxos*, *La mujer sin sombra*, *Arabella* y *Elena egipciaca*, ocurrida en 1929, Strauss buscaba desesperadamente al poeta que pudiera suministrarle libretos para futuras obras dramáticas. Finalmente se encontró con el escritor judío Stefan Zweig, quien admiraba a Strauss sobremanera. A fines del 1931 Zweig había hecho llegar al compositor el facsímil de una carta de Mozart a su pequeña prima en Augsburg, publicado en un reducido tiraje.

Strauss agradece la atención: “Estimado señor Zweig: ¡su amable carta y el encantador Mozart me causaron una gran alegría! Le interesará saber que poseo una carta original del Divino —tam-

bién a la prima— pero, desgraciadamente es tan decente que hasta podría ser leída en una asociación mozartiana. Pero me gratificó particularmente su intención de visitarme y hasta con un plan musical... Quizá puedo confesarle qué es lo que me gustaría tener del autor del *Cordero del pobre*, del *Volpone* y del maravilloso *Fouché*. Me falta entre las mujeres representadas en mis óperas un tipo que por mi vida me gustaría componer: la mujer como estafadora o la *Grande Dame* como espía; pues aunque esté completamente fuera de moda, me encanta *El vaso de agua* de Scribe y la última carta de Sardou”.

Así se inicia una estrecha relación y, antes que nada, un extenso intercambio epistolar en que se barajan los más diversos planes hasta que, en una esquela que manda Strauss a Zweig con fecha de 13 de junio de 1932, aparece por primera vez la palabra “Morosus” (protagonista masculino de *La mujer silenciosa*). “Para el caso de que no le fuera posible enviarme en los próximos días el prometido esbozo del contenido de Sir Morosus y, si fuera posible, escenas terminadas del primer acto que espero ansiosamente —ya que el verano es mi época de composición— le comunico mi dirección...” Pocos días después Strauss escribe: “Repito con entusiasmo: es encantador —la verdadera ópera cómica, una idea de comedia que puede ubicarse al lado de las mejores de su género; para la música tan indicada como ni el *Figaro* ni *El barbero de Sevilla*”.

No seguiremos paso a paso el lento parto de esta obra cuyo libreto fue terminado a principios del fatídico año 1933. Los problemas aparecen cuando se prepara el estreno de la ópera, previsto para 1935 en el Teatro de Opera de Dresde en que habían sido representadas por primera vez siete óperas anteriores de Strauss. Zweig, para esta época, propone a Strauss aun varios temas más, quizás albergando la ilusión de que esta colaboración podría continuar.

En mayo de 1934 Strauss comunica a Zweig: “...Imagínese, el otro día me preguntan de parte del Ministerio de Propaganda si era verdad que estaba componiendo un texto de Arnold Zweig. Mi hijo rectificó inmediatamente y el otro día volví a mencionar el asunto en una conversación

con el Dr. Goebbels... Le pregunté directamente si había algún reparo político contra su persona a lo que el ministro contestó ¡no! Así que no tendremos dificultades con Morosus”.

Pasaremos a citar textualmente extractos de algunas cartas intercambiadas durante los dos años siguientes entre los dos artistas de las que se desprende claramente la problemática señalada al comienzo de este artículo.



Zweig (26.VI.1934): “...Estimado doctor: supongo que por los desdichados acontecimientos Ud. no vendrá este año a Salzburgo. (La frontera entre Alemania y Austria fue prácticamente clausurada por los nazis.) Aquí, en un diario inglés se habló de dificultades con *La mujer silenciosa*. Un periodista inglés intentó entrevistarme pero no tuvo éxito. Puede Ud. estar seguro de que por mi parte no va a ocurrir nada que podría dar pie a interpretaciones o discusiones. Creo que apartarse y callar es lo que se impone: debemos hacer nuestro trabajo y no proveer a los diarios con chismes”.

Strauss (desde Bayreuth): “...le comunico confidencialmente que Ud. ha sido vigilado en Londres. Su actitud fue considerada como ‘políticamente inobjetable’. Por favor, no se aparte de ella y entonces todo saldrá bien con *La mujer silenciosa*”. En otra carta Zweig explica las razones por las que decide no viajar más a Alemania y propone a Strauss otro tema basado en un episodio de la Guerra de los treinta años. “No tengo ningún inconveniente en que Ud. entregue este plan a otra persona... así Ud. evitaría todos los enojos por la maldita política. (Sería la ópera *Día de Paz*, con libreto de Joseph Gregor, 1936.) Siempre tenga presente en su corazón que no estoy pensando en ganancias, en fama u honras literarias sino solo en la alegría de poder servir a un hombre en quien, desde mi infancia, veo el símbolo viviente de la música”.

Strauss (21.IX.1934): “... ¿Ya le escribí que el Dr. Goebbels me comunicó que el Canciller del Reich (Hitler) autorizó la representación de *La mujer silenciosa*? Ahora estoy en tratativas con Dresde con

respecto a las garantías necesarias... y las seguridades, lo que también me concedió de buen grado el Dr. Goebbels. Mi decisión definitiva sobre si hago representar la obra el próximo verano en Dresde me la reservo hasta noviembre cuando pienso examinar el caso verbalmente con Goebbels hasta las últimas consecuencias. Le ruego encarecidamente siga trabajando en nuestros dos nuevos proyectos”.

Strauss (21.XII.1934): “... En el aburrimiento del adviento paso el tiempo componiendo para esa gentuza un himno olímpico, yo, el declarado enemigo y quien desprecia el deporte. Sí: ‘El ocio es el comienzo de todos los vicios’”.

Strauss (5.II.1935): “... En interés de nuestra ‘mujer silenciosa’ le ruego que renuncie al Club Internacional de Música; de todos modos le recomiendo que tache su nombre de la lista de asesores... de la UNIO.”

Zweig (18.II.1935): “...Le pregunté en una carta anterior si, en su propio interés, no sería deseable cierta postergación del estreno para evitar toda relación con los acontecimientos en el mundo musical (Furtwängler, etc.) y dejar que llegue el momento para una valoración puramente artística. El estreno de una ópera de Strauss debe ser, según mi convicción, un *acontecimiento* del más alto nivel artístico y no un *affaire*. Y ahora los ánimos en el mundo musical están aún muy agitados...” “...Lo que me escribe de la UNIO me asombra; ni sé si existe todavía, y aquel plan puramente artístico para el mejoramiento y la difusión de la ópera en ciudades más pequeñas, nada tenía que ver con la política. Entre las seis óperas programadas había tres alemanas, entre ellas *Arabella*... así que aun la interpretación más insidiosa no podría detectar ninguna agresión contra Alemania, y Toscanini, quien firmó primero, acaba de inaugurar sus conciertos sinfónicos en Nueva York... ¡con la danza de *Salomé* de Richard Strauss! Ud. sabe que yo me mantengo alejado de todo lo que tiene que ver con política y el hermoso plan, según sé, fracasó por dificultades materiales. Retractarme sería, de parte mía, una demostración que calumniaría una causa como política que jamás lo

fue y el *sacrificio d'intellecto* solo produce daño...”

Strauss (20.II.1935): “Muchas gracias por su carta largamente esperada. En cuanto a lo que me comunica referente al C.I.M., referí verbalmente y por escrito a Berlín, pero en cuanto a *La mujer silenciosa*, desde que Hitler y Goebbels dieron su conformidad oficial, no hay nada que hacer, es decir no se puede postergar... el destino ha de tomar su curso. Pero para el futuro: si tengo la suerte de recibir de Ud. todavía uno o varios textos,



Strauss con el Dr. Joseph Goebbels en Dresden.

que sea válido el acuerdo de que nadie se enterará de que yo haya recibido un libreto de Ud. como tampoco que estoy componiéndolo. Cuando la partitura esté lista, la pondré en una caja fuerte que solo será abierta cuando ambos creamos que ha llegado el momento oportuno de pensar en una representación”.

Zweig (23.II.1935): “... con respecto a un nuevo texto permítame escribirle con toda sinceridad. Ud. sabe de mi admiración y esto solo me da el derecho a la sinceridad. A veces tengo la sensación de que Ud. —y esto lo respeto mucho— no tiene conciencia de la magnitud histórica de su posición y piensa de modo demasiado modesto de sí mismo. Todo lo que Ud. hace se convertirá en historia; sus cartas, sus decisiones, alguna vez serán propiedad común como las de Wagner o Brahms. Por ello no me parece posible que hoy suceda algo ocultamente en su vida, en su arte, pues, aunque yo me abstuviera de toda palabra de que estoy trabajando para Ud., más adelan-

te se sabrá y también que fue secretamente. Y esto, según mi criterio, estaría debajo de su nivel. Un Richard Strauss puede tomar cualquier decisión públicamente y no debe hacer nada secretamente para que nadie pueda decir jamás que Ud. haya eludido una responsabilidad. Por su obra grandiosa, que no tiene parangón en el mundo artístico, Ud. tiene el compromiso de que no lo cercenen en su libre voluntad artística. ¿Quién, si no Ud., tiene actualmente este derecho? Yo comprendo perfectamente las dificultades que se opondrían a una nueva obra nuestra si yo fuera el autor del texto; sería interpretado como un desaffo. Y colaborar secretamente me parece, como dije, no digno de Ud. Mas estoy dispuesto con todo corazón a asesorar a quien podría trabajar con Ud.; esbozar algo para él y esto sin retribución material, sin que jamás me vanagloriara de ello, solo por el gozo de servir a su gran arte y demostrar mi gratitud por haber hecho de *La mujer silenciosa* una obra maestra para el mundo”.

Strauss (26.II.1935): “... su hermosa carta me causó mucha tristeza: si ahora también Ud. me abandona, tendré que llevar en adelante la vida de un languidecente jubilado desocupado. Pues, créame: el poeta que podría escribir un libreto que me fuera útil, no existe... Les he explicado una y otra vez al ministro Goebbels como a Goering que, desde hace 50 años, estoy buscando un libretista; muchas decenas de textos me fueron remitidas; he tratado con todos los poetas alemanes... Un caso de suerte fue *Salomé*; *Electra* fue el comienzo de mis relaciones con el único Hofmannsthal; después de su muerte creía que debía renunciar para siempre y entonces un azar (¿se podría decir así?) me llevó hacia Ud. Y no lo voy a dejar, a pesar de que tengamos ahora un gobierno antisemita... Estoy seguro de que el gobierno no se opondría a una nueva ópera de Zweig si hablo sinceramente con el Dr. Goebbels, quien me aprecia mucho; tampoco se vería en ello una provocación. Pero ¿para qué plantear ahora innecesariamente interrogantes que dentro de dos o tres años se habrán resuelto por sí solos?”

Zweig le propone a Strauss el tema de *La Celestina*.

Strauss (2.IV.1935): "He hablado largamente en Berlín con el ministro y el secretario de Estado. Ambos declararon que una segunda ópera de Zweig no podía ser tolerada. Yo expliqué que Ud. ... se negó a continuar trabajando para mí pero que yo no podría estar sin trabajo durante los últimos años de mi vida (el cual solo puede tener que ver con el teatro pues la así llamada 'música absoluta' ya ha terminado prácticamente con la *Novena Sinfonía*), que me parecía honesto decirle al ministro —pero solamente a él— que, si no encontrara otro libretista le seguiría componiendo a Zweig, pero secretamente para que nadie se enterara de ello (¡le ruego también el silencio más absoluto!), solo para el cajón, para mi placer, para mis herederos".

Zweig (16.IV.1935): "... quiero proponerle algo. Creo que sería tácticamente prudente si al final de la partitura de *La mujer silenciosa* (o al comienzo) pusiera la fecha cuando Ud. empezó con los primeros esbozos de la obra y cuando la terminó".

Esto evitaría inútiles discusiones pues se vería por las fechas que la ópera fue comenzada mucho antes de que ocurrieran los cambios políticos...". En los próximos meses Zweig sigue proponiendo al compositor varios temas para nuevas óperas, entre ellos *Semiramis* de Calderón, *Sardanapal* de Byron, *Amfitrion* de Kleist y *El salvador blanco*, tema azteca de G. Hauptmann, proponiendo a Joseph Gregor como libretista, como también *De Casti* (*Prima le parole, poi la musica*), que se convertiría en *Capriccio*, última ópera de Strauss, con libreto de Clemens Krauss, (1941).

Strauss (17.VI.1935): "¡Su carta del 15 me causa desesperación! ¡Esta obstinación judía! Y con todo esto, ¿cómo no volverse antisemita? ¡Este orgullo de raza, este sentimiento de solidaridad! ¡Hasta yo siento que hay una diferencia! ¡Cree Ud. que alguna vez, en cualquier situación, me importó que fuera germano! (Quizás. ¿Quién lo sabe?) ¡Cree Ud. que Mozart compuso conscientemente como "ario"? Para mí existen solo dos categorías de hombres: los que tienen talento y los que no lo tienen, y para mí el pueblo existe solo desde el momento en que se convierte en público. ¡Me importa



Stefan Zweig

un bledo si se compone de chinos, bávaros, neozelandeses o berlineses, siempre que pague el precio total de la entrada! ... ¿"quién le dijo que me expuse demasiado políticamente? ¿porqué dirigí un concierto en lugar del *mugriento y piojoso zopenco* Bruno Walter? (¡Las palabras subrayadas fueron suprimidas en todas las biografías posteriores de Strauss!) ¡Lo hice por la orquesta! ¿Porqué tomé el lugar de otro "no ario" Toscanini? ¡Lo hice por Bayreuth! ¡Esto no tiene nada que ver con política! ¿Que finjo representar al presidente de la Cámara de Música del Reich? Para hacer algo de bien y evitar males mayores; ¡simplemente por responsabilidad artística! Bajo cualquier gobierno habría aceptado este fastidioso cargo artístico honorífico pero ni el emperador Guillermo ni el Sr. Rathenau me lo han ofrecido..."

Esta carta nunca llegó a destino; fue interceptada por la Gestapo y una copia fue remitida a Hitler. Consecuencias inmediatas: la ópera *La mujer silenciosa* fue retirada después de la segunda función con el pretexto de que la protagonista, Maria Cebotari, estaba enferma. Nunca más se representó bajo el gobierno nazi. Strauss fue obligado a renunciar a su cargo de presidente de la Cámara de Música del Reich, organismo del cual dependían todas las actividades musicales en Alemania.

En un memorándum que lleva fecha del 10 de julio, Strauss se refiere extensamente a esa denuncia y sus consecuencias: "El 6 de julio se presentó ante mí el Sr. consejero ministerial Keudell con la misión... de exigirme por mi 'salud quebrantada' que renunciara como presidente de la Cámara de Músi-

ca del Reich. Esto hice inmediatamente. El Sr. von Keudell me mostró repetidas veces la copia de una carta privada a mi amigo y, hasta entonces, colaborador Stefan Zweig, con muchos subrayados en rojo, la que, a pesar de que en el sobre estaba consignado el remitente con su nombre completo, fue evidentemente abierta por la policía secreta sajona... No sabía que yo además como Presidente estaba bajo control directo de la policía secreta después de la labor de toda una vida con 89 grandes obras, en todo el mundo reconocidas, que no estaba como 'buen alemán' encima de toda crítica. Sin embargo, sucedió lo inaudito: que el Sr. Ministro Goebbels me despediera sin ni siquiera pedirme una aclaración con respecto a la carta secuestrada la que, a lectores incompetentes sin conocimiento de su prehistoria y sacada del contexto de una prolongada correspondencia sobre asuntos artísticos, ha de quedar completamente incomprensible.

La carta misma es la respuesta algo enojada a la negativa de Zweig de seguir colaborando conmigo para no perjudicarme en mi cargo de presidente de la Cámara, cargo políticamente muy expuesto, y no dar motivo para nuevas interpretaciones equivocadas como tampoco provocar el reproche de ser un arribista que pretendía conseguir un tratamiento especial como colaborador mío.

El comienzo de la carta sobre la obstinación judía de Zweig y su —sin duda comprensible— solidaridad con sus correligionarios perseguidos, contiene la respuesta sobreentendida de que un germano ciertamente jamás pensó si componía bastante alemán o ario. Nosotros, desde Bach, componemos lo que nos permite nuestro talento y somos arios y alemanes sin rendir cuenta de ello. Esto, sin duda, no puede calificarse de traición a la patria sino más bien como fiel servicio a la misma, aunque tanto en el caso de Mozart como en el mío, un no-ario haya escrito el texto. El tercer pasaje, más gruesamente subrayado en rojo —y en esto discrepo quizá con el Dr. Goebbels quien, como estadista, naturalmente debe valorar el pueblo de otra manera— reza —e insisto, se trata de una opinión enteramente personal, expresada en una carta priva-



Salomé presenta la cabeza de Strauss en una bandeja de plata (caricatura de Georges Villa).

da— que para mí el pueblo comienza solo con los 2 millones superiores, desde el momento en que se convierten, como oyentes cultos, en público y han pagado el precio completo de la entrada, es decir no asistiendo por 15 o 30

centavos a *Los maestros cantores* o *Tristán* por lo que... los teatros sufren el mayor perjuicio material y, si han de cumplir con objetivos culturales más elevados, necesitarán cada vez mayores subsidios del Reich. Así que es también un problema artístico y no tiene nada que ver con mi propio bolsillo como se ha interpretado insidiosamente.

...Me incriminan que soy un antisemita servil y egósta mientras que, por el contrario, todas las veces que pude hacerlo ante la gente gobernante (también para mi perjuicio) insistí que consideraba la persecución de los judíos por los Streicher y Goebbels como una vergüenza para el honor alemán, testimonio de pobreza, el medio de lucha más vil de la mediocridad perezosa, carente de todo talento contra una espiritualidad superior y de mayor talento. Confieso públicamente que he recibido de parte de judíos tanto apoyo, tanta amistad generosa y ayuda sacrificada y también estímulos espirituales que sería criminal si no lo reconociera con toda gratitud".

¡Y pensar que pocos días antes Strauss escribió a Zweig desde Dresde!: "¿Si pudiera oír y ver nuestra obra aquí y cuán buenas es, dejaría de lado todas sus preocupaciones raciales y reparos políticos con los que, incomprensible e innecesariamente, carga su rico cerebro de artista y escribiría tanto como pueda para mí... El Dr. Goebbels, quien estará aquí con su esposa el lunes, otorgará un subsidio oficial (para una representación de la ópera en Londres, la que fue suspendida). Como Ud. ve, ¡el malo Tercer Reich tiene también sus aspectos buenos! Además está anunciado el ministro de guerra Blomberg con siete oficiales extranjeros. Si viene o no Hitler, sobre esto se guarda aún silencio". Ni Hitler, ni Goebbels asistieron al estreno de *La mujer silenciosa* la que, como ya mencionamos, con un pretexto, bajó del cartel después de la segunda función.

Con una carta de Zweig a Strauss, firmada por "Morosus", del mes de diciembre del mismo año, terminó el intercambio epistolar entre ambos. ■

Próximo número de LULÚ *junio de 1992*

DOSSIER:
La música y el cine

Ensayo - Técnicas - Análisis
Máquinas - Reseña - Agenda

Hacia una Lulú domesticada



Acto I, escena 2: Schigolch (Hans Hotter) y Lulú (Patricia Wise)

Lulú, lo dice el domador en el prólogo, es una "bella fiera salvaje". ¿Será un día domesticada?

Salvaje, la segunda ópera de Alban Berg lo era por su tema y por su lugar singular en la música del siglo XX; también por su carácter inconcluso, con el cadáver de Berg atravesando la partitura; y una vez completada por Friedrich Certha, por lo excepcional de su estreno, con Pierre Boulez y Patrice Chéreau en la Ópera Garnier de París. La prohibición de Chéreau de difundir esa primera versión integral hacía que, desde esa mítica puesta de 1979, nadie hubiera vuelto a ver *Lulú* en París. Y al escuchar el disco uno solo podía imaginar que Teresa Stratas también había sido una mujer, capaz de hacer carne la tríada fatal: seducir, destruir, ser destruida.

Con la puesta en el Théâtre du Châtelet de París, en octubre 1991, Jeffrey Tate y Adolf Dresen han integrado definitivamente a *Lulú* al repertorio operístico: aunque se la considere la mejor de todas, es ahora una ópera más, es decir una ópera posible. Una ópera cuya historia comenzará a contarse por la modulación estilística de sus puestas, y no por su singularidad trágica. Fatalidad del tiempo, ya anticipada por la puesta de Ginebra de 1985, que ahora culmina en el centro geográfico de la consagración.

LULU

Pero también, un resultado de la elección estética de Dresen, responsable de su primera puesta convencional.

La puesta de Dresen, protagonizada por la norteamericana Patricia Wise, ubica a *Lulú* en un imperturbable universo burgués, con decorados naturalistas, con actuaciones signadas por el verosímil novecentista. La desviación está dada por un leve, muy leve distanciamiento kitsch (el ridículo derrumbe de objetos que sigue a la muerte del pintor, unas horrendas palmeras en el salón de Schön, el cuadro final como un Dickens desordenado...). Pero todo tiende a favorecer la interpretación del automatismo contestatario: *Lulú*, la fuerza natural del erotismo, que viene a perturbar las tersas seguridades de la burguesía *fin de siècle*; en suma, el malestar de la cultura —de aquella cultura.

El confort ideológico de Dresen (brechtiano de origen, exilado de la RDA en 1977, prepara actualmente la Tetralogía para la Ópera de Viena) puede rastrearse en sus palabras: el personaje *Lulú* es "un trozo de naturaleza indomada", "como la levadura fermentando el orden burgués, la revolución pasiva del vegetal". La ópera *Lulú*, dice, no es otra cosa que un "cuento con sentido moral". Cerrada, entonces, la dimensión inabarcable



Acto I, escena 3: Dr. Schön (Wolfgang Schöne) y Lulú (Patricia Wise)

de la vida. Su talento permite a la puesta escapar a la grosera metáfora vegetal, manteniéndola en esa zona caliente de la opacidad de las pasiones.

Y eso que Jeffrey Tate quería otra cosa: "Si Adolf Dresen se atiene a nuestra común interpretación, su *Lulú* será una farsa macabra", declaraba antes del estreno. Y eso que Jeffrey Tate hizo otra cosa, convirtiendo a la Orquesta Nacional de Francia en el pulmón de la angustia de *Lulú*, privilegiando la fuerza lírica de la partitura sobre la complejidad de su estructura. No sin agregar, en ese reportaje reproducido por la revista del Châtelet, una frase que ahora resulta tentador leer como advertencia: "Todos los personajes de Berg poseen vida y fuerza suficientes para imponerse al espectador aun cuando la puesta es mediocre".

Si *Lulú* no sale completamente domesticada de esta experiencia, se lo debe en primer lugar a Patricia Wise, magnífica serpiente, capaz de encarnar la extraña ambigüedad de la que siente/no siente, sufre/no sufre, sabe/no sabe. Dispuesta a todo para decir con el cuerpo y la voz que la mentira de la ópera duele más que la



También se resisten a dejarse tomar por el engranaje de la buena conciencia el Schigolch de Hans Hotter y la condesa Geschwitz de Brigitte Fassbaender, dentro de un elenco de excelente nivel. Y, por si no está claro, el propio Jeffrey Tate. Es de mal gusto decirlo, pero puesto que a Tate le gustan las farsas macabras: la presencia mágica en el foso de este hombre cruelmente jorobado evoca toda la torsión moral que uno buscaría inútilmente sobre el escenario. ■

Esteban Buch

César M. Franchisena.
Trio (de las proporciones).
 Para flauta, clarinete y piano.
 Compositores argentinos del siglo XX. BA 13477.
 Ricordi Americana, 1990.



Se podría definir a Franchisena, entre otras cosas, como un incansable experimentador. A su búsqueda en el campo material —técnicas no convencionales de producción en instrumentos tradicionales, la incorporación de medios electrónicos, el tratamiento de masas, etc.— debemos agregar su preocupación por los procedimientos de organización temporal. En este sentido, además de los procedimientos derivados de modelos estadísticos, en los últimos años se ha ocupado de la “transferencia” al campo musical de problemas propios de lo que podríamos llamar una concepción topológica del espacio.

Aunque en términos generales (no nos referimos a la especialización acústica) podemos decir que el concepto de espacio es un concepto interior referido al devenir musical —devenir básicamente temporal—, Franchisena se ha ocupado sistemáticamente de establecer dos planos temporales simultáneos diferentes, con la intención de generar un vivencia del tiempo musical de manera análoga a la que se puede experimentar en el espacio cuando consideramos una relación entre una concepción tradicional y otra topológica.

Este trío es un claro exponente del problema anteriormente enunciado; de allí que todo análisis o ejecución debe considerar este doble aspecto en la sucesión

temporal (tanto en la sucesión como en la simultaneidad). Esto es: la sucesión de secciones o partes, donde en unas la secuencia de los sonidos responde a la concepción tradicional (causalidad temporal) y en otras la duración general del fragmento es una segmentación que excluye en su interior dicha determinación.

Esta doble cualidad se hace más evidente, todavía, en lo que podríamos llamar la “simultaneidad” o, más correctamente, en la superposición de planos en los cuales, en un mismo lapso del transcurso del tiempo, “cohabitan” mensurabilidades determinadas de antemano con otras de “localización” aleatoria dentro del mismo espacio. Se establece así, desde el punto de vista contrapuntístico, más que una relación punto-contrapunto, la de puntos-contrapuntos.

Otra idea a tener en cuenta es la que el autor llama “anamorfismos”, como el representado por el símbolo del factorial de un número que sirve en el trío para indicar las veces que deberá repetirse la sección encerrada entre corchetes.

Por último diremos que el autor recurre a dos tipos de grafías: la simbólica y la analógica, para enfatizar estas dos formas del devenir temporal de su obra. ■

C.S.

Julio Martín Viera.
Música para piano y cinco percusionistas.

Compositores Argentinos del siglo XX. BA 13521.
 Ricordi Americana, 1991.

Música para piano y cinco percusionistas pertenece al restringido número de obras, de las muchas que usan instrumentos de percusión, que pueden servir como modelo para el uso de estos instrumentos. Obras como *Ionisation*, de Varèse; *Circles*, de Berio; *Auriga*, de Smith Brindle; *Constructions in Metal*, de Cage; *Continuum*, de Serocki; *Zyklus*, de Stockhausen; *Hierophonie V*, de Taira; *Synchronisms N° 5*, de Davidovsky, y ahora ésta de Julio Viera, más allá de los aspectos estéticos que caracterizan

a cada compositor, constituyen un material que llena el vacío existente en los tratados de instrumentación y orquestación con respecto a estos medios.

Son muchos los compositores que, por diferentes razones, se sienten inclinados al uso de la percusión, pero muy pocos tienen en cuenta sus particularidades acústicas y técnicas. Julio Viera, por el contrario, ahonda en estos aspectos, y plantea, desde el punto de vista compositivo, una serie de problemas no siempre



claros entre nuestros compositores y los resuelve eficazmente y de manera muy personal.

Un análisis de la obra nos lleva a destacar los siguientes aspectos:

—La similitud estructural entre los instrumentos escalares y los no escalares, debida a que estos últimos son usados como instrumentos de diseño y se integran en buenas configuraciones.

—La excelente integración entre el piano, los instrumentos de placa y la percusión no escalar que logra que ésta no aparezca como un mero acompañamiento.

—La unidad lograda desde el punto de vista formal —a pesar de las múltiples fragmentaciones que presenta la obra—, atribuible al buen manejo que el autor hace de estos medios y que implica, más que en otros, un conocimiento de sus cualidades sonoras.

—Por último, y tal vez lo más importante, el dominio tímbrico, que sirve de base a su orquestación y que le ha permitido conformar una obra sólida en su estructura y de gran belleza expresiva. ■

C.S.

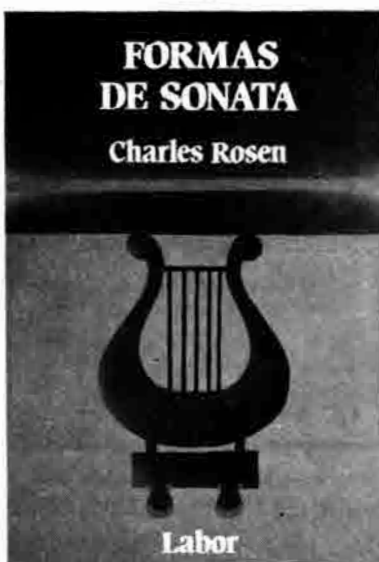
LULU

Charles Rosen.

Formas de sonata.

Traducción de Luis Romano
Haces, revisada por Juan José
Olives Valenzuela. Barcelona,
Labor, 1987, 376 págs.

Formas de sonata constituye un intento crítico de ver qué se puede salvar de la idea tradicional de la forma sonata. Para Rosen —ensayista, profesor de la Universidad de Nueva York, bri-



llante pianista, autor de uno de los mejores estudios publicados sobre Arnold Schoenberg— la forma sonata no es una forma definida, como lo son un minuetto, un aria da capo o una obertura francesa; sino que, como la fuga, es una manera de componer, un sentido de la proporción, la dirección y la textural.

El autor enfoca muy de cerca el tema y su historia, y reconoce lo inadecuado de las definiciones decimonónicas y de los métodos establecidos en la definición de esta forma, que emplean como modelos las obras maestras y las costumbres generales de una época. Rosen prefiere relacionar la forma sonata con las nuevas condiciones sociales a las que tuvo que enfrentarse en el siglo XVIII y describirla en función del cometido que se esperaba que cumpliera. A fin de establecer un punto de partida, el autor examina los diferentes estereotipos y esquemas predominantes en la segunda mitad del siglo XVIII y rastrea su supervivencia en las formas posteriores. Extiende

su estudio hasta nuestros días y esboza los cambios y las diversas transformaciones efectuadas a lo largo de este camino. ■

Rodolfo Alchourron.
Composición y arreglos de música popular.

Ricordi Americana, 1991.

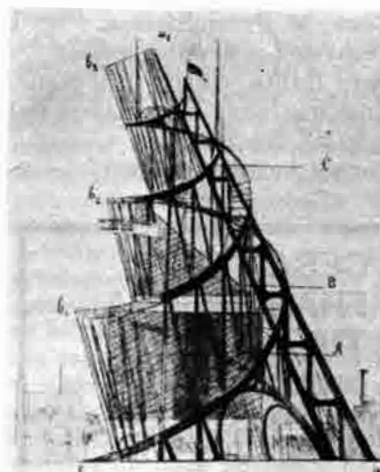
Qué significa *Composición y arreglos de música popular*, sin la composición y el arreglo de una música cuyos principios, por universales, se hallan en la base de toda actividad musical. Esto es, el repertorio mínimo necesario de datos, de elementos que intervienen en la composición y el arreglo y que nos permiten una cierta garantía, una cierta eficacia en la realización de una idea musical.

Alchourron, en su trabajo, va más lejos. Hombre de gran experiencia y reputación en nuestro medio, no solo cubre holgadamente estos requisitos básicos sino que, a través de su enfoque personal, selecciona los contenidos de cada tema, los actualiza y les da una carácter funcional, eminentemente práctico, que no siempre está presente en este tipo de tratados.

El libro comienza por los aspectos estructurales. En esta primera parte el autor se ocupa, sucesivamente, del *aspecto armónico*, donde se incluye el estudio de los intervalos, los acordes, los centros y las funciones tonales, las principales cadencias, la modulación, etc., y los diferentes cifrados con que suelen representarse. Del *aspecto melódico*, tema fundamental casi nunca tratado en esta etapa del aprendizaje, y en que se analizan los diferentes tipos de escalas, la relación de las escalas con los acordes, el movimiento melódico y el desarrollo motivico, etc. Se completa esta parte con las nociones básicas de contrapuntos.

En la segunda parte se enumeran los aspectos formales que hacen a la composición; se analiza la letra y su vinculación con la música.

En la tercera parte, Alchourron nos va guiando paso a paso —una vez resuelto el aspecto compositivo básico— para que cada idea se desarrolle o se



adapte a las necesidades o posibilidades del caso. Comienza por describir los recursos del arreglo, la escritura a 2, 3, 4 y 5 partes, en bloques, en forma contrapuntística, etc. La armonización de notas ajenas al acorde y las disposiciones abiertas, semiabiertas y cerradas de las voces, como también del posible acompañamiento.

Continúa con la instrumentación, describiendo las secciones de saxos, de metales, de maderas, de cuerdas, la sección rítmica, así como la inclusión de instrumentos menos convencionales, dando en todos los casos sus características más relevantes y la escritura correspondiente.

Finaliza esta tercera parte refiriéndose a la orquestación. En este sentido, después de describir los diferentes tipos de instrumentos, enumera las formaciones instrumentales más corrientes, las diferentes mezclas, el doblaje de partes, el tratamiento de diferentes planos y voces, etcétera.

Alchourron termina su libro con una serie de recomendaciones para después del arreglo, las que van desde la confección de las partes hasta los ensayos, la grabación y la mezcla final. El libro se completa con una bibliografía. ■

Carmelo Saitta

Nancarrow.

Estudios para piano mecánico (volumen 5).

Wergo CD 60165-50 - 51'05"

Conlon Nancarrow es, sin duda, uno de los más extraños y apasionantes compositores de nuestro siglo. Nacido en los Estados Unidos en 1912, peleó en las filas republicanas durante la Guerra Civil española. Al pretender regresar a su país, las autoridades no le permitieron la entrada, y se estableció en México. Allí vive desde comienzos de la década del '40. Si exceptuamos obras tempranas tales como el *Cuarteto para cuerdas* y algunas composiciones para piano y violín, la totalidad de su producción posterior a 1949 corresponde a *Estudios para piano mecánico*: unas cincuenta obras de duración variable entre uno y diez minutos. Partiendo de un sistema de reproducción obsoleto como lo es el piano mecánico (más conocido por el nombre de una marca muy difundida a comienzos de siglo: Pianola), sus obras fueron compuestas directamente en rollos de papel, perforados con absoluta precisión.

Estos *Estudios*, de los cuales el volumen 5 de Wergo incluye los núms. 42, 45, 48 y 49, completan en gran medida la edición de la obra de Nancarrow, dado que previamente habían aparecido los cuatro primeros volúmenes (Wergo 6168-2, 6169-2, 60166-50 y 60167-50). Uno de los *Estudios* incluidos en el volumen que comentamos, el núm. 48, es para dos pianos mecánicos (como también lo son los núms. 40, 41 y 44).

Entre las características más salientes de estas obras ocupan un lugar preponderante los procedimientos rítmicos. Nada emerge con tanta claridad en Nancarrow como su apasionado interés por el ritmo, con sus abruptos cambios de métrica, superposiciones de diferentes *tempos*, la utilización del rubato, etc. Otro elemento esencial de su música es la textura polifónica, con una variadísima gama de procedimientos, como la llamada "resultante" producida por la combinación y fusión de dos o más voces rítmicamente independientes, y la utilización de la polifonía compuesta, con claros antecedentes de Ives. La audición de estos *Estudios* permite también apreciar la transmutación de materiales de origen po-



pular: el boogie-woogie, el ragtime, el blues y hasta elementos del folclore español o mexicano, todos presentados fragmentariamente, con *tempos* "espásticos", con glissandos y trémolos ejecutados a velocidad solamente alcanzada por medios mecánicos.

El sonido del piano mecánico de Nancarrow no difiere de aquel de las viejas pianolas que uno asocia a los bares y cafetines del lejano oeste norteamericano, imágenes más difundidas que las de nuestros prostíbulos, donde también abundaban. Ese sonido hueco y de agudos metálicos, claramente limitado en sus posibilidades expresivas, está sin embargo muy alejado del anacronismo. Imaginar estos mismos *Estudios* en un piano actual de buena calidad equivaldría a imaginar el sonido de una obra de Cage para piano preparado emergiendo de un teclado con sampler. Los textos que acompañan el CD, escritos por James Tenney, son excelentes, pero el oyente que desee penetrar aún más en las complejas estructuras de estos *Estudios*, puede recurrir a un pequeño pero definitivo libro sobre el tema: *The Player-Piano Music of Conlon Nancarrow*, de Philip Carlsen, editado por el Institute for Studies in American Music Monographs (núm 26), Brooklyn College of the City University of New York. Ligeti consideró la música de Nancarrow el más grande descubrimiento desde Webern e Ives. Su conocimiento es absolutamente indispensable. ■

Edgardo Kleinman

Dos obras de John Cage escritas en 1944 integran un CD de reciente aparición. Se trata de *The Perilous Night* para piano preparado, y *Four Walls*, música para un ballet con co-

reografía de Merce Cunningham. De la primera obra ya existía un registro (Joshua Pierce, para Wergo), pero *Four Walls* es una absoluta novedad, por cuanto es la primera grabación autorizada por el autor. La obra fue escrita para las teclas blancas del piano y tiene una duración de 58 minutos. Estructurado en dos actos con trece escenas, el ballet posee un interludio vocal (grabado por Joan La Barbara) enmarcado por extensos silencios que parecen anticipar a 4'33", y donde el sonido ambiente penetra en la toma de sonido. Acotemos que la pianista Margaret Lang Tan que grabó ambas obras es considerada en la actualidad uno de los máximos exponentes en la interpretación de la obra de Cage. Un recital suyo dedicado a este compositor fue considerado por el *New York Times* como uno de los diez acontecimientos musicales más importantes ocurridos en Nueva York durante 1991. (New Albion Records CD - NA 037. 7'15"). ■

El Cuarteto Arditti se formó en Londres en 1974. Desde entonces se consagró a la interpretación de obras contemporáneas en un nivel de actividad solo comparable al californiano Cuarteto Kronos. El sello Montaigne acaba de editar un CD donde el Cuarteto Arditti interpreta obras del compositor inglés Brian Ferneyhough. El registro incluye los *Cuartetos* núms. 2 y 3 junto a las *Sonatas para cuarteto de cuerdas*. Esta obra de 1967 se presenta como un complejo conjunto de 24 breves secciones siguiendo el modelo de las *Fantasías* de Purcell. (Montaigne CD 789002. 69'50"). ■

Un gigantesco homenaje a Stravinski en el vigésimo aniversario de su muerte, lo constituye la edición -en 22 CD- de la mayor parte de su obra, tal como la grabara el propio compositor, o bien en versiones supervisadas por él. Esta lujosa caja editada por Sony -que incluye un hermoso álbum con fotografías que testimonian momentos importantes de la vida de Stravinski- está integrada por doce volúmenes: ballets (vol. 1 y 2); suites de ballets; sinfonías, ensayos y recuerdos; conciertos; pequeñas piezas; música de cámara y registros históricos; óperas; *The Rake's Progress*, oratorio y melodrama; obras sacras; y obras dirigidas por Robert Craft bajo la supervisión de

Stravinski. (Sony SM2K 46291/46302. 25h 12'44"). ■

Cinco obras para quinteto de vientos (flauta, oboe, clarinete, corno y fagot) figuran en un recital del destacado Quinteto Arnold de origen italiano. El CD incluye las *Diez Piezas para Quinteto de vientos* de Ligeti (obra contemporánea de su segundo cuarteto para cuerdas, de 1968), *Blow* (una obra bastante reciente de Franco Donatoni que lo muestra transitando por el amplio espectro del minimalismo), el *Quinteto op. 2* de György Kurtág (1959) y dos obras de Elliot Carter: el *Quinteto*, y *Ocho Estudios y una Fantasía*. (Stradivarius STR CD 33304. 63'00"). ■

El 10 de marzo se cumplirán 100 años del nacimiento de Arthur Honegger. Conmemorando la fecha el sello francés Cybella termina de editar la primera grabación mundial de *Le Dit des Jeux du Monde* por el conjunto orquestal Harmonia Nova dirigido por Didier Bouture. Se trata de un conjunto de diez danzas, dos interludios y un epílogo para flauta, trompeta, percusión y cuerdas, que Honegger estrenó en París como ballet en 1918. Completan el CD otras dos obras: *Hymne* para 10 cuerdas (1920) y *Preludio, Arioso y Fuguetta sobre B.A.C.H.* de 1936. ■

La casa Ricordi —decana de las editoriales musicales italianas— posee, como es sabido, su propio sello discográfico. A pesar de una difusión comercial relativamente limitada a nivel internacional, este sello está cumpliendo la importante tarea de dar a conocer la producción de varios compositores contemporáneos italianos. Merecen destacarse los registros dedicados a Aldo Clementi (CRMCD 1004), Niccolò Castiglioni (CRMCD 1014) y Azio Corghi (CMRCD 1006). ■

En 1977 el inglés Michael Tippett escribió la ópera *The Ice Break* —una historia de emigrados rusos víctimas de la discriminación racial en los Estados Unidos. En 1990 el propio compositor —tenía entonces 85 años— realizó una versión de concierto que ahora se acaba de editar. Intervinieron en el registro David Wilson-Johnson, Heather

Harper, con la London Sinfonietta y la dirección de David Atherton. (Virgin VC7 91448-2. 74'09"). ■

E.K.

Anton Webern. Obras completas Op. 1 a 31. Heather Harper y Halina Lukomska (sopranos), Barry McDaniell (bajo), Isaac Stern (violín), Gregor Piatigorsky (cello), John Williams (guitarra), Charles Rosen (piano), Coro John Alldis, Cuarteto Juillard, Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Pierre Boulez (Duración: 3 h 46') SONY SM3K 45845 (3 CDS)

Pocas veces, como en este caso, se puede afirmar que un registro marca un hito en la historia de la música contemporánea, revelando desde una renovada perspectiva la producción de un compositor mal conocido, entre otras razones, porque un registro completo anterior hecho a fines de los '50 ofrecía un enfoque desmañado, inconexo e ilógico. Obviamente, el pionero Robert Craft, gestor de esa primera empresa, tuvo que lidiar con no pocos tropiezos, principalmente con la falta de partituras y la mala disposición, cuando no la hostilidad, de los músicos a sus órdenes para con una música nueva y extraña. Veinte años más tarde, las grabaciones de Pierre Boulez, hoy disponibles en CD, lógicamente se beneficiaron con los avances logrados en materia de comprensión y ejecución de la música de la vanguardia anterior a la Segunda Guerra. Eso no es todo. El lúcido enfoque de Boulez supo aunar con convicción la horizontalidad de esta música con un amplio *legato cantabile*, fiel a las intenciones de Webern. La melodía fluye de uno a otro instrumento, las frases se corporizan bellamente, el balance interno es exacto, los matices de la dinámica son claramente diferenciados, como lo piden los pentagramas. La adecuada realización de una música tan refinada y sofisticada exige una honda comprensión así como que ésta sea asimilada y compartida por los ejecutantes. En ese sentido, la Sinfónica de Londres y el distinguido cuadro de solistas, respondieron con virtuosismo y aliento lírico sin pares. Luego del estilo tradicio-

nal de la *Passacaglia* Op. 1, las *Cinco Piezas para cuarteto de cuerdas*, Op. 5, marcan la ruptura de su autor con la tonalidad. Este álbum las incluye, tanto en su versión original como en la para orquesta de cuerdas de 1930. Pese a la belleza de la ejecución del Cuarteto Juillard, la versión orquestal resulta más rica y elocuente. La brevedad y el puntillismo tan típicos de Webern causan un impacto más fuerte con el colorido orquestal, como lo demuestran las *Seis Piezas* Op. 6, cuyo encanto es captado por Boulez en forma notable. Las versiones de los solistas son también de altísimo rango. Difícilmente se tenga ocasión de escuchar las *Piezas para cello* Op. 11 tocadas con la sensibilidad con que lo hacen Piatigorsky y Rosen. Pero en su mayoría los solos de Webern son vocales y revelan en sus partes instrumentales algunos de sus más audaces experimentos técnicos. Las sopranos Harper y Lukomska comparten el serio compromiso consiguiendo de manera admirable fundir sus voces con los instrumentos en una unidad integral. Ese proceso de unificación del fragmentario contrapunto de Webern es también la clave del suceso de las versiones del Cuarteto Juillard de dos obras maduras: el *Trio* Op. 20 y el *Cuarteto* Op. 28.

A lo largo de estos tres CD, muy a menudo se preguntará el oyente cómo un arte que deliberadamente se apartó de tantos de los tradicionales medios de expresión, consigue aún ser expresivo. La respuesta se sumaría en las tres últimas obras de Webern, las dos Cantatas y las *Variaciones orquestales* Op. 30, de las que Boulez revela todo el austero poder del contrapunto puro a partir de una melodía de extraña simplicidad, sin temas ni tonalidades. ¡Tensión y drama en solo 7 minutos! Este álbum no abarca toda la producción de Webern; las piezas póstumas quedarán para un segundo volumen que es de esperar esté en los planes de Sony. En cambio, encierra dos curiosidades: la orquestación de Webern de la Fuga (Ricercata) N° 2 de la *Ofrenda musical* de Bach y de las *Danzas alemanas* D. 820 de Schubert, estas últimas grabadas por Webern en los estudios de la Radio de Frankfurt en diciembre de 1932. ■

Oscar Ledesma

El uso de computadoras en música permite, entre otros: 1] generar nuestros propios sonidos utilizando diferentes tipos o técnicas de síntesis; 2] microcomponerlos, calificando y clasificando sus mínimos contenidos armónicos y en-

volventes individuales; 3] trasladar los procesos mencionados y/o extenderlos a la forma de la obra en sentido amplio; 4] simular espacios virtuales controlando y/o variando las trayectorias y las texturas; 5] apreciar estadísticamente o a modo de control global al-

MUSICA Y TECNOLOGIA



gunas resultantes en la forma (con gráficos); 6] modular o modificar el sonido en tiempos muy cortos; ir desde un clarinete en el parlante A hasta llegar a un arpa en el B, o a un trombón en C; 7] controlar en tiempo, forma y espacio de sala el total del material sonoro usado; 8] asistirnos con un cerebro paralelo convenientemente alimentado; 9] escribir la verdadera historia de la música electroacústica en Latinoamérica con un procesa-

dor de textos y datos; 10] usarlas topológicamente; 11] usarlas para incorporar las ciencias de la administración en la composición musical; 12] usar fractales y/o prismas para el diseño; 13] usarlas; 14] accionar algunas máquinas de ritmo... etcétera.

Casi todo esto podemos hacerlo sin computadoras. En este sentido, las máquinas son tan innecesarias como nosotros.

Oscar Edelstein

“El mundo real todavía no está demás”

Desde su ingreso al Laboratorio del Di Tella hasta su actual colaboración en el LIPM, el ingeniero-inventor Fernando von Reichenbach es una especie de institución dentro de otra. Sin duda la relación entre la música y la tecnología en Latinoamérica sería mucho más pobre sin los extraordinarios inventos de Reichenbach, entre los cuales destaca el Convertidor gráfico analógico, alias Catalina, de 1967, por el cual le fue otorgada la Beca Guggenheim 1971. Con este Convertidor los compositores pudieron diseñar melodías, ritmos, timbres e intensidades que eran leídos por una pantalla de televisión y traducidos a las tensiones eléctricas que comandan la generación de sonidos. Entre otros trabajos de esos años se cuentan un sistema automático de interconexión de equipos, un programador de parlantes, aparatos lectores de microfilms para sondajes isonográficos, una perforadora ultrasónica y varios equipos de electrónica industrial y electromedicina. “Las grandes revoluciones —afirma Reichenbach— las produce la tecnología más que el hombre mismo, al que supongo, desde los griegos, pensando más o menos igual”.

O.E.

Que a uno le guste la música es relativamente sencillo en esta época. Cuando yo era estudiante, la música contemporánea o moderna, aquella que a mi padre lo ponía nervioso, por ejemplo Strawinski o Hindemith a quien él llamaba Hunbdemist —(excremento perruno)—, era muy difícil de conseguir y yo quería tenerla, grabarla. Para eso tuve que construirme mi propio grabador y lo hice por medio de una cinta de papel que tomé de un grabador Brush, rarísimo; después tuve mi grabador de alambre.

De alambre...

Sí, un grabador en donde el portador en vez de ser una cinta es un alambre que circula alrededor de una cabeza, con un sistema de rebobinado similar al de una máquina de coser y permite reproducir o grabar 10 o 15 minutos para después pasarse unos 30 o 45 tratando de desenredar la galleta que se armó, antes de cambiarlo. Los jóvenes que hoy tienen un walkman y que incluso pueden grabar con uno de ellos, no se dan cuenta de lo que eso significa. Pero querer a la música..., porque también estaba el otro drama de querer hacer música. Yo me hice un Theremin.

Ajá, un León Theremin.

Un Theremin, el instrumento de León Theremin

que tiene una antena que regula la frecuencia y otra para controlar la intensidad; en vez de antena le puse un tubo fluorescente que daba anillos de colores, de luz. Y luego vinieron otras cosas, siempre alrededor de la tecnología, que en esa época pasaba de la válvula al transistor. Hice también experimentos con ultrasonido, o una máquina de medio KW para perforar metales duros y vidrios, etc. De ahí entré en la parte audiovisual, por pedido de un arquitecto amigo, Felipe Iglesias, e hicimos el stand Shell, que fue el primer pabellón después de aquel de Le Corbusier. Esto se hizo en el año '60, para la exposición del sesquicentenario. Eran medios mixtos, digamos, con dos proyectores de cine sincronizados y varios proyectores de diapositivas, muchos parlantes en las paredes y el público en una especie de góndola central, flotando sobre un foso con agua. A los operadores había que izarlos con una escalera para que llegaran a cambiar la película. Todo ese equipamiento fue donado luego al Museo Nacional de Bellas Artes. Allí, un año después, se creó la sala audiovisual.

Trabajando con arquitectos sobre hermosos audiovisuales, entre medio aparecía algún concierto de la agrupación Nueva Música —cuando vivía Juan Carlos Paz y, por supuesto, con Nelly Moretto, Francisco Kröpfl, Roque Alsina—. Luego de oír esa música, la primera impresión fue tomar el logotipo, que es $\frac{a}{nm}$ y ponerle $\frac{a}{nm} = 0$ y salir riendo.

Pero evidentemente, eso fue un instante. Que a Francisco Kröpfl le gustará Bach, es decir que le gustara la música, la música en serio, me hizo pensar que esa nueva música debía tener algo. Me llevó cierto tiempo darme cuenta de que tenía mucho más que algo, y enamorarme. Era lo que faltaba en mi repertorio musical, que siempre ha sido ecléctico. Al tiempo, fui propuesto por Kröpfl para integrar el Laboratorio de música que fundó Ginastera, en el Instituto Di Tella. Esto fue una experiencia que empezó en el año '66, donde estaba Cesar Bolaños reinando sobre un maremágnum de fichas de 220 que hacían de patches económicos pues, en ese entonces, se decía que los automóviles Di Tella no se fabricarían mas y que había que hacer economía. Ahí, no obstante, ayudado por algunos amigos, por gente de IBM, como De Bernardis por ejemplo, conseguí algunos materiales para hacer lo que es hoy el laboratorio viejo, y que aquí, en el LIPM está ahora como museo. Este laboratorio hoy viejo, que era en su momento rabiosamente nuevo, entre otras cosas, había suprimido el Patch panel, es decir el lugar o tablero en donde se conectan los distintos aparatos entre sí, y el que sabía hacer los patches era el que manejaba la cosa, porque los cartelitos eran elusivos, etc., y no permitían a cualquiera completar las conexiones. En cambio, el nuevo panel de “pacheo” que construimos fue completamente gráfico. Tocando solamente con una punta de cable, aparecían las luces en hilera y con barras horizontales, ubicaban, situaban o conectaban los equipos entre sí. Este tipo de ubicación coincidía con las anotaciones del compositor que, de ahora en adelante, tenía muy facilitado su accionar. Y aquello de facilitar las acciones del compositor fue siempre una constante; avanzó, volviendo a nuevas complejidades y llegan-

do a otras simplificaciones. Estábamos en un período estrictamente analógico.

De la economía de consumo se pueden tomar objetos que sirvan a nuestros fines pero con pequeñas transformaciones. Entonces, una cámara de televisión podía dejar ver a una partitura que se deslizaba, por medio de un sistema muy parecido al de un grabador y tomando esa imagen; la cámara de televisión, equipada con un circuito especial, lograba sacar los voltajes de control para accionar a los sintetizadores analógicos.

¡Sintetizadores analógicos!, bueno..., en realidad, Nelly Moretto nos prestó —un préstamo a perpetuidad— “EL” oscilador Moog, que iba a servir para hacer la línea melódica; alguien trajo, evitando la aduana, “UN” circuito integrado de filtro —que era un híbrido grueso— con el que hicimos un filtro controlado por voltaje, pero a los amplificadores controlados por voltaje los hicimos con algunos integrados y transistores comprados por nosotros acá. Y de este modo entramos en la era del control por voltaje antes de que apareciera el sintetizador Arp y en la época en que nos visitó Bucla, que andaba por entonces buscando alrededor de este tipo de síntesis, pero sin usar todavía la escala temperada. En un momento, ese convertidor gráfico entró a funcionar y con él se hicieron varias obras.

La máquina con nombre de princesa rusa, Catalina.

Alias Catalina, pero remedo de los viejos aviones de la línea aérea Causa, que volaban bajo y hacia el Uruguay. Resulta entonces que el compositor podía llevarse la hoja o el rollo de papel a su casa y por medio de una plantilla, donde estaba la escala temperada, dibujar una línea melódica y las alteraciones de volumen, filtrado o combinaciones de ellas. Las obras fueron muy disímiles: en *Analogías paraboloideas*, Pedro Carievsky hizo algo que hoy, con una computadora, sería facilísimo. Eran glissandos ascendentes y descendentes, a partir de un punto hasta lograr la máxima complejidad para luego volver al mismo punto; podríamos decir que era una onda triangular de distintas pendientes pero eso daba un total de 36 voces con bastante dificultad para la mezcla, sobre todo si pensamos que ésta se hacía con grabadores de dos pistas y la cantidad de recopia era monstruosa. A pesar de estas limitaciones, la calidad fue mantenida en todo lo que hici-

mos, ayudados por nuestro fantástico técnico Walter Güth, que así como un violinista afina su instrumento antes de empezar a tocar, él ajustaba nuestros vetustos Ampex antes de empezar a grabar. Y entonces el fabuloso sonido de la sala del Instituto Di Tella, si uno realiza un inventario sobre los elementos técnicos utilizados, francamente, no tenía por qué haber sido tan bueno. Pero el ajuste, la equalización y el cuidado de cada uno de los eslabones de la cadena logró que esa sala fuera la que mejor sonaba en Buenos Aires.

Un día vino Pierre Schaffer a Buenos Aires. Vio el convertidor gráfico y se entusiasmó con el comienzo de la obra de Carievsky, pero luego de probar sus dibujos en la máquina tuvo un acceso de furia y dijo: “con máquinas así se puede hacer basura muy rápidamente”. Al día siguiente, pidió disculpas y quedamos muy amigos.

Kusnir, en su obra *La Panadería*, fue dibujando soniditos, uno por uno, escuchándolos hasta hallar algunos francamente extraños y complejos. Y como ellos, hay unas

cinco o seis obras que salieron de esta máquina.

También se produjeron obras muy difíciles de recrear, aun hoy y contando con medios digitales; obras con distintos procedimientos anticipatorios. Pienso en José Maranzano y sus Mnemones.

Claro, con Maranzano hicimos un trabajo que nosotros llamábamos “Los Pescaditos” y que hoy se llamaría Síntesis granular. El tomaba segmentos muy pequeños, prácticamente por debajo del umbral de percepción de altura y le daba una envolvente tal —que se parecía a un pescadito— que no agregara timbre, al menos significativamente. Multitud de esos sonidos forman parte de la obra de Maranzano e inclusive el *Mnemón II*, para orquesta completa y cinta magnética, recibió en su estreno y a modo de homenaje, grandes aplausos y chiflatinas simultáneas, como si fuera la *Consagración de la Primavera*.

En el Di Tella, yo también estaba a cargo de la cabina del teatro. El señor Mathus nos sorprendió con sus efectos luminicos y le obedecimos haciendo de teclado de luces. Hicimos entonces candilejas a teclado, que permitían proyectar sombras para la obra *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo. También un acto puramente proyectado en donde utilizamos efecto de Land, que es una bicromía es-



Reichenbach y Ginastera coinciden en un punto

pechal que se realiza con dos proyectores superpuestos; uno con un filtro rojo y el otro sin filtro. Así se logró, con una combinación de imagen negativa y positiva en registro y proyectadas, dos escalones de color: uno rojo y el otro ¡plateado! Esta imagen fue la Falconetti en *Juana de Arco*. La imagen fundía luego con otra diapositiva que contenía hormigas vivas; hormigas a las que Enrique Jorgensen iba a buscar, todas las noches y cuidadosamente, a plaza San Martín y a las que luego aprendió a alimentar con agua azucarada, variando su densidad hasta encontrar la justa. Recuerdo que mientras nuestras hormigas terminaban con la imagen de Juana de Arco, se escuchaban discursos de Hitler, Mussolini y otros monstruos.

Nosotros hicimos el fundido entre diapositivas por indicación de Leone Sonnino, y este fundido, ¡oh!... cuando la temperatura del color se iba a ir al diablo, entonces él me dijo: ¿qué temperatura del color, si en realidad estoy fotografiando con filtro?

Entonces las escenografías se convirtieron en primeros planos de aparatos, fundidas entre unas y otras, y las bailarinas —como en el caso de Oscar Araiz, con la música de "Lucy in The Sky with Diamonds"— llevaban espejitos, que por supuesto las lastimaban, y proyectores laterales que hacían que en la pantalla del fondo aparecieran puntos de luz como producidos por una multitud de oscilógrafos. Con una luz casi monocromática podíamos lograr que esa imagen que estaba ahí, en la pantalla, retrocediera y no se supiera dónde estaba. Usamos también sonido circular en la sala, con seis parlantes y un sistema óptico, con células fotoeléctricas y cintas de diferentes densidades avanzando como si fuera un extraño rollo de pianola. En síntesis, ahí hicimos, antes que Kodak, el cambio por corte, los fundidos entre diapositivas y algunas otras experiencias mixtas. Quizá sea esta una desgracia, esto de tratar de avanzar más de los que las cosas dan por el momento.

Cuando era estudiante construí una cámara de televisión con un iconoscopio (¡ésta sí que es una palabra!) que trajo un amigo, y viendo la imagen que aparecía en un tubo de osciloscopio de dos pulgadas mi padre dijo que la televisión nunca iba a estar al alcance de la gente, que iba a ser una cosa de ricos. Lo mismo se dijo de la música electroacústica, esta cosa de élites, de laboratorios. Y en este momento, lo difícil es encontrar música que no sea electroacústica; es raro e interesante encontrar una música ejecutada por instrumentos tradicionales, de "tracción a sangre". Y la cosa ha avanzado, pero no solo ha avanzado, sino que se ha popularizado y acá viene el fenómeno oriental, o japonés. En la época del Di Tella nosotros teníamos que construir nuestros propios aparatos. Tanto Julio Manhart como Walter Gúth —por la parte nuestra— como también en el Laboratorio de Fonología —que fue previo al Di Tella—, Fausto Maranca y Jorge Menyhart, se dedicaban a construir los elementos necesarios. Luego empecé la adaptación de tecnología y luego vino la computación. ¿Y qué es la computación en nuestros términos, hablando de aparatos? Es una caja negra en donde algo entra, algo sale, pero ya no se sueldan conexiones. Hay algo que es

el soft y que reemplazó al soldador. Ahora viene el fenómeno oriental propiamente dicho: aquello que no puede hacer esta computadora o este sintetizador, lo hará dentro de seis meses, por lo tanto sentémonos tranquilos a esperar que venga y la obsolescencia será velocísima. Nuestra participación hoy, en la tecnología, consiste en saber programar, saber abrir la computadora, saber qué pasa en los circuitos, en las plaquetas y comprender más profundamente sus funcionamientos, pues el Hard no ha muerto del todo, al contrario, es complejísimo pero aún podemos obtener ciertos puntos lógicos de rastreo.

¿Y qué ocurre con el pionerismo, después?

Bueno, el pionerismo sigue siendo avanzar sobre fronteras inexploradas, produce bastante irritación en los que no se animan a ir por ahí, y molestias... y crea muchos problemas. La gente de negocios suele esperar a la segunda ola y que alguien se quemara en la primera. De todos modos, el intuir el futuro y el querer acelerar la llegada de ese futuro, es una vocación que no se puede frenar. Y el deseo de tener ese futuro, antes, tiene sus inconvenientes. Hay cosas que entremedio van apareciendo, subproductos. Por ejemplo, algunos proyectos surgidos trabajando en musicoterapia con el doctor Benenson o con el doctor Fontana. Con Fontana hicimos un sistema para dormir que consistía en el uso de los latidos cardíacos, aprovechando los umbrales de percepción y que nos dio muy buenos resultados. Incluso realizamos un trabajo de investigación alrededor de este tema. Otros proyectos como el de la fuente de los Dos Congresos, que fue sin duda una experiencia extraña pues había que conseguir que sonara, y bien, en un sitio donde el nivel sonoro ya era monstruoso por los colectivos. Entonces hubo que usar música muy comprimida; la gente pasaba un instante solamente y la cosa tenía que ser rápida, por lo tanto, compresión al máximo como si fuera rock; en Mozart, suprimir repeticiones, luego rápidas transiciones de un tema a otro para que no se perdiera el interés... y no era un concierto, era música al pasar, pero me sirvió para entender que la música tiene sus tiempos, sus velocidades y sus cualidades que determinan que es lo que se va a escuchar, cómo y dónde.

En un auto, en el medio del tránsito, una fuga de Bach, tocada no me acuerdo por quién, parecía fantástica. Llevada a casa, me decía "¿pero este tipo está loco, cómo puede tocar así, tan ligero?".

En un equipo de alta fidelidad un órgano monstruoso puede parecer hermoso, en una radio no existe. La Spika nos dio una cultura de timbres pobres a los cuales necesitamos contraponer los timbres más variados y los cambios más rápidos. No me olvido de que cada sistema sonoro del cual nos servimos en forma masiva, tiene sus propias reglas y decide o induce a la música que por él se pasa.

La información...

Hoy, salvo el equipo muy sofisticado, como querer tener una Next o un equipamiento de 20.000

dólares, lo demás puede decirse que está muy al alcance.

Sí, la compra de alguna tecnología, pero...

Sí, la compra de tecnología... La información sobre la tecnología es otra cosa y allí sí creo que se vuelve difícil. Como se sabe, es muy difícil incluir al bibliotecario en los organigramas. De todos modos, la interacción entre el músico, el compositor o el instrumentista y la tecnología, no solo se produce en el laboratorio sino en el escenario, en vivo, y no hablo de los recitales de rock en donde se hace un derroche espectacular de muchas cosas pero con poco resultado sonoro, sino del concierto.

El concierto pide, de alguna manera, que haya algo de actuación. Es distinta una obra para cinta magnética o DAT que una obra para cinta magnética y un instrumento, y si hay una improvisación, mejor, y si esa improvisación es por medio de algún dispositivo que a su vez conteste al compositor, por medio de un algoritmo, puede llegar a ser una improvisación sensacional. O no. Estamos ahora por estrenar un aparato que permite hacer control MIDI, por medio de rayos infrarrojos en dos pequeñas manoplas que se mueven en el espacio. Eso lo puede llevar una bailarina o un ejecutante que ejecuta en el aire y nos estamos aproximando a las computadoras de espacio virtual. Hasta ahora nos poníamos los auriculares y si la grabación había sido hecha con una cabeza artificial (o natural, de pelo rubio mejor) podíamos tener la sensación de estar en el sitio donde la grabación fue hecha.

Este sistema se denomina Hörspiel, que es el teatro que hace la gente de la radio de Colonia y están bastante popularizadas algunas obras teatrales y musicales que se perciben así, como en el mismo sitio donde fueron creadas. Entonces qué diré de nuestro "Teatro de las dos carátulas"... porque aquí el actor aparece por detrás, luego da dos pasos hacia la derecha, va a la izquierda o arriba y abajo que también existen, y eso si mencionamos solo la parte auditiva. En lo visual, se están usando unas especies de binoculares que permiten ver las imágenes de computación (aún bastante primitivas) en forma estereoscópica. Y ahora viene la novedad: en ese espacio en el que nos sumergimos y oímos, unas manoplas que ejercen resistencia, que nos tocan los dedos, las palmas de las manos, nos permiten accionar en el espacio y sentir que tocamos algo. ¿Y entonces el mundo real está de más? Yo opino que no, que siempre va a faltar definición.

Nos acercamos a momentos muy, muy interesantes, por la enorme aceleración del conocimiento y la facilidad de aprendizaje. Cualquiera que tenga una Commodore puede experimentar con un simple programa cuando dos sonidos son un sonido y cuando forman un vibrato y se convierten en dos sonidos, y así también con otros parámetros y con un programita, casi diría... banal. ¿Qué nos espera, entonces?, saber dónde y qué cosa queremos profundizar pues se nos viene encima un cúmulo de conocimientos. El compact disc, el laser disc, etc., no significan solo que podemos escuchar varias obras musicales, sino la posibilidad de tener varios me-

gabytes a nuestra disposición y por lo tanto tener un multimedia que nos dé películas, enciclopedias, ejecuciones en MIDI. ¿MIDI versus pianolas?, ¿qué no es ya MIDI? La pianola fue la primera máquina que permitió que un instrumento musical pudiera tocar solo, pero, al mismo tiempo, fue el primer registro grabado. El compositor hace su obra en MIDI, puede poner el instrumento que quiera, y no solo sintetizados sino muestreados o sampleados, y de esta forma tener su "orquesta" en la punta de su teclado, teclado de ejecución o de computadora. Allí vienen distintos algoritmos, distintas formas, o sistemas que ayudan a la ejecución, a la composición, etc. Alguna vez me pregunté por qué no se toca el órgano a cuatro manos; pronto habrá órganos MIDI en las iglesias. ¿Qué nos espera? Pienso en lo que ocurrirá cuando alguna de estas transformaciones se popularicen y entonces todos pidan otras cosas. Lo que es fácil, cotidiano en su accionar, se vuelve banal. Por esto es que los registros de los aparatos electrónicos o las funciones de demostración son, como dicen los pintores, color de pomo. Estos requieren elaboración para lograr algo interesante o que no haya sido visto.

Que algunos de estos recursos o hechos artísticos estén al alcance de alguien sin mucha preparación, y que sus resultados se parezcan a los profesionales —pienso en los programas de dibujo con computadoras o programas de composición— otorga la sensación de "bueno, yo también lo puedo hacer", y después viene lo irremediable: sí, me fascinó un instante, pero... no se parece a lo que quería, puedo, quizás un segmentito de esto y ¿con qué lo unimos? y entonces... Llamen a un artista.

Es como cuando queremos hacer una presentación de un concierto y todos hacemos de locutores, pero finalmente llamamos a un profesional y resuelve todo en cinco minutos. Esto no quita que el amateurismo se sienta muy bien con esa posibilidad de jugar casi indefinidamente. También la posibilidad de quebrarse una pierna y quedar marginado ya no es terrible; no es mirar el techo o leer libros solamente.

Pero el riesgo existe, incluso es mayor si pensamos en el público que en una primera instancia no sepa distinguir entre un compositor y un fabricante de sonido o entre un buen artista plástico y un compaginador de lo que sale de la computadora. Es un cierto riesgo, pero al mismo tiempo, el tener contacto con el hecho artístico, tener en la punta de los dedos archivos casi infinitos de lo sonoro o lo visual, tiene que llevar a desarrollar el sentido estético. Quizá los medios de comunicación, con su subestimación permanente de la capacidad del público, han ensuciado un poco todo. Tienen los medios una idea del arte también y es que el público es bastante tonto; esto no es así, el público distingue claramente lo que es bueno, solo que lo que es bueno le resulta más trabajoso.

Análogos y digitales

Hay una especie de feedback entre la ejecución, la acción y el resultado. Las máquinas de principio de siglo tenían grandes palancas, pero tarde o temprano, las palancas dejan de existir pues descubri-



Inventor Reichenbach a bordo del viejo laboratorio analógico.

mos que una corredera chiquita, por ejemplo, o una botonera minúscula... creo que si el automóvil sigue teniendo el volante grande, una palanca de cambios y pedales, es por respeto a la medida del ser humano. Podríamos seguir miniaturizando una y otra interfaz entre las máquinas y los hombres hasta lograr una máquina muy pequeña, pero el teclado está dado por el tamaño de nuestros dedos y así los gestos de la creación, en los cuales va incluido el feedback, y en buena hora que exista esta realimentación, necesitan cosas amplias y de resultados rápidos. La gente aún no se ha dado cuenta del significado de la grabación magnética, pero la tiene y la usa. Y ya asiste a la otra revolución; ahora puede grabar videos y estos equipos caben casi en un bolsillo. Esta viejísima aspiración, de poder filmar y ver, o tener una idea musical y oírla en pocos minutos ejecutada por una orquesta. Rápidamente podemos plasmar lo que estamos soñando y esto produce una excitación tremenda. Podemos tomar los negativos de nuestros abuelos, o esas grabaciones viejas que sonaban mal las podemos mejorar con distintos procedimientos y ¿qué podemos rescatar? Creo que debemos rescatar el hecho artístico en sí, independientemente del portador que puede haber sido defectuoso. Entonces estamos trabajando para el futuro y para restaurar algo del pasado.

No me parece que la tecnología o los diferentes usos y recursos tecnológicos habituales hoy sean conducidos con esos nobles sentimientos que usted expresa.

Cuando eramos niños nos compraban un autito de lata que tenía algunas palanquitas que podíamos mover, en nuestra fantasía no sabíamos si éstas funcionaban o no. Hoy, una cámara fotográfica puede tener más palanquitas que las que vamos a utilizar y una computadora tiene muchos más programas dentro, o un amplificador de audio, de cierto refinamiento, nos brinda también acceso a elementos excesivamente complejos. Piénsese en un filtro polifónico —el filtro Albis, del laboratorio de Stockhausen, que era extraño, veloz y muy difícil de mantener—; ahora ese filtro lo tienen todos en su casa y por medio de dispositivos computarizados, el mismo amplificador diseña la curva de filtrado y esa

curva acciona directamente sobre el sonido. Además tiene compresor, reverberación para diferentes ambientes, distintas curvas de ataque... en fin, elementos que antes solo estaban en los laboratorios. Vemos que nuestra casa va a ser una totalidad alrededor de una pantalla, pantalla de computadora, de televisor, de control de las alarmas de la casa y en un momento nos mostrará la temperatura de los distintos ambientes, como muestra el parte meteorológico, o imágenes —si se nos ocurren— de fractales, o si queremos ver una película al azar. No sé si es por comercio que las cosas aún están desmembradas. Ya están los elementos dados para lograr las interacciones lógicas entre imagen y sonido. Lo curioso es que los distintos integrados, los diferentes chips o las plaquetas, pueden hacer el total, y a éste no se le suman cosas sino que se le restan.

Creo que los trabajos que usted ha realizado, en proyectos de investigación o desarrollo de equipos, han buscado siempre provocar esa necesidad del paso posterior.

Correcto; ése es el tope. Pero puedo decir cosas muy feas. La máquina a vapor acabó con la esclavitud; la cibernética termina con el hombre manejando la máquina, teniendo al hombre como parte constitutiva y la creatividad necesaria para el liderazgo tecnológico exige gente bien alimentada, feliz y contenta. Esta es la revolución que da la tecnología y no el hombre en sí mismo, al que supongo, desde los griegos, pensando más o menos lo mismo.

¿Eso es pensar como un tecnócrata?

Bueno, ja ja ja, claro. Pero no, la tecnología no es todo, pero es el camino para que todo avance. Claro que las cosas que estamos tratando son de una gran complejidad, y no se logra una simplificación automática, pero en esto también nos puede ayudar la computadora; ella va a contribuir a la totalización de hechos interconectados hasta llegar a ese gran bloque de conocimientos, donde será imposible distinguir lo que está o quedó afuera, de aquello que está adentro.

¿Su idea es entonces instalar una nueva biblioteca de Alejandría?

(Risas múltiples) ... Sí, pero al alcance de cualquiera. Mi exsocio no estaría paralizado si el médico que lo atendió hubiera tenido una computadora. A veces no tener la información puede resultar en salvar o no una vida, o repetir una experiencia por enésima vez. Pienso que es curioso lo que hacen nuestros becarios al volver, luego de tener un empacho de información en los centros de estudios más avanzados y sobre aquellos temas que necesitaban; todos buscan el tiempo para absorber los 20 o 30 papers..., la biblioteca de Alejandría, ¿o estamos escastrando la torre de Babel? Distintos lenguajes, diferentes normas de funcionamiento, los aparatos entre sí...

O digamos mejor que Dios, al séptimo día, no descansó sino que se dedicó a rebobinar las cintas. ■

Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electrónicos

Francisco Kröpfl

En el marco de esta revisión de ilusiones, deseos, realizaciones y proyectos futuros, sentí la necesidad de aproximar algunas reflexiones acerca de la problemática de la organización artística de los materiales sonoros electroacústicos.

En un informe anterior acerca de mis comienzos a fines de la década del '50 mencioné la impresión que me produjo observar el modo en que acordes y progresiones asociados a la experiencia tonal eran absorbidos por la materia sonora, al ser sintetizados mediante sonidos sinusoidales, convirtiéndose en espectros sonoros. Descubrimiento ingenuo pero necesario para tomar conciencia del cambio de actitud exigida por la composición musical con los nuevos medios. En la música tradicional los sonidos actuaban como materia portadora de estructuras. Estas estructuras se organizaban a partir de escalas de alturas, de progresiones de acordes relacionados o no con la tonalidad, y eran reguladas por grillas temporales constituidas por la pulsación y la métrica. En cambio en la música realizada por medios electrónicos el sonido había pasado a ser estructura en sí, valorándose en esa función la totalidad de sus rasgos distintivos. A partir de ahí podía pensarse, conclusión obvia, en la proyección organizativa de ese haz de propiedades, en diversos procesos y a diferentes niveles formales.

Mencionaré a continuación experiencias y hechos que sin duda son familiares a todos ustedes pero su mención es útil para el propósito de mi exposición. En los primeros tiempos de la música electroacústica los compositores que venían del serialismo y en particular Stockhausen emprendieron esta aventura utópica con total dedicación. Queda de ella el admirable ejemplo cuasi didáctico de Stockhausen, el *Estudio I*, y una pequeña obra maestra: el *Estudio II*.

Pero con excepción de él, no se había logrado del todo una efectiva aplicación de los conocimientos de física acústica en el orden artístico. Los compositores fueron tomando conciencia de que era necesario un cambio de perspectiva para integrar apropiadamente los conocimientos de la física con la problemática de la organización musical. Los rasgos distintivos del sonido debían verse en una dimensión psicológica que fuera más allá de los conocimientos provistos por la psicofísica.

La composición (ya se vio en Stockhausen) debía pasar por la fase de la "micro composición"; asumir la organización interna de la materia con vistas a su eventual proyección formal a otros niveles. Fueron sin duda un aporte útil las realizaciones y reflexiones de Koenig en este sentido.

Desde otro ángulo la clarificación integral de las propiedades de los objetos sonoros por parte de

Pierre Shaeffer parecía abrir el camino hacia una organización razonada de sus rasgos distintivos. Aportó datos útiles para reexaminar algunas viejas concepciones de la psicoacústica y proponer una aproximación más realista a la percepción sonora.

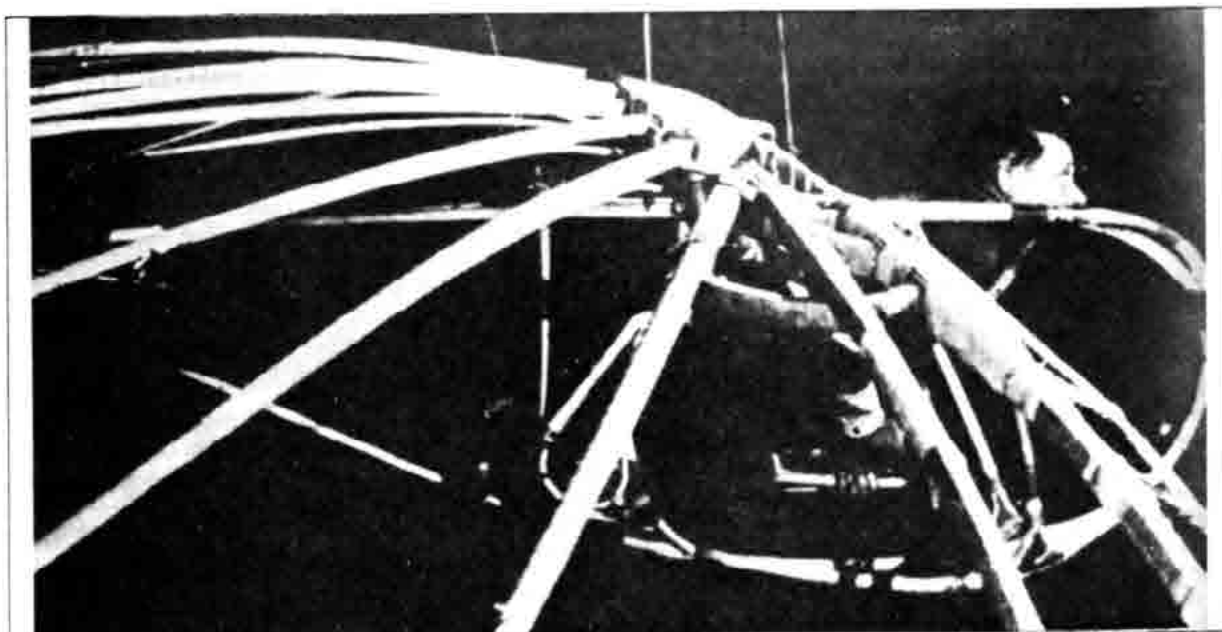
Recuerdo en particular dos de sus ejemplos sonoros que me impresionaron. Uno era el transporte a la octava por variación de velocidad de la cinta de un sonido inarmónico que al cambiar de registro enfatizaba componentes distintos a los del sonido original y en consecuencia no se escuchaba el intervalo de octava que se hubiera percibido, de tratarse del transporte de un espectro armónico.

El otro ejemplo destinado a mostrar la jerarquía de ciertos parámetros sobre otros y la caracterización perceptiva global de algunos, mostraba que modulando en amplitud el espectro de un sonido de oboe mediante la envolvente de un sonido agudo de piano, podía simularse un sonido de un clave.

A fines de la década del sesenta y luego en el curso de los setenta, gracias a las computadoras y a músicos-investigadores de compromiso y penetración excepcionales, se encara sistemáticamente la exploración de las propiedades del sonido y la concreción del control en todas sus dimensiones, con notables resultados en su aplicación artística.

Mis preocupaciones y fines en los comienzos de la década del sesenta se reflejan en un artículo que escribí entonces. Cito: "¿Podremos recuperar nuevamente el grado de abstracción logrado a nivel de los sistemas selectivos en la música instrumental gracias a que esos sistemas se limitaban en rigor a la dimensión de discriminación más fina y puntual, a la organización de una sola de las dimensiones del sonido, la altura?" "¿Esta rica multidimensionalidad del sonido asumida por la música electroacústica permitirá ser 'domesticada' en formalizaciones eficaces (Susan Langer dice que el arte es formalización eficaz), sin afectar esa riqueza? ¿Es ésta, por otra parte, una pretensión peligrosamente clásica?"

En mis composiciones no tonales para instrumentos, mis búsquedas formales podrían resumirse en un interés central: conducir de modo controlado el potencial de tensión y reposo contenido en los diversos parámetros musicales: intervalos, ritmos, registro de altura, velocidad, intensidad, densidad, articulación, etc., intentando su conversión a funciones estructurales en cierto grado codificadas, es decir, sujetas a ciertas convenciones, organizando la convergencia o divergencia de los modos característicos de generar tensión y reposo en cada uno de esos parámetros. Algunos ejemplos elementales: ritmos suspensivos contradichos por intervalos crecientemente consonantes o confirmados en su suspensividad por intervalos disonantes; y esta confirmación perturbada eventualmente por el efecto resolutorio de un decrescendo y ritardando simultáneos. Estos procesos generalmente eran predeterminados mediante una planificación que abarcaba toda una composición.



Mi preocupación principal en la composición de mis primeras piezas electroacústicas fue, por otra parte, en qué medida podía incidir el potencial evocativo de ciertos sonidos en el proceso musical, remitiendo a otros contextos. Esas evocaciones al provocar un deslizamiento metonímico afectaría la atención formal del oyente a pesar de mis intentos de homogeneidad y continuidad discursiva. Esta es la razón principal que me alejó inicialmente de la experimentación con materiales "concretos"; más que el hecho de que fueran complejos de origen y que yo tuviera que operar analíticamente sobre ellos.

Las decisiones en la síntesis de mis materiales sonoros electrónicos —organización a nivel de la microcomposición, como domino esta fase en mi actividad docente— fueron orientadas cada vez más por el potencial de tensión que estos sonidos debían poseer o proveer según el rol que debían cumplir en la futura composición.

Este potencial sería determinado, como ya lo he dicho, por ciertos parámetros predominantes y por la convergencia y divergencia de los mismos. Un espectro armónico transformándose lentamente en inarmónico cumpliría una función suspensiva. Un sonido efectuando un portamento ascendente que finalmente desciende y cuya intensidad decrece al final, puede cumplir una función cadencial (reposo), pero esta función puede ser frenada si el sonido va adquiriendo rugosidad, por ser afectado por una modulación en amplitud rápida (trémolo).

Un concepto importante para mí en el uso formal de los materiales sonoros es el de "módulo temporal". Llamo módulo temporal de un sonido al tiempo que requiere éste para mostrar o desplegar todos sus rasgos distintivos. Un sonido de desenvolvimiento complejo en el tiempo puede constar de porciones características diferentes utilizables para diversos

finos formales. En la precomposición de mis materiales tengo en cuenta estas eventuales aplicaciones.

Todo mi procedimiento de composición podría de alguna manera reducirse a curvas convergentes o divergentes en el orden de las tensiones internas de los sonidos sintetizados o sampleados o describiendo el proyecto discursivo o el *over all form* de la pieza. Es así como he compuesto, por ejemplo: *Cuenca*, *Presagio de Pájaros* o *Relato*.

¿Cuál sería mi proyecto utópico (en el presente bastante realizable)? Un programa de composición asistido por computador en el que el repertorio sonoro sería calibrado según su potencial de tensión y se previeran determinados patrones de combinaciones posibles entre los mismos.

Yo podría efectuar un diseño gráfico que informase al sistema del curso del proceso de tensiones en el orden de los diversos parámetros, que serían interpretados por el sistema en términos de funciones cadenciales a diversos niveles jerárquicos.

Debería quedar claro que esta comunicación no pretende ser una ponencia sino solo una descripción muy global de un método que encuentro particularmente útil en mi composición y que también aplico en la enseñanza de la composición con medios electroacústicos. Esta descripción es básicamente el emergente de una utopía mía de los años sesenta, razón por la cual la he mencionado en este simposio.

Francisco Kröpl es director del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Este artículo transcribe la conferencia dictada en el Simposio "Rechazo de la utopía", organizado por el Grupo Experimental de Música de Bourges, Francia, en junio de 1991.

La computadora como extensión del conjunto instrumental

David A. Jaffe

Hasta poco tiempo atrás han existido dos modelos básicos de interacción entre el medio electrónico y el instrumentista, derivados respectivamente de la música para cinta y de la ejecución de instrumentos de teclado. Ambas situaciones imponen rígidas restricciones en la dinámica del conjunto instrumental. La experiencia reciente nos muestra que estos modelos básicos son puntos extremos de un continuum, cuya rica zona intermedia apenas ha sido explorada. Examinamos a continuación una experiencia realizada en este dominio.

Música para cinta versus música para teclado

Un primer modelo, que denominaremos el "modelo de la música para cinta", asocia varios ejecutantes a una cinta con registros de sonidos sintetizados. En esta situación la sincronización del tempo, la dinámica y la cualidad tímbrica con la cinta es responsabilidad del ejecutante. La cinta es completamente inflexible y asume el rol de director del conjunto instrumental, en el sentido de que guía a los instrumentistas, más allá de que este papel sea adecuado o no desde un punto de vista musical.

El otro modelo, que denominaremos el "modelo de la música electrónica para teclado", consiste en que un pianista toque sintetizadores controlados por teclado. Aquí la situación se revierte. Mientras que en el modelo de la música para cinta el ejecutante se subordinaba forzosamente a la parte electrónica, en este segundo caso es la parte electrónica la que se subordina al ejecutante. El elemento electrónico está relegado exclusivamente al rol de la producción sonora. El pianista debe explícitamente comenzar y terminar cada nota presionando y depresionando la tecla del sintetizador. Aunque este modelo resuelve alguno de los problemas del modelo de la música para cinta, está limitado por el hecho de que debe ejecutarse cada detalle de la música. En tanto el compositor de música para cinta generalmente pasa miles de horas en un estudio diseñando artesanalmente su música en múltiples escalas temporales, un compositor de música para teclado está limitado por lo que un pianista pueda controlar directamente en una única ejecución. Además está restringido por las características del protocolo MIDI, que comunica

los teclados electrónicos con los sintetizadores. (Véase el Apéndice 1.)

Comenzamos a advertir que estos dos modelos son en realidad puntos extremos de un *continuum*, cuya rica región intermedia permanece mayormente inexplorada. Para aventurarse en esta región se necesita de una máquina programable, a saber, de una computadora.

Secuenciadores dirigidos y disparo de eventos

¿Qué hay entre estos dos modelos? Antes de responder a esta pregunta de un modo general, comencemos con uno de ellos y aventurémonos cuidadosamente hacia el otro.

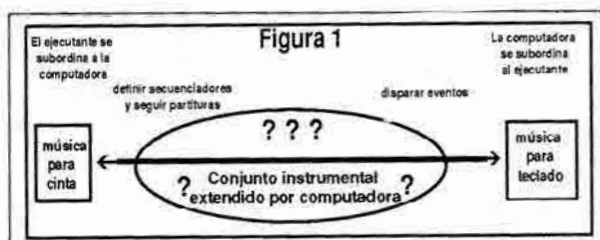
Consideremos una pieza para violín y cinta. Nos abocamos al problema del rígido manejo temporal de la parte electrónica. El primer paso es reemplazar la cinta por una computadora que ejecute la parte de cinta en tiempo real. Hasta el momento no nos hemos apartado en grado significativo del paradigma de la música para cinta, puesto que una máquina que ejecute una secuencia independientemente del instrumentista es tan inflexible como una cinta. No obstante, ingresemos la partitura del ejecutante en la memoria de la computadora y programémosla para que "escuche" las notas que toca el violinista, y que envíe información a un sintetizador, ajustando su tempo según el del violinista. (La tecnología que permite que la computadora escuche al violinista se describe en el Apéndice 2.) Aun en el caso de que el violinista tome decisiones extremas en lo que concierne a cambios de tempo, la parte electrónica lo acompañará. Tal esquema podría denominarse el "modelo de quien sigue a la partitura" y comparte con el modelo del teclado la característica de que el componente electrónico se subordina al ejecutante. Sin embargo, a diferencia del modelo del teclado, es una computadora y no un instrumentista quien en última instancia está ejecutando la música. Este cambio posibilita un complejo control de la síntesis sonora, mayor del que pueda producirse en el modelo del teclado puro. Se conserva el manejo de detalle propio de la música en cinta, si bien se transfiere al ejecutante el control del tempo.

Un esquema alternativo pero similar en su concepción, que tiene como primer antecedente el programa *Conductor* creado por Max Mathews, es el "modelo del secuenciador dirigido", en el cual un músico en vivo dirige el tempo del secuenciador utilizando una batuta electrónica especialmente diseñada, pudiendo además controlar la dinámica de la música sintetizada. Aquí nuevamente la inflexibilidad de la música de la cinta está mitigada por un ejecutante en vivo. En efecto, el "modelo de quien sigue la partitura" puede considerarse como un caso particular de secuenciador dirigido.

En contraste, partamos ahora del modelo de teclado y corrámonos un paso hacia el modelo de la música para cinta. Para abordar el problema de la limitada cantidad de información que un pianista

puede transferir al sintetizador, abstraigamos y amplifiquemos las acciones del pianista por medio de "eventos-gatillo". Ahora, en lugar de una correspondencia uno a uno entre las notas tocadas por el tecladista y el sonido electrónico producido, consideremos que la acción del tecladista es un comando para que la computadora produzca cierto evento musical. La naturaleza del evento depende de la programación de la computadora. Por ejemplo podríamos programarla para que produjera un acorde por cada nota ejecutada por el tecladista. Las alturas del acorde podrían depender de cuál nota fuera tocada. Posteriormente podríamos introducir una dependencia del contexto, de modo tal que el mapeo de la nota ejecutada al acorde resultante cambiara con el transcurrir de la pieza, posiblemente basada en lo que ocurrió con anterioridad. Como un ejemplo más complejo, la computadora podría responder con un fragmento melódico en particular cada vez que el ejecutante tocara una nota en particular. Más generalmente, según las acciones que realice el ejecutante se puede iniciar, alterar o detener cualquier proceso composicional que pueda programarse en una computadora.

Este rumbo nos conduce invariablemente a un terreno donde los roles del ejecutante y el director se funden; nos encontramos hablando de la computadora como algo capaz de ejecutar acciones típicamente humanas como "escuchar", "entender" y "responder". Soslayando la consideración de si estas metáforas son válidas cuando hablamos de máquinas, resulta claro que, cuando se lo compara con los modelos de la música para cinta y de la música para teclado, la computadora está asumiendo un rol más activo y contribuyendo al conjunto instrumental de manera única. Este es el ámbito de la música interactiva por computadora.



Escuchar, entender y responder. ¿Por qué no?

Los científicos en computación que trabajan en el campo de la Inteligencia Artificial (IA) están interesados en la escritura de programas que simulen el comportamiento de un músico. Su meta es duplicar, tan fielmente como sea posible, un comportamiento humano conocido, en nuestro caso un estilo musical y de ejecución. Aun si esto algún día resulta posible, es de escaso interés para los compositores el reinventar aquello que ya existe. La pregunta central para los compositores es la siguiente: ¿Qué

nuevo efecto musical puede lograrse por medio de la interacción con una computadora que no pueda obtenerse por los medios ya existentes? Un lugar adecuado para comenzar a explorar esta pregunta es desde un área de la música donde sea central la interacción entre los ejecutantes.

La improvisación como base para la música interactiva por computadora

En aquellos estilos que involucran la improvisación musical, un conjunto de estrictas convenciones estilísticas posibilita que la música conforme un todo coherente. Por ejemplo, en el jazz tradicional, la forma ya está resuelta de antemano y se trata generalmente de un tema y variaciones sobre un sustrato armónico fijo. El tempo es estacionario, utiliza ritmos sincopados basados primariamente en tresillos. Solamente un ejecutante por vez, el solista, tiene libertad significativa para improvisar. Los otros están en un lugar de acompañamiento con libertad limitada. Como otro ejemplo, los ragas de la India consisten en una escala fija y un conjunto de fórmulas melódicas ejecutadas sobre un continuo sonoro que se asemeja a un zumbido.

Una pieza o un estilo particular se define parcialmente por aquellos elementos musicales que libera y aquellos que permanecen fijos. En efecto, no existe la improvisación pura, puesto que siempre subyacen supuestos estilísticos inconscientes. Antes bien, la música improvisatoria es una especie de híbrido entre la improvisación pura y la composición. En un contexto improvisatorio composicionalmente planificado, se le concede al ejecutante la libertad de hacer elecciones, posibilitando que el compositor escriba música sin representar sus detalles, en un contexto altamente estructurado, previsible y planificado.

La introducción de una computadora como extensión de la ejecución improvisatoria incrementa el alcance de la toma espontánea de decisiones que otorgan a la música improvisada su cualidad distintiva. Una computadora puede ampliar, transformar, invertir, contradecir, elaborar, comentar, imitar o distorsionar los gestos del ejecutante. Su efecto puede ser tan sutil como por ejemplo el agregado de un poquito de reverberación aquí y allá de acuerdo con el contexto musical. O puede ser tan extremo como por ejemplo la imposición de reglas armónicas que cambien la altura de las teclas del ejecutante, la omisión completa de las notas tocadas o el cambio de la construcción formal a larga escala de la música. Aunque pudiera parecer que la computadora esté sustrayendo del control al ejecutante, téngase presente que es el ejecutante o el compositor quien determina el rol de la computadora. De este modo, la computadora efectivamente incrementa la potencia del compositor, permitiéndole controlar el sonido a toda escala, desde el nivel más sutil de detalle del audio hasta el nivel más amplio de organización formal.

La computadora como extensión del conjunto instrumental

No se pone en evidencia la potencia plena de la computadora en un contexto improvisacional hasta que no se agrega un segundo instrumentista al conjunto. Entonces cada instrumentista puede influir en la ejecución del otro. Ambos instrumentistas pueden tocar simultáneamente la misma voz en sus instrumentos electrónicos. Uno de los instrumentistas puede actuar como director en tanto el otro actúa como solista. Y estos roles pueden modificarse nota a nota. De este modo las barreras que suelen separar a los ejecutantes en un conjunto instrumental convencional se vuelven membranas permeables. Hablando figuradamente, el clarinetista puede pisar las cuerdas del violín y soplar el clarinete mientras el violinista frota el arco de su violín y mueve las llaves del clarinete. Hemos acuñado el término "conjunto instrumental extendido por medio de la computadora" para describir esta situación.

El desafío consiste en descubrir aquellos roles que permitan a los ejecutantes el grado adecuado de control. Deben sentir que están afectando a la música de un modo claro y significativo. De otro modo se sentirían superfluos e irrelevantes, como si la música hubiera escapado de su control. Puede tratarse de un programa simple o complejo, mientras cumpla con el requisito de estimular la imaginación de los intérpretes.

Un ejemplo de conjunto instrumental extendido por computadora. *Wildlife*

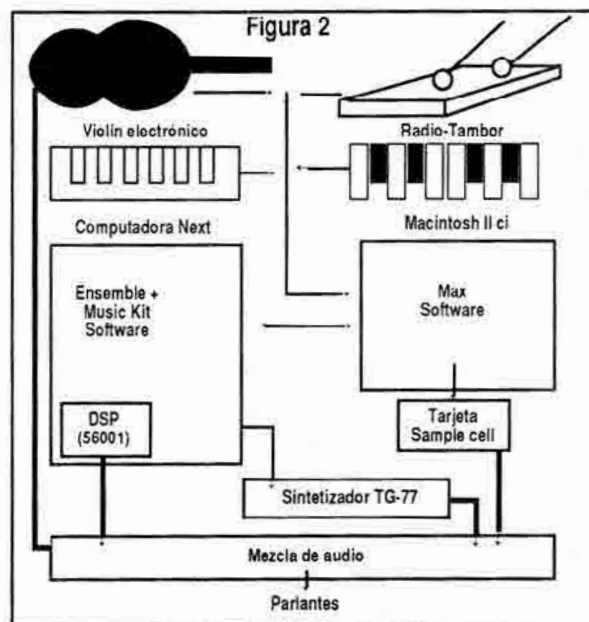
Hemos estado experimentando en este dominio con el percusionista y compositor Andrew Schloss en un dúo denominado *Wildlife*. Schloss es un virtuoso, tanto en la música escrita como en la improvisada, y ha tocado en diversos contextos musicales: congoleño, afro-cubano, jazz y contemporáneo. El dúo presenta como principal atracción a Schloss y al autor ejecutando dos modernos instrumentos, el radio-tambor Mathews/Boie (*Mathews/Boie Radio Drum*) y el violín electrónico/MIDI Zeta (*Zeta electronic MIDI violin*), estando extendido el conjunto mediante dos computadoras. Ambos ejecutantes disponen además de pedales controladores.

El *Mathews/Boie Radio Drum* consiste en una superficie plana que contiene un conjunto de antenas receptoras y dos baquetas con antenas transmisoras. El ejecutante mueve las baquetas por encima de la superficie del tambor y el dispositivo detecta la posición de las baquetas en un espacio tridimensional utilizando sensores de ondas electromagnéticas. Normalmente, se utiliza el tambor como un dispositivo de percusión, pero puede usarse también para controlar simultáneamente varias variables, cuyo significado depende del compositor que programe la computadora. Efectivamente, el tambor en sí no produce sonido; depende por completo de la computadora que procese la información que

produce y que transforme esa información en comandos de control de un sintetizador.

El *Zetaelectronic MIDI violin* es un violín de cuerpo macizo con un micrófono para cada cuerda. Difiere del Radio-tambor en que produce un sonido acústico amplificado. Pero además transmite información MIDI a la computadora, reportando cuáles notas se han tocado, su nivel dinámico, información de glissando, etc. (Véase el apéndice 2 para más detalles.) Esta cualidad permite que la computadora duplique la parte del violín con algún sonido sintetizado, o lo que es más interesante, tome decisiones en base a lo que toca el violinista.

Wildlife es una improvisación estructurada en cinco movimientos. Todo el material se genera respondiendo a las acciones de los ejecutantes; no hay secuencias o cintas pre-grabadas. La configuración del sistema, que se muestra en la figura 2, consiste en el violín Zeta y el Radio-tambor que pasan información a una computadora Macintosh IIci, la cual procesa las acciones musicales y pasa la información a un sampler y a una computadora NeXT. La NeXT realiza un posterior procesamiento de las acciones mediante un programa de composición algorítmica, produce la síntesis sonora mediante el procesamiento de señales digitales (*Digital Signal Processing - DSP*) en el chip DSP de la NeXT, y envía información a un sintetizador externo. En realidad podría haberse usado una sola computadora. El uso de dos es simplemente un accidente histórico. El software en Macintosh se basa en el sistema *Max*, en tanto el software en NeXT está basado en *Ensemble* y en el *Music Kit* de NeXT. En el apéndice 3 se discuten las arquitecturas de software requeridas para conjuntos instrumentales extendidos por computadora.



Examinemos a continuación varios ejemplos de situaciones interactivas que nos han resultado provechosas para la improvisación y tratemos de señ-

lar con precisión qué cualidad hace particularmente efectiva a cada una de ellas. Estos ejemplos han sido extraídos de *Wildlife* y se los presenta en niveles de complejidad creciente.

Ejemplo 1. Mapeo de acordes

El primer movimiento comienza con un sencillo esquema de interacción, con la finalidad de permitir que el auditorio perciba la relación causal entre una acción ejecutada y el sonido sintetizado resultante. El violín, además de su sonido acústico, produce sonidos sintetizados de piano por medio de una "colección de mapeos acórdicos", que consiste en doce "mapeos de acordes". Un mapeo de acordes es un acorde que produce la computadora cuando el ejecutante toca un grado cromático en particular. Se transporta el acorde de acuerdo con la octava que se ejecuta. El percusionista elige cuál de las diferentes colecciones está activa. Como un ejemplo simple, una colección podría producir acordes derivados de clusters cromáticos en tanto otra colección podría producir un diferente desplazamiento de octava para cada altura.

El eje horizontal del Radio-tambor controla el registro, su eje vertical controla la duración y la altura por encima del tambor controla la intensidad. El Tambor está asimismo partido en dos mitades, de las cuales una toca acordes y otra toca notas simples. Superpuesta a esta partición existe una grilla que el percusionista utiliza para elegir la colección de acordes que está activada en el mapeo. De este modo el familiar gesto de golpear el tambor puede tener el poco familiar resultado de cambiar la armonización de la melodía del violinista, un efecto que está considerado generalmente en el ámbito de la composición más que en el de la ejecución.

Otros aspectos de la utilización poco usual del conjunto instrumental en este movimiento es que ambos ejecutantes están tocando el mismo sonido sintetizado al mismo tiempo, resultando ambiguo quién hace qué y permitiendo que la acción de un instrumentista surja desde abajo de la acción del otro instrumentista. Esta ambigüedad se ve incrementada por una variante del esquema anterior en la cual el violín envía únicamente información sobre el glissando. Esto produce un efecto de "dúo instrumento" en el cual el percusionista toca acordes y el violinista describe la trayectoria en un glissando de esos acordes.

Ejemplo 2. Embellecimiento de un *cantus firmus* por Klangfarbenmelodie

El segundo movimiento introduce un grado más avanzado de interdependencia entre el violinista y el percusionista. Aquí, el violinista improvisa una lenta y sostenida melodía, en tanto el percusionista embellece esta melodía mediante una re-ejecución de las alturas del violinista utilizando su propio ritmo y con una variedad de timbres. Esta técnica fue explorada originalmente por Andrew Schloss y funciona de la siguiente manera:

El violinista produce un *cantus firmus* con un sonido sintetizado de órgano. Tiene dos interruptores, que opera con sus pies. Un interruptor activa o desactiva la duplicación de su melodía con el sonido de órgano. El otro permite que las notas del sintetizador se mantengan como sonidos-pedal, en tanto él puede tocar un material puramente acústico sin disparar notas adicionales en el sintetizador.

La computadora escucha al violinista y recuerda las alturas que tocó más recientemente. El percusionista puede entonces volver a disparar estas alturas en cualquier orden, con cualquier ritmo y con timbres variados. Tiene, en efecto, las últimas cien notas de la melodía del violinista frente a él, en el eje horizontal del tambor. A medida que se mueve hacia la izquierda a lo largo del eje horizontal del tambor se traslada más atrás en el tiempo, en tanto moviéndose hacia el extremo derecho del tambor tiene acceso a las alturas que recientemente tocó el violinista. Hay dos opciones para ejecutar el material: en "modo discreto" produce una nota cada vez que golpee el tambor en el modo habitual. En el "modo continuo" simplemente agita su mano por encima de la superficie del tambor y la computadora produce una serie continua de notas que se corresponden con las posiciones de la mano del percusionista, que se traducen en variaciones tremolantes de velocidad, altura e intensidad. Lo que es más, las regiones del tambor representan diferentes timbres. De este modo, moviéndose alrededor y por encima de la superficie del tambor, el percusionista puede tocar una altura simple con una variedad de timbres. Si mantiene fija la altura, el efecto es una *Klagfarbenmelodie* propia de un virtuoso.

Ejemplo 3. Generación de una melodía en base a un conjunto cambiante de alturas

El tercer movimiento otorga una mayor independencia a la computadora, y cada ejecutante se torna en cierto modo un híbrido entre improvisador y director. El movimiento posee dos partes, la primera de las cuales es un dúo violín/computadora y la segunda es un dúo tambor/computadora.

El violín no produce sonidos acústicos, sino que dispara sonidos sintetizados de una orquesta de cuerdas. Al mismo tiempo, un programa de composición algo rítmica en la computadora de NeXT escucha las alturas que toca el violinista y genera melodías que utilizan las alturas y dinámicas tocadas más recientemente. El contorno melódico, registro, ritmo, timbre y otros atributos de estas melodías están basadas en formas "fractales" irregulares, utilizando una técnica desarrollada por Michael McNabb. De este modo el violinista posee el rol de líder en una situación grupal de pregunta y respuesta. El violinista puede controlar el grado de independencia con que contará la computadora; puesto que el programa escucha solamente las veinticinco alturas más recientes, el violinista podrá causar que la música "converja" tocando rápidamente notas repetidas. Esta doble responsabilidad por parte del ejecutante como solista y director le

otorga un gran poder en el control del flujo musical. No obstante, la computadora posee un alto grado de autonomía y a veces parece autocontrolada. Esta paradójica combinación se encamina a una mixtura inédita de lo esperado y lo inesperado, control y sorpresa, que es particularmente estimulante en un contexto improvisatorio.

La segunda parte del movimiento esta protagonizada por el tambor interactuando con la computadora de un modo opuesto. Dado que resulta más dificultoso para el percusionista que para el violinista sacar de oído alturas exactas, le reservamos a este último la tarea de escoger las alturas de la computadora. La computadora no solo ejecuta estas alturas, usando una técnica fractal que se describe más adelante, sino que además mapea el conjunto de alturas en uso en una grilla o paleta en la superficie del tambor. En la medida en que la computadora cambia el conjunto de alturas, la paleta del percusionista también cambia. De este modo el percusionista, quien toca sonidos de timbal, está perfectamente sincronizado con la computadora desde un punto de vista armónico, pero tiene total libertad rítmica. Se le asigna al percusionista además el control de la velocidad, la articulación y la dinámica de las melodías de la computadora, utilizando un dispositivo de pedales.

Conclusión

Hemos formulado más preguntas de las que hemos respondido, natural consecuencia de intentar la descripción de un campo de la música que a la fecha recién comienza a existir. En nuestra propia obra hemos encontrado que las computadoras pueden acrecentar de un modo significativo las posibilidades del conjunto instrumental y son particularmente apropiadas para una música con elementos improvisatorios.

Pero la utilidad de extender con computadoras el conjunto instrumental no se limita a la música de improvisación. Efectivamente, si expandimos la definición de improvisación para que abarque una situación en la cual un ejecutante espontáneamente varía parámetros tales como la dinámica y el tempo, en tanto otros como la altura y el ritmo están fijados por la partitura, descubrimos que toda la música ejecutable es en algún sentido música improvisada. Aquello que hace que el conjunto instrumental extendido por computadora se destaque en la improvisación orientada al campo de alturas se traslada en general a la música ejecutada electrónicamente. Efectivamente, con el reciente advenimiento de los "instrumentos-robot", esto es, instrumentos acústicos que pueden controlarse por una computadora, el dominio del conjunto computacionalmente extendido se amplía incluyendo música puramente acústica además de la música electrónica.

Para finalizar diremos que hemos sido cuidadosos en entrar en una discusión del estilo. No hay nada en la naturaleza del conjunto extendido por computadora que lo limite a un género particular.

Solamente requiere músicos y compositores ávidos de explorar algo nuevo.

Apéndice 1. Limitaciones del MIDI

Algunas de las limitaciones del modelo de música para teclado (y por lo tanto de mucha de la música electrónica compuesta recientemente) se origina en la especificación MIDI, mediante la cual los teclados transmiten información a los sintetizadores. MIDI fue concebido originalmente como un medio de describir el estado de un teclado del tipo de un piano, y transmitir esa información a un sintetizador para producir sonido. MIDI define mensajes del tipo "note on", "note off", "sustain pedal on" y "sustain pedal off" pero resulta inadecuado para describir el estado de los instrumentos de viento, de cuerda, o de otros instrumentos con muchos parámetros continuos. Por este motivo las limitaciones del modelo de la música para teclado son una consecuencia directa de las limitaciones del piano como productor sonoro en general. Por ejemplo, un piano no tiene manera de producir un verdadero glissando. Un teclado MIDI es ligeramente superior en este sentido, puesto que tiene un controlador "pitch bend wheel" que posibilita que una altura pueda "combarse" (bend) hacia arriba o hacia abajo si el ejecutante quita una de sus manos del teclado y mueve la rueda "pitch bend". Pero esto lo deja con una sola de sus manos para ejecutar el teclado. Además es difícil o imposible la ejecución de verdaderos glissandi en dos direcciones al mismo tiempo. Esta limitación proviene no solo del hecho de que el ejecutante solamente dispone de dos manos sino además de que la misma especificación MIDI restringe cada canal MIDI a un glissando simple. Para finalizar, MIDI no es aplicable al problema de una definición precisa del sonido mismo ni de la especificación de los cambios que ocurren en frecuencias de audio. A pesar de todo esto, el MIDI es extremadamente útil, simplemente porque ha sido adoptado como un standard que permite interconectar los dispositivos producidos por todos los fabricantes.

Apéndice 2. Convertir el sonido en información para una computadora

Cuando se convierte un sonido acústico tal como el de un violín en información útil para la computadora, la computadora debe determinar cuándo se está tocando una nueva nota y cuál es su altura. Para lograrlo se utilizan varias técnicas. Un algoritmo típico asume varias frecuencias como posibles y busca repeticiones de la forma de onda, eligiendo aquella que produce los mejores resultados. Desafortunadamente la realización de este procedimiento lleva su tiempo, lo cual puede resultar en un retardo o "estado latente" entre el momento en que un ejecutante toca una nota y el momento en que la computadora determina qué nota fue tocada. A

menudo el tiempo requerido depende de la altura; cuanto más grave sea la altura, más tiempo llevará el proceso, puesto que la forma de onda se repite a una velocidad más lenta. Por ejemplo el violín Zeta usa un detector de alturas cuya latencia es de aproximadamente 10 ms. en la cuerda Mi. Pero en la cuerda Sol la latencia es cercana a 30 ms, que es bastante grande y puede perturbar al intérprete. Lo que es más, una latencia variable dependiente de la altura puede ser particularmente molesta. Hay una cantidad de soluciones a este problema, como equipar al instrumento con sensores físicos. Podemos adaptarnos a este inconveniente.

Un problema mayor es la sub y sobre-detección. Es decir, el detector de alturas a veces pierde una nota o cree que el violinista tocó dos notas en sucesión rápida, cuando realmente solo tocó una. La sub y sobre-detección es producto del paradigma MIDI del "note on" que no mapea correctamente en los instrumentos de arco, como se ha visto en el Apéndice 1. En efecto, es posible que la latencia en el rastreo de la altura pueda reducirse cambiando el paradigma del "note on" por otro que se aproxime más a aquello que el instrumento y el oído hacen respecto a la altura al comienzo de la nota. Es decir, la nota se inicia antes de que la altura esté perfectamente definida y su altura se vuelve más nítida a medida que transcurren los instantes iniciales de la nota. Si la máquina dedicada a la síntesis pudiera comenzar de modo similar a una nota con una altura que no está definida totalmente, la respuesta sería más rápida. Los modelos físicos pueden ser de gran ayuda al respecto.

Apéndice 3. Una posible arquitectura de software para el conjunto extendido por computadora

Hay una cantidad de sistemas de software disponibles comercialmente y en laboratorios académicos para hacer música interactiva por computadora. La mayoría de éstos posee el diseño adecuado para implementar la clasificación, transmisión, recepción y procesamiento de esta clase de eventos. Examinaremos uno de estos sistemas, el *Music Kit* de NeXT, con la finalidad de comprender algunos de los mecanismos que posibilitan la extensión computacional de un conjunto de instrumentos.

El *Music Kit* es una biblioteca de módulos de software para crear música y aplicaciones sonoras en una computadora NeXT. El corazón del *Music Kit* es un módulo de software u objeto denominado el "Director". Es responsabilidad del Director la ejecución de pequeños subprogramas en una secuencia temporal particular. El objeto puede requerir que le sean enviados otros mensajes, a él o a otros objetos, en un cierto tiempo futuro. Por ejemplo, puede producirse un efecto de ecos discretos programando una secuencia temporal de tres notas repetidas, cada una con un menor nivel dinámico que la anterior. Si tal programación temporal responde a las notas tocadas por un instrumentista, el resultado es un sencillo sistema interactivo que produce ecos.

El *Music Kit* procesa la ejecución de notas por medio de objetos denominados Note Filter. Cada tipo o "subclase" de Note Filter procesa las notas de un modo particular. Por ejemplo, la función *eco* ya descrita se la implementa como Note Filter. Cada Note Filter tiene entradas y salidas. Dos Note Filters se conectan comunicando la salida de uno con la entrada del otro. Cuando se define un Note Filter no se necesita saber de dónde provienen las notas o hacia dónde van. El Note Filter simplemente recibe notas en sus entradas, las modifica de algún modo y las envía a las salidas. Por ejemplo, supongamos que tenemos un Note Filter *transpositor de octava* y el Note Filter *eco* descrito más arriba. Si usamos la configuración mostrada en la figura 3, el resultado es una serie de ecos una octava más aguda que las notas tocadas. Si usamos dos instancias del Note Filter *eco*, como se ve en la figura 4, resulta una serie de ecos, combinada con otra serie de ecos producidos por cada eco del primer Note filter y que suenan una octava más aguda. De cada nota tocada por el instrumentista resultarían doce notas, tres en la altura original y nueve situadas una octava más aguda.

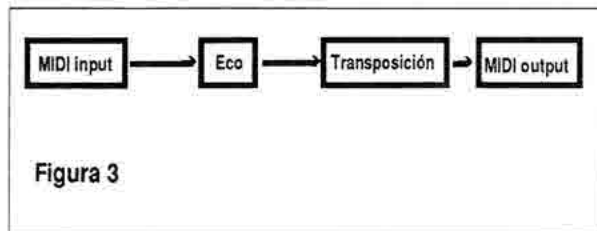


Figura 3

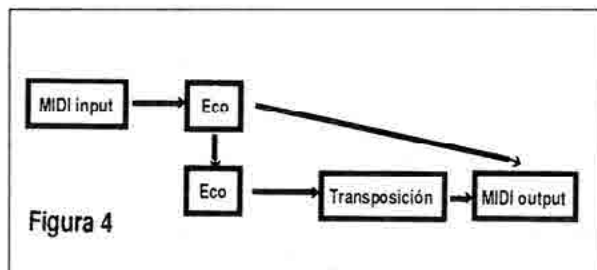


Figura 4

Agradecimiento

Muchas de las ideas desarrolladas en este escrito lo fueron en colaboración con Andrew Schloss. Agradezco a Michael McNabb, cuyo programa *Ensemble* resultó muy útil en este trabajo, a Julius Smith, quien desarrolló el *Music Kit* de NeXT junto con el autor, y a David Zicarelli y Miller Puckette, cuyo programa *Max* ha sido probadamente útil en la programación de prototipos veloces para conjun-

tos computacionalmente extendidos. Gracias además a los visionarios constructores de instrumentos Max Mathews y Bob Boie (*Radio-tambor*) y Keith McMillian (*violin Zeta*). Para finalizar, gracias a Joel Chabade, Max Mathews y otros pioneros de la música interactiva con computadoras por plantearse las preguntas pertinentes.

Traducción de Miguel Calzón

Referencias

R. A. Boie, L.W. Ruedisueli y E.R. Wagner, *Gesture sensing via Capacitive Projects*, Work Project N. 311401 -(2099,2399) AT&T Bell Laboratories, 1989.

Chadabe, J., *Interactive Composing: an Overview*. *Computer Music Journal* 8:1 22-28, 1984.

Jaffe, D., *Ensemble Timing in Computer Music*, Proceedings of the 1984 International Computer Music Conference, París, Computer Music Assoc., pags. 185-189.

Jaffe, D., *Ensemble Timing in Computer Music*, 1985 *Computer Music Journal*, MIT Press, 9(4):38-48. Reprinted as Music Dept. Tech. Rep., Stanford University, 1985.

Jaffe, D., *Musical and Extra-Musical Applications of the NeXT Music Kit*, Proceedings of the 1991 International Computer Music Conference, Montreal, Canadá, Computer Music Assoc., pags. 521-524.

Jaffe, D., *An Overview of the NeXT Music Kit*, Proceedings of the 1989 International Computer Music Conference, Columbus, Ohio, Computer Music Assoc., pags.135-138.

Jaffe, D., *An Overview of the Sound and Music Kits for the NeXT Computer*, with L. Boynton, 1989. *Computer Music Journal*, MIT Press, 14(2):48-55. Reprinted in book form in *The Well Tempered Object*, ed. Stephen Pope, 1991, MIT Press.

Mathews, M.V. y A. Schloss, *The Radio Drum as a Synthesizer Controller*, Presented at the ICMC, Columbus, Ohio, 1989.

Mathews, M.V., *The Conductor Program and Mechanical Batton*, *Current Directions in Computer Music Research*, MIT Press.

McNabb, Michael, *Ensamble, an Extensible Real-Time Performance Environment*, Proc. 89th Audio Engineering Society Convention, Los Angeles, CA, 1990.

MIDI Manufacturers Association, *MIDI 1.0 Detailed Specification*, The International MIDI Association, LA, CA, 1988.

Puckette, Miller, *Amplifying Musical Nuance*, J. Acoust. Soc. of Am. Suppl. 1, Vol 87, primavera de 1990.

Schloss, Andrew *Recent Advances in the Coupling of the Language Max with the Mathews-Boie Radio Drum*, ICMC, Glasgow, 1990, Proceeding.

Smith, J., *Music System Architecture on the NeXT Computer*, with David Jaffe y Lee Boynton. Proceedings of the 1989 Audio Engineering Society Conference, LA, CA.

Zicareli, David, *Writing External Objects for MAX*, Opcode Systems, 1991.

Acerca del autor

David A. Jaffe ha desarrollado una amplia obra como compositor, incluyendo música orquestal, para computadora, vocal, solista y de cámara. Se graduó como Doctor en Artes Musicales en el Center for Computer Research in Music and Acoustics, Stanford University, en 1982. Recibió dos becas de composición del National Endowment for the Arts y fue en 1991 Compositor Residente del NEA con el San Francisco Vocal Ensemble, Chanticleer. Sus obras fueron comisionadas por importantes agrupaciones: Modern Mandolin Quartet, Kronos Quartet y Mostly Modern Orchestra. Su obra sinfónica *Whoop For Your Life!* fue realizada en el Cabrillo Music Festival de 1991. En 1990 fue Compositor Invitado en el LIPM, Buenos Aires, financiado por The Rockefeller Foundation.

Como investigador, Jaffe ha trabajado en las áreas de la síntesis de cuerdas punteadas, interacción musical con computadoras, desarrollo de sintetizadores, DSP, y diseño de software orientado a objetos. La música de Jaffe es publicada por Schott y Plucked Strings Inc. y está editada en CD de Wergo, Warner Bros y Centaur. En la primavera de 1992, Jaffe será Visiting Lecturer en composición en Princeton University.

La Herramienta

Pequeña guía¹ para el arte de crear piezas radiofónicas

Mauricio Kagel y Klaus Schöning

(Quinta parte: *El corte*)

Ruido de tránsito.

Música que brota de los receptores de radio de los autos que pasan.

Schöning: ¿Qué hacemos aquí?

Kagel: Debemos recordar.

Schöning: ¿Recuerda usted?

Kagel: Hace mucho tiempo... hace 40 años.

Schöning: ¿Cómo 40?

Kagel: Cuente hasta el 2009.

Schöning: ¿Reconoce usted el edificio?

Kagel: Nuestro viejo edificio de la radio.

Se abren pesadas puertas de un estudio. Vuelven a cerrarse con un crujido. Hasta el final de la emisión se oyen los pasos de los dos interlocutores, resonando a lo largo de los corredores vacíos y en las escaleras.

Schöning: El corte es el instrumento más radical del que se dispone para crear una pieza radiofónica: elimina los errores. (Sin embargo: ¿qué es un "error"?). El corte también deja entrever el punto de vista de quien lo decide. El corte es un proceso quirúrgico...

Kagel: ...porque desempeña un papel activo y creador en el proceso de fabricación. Un papel activo, porque el corte, combinado con el montaje del lenguaje, puede intervenir acústicamente al nivel de la puntuación y de la interpretación del contenido concreto. Un papel creador, porque los cortes a menudo sirven para formar, para transformar, mediante modificaciones *a posteriori*, lo que no se había registrado de esta forma. Si aún pudiese emplearse el término "manipulación", del cual durante tanto tiempo se ha abusado, éste sería el lugar para hacerlo.

Schöning: Yo diría más bien que el corte modifica lo que se ha registrado. Destruye una realidad (acústica) y crea una nueva.

Kagel: Cuando se decide hacer un corte, se decide, por ese mismo hecho, cierta continuidad. Es totalmente posible, en el nivel del discurso y de la atmósfera, hacer que todo corra como en la fuente original, sin recurrir al corte (aquí entrarían a jugar consideraciones de orden estético o técnico), pero solo los cortes pueden asegurar una continuidad ideal, convincente en su artificiosidad.

Schöning: Usted habla de manipulación. Yo también creo que el corte es una manipulación, un medio para manipular que se *oculta* al oyente y que, al mismo tiempo, sirve para *clarificarle* las cosas. Ambas pertenecen a la práctica de la pieza radiofónica.

Kagel: A la *manufactura* de la práctica de la pieza radiofónica.

Schöning: Sí. La manipulación oculta depende del texto o de la gramática de la lengua. Vale decir que el texto que sirve de base a la realización acústica también constituye, por así decirlo, el modelo de corte según el cual se ha cortado la grabación. Se manipula (literalmente) de modo que texto y realización acústica se tornen idénticos. Por otra parte, existen grabaciones en las que el texto no está fijado de antemano, como nuestra conversación, por ejemplo, y que deben cortarse. Eliminamos los lapsus que denominamos generalmente "errores", nos basamos en la gramática, la sintaxis de la lengua, la lógica del pensamiento: manipulación oculta.

Kagel: Propongo presentar un ejemplo claro, constituido exclusivamente por los restos provenientes de la expurgación de una conversación espontánea como la nuestra, y que el oyente jamás oíría de otro modo.

Ejemplo:

(Para este ejemplo se han cortado y montado, unos tras otros, numerosos lapsus y vacilaciones, los "eh", "oh", "mm", y otras cosas por el estilo, que se produjeron hasta el momento de la emisión. Ese material lingüístico voluntariamente desechado también sirvió como ejemplo de información manipulada, puesto que la elección del material y su disposición rítmica fueron compuestos.)

Schöning: En la práctica radiofónica es infrecuente que se revele así un caso de manipulación oculta. La propia manipulación clarificadora del corte se funda en la realidad de los fenómenos acústicos registrados. Aquí el criterio ya no es la sintaxis lo más correcta posible, sino una *nueva gramática de los fenómenos acústicos*: idioma, sonidos, ruidos, repre-

sentan elementos de igual valor, reunidos para componer una nueva realidad y una nueva forma de comunicación.

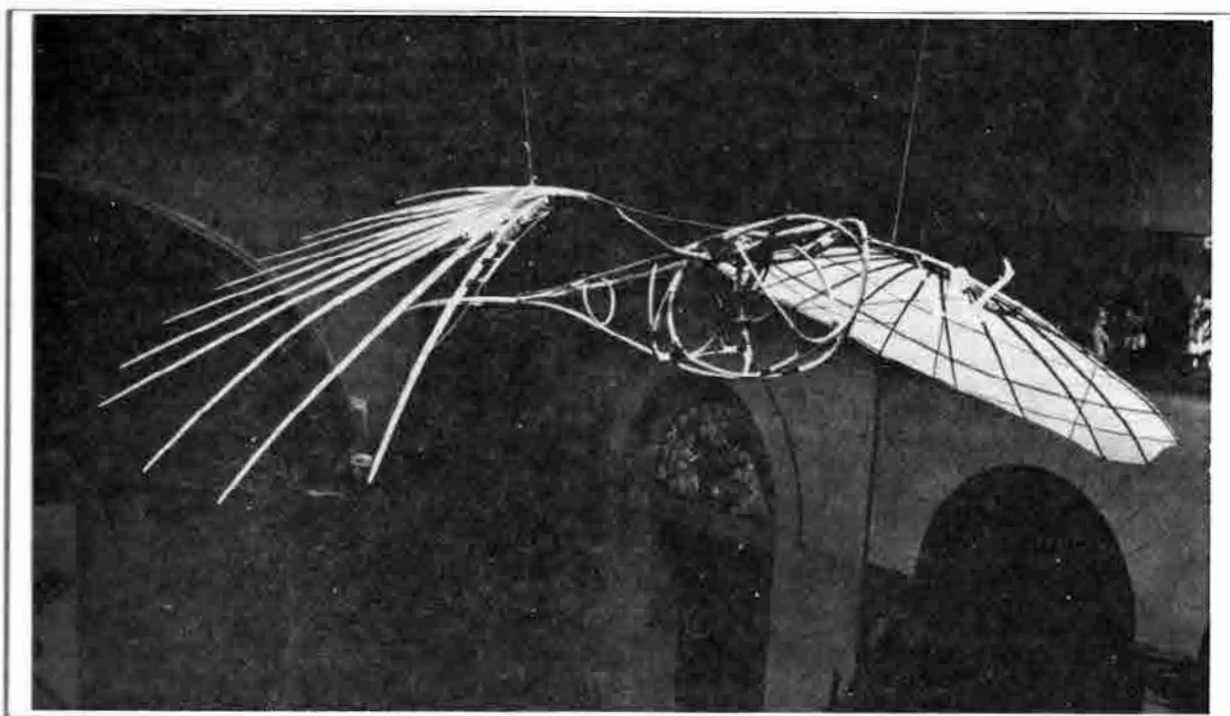
Kagel: Me gustaría que se considerara al corte como un instrumento independiente, y sobre todo independiente del "montaje". A fin de definir bien el corte con relación al "montaje", propongo que aportemos precisiones acerca de ambas herramientas.

El *montaje* es simplemente resultado de una intención, cuyo contenido puede definirse. Esta intención, motivada por una necesidad de clarificación a nivel de la dramaturgia, no puede realizarse sino mediante la artimaña del corte dirigido.

En cambio, el *corte* es posible sin que tenga una intención de contenido, puesto que no altera la situación dramática, sino que, simplemente, contribuye a asegurarle un desarrollo menos caótico. En ese caso, el tiempo del enunciado se acelera, pero en él no resultan nuevos contextos. Y acaso esté aquí la diferencia principal entre corte y montaje: el corte interviene a nivel de la formulación de contextos preexistentes; por el contrario, el montaje interviene a nivel del propio contexto, en el cual crea novedades.²

Trataremos de precisar algunos puntos que hacen a la sintaxis del corte. Al principio, el corte sustituyó al clásico fundido suave. Así pudo utilizarse la técnica de la disposición sin empalmes visibles de diversos espacios, diversos desarrollos en el tiempo, diversas situaciones que reflejan todo el abanico de variaciones dramáticas. Los límites de la técnica se han suavizado cada vez más. La sucesión de oposiciones, medio estilístico lógico empleado en la pieza radiofónica, ha sufrido, por cierto, la influencia del cine, así como de las técnicas narrativas que, a partir de Joyce y de Döblin, forman parte, casi a título de convención, de la literatura no convencional. Asimismo, el dominio sistemáticamente explorado por el surrealismo en la poesía moderna, tanto la transmisión *simultánea* de pensamientos como de sentimientos lo más dispares posible desempeña, en relación con el corte en la pieza radiofónica, un importante papel en la formación de una sensibilidad nueva. Poco a poco se ha ido tomando conciencia de que los cortes draconianos constituían uno de los medios más eficaces para llegar a una continuidad, y de que era posible servirse de ellos sin que se hiciese sentir un regusto estilístico. Podían satisfacer igualmente bien las exigencias del realismo fotográfico en el tono 0, que las de un naturalismo imitativo o las onomatopeyas de la pieza radiofónica de estilo concreto.

Schöning: Por cierto que los métodos del corte han sufrido la influencia de los métodos de corte del cine, puesto que la radio utilizó en forma relativamente tardía la cinta magnética. Inclusive en los autores que usted menciona puede encontrarse la huella de los métodos de corte cinematográfico, de suerte que se desarrolló una técnica de narración fundada en el montaje, técnica ésta que ha ocupado una posición central en el seno de la nueva literatura. Sorprendentemente, y con excepción de algunas tímidas tentativas que datan de los años '20, la historia de la pieza radiofónica ha descuidado, en el transcurso de las décadas de 1950 y 1960, la técni-



ca de montaje. Sus múltiples variaciones, por más que actualmente puedan producirse sobre la cinta magnética, no se integraron sino muy tarde a la práctica de la pieza radiofónica. Algunos autores-directores y algunos dramaturgos han reconocido que, para fijar el arte acústico aún inestable, era menester trabajar en una *Teoría del montaje acústico* (y de sus signos acústicos), del mismo modo en que la cinematografía desarrolló una, desde muy temprano, para la óptica. Como tantas otras cosas, este proyecto aún no ha sido más que esbozado.

Kagel: Probablemente esto se haya producido porque los autores y directores de piezas radiofónicas de los años '60, ligados a una dramaturgia teatral más o menos convencional, se conformaban sobre todo con los supuestos de una escena ausente, antes que con las posibilidades de un lugar imaginario en el espacio. Del mismo modo, durante mucho tiempo se ha calificado de comediantes y no de "habladores" a sus participantes. El teatro en la radio servía de base a un "como si" radiofónico que impedía, por cierto, el desarrollo de una dramaturgia abierta.

Reproches análogos a los dirigidos contra ciertas técnicas de montaje de piezas radiofónicas, se alzaron igualmente en ocasión de la disputa que enfrentó, durante la década de 1930, el montaje duro ruso con el montaje norteamericano suave. Si bien la técnica norteamericana del montaje alcanzó, con Griffith, su primer pináculo, en cuanto atañe a la acción combinada del corte, de la composición y de la narración cinematográfica, y aunque Griffith influyó netamente sobre el arte cinematográfico ruso, casi hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, en el caso de montajes de estilo análogo, se señalan antes bien los cortes de Pudovkin y de Eisenstein, que los de los cineastas norteamericanos, o

bien el corte no nos preocupa en forma inmediata cuando contemplamos sus obras. Desde luego que la elección del tema, la precisión de su fundamentación ideológica y el efecto de agitación política lo más extendida posible a través del arte, constituyen el tema de la disputa.

Schöning: Eisenstein, quien, por lo demás, señala la influencia de Flaubert en lo que hace al desarrollo de su teoría del montaje, se sirve del corte analítico duro precisamente para que se lo destaque: como un medio de expresión evidente, que clarifica ritmo y dialéctica. En consecuencia, las dos "escuelas" de las que usted habla se hallarán más tarde, en ocasión de la disputa casi ideológica acerca del medio de la pieza radiofónica en los años '60, entre el corte abrupto y el fundido suave. Entre el efecto de distanciamiento y la intuición. El corte y el fundido influyen asimismo sobre el contenido, como todos los medios que participan en la creación de la forma.

Kagel: Creo que aquí se trata de una cuestión de dosificación. Diez años después de la introducción de la cinta magnética, se seguía trabajando con el fundido. En el curso de la historia de la tecnología siempre hubo períodos de superposición, durante los cuales nuevas técnicas sometidas a prueba se utilizaban bajo formas ya conocidas y seguras. De inmediato las soluciones que no eran adecuadas, nuevas ni radicales, casi siempre parecían insosteniblemente triviales.

Schöning: En ocasión de una emisión anterior, al tratar la herramienta "micrófono", dijimos que el micrófono monofónico influyó mucho sobre la dramaturgia tradicional, porque no parecía haber alternativa. Cuando se descubrió la técnica estereofónica, también hizo su aparición un nuevo criterio estético en el seno de la dramaturgia, un criterio que provocó

vehementes discusiones. Lo mismo sucede en el caso del corte y el fundido. Cuando la técnica del corte y la estética del montaje volvieron a cuestionar la exclusividad estética del fundido, la dramaturgia conoció nuevamente un desorden productivo.

Sin embargo, ya desde muy temprano, los oyentes aceptaron a tal punto la tendencia a la distanciamiento, a la interrupción abrupta que llega hasta el efecto de choque, que la misma se ha convertido en una convención auditiva, y que ya no se puede sino alcanzar difícilmente el objetivo fijado desde el origen.

Esto demuestra que el efecto y la eficacia de este medio estilístico son limitados (en el tiempo). Cuando un estilo ha alcanzado una posición dominante como, por ejemplo, el estilo caracterizado por el fundido, la mayor parte de las veces resulta sustituido por otro que se le opone, como, por ejemplo, el del corte. La ausencia del estilo que se hizo sentir a fines de la década de 1970 (también) en el empleo del corte y del fundido, podría haberse considerado como un fructífero proceso de integración... si el conocimiento de las posibilidades de la herramienta acústica —herramienta de la cual todos, gracias a los ejemplos, podían disponer— no hubiese quedado en patrimonio de tan solo algunos.

Kagel: ¿Qué era el fundido para la época? Una forma particular de puntuación. Podría definírselo como un signo de dos puntos, a la vez anticipado y prolongado: Un doble punto que comienza antes de lo que debería porque hay una superposición sintáctica con la frase siguiente, del mismo modo que esos verbos que, a partir de la segunda mitad de la frase, no necesitan que se los complete expresamente, porque el oyente o el lector ya sabe, por experiencia, la segunda parte del verbo, y espera pacientemente la continuación. La superposición también sirve aquí como medio de aceleración, puesto que el oyente, gracias al pasaje suave, tiene la ilusión de un desarrollo convincente. En esta época, el corte se ha convertido en una forma suplementaria de puntuación y, por consiguiente, no hubiese debido entendiérsela como una negación del fundido. Gracias al corte era más fácil articular con mayor nitidez lo que, de ordinario, se expresaba entre líneas. Por definición, el corte —por oposición al fundido— *no es sentimental*.

Schöning: Corte significa también tajo. Y tajo significa fragmento. El montaje de fragmentos da una visión de perspectivas múltiples de la realidad, antes que una visión unidimensional. Esta visión también marca una diferencia entre la estética nueva y la estética tradicional, y ello en todos los terrenos del arte. Por consiguiente, corte y montaje se convierten en la herramienta primaria de la nueva pieza radiofónica. Desde que se comenzó a realizar montajes de textos en la pieza radiofónica, ya no quedaba sino un paso desde el montaje de textos literarios hasta el montaje de materiales acústicos. Los trucos que la literatura ha vuelto a dar al medio técnico, se utilizan ahora por parte de quienes hacen piezas radiofónicas con ayuda de una realidad acústica grabada (= sonido original) como "texto" destinado al corte operatorio. Hablábamos en esa época de *literatura de cintas magnéticas*. La misma ha encontrado una forma estética adecuada en el montaje y en el collage acústicos.

Kagel: En cuanto atañe a las posibilidades de sus funciones y sus significaciones específicas y superiores, el montaje es tan ambiguo como el corte. Pero el corte se ha convertido en una herramienta esencial para la creación de la nueva ilusión. Aparición, desaparición, repartición, aceleración, prolongación: conceptos que solo se tornaron efectivamente perceptibles gracias al corte. Este procedimiento, confirmación estilística del contenido, condujo entonces, sin tropiezos, a la mecánica del montaje.

Schöning: En esa época, algunos de los que hacían piezas radiofónicas se atenían con mayor asiduidad a la mesa de montaje que a su mesa de trabajo. Podría...³

Kagel: ¡¡¡ Corten !!!

Pasos. Se cierra una puerta de estudio. Tránsito en la calle. Música proveniente de las radios de los autos que pasan. Fundido.

1982

Traducción de León Mames

Notas

¹ En alemán, *Ohrkanon*, juego de palabras intraducible (de Ohr= oído) (N.d.T.)

² Un ejemplo: el tema de una pieza radiofónica es la fluctuación habitual de la intensidad de la atención cuando se escucha música. Durante un concierto orquestal, el recitante pronuncia —en su carácter de oyente participante— un monólogo en voz baja, que la música interrumpe de continuo. A fin de ilustrar claramente los diferentes estadios de la atención (y también de la distracción), la música grabada está parcelada, y cada fragmento se graba, en una cinta nueva, en el orden original y con diversos grados de intensidad sonora. (Finalmente se mezclan la cinta musical y la cinta del texto.) Se obtiene así, a partir de fragmentos cuya intensidad sonora varía abruptamente, una continuidad, exactamente como cuando se contempla un cuadro y el ojo procede por deslizamiento y, al mismo tiempo, por saltos. El corte, y no el montaje, puede aquí permitirnos obtener una coherencia que impiden el brusco aumento y disminución del volumen sonoro. Los fundidos son importantes en otro nivel, en el de la dramaturgia.

³ ... describir la pieza radiofónica de esos autores como el arte de la cinta magnética cortada y montada.

(Extraído de: Mauricio Kagel, *Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique*, Christian Bourgois Editeur, París, 1983. (Publicado originalmente por Piper & Co. de Munich, 1975.)

La música sorda

Eduardo Kusnir

Eduardo Kusnir (Buenos Aires, 1939) es compositor, pianista, director, doctor en música y, últimamente, actor y recitante. Su música, punto de referencia fundamental para las nuevas generaciones, ocupa un lugar indiscutido y a la vez secreto en la creación electroacústica. Actualmente se desempeña como director del Laboratorio de Fonología Musical de la Universidad de Caracas.

Este es un diálogo entre el maestro Eduardo Kusnir (K) y alguien que lo entrevista (E). El encuentro tuvo lugar — a solicitud del entrevistado— en el año 2019, por razones que él explica de la siguiente manera: “Es mejor así, en el tiempo profundo...”

E: Usted acaba de festejar su octogésimo aniversario. ¿En realidad, cómo se siente?

K: Muy bien. Fresco como un repollo (ja-ja...) aunque un poco amarillo. Usted sabe, con el tiempo los colores empalidecen, y uno trata de sustituir las cualidades perdidas.

E: ¿Considera que su música también ha perdido color?

K: Sí, poco a poco una claridad incolora la ha ido envolviendo. Por dentro está en calma. Le hacía falta. Ambos estamos preparados para dar juntos, con pareja serenidad, el siguiente e inevitable paso.

E: Si lo entendí bien, aún no es hora. Bueno, esa marcha hacia el reposo... es difícil de aceptar que la quietud tenga cualidades como para sustituir el movimiento. Es demasiado homogéneo y a usted nunca le gustó la homogeneidad.

K: Es un estado en el cual uno no se siente perturbado, no se esperan grandes cambios, no hay sobresaltos. Vivo actualmente una homogeneidad dulce, un bienestar que dura. Hace cuarenta años no era así, me gustaban las sacudidas, subir y bajar montañas a toda carrera, girar como un trompo sin saber donde iba a caer, sentirme heroico en medio de las tormentas, y luego secarme bajo el arco iris... Ahora, ¿podría hacerlo?

E: Ahora se quedó con su arcoiris como estado permanente. La estación definitiva después de la tormenta. El premio al combatiente. ¿Su descripción no suena un poco a Beethoven?

K: En secreto le rendía culto, es cierto. Me esmeraba para que no se notara haciéndome chistes.

E: ¿Y esa actitud continuó después de aquel episodio en que se resbaló tomando una ducha? Se cortó la mano, y luego... Nunca se aclaró si fue él en persona quien lo empujó.

K: ¿Beethoven? No creo. ¿Por qué habría de hacerlo? Jamás acusé a nadie porque a nadie vi. Tenía los ojos enjabonados.

E: Pero la obra que estaba componiendo cuando ocurrió el hecho... ¿la recuerda?

K: No.

E: Era la historia de un director de orquesta de provincia que ensayaba obsesivamente la *Novena*. El resultado era para él desesperanzador y a consecuencia de ello se desesperaba, sin sospechar que su versión era original y conmovedora, por lo tanto válida.

K: Lo he olvidado completamente.

E: Tuve acceso a su libreto —era suyo—, que describe el amargo periplo que llevó al maestro director a la locura. La orquesta estaba integrada por instrumentos compuestos en ese sintetizador S, al que usted, maestro compositor, tanto afecto le tenía. Recuerdo que hacia el final del primer movimiento, en sus últimos compases, la densidad sonora, contrariamente a lo establecido, en lugar de crecer decrecía, porque los músicos partían...

K: ¿Partían?

E: Sí, como en la *Sinfonía del adiós* de Haydn.

K: En efecto, en el gran *tutti* final me quedé con un solo músico, era un oboísta. Entonces no sé qué me pasó...

E: ¡A usted! Entonces ¿era usted?

K: No, no. Hablaba de ese director, por quien sentía —siento— una gran piedad.

E: Y Beethoven se enojó. Le dio a usted un golpe de mano, un empujón. ¿Se sentiría manoseado por la extraña manera de tocarle su *Novena*?

K: Me quedó inconclusa, borrada, desaparecida. Ese sintetizador S calló para siempre. Nadie nunca pudo repararlo, y lo más grave es que no se le encontró la falla.

E: Porque estaba hechizado. ¡Falló usted, resbaló en su obra más ambiciosa, a la que dedicó más de diez años!

K: No, no.

E: Y entonces se enfermó y empezó a rechazar la tecnología del siglo xx, la de los transistores y circuitos integrados. Dígame, ¿llegó a odiarla?

K: No la odié.

E: El sintetizador S enmudecido, su obra, inaccesible, encerrada en un diskete, su imaginación convertida en estúpidos bits. Es cruel. Cuando se escribía la música en un papel era mucho mejor. Por lo menos se veían las notas, los trazos de puño y letra del compositor, las manchas... Las manchas de comida y vino en las partituras de Beethoven siempre me impresionaron como algo verdaderamente interesante y digno de olerse. Es que las viejas partituras de papel eran objetos destinados a los sentidos y a la imaginación, en cambio aquella tecnología...

K: ¡Basta! No la odié ni la rechacé... Tampoco la amé nunca.

(Primera pausa)

E: Maestro, pongamos la mirada en muchos años atrás. De niño su instrumento básico fue el piano. Luego, durante un breve periodo, fue la orquesta. ¿Qué significó ésta para usted?

K: Me hubiera gustado que fuera mi instrumento extendido, la felicidad de realizar música en comunidad. Tuve la oportunidad de gobernar algunas de esas comunidades durante un espacio de tiempo —como usted lo dijo— breve, en mi juventud. Muy pronto hube de comprender que no sirvo para mandar, ni siquiera a pequeñas multitudes de instrumentistas. Fue una frustración y también una confusión: me atraía hacer música con orquesta, pero no con ejecutantes de orquesta. Estos y aquélla se hallaban siempre en conflicto y un director jugaba necesariamente un papel de componedor. Yo no sabía hacerlo.

E: Felizmente ya no es así en el siglo xxi. ¿Cómo empezó a cambiar esa relación entre el director, sus músicos y la misma música?

K: Las orquestas sinfónicas, obligadas por las exigencias de la economía, la famosa rentabilidad, fueron reduciendo gradualmente su tamaño, hasta llegar a la situación de hoy: orquestas conformadas por, a lo sumo, dos o tres músicos, que logran resultados extraordinarios. Así, la intimidad y hasta la sinceridad vuelven a ser posibles. Últimamente mi posición ha sido llegar al límite de esa tendencia: una orquesta = una persona. No se necesita más para hacerlo todo.

E: ¿En qué consiste ese todo?

K: Todo es todo lo bueno de la música, aun sin necesidad de tocarla, de hacerla sonar. Se puede prescindir de su transmisión acústica, del sonido como fenómeno vibratorio externo. Prefiero que la gente escuche música por dentro.

E: Quiere decir una música privada. En el exterior no se oiría nada. ¿Se acuerda de los audífonos de hace veinte años?

K: ¡Qué comparación! Eran tan dañinos como aquello que se llamó "altoparlante", un mueble de un carácter bruto por donde pasaba salvajemente la electricidad, produciendo sacudidas. Estaban ligados a otro demonio llamado "amplificador". Por causa de la complicidad entre ambos se mutilaron muchos oídos. Pueblos enteros quedaron sordos.

E: Pero luego...

K: Gracias a su sordera aprendieron a disfrutar el silencio.

E: En silencio.

K: Y recobraron el oído para escuchar internamente a sus compositores y directores favoritos.

(Segunda pausa)

E: Diga lo que diga, durante veinticinco años de su vida la vieja tecnología jugó un papel decisivo en su música. ¿No hay un toque de desagrado hacia ella en su posición actual?

K: ¿Me llama traidor?...

E: Quizá. Aunque en arte, las traiciones han sido moneda corriente. Picasso, Stravinski, Schoenberg, todos ellos han sido, en cierta forma y bajo cierta óptica, infieles, desleales y por supuesto egoístas.

K: Ya ve, no tengo por qué defenderme. Qué podría decir sobre mi utilización de la vieja tecnología, además de que sin ella tal vez no sería conocido para los que no alcanzaron a vivir en este siglo...

E: ¿Está seguro de lo que acaba de sugerir?

K: No mucho. Mi "electrónica" fue antes que nada una cuestión práctica. Recuerde que aún no existían las técnicas para la transmisión no acústica de la música. A ésta había que hacerla sonar y las viejas orquestas con sus músicos me habían decepcionado fuertemente. Consideré la tecnología como mi alternativa para hacerme oír externamente, pero nunca decidí sobre el estilo o la estética de lo que hacía. Simplemente me valí de ella.

E: ¿Con desagrado?

K: Al contrario, la disfruté.

E: Yo siempre pensé que la adoraba. Le permitió ser compositor, director e intérprete al mismo tiempo. Debió usted sentirse con mucho poder...

K: ¿Qué poder?

E: El de controlarlo todo, o en su defecto lo más posible. Por un tiempo cultivó una composición sin intermediarios, sin más intérpretes que usted.

K: Lo disfruté.

E: ¿Y a quién se proponía seducir?

K: En esa época a los oyentes, además de a mí mismo.

E: ¿Por qué no a los intérpretes, al público como gran mirón?

K: Creí que no me hacían falta.

E: Y en algún momento se sintió, digamos, un poco solo.

K: Siempre. Por eso empecé a introducir cambios. Primero envié los sonidos al escenario. Eran como actores invisibles. No fue suficiente y decidí meterme yo mismo de cuerpo entero. Fue con *Caperucita*, y especialmente en *Blancanieves*.

E: ¿Acaso era usted alguno de los enanitos?

K: Jamás. Yo era el pianista. Daba mejor impresión. Más adelante fui empujando a mis amigos al escenario y la tropa se volvió numerosa.

E: Es decir que su electroacústica de altoparlante fue penetrada por elementos extraños de carne y hueso —usted y sus amigos—, y así todo el mundo se sintió más confortable. Era una música en confianza. Música con un poco de teatro...

K: Yo los relacioné. Eran dos, se miraron, se gustaron...

E: Y se casaron y tuvieron hijos. ¡Bravo! Eso se llama relaciones productivas. Usted tuvo piedad, no permitiendo que su música se quedara demasiado

sola. La cuidó, me parece, muy bien. Era, además, su deber.

(Tercera pausa)

E: Hablando de cuidados, juguemos un poco con sus viejas "relaciones". Yo digo títulos y usted los comenta.

K: Bien.

E: *Lily*...

K: No la cuidé lo suficiente y murió en el fuego. La recuerdo con cariño.

E: *La Panadería*...

K: Siempre me gustó el pan. Pero a esa panadería ya hace rato que dejé de ir. Es demasiado concurrida y ruidosa. Va mucha gente diferente y desde que prefiero la calma y la homogeneidad...

E: *Orquídeas primaverales*...

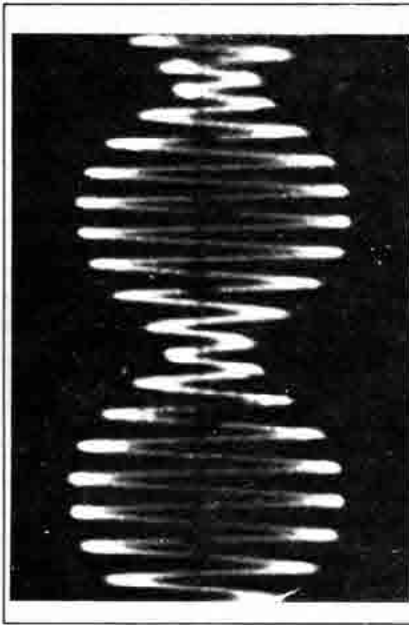
K: Lo mismo. Son demasiadas. Ahora me contento con cualquier flor y en cualquier estación.

E: *Brindis*...

K: Ah, esas deliciosas diecinueve piezas breves de teatro musical, ¡ya no se las ve ni se las oye! En eso se parecen a mi actual música interna.

E: *Caperucita roja*...

K: Era blanca, limpia de tecnología, con un piano que hacía de lobo y una muñeca sin papá. Su historia se parecía a la conocida. La reescribí debido a las pequeñas diferencias.



E: *Blancanieves...*

K: Igual. La reescribí por esas pequeñas diferencias.

E: *Buenos días, fue un buen día...*

K: Porque fue bueno haber nacido ahí, haberla hecho así, respirado esos buenos ayres...

(Cuarta y última pausa)

E: Y ya para concluir hablemos del Kusnir del 2019. ¡Qué año tan fructífero para usted!

K: Cierto, compuse más de cincuenta piezas. Y todas se mantienen conservadas en estado de plasma. Es la tecnología actual. Cuando ese tipo de almacenamiento sustituyó como memoria las partituras de papel, las cintas y los discos magnéticos y ópticos, ya no tuve más obstáculos para comunicarme. La tecnología del siglo XXI es el regreso a lo natural. Los instrumentos musicales hechos de agua, piedra, flores y nubes son la nueva generación. Los electrónicos, que tanto habían progresado, de pronto desaparecieron. Ni siquiera se los encuentra en las casas de antiguédaes. También los instrumentos de orquesta se esfumaron. Apenas se ve uno que otro violín, uno que otro oboe, pero de ninguna manera suenan como eran ellos. Suenan con los timbres que el oyente y el ejecutante de común acuerdo convengan. Y todos a la vez. La presencia de más de un músico en una orquesta no se justifica más que por razones psicológicas: los pobres no se acostumbran a tocar solos. Recientemente experimenté una agradable versión de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, tocada y dirigida por un oboísta (el único músico presente). Pronto serán los propios compositores, tanto del pasado como del futuro, quienes, desde su estado de plasma, se recrearán calladamente y sin intermediarios en el interior de las personas. No sé de cuántas, no se trata de contarlas. El arte es un regocijo muy especial...

(Caracas, 16 de enero de 1992)

Tramos

Graciela Paraskevaídís

Primer tramo

Hablar de la música electroacústica producida en América Latina durante la década de 1970 implica referirse al desafío que varlos de los compositores que hasta ese momento se habían expresado a través de la música instrumental (pocos y poco a través de la vocal/coral) enfrentan voluntariamente como forma de sacudirse la modorra de un siempre cómodo espejo de la moda de ultramar, de cuestionarla y de utilizar —una vez más— los medios en boga en los centros metropolitanos (en este caso la del estudio analógico), con intenciones y enfoques que resultaron marcadamente diferentes de los de allá. Naturalmente que —una vez más, y tal como había sucedido a fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 con la adopción del dodecafonismo—¹ la situación es “importada”. Pero, como sucedió en algunos casos con es-

último en ese momento histórico, sucederá también en el caso de algunas de las propuestas electroacústicas de 1970: es decir servirán, para dialectizar el modelo original y sus propuestas, e integrarlas —mucho más aún que las del dodecafonismo— a una opción que afecta la técnica y la estética, el contenido y la expresión del mismo, y ofrecerlo como verdadera y sorprendente alternativa de creación.

Hablar de esta producción implica referirse —entre otras— a obras como *Humanofonía* (1971), del guatemalteco Joaquín Orellana (1937), *La panadería* (1970) y *Orquídeas primaverales* (1975), del argentino Eduardo Kusnir (1939), *Creación de la tierra* (1972), de la colombiana Jacqueline Nova (1937-1975), *Episodios* (1973), *Austera* (1973) y *Parca* (1974), del argentino (cordobés) Oscar Bazán (1936), ... *después el silencio ...* (1976) de la argentina (y cordobesa) Hilda Dianda (1925), y *Tramos* (1975) del también argentino (y también cordobés) Eduardo Bértola (1939). La lista no pretende ni de lejos ser exhaustiva; podría cerrarse sin embargo, junto con la década, con *Imágenes de una historia en redondo* (1980), de Orellana.

Habrà que convenir en las extremas y múltiples diferenciaciones que impiden en este espacio un estudio comparativo de los puntos de partida que podrían tener en común estas obras y las divergencias con las que podríamos relacionarlas, que las alejan de cualquier aproximación simplificadora.

Segundo tramo

De entre los evidentes elementos referenciales que juegan de eventual común denominador para una posible aproximación a ellas, resultan inconfundibles y distintivos: a) lo voluntariamente a-discursivo del transcurso, b) la preferencia por el material microfónico (radial o ambiental) parcial o totalmente utilizado como fuente básica, el montaje de corte duro,² c) el humor manejado sorpresivamente, ch) lo dramático sin retórica, d) la utilización de la voz, sea en palabra (hablada, recitada, multiplicada, distorsionada, montada, camuflada), sea en variedades de “canto” (de emisión no europea, por cierto), e) el uso del silencio, f) un amplio espectro de lo reiterativo.

En *Tramos* de Eduardo Bértola el material es enteramente microfónico, clara e intencionalmente comprensible, a diferencia de, por ejemplo, las obras mencionadas de Nova u Orellana, donde la palabra no siempre es entendible o reconocible.³ *Tramos* es también a-discursivo, a-retórico, reiterativo, y se acerca algo a Kusnir en lo aparentemente divertido y humorístico, pero dramático y crítico, precisamente en la dureza de los cortes y en el pasaje imprevisto de un pantallazo al siguiente, de la longitud de éste, de la cantidad de veces que aparece a lo largo de todos los tramos.

Tercer tramo

Bértola, que no es un “ditelliano”⁴, aborda la composición de *Tramos* luego de haber transitado por caminos instrumentales y hasta corales que lo conduje-

ron luego al trabajo en el estudio, sin haberse dejado encandilar ni por el irresistible y glamoroso auge de los grandes estudios europeos del momento, ni por mayo del '68, ni por Lacan, ni por Adorno.

La suya es una propuesta directa, sin ambages, incómoda, que incluye todos los elementos referenciales señalados arriba. El humor es corrosivo y se congela en sonrisas que se esbozan espontáneamente, si conservamos⁵ la calma y la objetividad necesarias para no darle desdeñosamente la espalda, para no reaccionar airadamente porque nos dieron la captura, para disfrutar y asombrarnos de un excelente nivel técnico (notable para la época), de una pintura "costumbrista" sin maquillaje, de un "distanciamiento" brechtiano ejemplarizante. La a-discursividad es plena y desafiante, no solo en sus cortes duros sino en la imposibilidad de prever lo reiterativo. La música "ideológica" y el lirismo descarnado de Orellana dejan de ser una amplia y lacerante ventana hacia ciertos aspectos de la realidad latinoamericana y abren un minúsculo y refinado visor a través del cual se enfoca —nítidamente, despiadadamente— uno de los escenarios de oposición a la escenografía orellaniana, sofisticado, "alienado", pero de perfecto encastre en esa misma realidad latinoamericana.

Cuarto tramo

Tramos utiliza, en sus 16 minutos 50 segundos de duración, exclusivamente material radiofónico, recogido, seleccionado y armado por Bértola con gran rigor y originalidad. A la sazón trabajando como técnico en LS1 Radio Municipal (luego de la Ciudad) de Buenos Aires, el compositor maneja materiales que se van presentando como zonas de tránsito sin flechar, y por las que volvemos aparentemente a pasar, pero nunca de la misma manera ni en la misma dirección, y sin generar una situación laberíntica. Las señales se reconocen como escuchadas, los contextos se van modificando caleidoscópica-mente. El minimismo bazariano se transforma aquí en reiteraciones inesperadas y "recortadas" de un material que ya fue oído —por lo que basta una rápida alusión para reinsertarlo en ese nuevo contexto semántico-musical—, o es oído —luego de haberse anunciado sus fragmentos— con mayor extensión y énfasis, a lo largo de este "collage" sonoro que nos recuerda la hermosa frase de Max Ernst⁶.

Por supuesto que un "collage" lineal, donde sin excepción se escucha una sola franja de información por vez, a la manera de un bloque que se anexa a otro pero sin penetrarlo ni fundirse con él (sea anterior o posterior), no es en sí mismo un procedimiento inédito de estructuración musical. Para recordar un solo ejemplo histórico de enorme peso, bastaría referirse a *Relâche*, de Erik Satie, un compositor que también habrá que estudiar en las influencias que su obra ha dejado en la música latinoamericana de generaciones posteriores a 1925.

Quinto tramo

En la minuciosa partitura de *Tramos* se menciona en todos los casos el origen de las tres fuentes mi-

crofónico-radiales recogidas por Bértola: Radio Municipal, Radio Rivadavia y la Cadena Nacional de Radiodifusión. Los programas a los que se alude son pocos, solo que su evidente fragmentación multiplica su presencia, sea en repetición textual (total o parcial) o fracturada (y/o reiterada en esa misma fractura). Las fechas —no ordenadas cronológicamente— corresponden a acontecimientos, eventos y programas de entre 1972 y 1974, como el Congreso Ecuménico, la pelea Cassius Clay-Joe Frazier o el regreso de Juan Domingo Perón.

Si exceptuamos las referencias a los programas coloniales de las emisoras europeas (francesa, belga, sueca) y al de la División de Radio de las Naciones Unidas ("radiodocumentales sobre problemas del mundo en desarrollo"), en el que se habla de Colombia⁷, el resto del material lleva el inconfundible sello no solo argentino sino de la manera de hablar de los habitantes de Buenos Aires, con su particular nasalización y gesto campeón. Estos rasgos de lenguaje y de expresión definen y delimitan claramente el ámbito regional en el que Bértola marca estos tramos. La opción es distintiva y también excluyente de total "comprensión", puesto que la alusión e inclusión de ciertos ilustres personajes (Romero Brest, Borges) no son necesariamente captadas por un oyente no argentino (casi diríamos, no porteño), si bien el entramado permite en todo momento captar la situación genérica a la que se alude, fuera de esas estrechas fronteras, que accionan como "guiñadas".

Sexto tramo

Adquiere una especial dimensión la única referencia a la publicidad radial, que pasa muy velozmente ("Pinda", intencionalmente cercenada por Bértola), flanqueada por la alusión a Borges y a la mujer sueca. Al ser el único elemento significativo que no sufre ningún proceso de reiteración, deducimos que actúa no solo de elemento sorpresa sino de flecha subliminal, en relación inversa a la permanente e hipnótica presencia de los "comerciales" en los medios de comunicación.

Las "músicas", es decir las partituras "compuestas" para instrumentos y tocadas bajo la dirección de alguien que se escuchan en *Tramos* no son de Bértola. Son citas que actúan en forma de cortinas musicales, algunas muy conocidas y todas estereotipadas, según el caso que quieran subrayar (por ejemplo, glamorosas comedias musicales estadounidenses de la década de 1970 o música sinfónica ya maquetada desde los ejemplos cinematográficos de décadas anteriores, y prolongadas en los ejemplos radiales y luego televisivos⁸, que separan un "tramo" (o un segmento de tramo) de otro, todos siempre de diferente longitud, densidad y textura. En cuatro oportunidades, hay cuatro "pausas" de cuatro segundos cada una que "separan" más netamente aún los tramos o sus segmentos, introduciendo el elemento dialéctico —agónico— de ausencia de "sonido".

Séptimo tramo

Una lectura histórica de *Tramos* evidencia clara-

mente cuál es el eje dominante del momento, que se va introduciendo casi desde el comienzo: la significación política del regreso de Perón, de los acontecimientos de la llegada misma y sus consecuencias posteriores, atisbadas en ese final (profético en 1992) "abierto", lleno de expectativas, de incógnitas, de dudas, en agosto de 1975 (momento de finalización de la obra). Este final fue muy debatido por el propio compositor y la que firma este artículo. Diecisiete años después, la historia argentina, entre la composición de *Tramos* y el presente, contesta dolorosamente el signo de interrogación colocado por Bértola en el no-final de su obra.

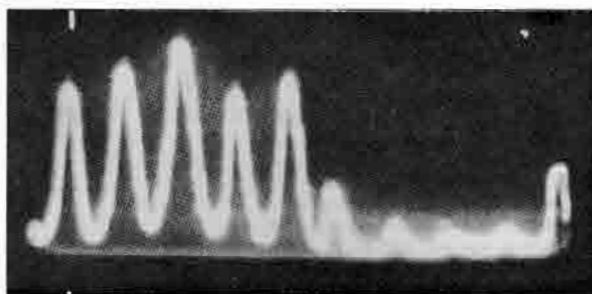
Pero el eje político se abre a tres significativos elementos —ejes a su vez— dominantes ideológicamente desde hace mucho tiempo en la Argentina: 1) la religión, con la permanente y fuerte presencia de la iglesia católica; 2) el deporte, señalado con tres menciones que bastan para su referencia simbólica: el boxeo, el fútbol y las carreras automovilísticas; 3) el barrio norte y su cenáculo artístico-cultural, cuyos inconfundibles indicadores son aquí Romero Brest y Borges.

Un cuarto elemento completa este material que es casi una radiografía de identidad argentina (porteña): los programas recibidos regularmente por las emisoras estatales desde Europa y que suministran una especie de anestesia acústica e histórica con agradables e intrascendentes temas de fin de año, melodramáticos radioteatros —en forma de curso de idioma francés, por supuesto, como símbolo de la cultura en el Río de la Plata— y de mitificación de algún modelo femenino-objeto: esta vez, la mujer sueca.⁹

El rompecabezas está completo. Sus lecturas se van potencializando imperceptiblemente y las piezas se colocan en jugadas magistrales, capturando irresistiblemente nuestra percepción y nuestra atención, en una suma de estratos que hacen olvidar completamente la estructura "lineal" de origen, que se mantiene sin quiebres hasta el final. Es como si Bértola armara un "panóptico" y lo controlara perfectamente hasta su final abierto. Jaque mate a la historia de la música electroacústica en América Latina, a la historia de la música electroacústica argentina, a la historia de la música argentina, a la historia argentina.

Octavo tramo

El estreno mundial de *Tramos* tuvo lugar el miércoles 15 de octubre de 1975, en el marco de dos conciertos dedicados a la música electroacústica de Latinoamérica, organizados por el desaparecido Núcleo Música Nueva de Buenos Aires en colaboración con el Núcleo Música Nueva de Montevideo, en el (atestado) auditorio del Instituto Goethe de Buenos Aires. En el debate posterior a la audición de las obras, *Tramos* polarizó una encendida discusión —entre otras— sobre si "eso" era música. Porque si sí, había que empezar a cambiar y sustituir las definiciones



habituales, indiscutidas y sacrosantas del inefable arte de combinar los sonidos.¹⁰

Notas

1 Ya el siempre combativo y combatido Juan Carlos Paz y el hostigado pionero Hans-Joachim Koellreutter supieron, cada uno a su manera, qué significó en aquel momento enarbolarse el dodecafonismo como forma de rebelión contra el neoclasicismo académico. Hoy queda bien hablar mucho de ambos y enarbolar sus ideas —uno está muerto ya por casi veinte años y el otro sigue siendo un lúcido y luchador joven rompedor de esquemas de casi 77 años—, como suele ocurrir con estos casos históricos. Algunos de los que tanto los admiran y los defienden hoy, ¿los hubieran defendido tanto y por los mismos motivos en aquel momento? ¿O les hubieran dado la espalda, por las dudas?

2 "Hard edge" como Bértola prefiere denominarlo, asociándolo así claramente al procedimiento de los plásticos.

3 Como había ocurrido en *Intensidad y altura* (1964), del peruano César Bolaños, no solo la primera obra realizada en el laboratorio de música electroacústica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella de Buenos Aires, sino un paso importante hacia las infinitas combinatorias de lo microfónico con lo electrónico, que en la década de 1960 habían enfrentado a franceses y alemanes en la primerísima etapa de la producción en estudio.

4 Si bien Bértola se presentó oportunamente al concurso de becas, nunca fue seleccionado, y el "Manuela" se perdió la oportunidad de haber apoyado a uno de los compositores argentinos más significativos de su generación. Desde Córdoba primero y Resistencia después, Bértola pasó a una experiencia europea que lo acercó a estos medios electroacústicos. No obstante, no se apartó más que esporádicamente del trabajo instrumental. Es de regreso de esa experiencia, vivida principalmente en París, que Bértola se radica en Buenos Aires. En esa época surge la idea para *Tramos*.

5 Los porteños, digo, porque de ellos (nosotros) fundamentalmente se trata.

6 "Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage."

7 ¡Ah! de paso, nos enteramos de que para las Naciones Unidas Colombia es "un pequeño país".

8 Puede ser fundamental aquí la lectura de los magníficos textos que sobre este ámbito ha escrito Philip Tagg.

9 ¿Otra vuelta de tuerca bertoliana —aquí debidamente turistizada para su comercialización masiva como objeto— a la frecuente presencia del cine sueco —especialmente de los filmes de Ingmar Bergman— en las décadas de 1960 y 1970 en Buenos Aires?

10 "La técnica deja los nuevos medios en las manos del compositor, pero no lo libera de la iniciativa ni de la responsabilidad artística del resultado." (Verner Meyer-Epler, "Principios de la música electrónica", en *Revista Musical Chilena*, año XIII, núm. 64, marzo-abril de 1959).

Transcripción integral de *Tramos*

Realizada por G. P.
en base a la del autor

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"
(Romero Brest)

tos

RADIO MUNICIPAL
"Fémina"
(Emisión especial de la
Radiodifusión belga)

cortina musical (piano)

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"
(Romero Brest)

—y ponen los ojos en blanco porque dicen que el Barrio Norte parece París, ¡sí es cierto!

RADIO MUNICIPAL
"Fémina"

cortina musical (piano)

RADIO MUNICIPAL
"Casos, cosas y
curiosidades"
(Emisión especial de la
radiodifusión sueca)

—Eeh... la mujer sueca, bueno, quiere aparentar tener 25 años toda la vida y a veces lo logra la primera mitad de su vida.

RADIO MUNICIPAL
(Desde París, emisión
especial de la
Radiodifusión y TV
francesas)

cortina musical (orquesta tipo jazz)

—Desde París, fue un reportaje especial de la Radiodifusión y Televisión de Francia para esta emisora.

PAUSA (4")

RADIO MUNICIPAL
(idem)

—...j'aime quand tu es en paix, puis j'aime aussi ton rire
—(risas masculinas)
—La gaieté te va bien.

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"
(Romero Brest)

—... porque...

RADIO MUNICIPAL
"Fémina"

cortina musical (orquesta)
—...Fémina...

MANIFESTACION

silbatos, bombos, voces
—... soltá (¿?) ...

RADIO RIVADAVIA
"La vida y el canto"

—... sí, con él ..., bueno, con nosotras es bastante amigo, así que se prestó dócilmente a... a las tomas fotográficas...

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"
(Romero Brest)

tos
—... entonces, entonces cuando vienen los europeos y ponen los ojos en blanco porque dicen que el Barrio Norte parece París, ¡sí es cierto!...

RADIO MUNICIPAL
"Fémina"

cortina musical (piano)
(sigue detrás del texto)
—pensar en la pintura, puede ser, de inmediato, referirse a Brueghel, a Rubens, a Magritte. Pensar en la canción, puede ser cantar algo de Jacques Brel. Pensar en hermosas ciudades, será evocar a Brujas y hasta en la novela policiaca Simenon será un autor inevitable. Esta emisión intentará que usted, de ahora en adelante, asocie a Bélgica el nombre de sus poetas...
(piano)

RADIO RIVADAVIA
"La vida y el canto"

—Reiteramos los pesos para la gran pelea de esta noche que trasmite Rivadavia: Cassius Clay 96,250, Joe Frazier 94,677.

RADIO MUNICIPAL
"Casos, cosas y
curiosidades"

cortina musical (orquesta)
—¿Tiene usted una idea de cómo es la mujer sueca?

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"
(Romero Brest)

—... entonces no se quiere nada. lo que se quiere es seguir andando. Esta es la gran filosofía política de esta... de estos países. Seguir andando.

MANIFESTACION

tos
silbatos, bombos, voces

—... "Gráfico"...

CADENA NACIONAL DE
RADIODIFUSION
(Congreso Ecuménico)

—... que estos días de recogimiento espiritual, de felicidad en el interior de nuestras conciencias, estos días en que hemos participado con recogimiento y silencio...

RADIO MUNICIPAL
"Casos, cosas y
curiosidades"

cortina musical (orquesta)
—Casos..., cosas..., y curiosidades.

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"
(Romero Brest)

—... equivocado él también...

MANIFESTACION

silbatos, bombos, voces

—... vamos, azules... "Gráfico", "Gráfico"... soltá...

PAUSA (4")

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"
(Romero Brest)

—... no hay ningún motivo para hacer un cuadro de caballete.

PAUSA (4")

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"

—Eeh... la mujer sueca, bueno...

RADIO MUNICIPAL
(Romero Brest)

tos

RADIO MUNICIPAL
"Encuentros"

cortina musical (piano)

RADIO MUNICIPAL
(Desde París)

—... alors, dis-le moi, dis-le moi!
—... Arrête, ne joue plus! Ma jolie chatte! Tu sais bien que tu es la seule... La seule dans cette immense.
—Desde París, fue un reportaje especial de la Radiodifusión y Televisión de Francia para esta emisora.

CADENA NACIONAL DE
RADIODIFUSION
(Congreso Ecuménico)

—(canto colectivo): Tu palabra, Señor, es la verdad y la luz de mis ojos.

RADIO RIVADAVIA
"La vida y el canto"

—Es un hombre que le gustan mucho las costumbres de nuestro campo, las cosas...

—Sí, sí.

—... la criolledad, ¿no?

—Sí, sí, por supuesto.

—Eh, eh. Paciente.

—Con un humor excelente, además, y muy particular.

—Además, paciente para la fotografía.

—Sí, sí, con... Bueno, con nosotras es bastante amigo, así que se prestó dócilmente a... a las tomas fotográficas.

—Mañana vamos a comentar la fotografía de Borges...

—... cómo no...

—... eh, este, Alicia. Ahora...

PUBLICIDAD RADIAL:

—(par de sonidos preparatorios de "jingle") "Pinda"...

**RADIO MUNICIPAL
"Casos, cosas y
curiosidades"**

—la mujer sueca es maravillosa, es elegante (sic), chic y también amorosa.

**RADIO MUNICIPAL
"Fémína"**

cortina musical (orquesta)

—y para empezar alegremente este nuevo año, nadie mejor que Annie Cordy, vedette internacional aunque nacida en Bruselas. En París actuó recientemente como estrella de primera magnitud en el estreno de la versión francesa de la comedia musical americana "Hello, Dolly".

MANIFESTACION

bombo, silbato, voces

PAUSA (4")

**RADIO RIVADAVIA
"La vida y el canto"**

—Rivadavia adelanta: Alejandro Semenuch ya es jugador de Chacarita. La operación se realizó sobre la base de 25 millones de pesos moneda nacional.

**CADENA NACIONAL DE
RADIODIFUSION
(Congreso Ecueménico)**

—(canto colectivo): Tu palabra, Señor, es la verdad y la luz de mis ojos.

**RADIO MUNICIPAL
("Radiodocumentales
sobre problemas del
mundo en desarrollo")**

—... que el hombre sepa para qué le sirven las cosas de la naturaleza. Que sepa comportarse en su trabajo, que sepa comportarse en su familia, que sepa comportarse en general en la... en el medio en que vive.

cortina musical (orquesta) (sigue detrás del texto)

—la División de Radio de las Naciones Unidas presenta una perspectiva de opiniones expresadas en el seno de esta organización sobre problemas que afectan a la paz entre las naciones y al adelanto económico y social de los pueblos.

cortina musical (orquesta) (sigue detrás de texto)

IDEM

sonido ambiente de calle

—¿Cómo te llamas?
—Oscar Armando López.
—¿Qué profesión tienes?
—Bueno... ahoritita me encuentro lustrando zapatos, porque usted sabe: la situación de la vida cómo se encuentra.
—¿Cuántos años tienes, Oscar?
—Quince años de edad.
—¿Tú sabes ya leer y escribir perfectamente?
—Escribir no, señor.
—Y tienes quince años.
—Quince años tengo, señor.
—¿Cómo ves tú el... el... la cuestión de la educación? ¿No crees que sin educación no vas a ir nunca a ninguna parte?
—Pues, cómo no, yo... me desocupo a las cinco de mi trabajo, llego a mi casa, agarro mis útiles y salgo para la escuela. Porque si no me educo no puedo ir a ninguna parte, señor, porque usted sabe que el dinero y la educación es la base de vivir en la vida.

cortina musical (orquesta) (sigue detrás del texto)

—la División de Radio de las Naciones Unidas presenta el quinto programa de una serie de radiodocumentales sobre problemas del mundo en desarrollo. En esta serie, prominentes personalidades del sector público y privado, dentro y fuera de las Naciones Unidas, analizan diversos aspectos del problema del subdesarrollo, particularmente en lo que atañe a la América Latina.

cortina musical (orquesta) (y corte dramático)

—Una educación para la vida. Oscar Armando López, adolescente latinoamericano, embolador o lustrabotas, tiene su propia filosofía aplicable al país donde vive y más allá de su pequeño país, a todo el mundo en desarrollo. Esta filosofía es muy simple: sin educación no se va a ninguna parte. Este es el problema clave del desarrollo con quienquiera que se discuta la problemática de Latinoamérica.

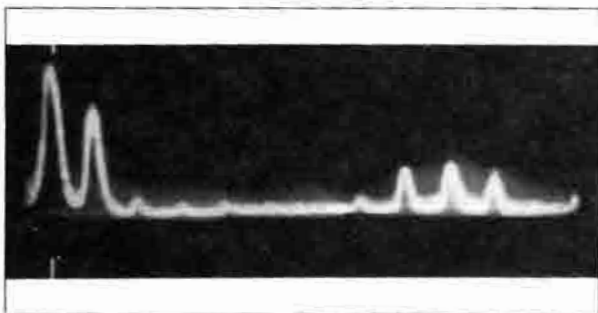
—La falta número uno de estos países es la educación. Mientras nosotros eduquemos al pueblo, a la gran masa del pueblo... es muy difícil salir del subdesarrollo. Por eso me parece a mí que lo fundamental, lo realmente primordial es el desarrollo de un vasto plan de educación. Pero de aquellas cosas elementales, que preparen al hombre, a la gran masa humana, para sacar a un país como Colombia del subdesarrollo: que el hombre sepa para qué le sirven las cosas de la naturaleza. Que sepa comportarse en su trabajo, que sepa comportarse en su familia, que sepa comportarse en general en la... en el medio en que vive. Que el hombre sea —aun (sic) no sea un hombre ilustrado sino únicamente educado—... que sepa cómo pone los pocos elementos de juicio de que dispone en beneficio de la comunidad.

—Quien nos habla es un hombre práctico, un hombre de empresas colombiana: el doctor Dávila Tello, subgerente de la Flota Gran Colombiana.

**RADIO MUNICIPAL
"Fémína"**

cortina musical (orquesta) (sigue detrás del texto)

—Estimados oyentes latinoamericanos: un año más ha transcurrido. En este primer programa de 1973 formulamos votos para que éste sea para ustedes un año de paz y prosperidad. En este nuevo año que comienza, no queremos formular votos platónicos, sino más bien ratificar nuestra resolución de proseguir lo mejor posible estos programas de divulgación cultural y recreativos, realizados especialmente para nuestros oyentes latinoamericanos. No es nuestra intención de congratularnos del pasado sin preocuparnos del futuro. Así, pues, hemos cerrado el pasivo de 1972, para asentar en el activo de 1973 nuestra firme resolución



La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos

Coriún Aharonián

Uno

Parece perogrullesco señalar, hoy día, que la irrupción histórica de los procedimientos de fijación (o grabación), almacenamiento, reproducción (con posibilidad de repetición mecánica) y trasmisión a distancia del sonido, incide de manera muy contundente en el funcionamiento socio-cultural de la música.

Es casi obvio que así ocurre en el campo de la música popular o mesomúsica. Allí, por un lado despierta la avidez monetaria de los industriales y les sugiere procedimientos de manipulación de masas que rinden jugosos dividendos (en materia estrictamente financiera y también en materia política). Por otro lado modifica su penetración cuantitativa y cualitativa. Pero esos procedimientos de grabación y de trasmisión inciden también en la ecología de la música culta, profundizando en este caso la fijación consumista del pasado histórico hasta lo inverosímil.

La evolución tecnológica tiene también otros aspectos que influyen en el pensamiento creativo del siglo xx. Está el desarrollo casi paralelo de los recursos de modificación electroacústica y de generación parcial o totalmente electrónica del sonido, amén del largo historial previo de los procedimientos de mecanización en la producción de música.

Tanto en la música popular como en la culta, la interacción entre proceso tecnológico y necesidad expresiva va generando nuevas soluciones. O más bien nuevas realidades.¹ Imaginativas o no, enriquecedoras o no.

Dos

La electrónica permite el surgimiento en las décadas del 1920 y 1930 de algunos instrumentos musicales nuevos, que parten básicamente del tubo electrónico de vacío o lámpara de radio. El primero de ellos (1921) es creado por el físico ruso Lev Sergueievich Termin o Leon Theremin (1896-): se llama "eterófono" o "thereminvox" o "theremin" a secas y llega a ser industrializado en los Estados Unidos. El movimiento de las manos del intérprete ante dos antenas —sin tocar el aparato— permite variar la altura y la intensidad de un sonido de timbre fijo (pero de gran expresividad).² El invento de Termin es precedido solitariamente hacia 1900 (entre 1892 y 1907 precisamente) por un fascinante y gigantesco "telharmonium" —ya electrónico (¡!) con alternadores usados como generadores— del estadounidense Thaddeus Cahill. Le siguen los inventos de Jörg Mager ("esferófono", 1926, y otros), Maurice

de subsanar todos los errores que pudimos cometer anteriormente. Vaya pues, por conducto de este programa, un fuerte y cordial abrazo y también nuestro agradecimiento a los oyentes latinoamericanos...

termina cortina musical que permaneció de fondo

—... que, por permanecer fieles a nuestras emisiones, demuestran haberse compenetrado de los buenos deseos que animan a la Radiodifusión y Televisión belga y a su locutora y amiga, Cristina.

cortina musical (orquesta) (comienzo —con timbales— de obertura de comedia musical)

—Y para empezar alegremente este nuevo año, nadie mejor...

se esfuma cortina musical

—... que Arnie Cordy, vedette internacional aunque nacida en Bruselas. En París, actuó recientemente como estrella de primera magnitud en el estreno de la versión francesa de la comedia musical americana "Hello, Dolly".

—Our accomplishment reflects the spirit of détente in its true meaning... (se esfuma el inglés y se sobrepone la traducción al español)
—Nuestro logro refleja un espíritu de "détente" en su significado más exacto.

bombos, voces, autos, silbatos, bocinas, aplausos, ruido de avión sobrevolando.

—... paso, paso... al costado!...
...vamos, azules... "Gráfico"... a
...ver... la Rioja se viene... los
riojanos se equivocaron, serán...
...¡vamos!...¡más rápido!... sin
salirse de la fila, vamos!...

el simulacro de sinfín se va esfumando muy lentamente a cero.

RADIO MUNICIPAL
"Radiodocumental
sobre la definición del
término 'agresión'"

MANIFESTACION

Martenot ("ondas martenot", 1928) y Friedrich Trautwein ("trautonium", 1930) y algunos otros de menor aceptación ("dynaphone", 1928; "heller-tion", 1928/1929), así como varias propuestas de electrificación o electronificación de instrumentos de la tradición europea (órgano, piano, guitarra, etcétera). Hacia todo ello confluye también, de alguna manera, la praxis de la generación de sonido por alteración de un campo lumínico que actúa sobre una célula fotoeléctrica (Van der Bijl crea en 1916 un órgano fotoeléctrico, y el propio Termin construye en 1926 un "illumovox", y poco después la banda óptica, utilizada simplemente como registro y reproducción de material microfónico, facilita la concreción del cine sonoro). En 1931 Gueorgui Rimski-Kórsakov dibuja directamente la banda sonora de una película, técnica que más tarde (1939) llevará adelante el británico Norman McLaren en Canadá.

Por otro lado, la posibilidad de grabar y reproducir sonido por el procedimiento del surco —en cilindro o en disco— desarrolla la imaginación de algunos jóvenes aquí y allá. En 1916, el ruso Dziga Vértov (seudónimo de Denis Kaufman, 1895-1945) experimenta las posibilidades de montaje de fragmentos sonoros grabados en discos, técnica que poco después trasladará a la imagen cinematográfica (con el "cine-ojo" y el "cine-verdad"). Las décadas del 1920 y 1930 van a traer nuevos aportes: en 1922 Darius Milhaud amplía el juego variando la velocidad de los discos; en 1930 Paul Hindemith y Ernst Toch componen una "Grammophonmusik" manipulando discos, y Vértov vuelve en 1930 al *collage* de sonido para dialogar con la imagen de su film "Entuziazm: Simfonía Donbasa".

Y el caminar del pensamiento, claro. El caminar, o el volar. En 1913 el pintor futurista italiano Luigi Russolo (1885-1947) lanza su manifiesto "El arte de los ruidos", complementado en 1916 y apoyado por la invención y construcción de artefactos que permitan abolir en los hechos las barreras mentales respecto a qué sonidos son musicalmente utilizables y cuáles no. En las décadas inmediatas, Edgar Varèse desarrolla muchos aspectos de la apertura conceptual, en lo teórico y en fabricación de música que realimenta esa apertura conceptual. Luego llegará John Cage.³

Tres

Después de la segunda guerra mundial, el lanzamiento comercial (hacia 1950) de los grabadores de cinta magnética y el grado de desarrollo de la electrónica harán posible la aplicación orgánica de una suma de iniciativas de la primera mitad del siglo, incluidas las experiencias de Russolo y Vértov y los planteos conceptuales de Varèse. El ingeniero y músico aficionado Pierre Schaeffer (Nancy, Francia, 1910) liderará un grupo de técnicos y compositores en París, preocupándose excesivamente por la publicitación de su nombre y el juego del poder. El físico Werner Meyer-Eppler (Amberes, Bélgica, 1913-Bonn, R. F. de Alemania, 1960) dará origen a otro

grupo al este de la línea Maginot, con un punto de apoyo inicial en los cursos de Darmstadt y en Bruno Maderna, y luego en el compositor Herbert Eimert y el técnico Robert Beyer. Las emisoras estatales de radio (ORF u ORF y WDR) se prestarán en ambos casos a financiar las iniciativas, en un principio muy onerosas. En Estados Unidos serán las universidades (Princeton-Columbia) las que respaldarán la iniciativa casi paralela de Otto Luening Milwaukee, Wisconsin, EEUU, 1900) y Vladimir Ussachevsky (Hailar, Manchuria, 1911, nacionalizado estadounidense), y los grandes grupos empresariales (RCA, IBM, Bell) los que harán posible los balbuceos en la experimentación tecnológica (el primer artefacto llamado "sintetizador" surge en 1952, las primeras composiciones realizadas mediante computadora en 1956, y la primera interacción entre computadora y generación electrónica de sonido en 1957). Pronto se sucederán los estudios de música electroacústica —improvisados o formalmente establecidos— en distintos países.⁴

Este es el nacimiento de lo que se dará en llamar "música electroacústica" (o "música electrónica"), expresión que englobará todas las vías de composición que utilicen procedimientos electrónicos de generación o de modificación de sonidos, y/o que manipulen grabaciones de sonidos (generados electrónicamente o bien grabados en un medio natural "acústico" por medio de un micrófono). La cinta magnética —analógica en la primera etapa de esta historia— permitirá (mucho más amplia y libremente que los cilindros y los discos de Vértov y de los otros experimentadores que lo sucedieron) elaborar los materiales sonoros ya sea por yuxtaposición (o sea montaje), o por superposición (o sea mezcla), ya sea por inversión (del sentido de lectura), por cambio de la velocidad de pasaje, etcétera, además del filtrado de determinadas franjas de frecuencias, la adición de reverberación (o de eco), la alteración del perfil dinámico y la intermodulación que permiten los recursos "pasivos". Todo material sonoro será pasible de ser utilizado por el compositor: todo material que pueda ser grabado a través de un micrófono y todo material que pueda ser generado electrónicamente. Alguien lanzará en los primeros años, cual marca de fábrica, la etiqueta "música concreta", pero ésta será pronto desechada por ese mismo alguien.

La música electroacústica va a tener, desde un comienzo, dos vertientes generales: la música compuesta sobre cinta magnética, y la música electroacústica en vivo ("*live electronics*"). Esta última no presenta, en principio, cambios en su mecanismo de concepción respecto de la música instrumental de la tradición europea: en lugar de componerse para violín, flauta y trombón, se compone para sus equivalentes de la era tecnológica. O se improvisa en o con ellos. En cambio, la música creada sobre cinta magnética y fijada en ella (o sobre cualquier otro soporte que permita registrar el sonido en forma analógica o digital) genera nuevas situaciones sumamente importantes: por primera vez en muchos siglos, el compositor evita (y —más aún— elimina de raíz) la mediación del intérprete en su necesidad de comunicación con sus semejantes. Su producto

queda fijado —convertido ya en sonido y no en signos a ser interpretados por un tercero—, de una vez y definitivamente. La única interferencia entre él y su público son los aparatos reproductores, que heredan el privilegio de ser denostados cada vez que algo suena mal.

Aparece aquí, claro, un problema nuevo: la no existencia previa de vías de vehiculización se transforma en un primer obstáculo para la comunicación con el público. La sala tradicional de conciertos, prevista para una alta cuota de espectáculo visual, enfría en su inútil frontalidad la escucha sin visión, es decir la posibilidad finalmente real de una escucha "pura" (tan declamatoriamente reclamada en períodos musicales del pasado europeo pero tan poco puesta en práctica) sin interferencia de señores esforzados que transpiran, se rascan, miran al costado y dan vuelta la hoja. El público habitual de conciertos, deformado por una práctica equívoca, echa de menos el circo porque nunca aprendió a escuchar. A pesar de que el parcelamiento cultural propio de la tradición europea lleva naturalmente a separar escucha de visión, de movimiento, de olfato o de cualquier otra cosa. Cabe la posibilidad de prescindir de ese público, dejándolo en libertad de reeducarse o de continuar alienándose en su consumo exclusivo de productos museísticos, y de aprovechar la oportunidad para abatir lentamente fronteras culturales. Pero hace falta tiempo, y algunos son impacientes. Otros, claro, van cortando camino en el interin, por el lado de —precisamente— las búsquedas de lenguaje concurrentes con esa problemática histórica de los códigos de expresión musical originarios de una u otra de las capas socioculturales.

Cuatro

Hacia fines de la década del 1960 los sintetizadores surgidos de la tecnología desarrollada a partir de la creación del transistor permitirán compactar y abaratar muchísimo el gran estudio electroacústico de los cincuenta, lleno de aparatos a base de válvulas, y los grabadores multipistas permitirán reducir la cantidad de etapas de copiado en el proceso compositivo sobre cinta. Mientras tanto, los estudios ricos habrán adicionado computadoras —todavía de altísimo costo— a sus instalaciones, computadoras a las que en muchos casos se recurrirá solamente para resolver etapas creativas diversas (Xenakis en Europa, otros menos relevantes en Estados Unidos). Los recursos de la informática serán aplicados en forma imaginativa en algunos pocos casos (Gordon Mumma, por ejemplo, inventará en la década del 1960 dispositivos para actuar en tiempo real sobre ejecuciones en vivo). Hacia mediados de la década de 1970 aparecerán sintetizadores con incorporación a distintos niveles de recursos de computadora a precios casi accesibles, y la explosión a comienzos de la década del 1980 de las micro computadoras de bajo costo multiplicará rápidamente las posibilidades de utilización de la informática, especialmente en tiempo real, situación que se acentua-

rá hacia fines de esa década con otra explosión tecnológica de bajo costo, la de los procedimientos de grabación y/o reproducción digitales.

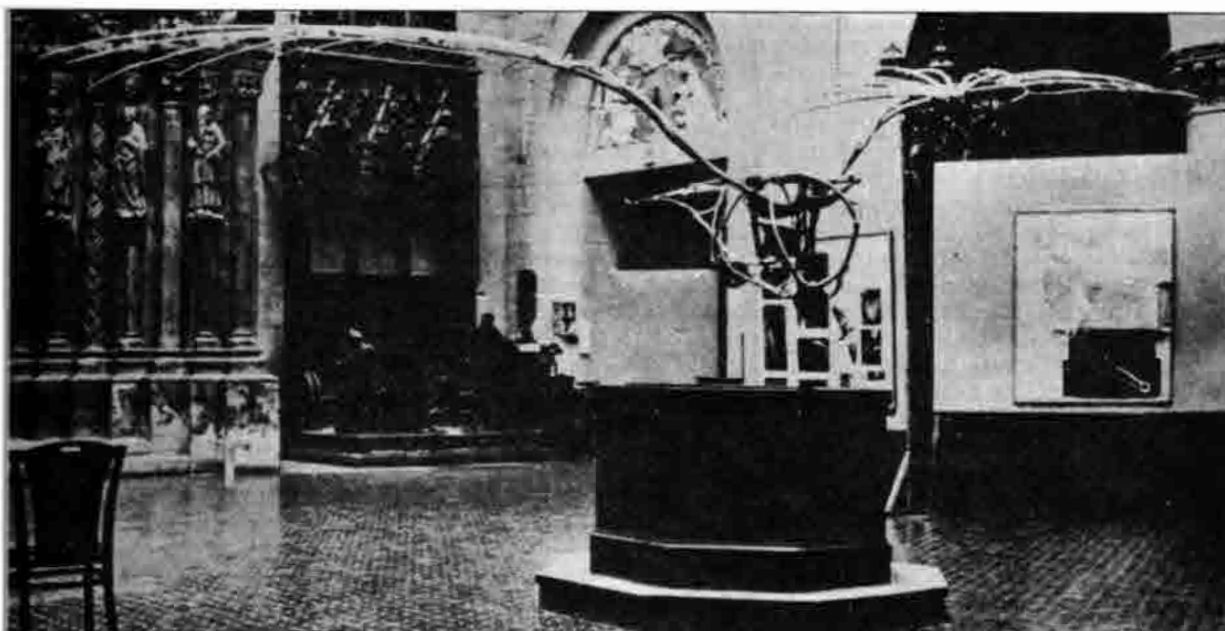
Puede decirse en términos generales que —como en anteriores etapas de la historia de la humanidad— la nueva tecnología va influyendo poco a poco el pensamiento compositivo, a la vez que la nueva música va nutriendo el pensamiento que genera esa tecnología, en un permanente proceso de realimentación.

Claro que no todo será de signo simplemente positivo. La primera invasión estadounidense de sintetizadores hacia 1970 vendrá acompañada por una estandarización dirigida a un mercado grande de aficionados, lo cual retrotraerá la electroacústica a los barrotes de la prisión tonal cromática de temperamento igual, impuesta de hecho por el "democratizador" conjunto de teclas blancas y negras. La tecnología del control por voltaje facilitará algunas cosas, pero dificultará la comprensión analógica de lo que está ocurriendo dentro del artefacto. Hacia 1980, los fabricantes japoneses descubrirán que el mercado se puede hacer mayor si lo prefigurado es más, y la década del 1980 traerá varios saltos de sofisticación tecnológica en los que los circuitos serán cada vez más inalterables por el usuario. La fijación y manipulación digital de sonido pasará a ser de muy bajo costo... y de calidad muy limitada. Las posibilidades teóricas se habrán multiplicado, pero los aburridos resultados musicales no parecerán estar demostrándolo.⁵

Cinco

En principio, la baja general de costos debería favorecer a los países del tercer mundo. Pero esto no es tan lineal tampoco. Tratemos de verlo, brevemente, en la perspectiva latinoamericana. Y tratemos de comprender la inevitable interdependencia entre el vuelo del pensamiento y la disponibilidad tecnológica.⁶

En una apreciación general de la producción musical latinoamericana del área "cultura", sorprende a menudo la elevada cantidad de composiciones electroacústicas realizadas por sus autores sobre cinta magnética. La producción es en ciertos períodos alta en relación con las composiciones para instrumentos tradicionales (tradicionales de la tradición europea, claro). Esto suena a contrasentido, puesto que la composición electroacústica depende de las disponibilidades tecnológicas, y éstas están condicionadas al grado de desarrollo económico del país, o a su participación mayor o menor en el reparto de la torta metropolitana. Pero no es un contrasentido, puesto que también la composición no electroacústica depende de las disponibilidades tecnológicas: un violín es también tecnología, y un piano también. Más aun: un violinista o un pianista son en buena medida función del desarrollo económico de su país, es decir que pueden dedicar tiempo a estudiar obras nuevas (que significan en general problemas técnicos no resueltos en los años de adiestramiento beet-



hoveniano) si disponen de tiempo ocioso o de quien les pague por tal estudio. Ello en el caso de que no hayan emigrado a porciones un poco más grandes de la torta, en busca de su miguita retribuidora del instante de entretenimiento y distracción que puedan ofrecer a quienes pagan, en ese duro oficio de bufón prostituto en que se convierte tan a menudo la supuestamente noble tarea de tocar.

El compositor que afronta las dificultades de realización de una obra electroacústica está en realidad ahorrándose todas las humillaciones repetidas que le significa la obra instrumental, y las frustraciones también. Al lograr terminar una obra electroacústica, el compositor puede —oh, milagro— oírla, saber cómo suena, comprobar la certeza o no de sus presupuestos. Luego, con la sola ayuda de un grabador y de los respectivos parlantes, puede hacer escuchar su obra cuantas veces quiera —o casi—. Al terminar una obra instrumental, en cambio, deberá esperar al intérprete, al grupo de intérpretes o a la orquesta, para poder oírla. Salvo que la escriba para un instrumento solista que justamente sea el que ejecuta él mismo (o su consorte). La obra se ejecutará quizás una vez, ante un público de diecisiete personas, incluidas la tía y el/la consorte. Y se archivará luego, brindando a su autor esa maravillosa satisfacción solitaria de hablarle a una pared. Con lo que su función de creador de productos de comunicación será sutil y sistemáticamente anulada.

Durante algunos años, la anónima máquina de frustración cotidiana del papel sociocultural del compositor logró triunfar también en el terreno de lo electroacústico, por la sencilla y expeditiva vía del miedo a la tecnología y de su paralela mitificación. Los tabúes fueron vencidos gradual y lentamente.

Seis

Primero fueron los tanteos experimentales de los muchachos de provincia frente a la excitación provocada por las publicitadas novedades de la metrópoli. En Santiago de Chile, a mediados de la década del 1950, un grupo de jóvenes compositores comenzó la realización de búsquedas con recursos técnicos limitados, primero en trasnoches en los estudios de Radio Chilena, búsquedas que se concretaron en 1956 en la organización de un así llamado "Taller experimental del sonido" en la Universidad Católica, al que no va a ser ajena la figura de Werner Meyer-Eppler, que visitara Chile en 1958. León Schidlowsky (Santiago, 1931, nacionalizado israelí algunos años después) realiza *Nacimiento* (1955?), Juan Amenábar (Santiago, 1922) su *Los peces* (1957) y José Vicente Asuar (Santiago, 1933) sus *Variaciones espectrales* (1959), obras a las que se suman otras varias de distintos compositores. Pero, falto de un sostén económico estable, el laboratorio desaparece y cada compositor queda librado a sus posibilidades privadas de disponibilidad tecnológica.

En la Argentina, Mauricio Kagel sonoriza con montaje de materiales de origen microfónico una exposición industrial en Mendoza, hacia 1954. César Franchisena realiza sus primeros trabajos en el campo electroacústico en Córdoba, entre 1959 y 1960, en los estudios de la Radio Universidad, influido como Kagel por la fuerte personalidad revolucionaria de Juan Carlos Paz.

Siete

Pero casi simultáneamente vienen los intentos de

repetir el modelo metropolitano del "gran" estudio (que, dicho sea de paso, es más grande en la imaginación de los receptores de propaganda de la colonia que en la realidad). Naturalmente, esos intentos si bien el frustrado "Taller experimental" de Santiago de Chile constituye un antecedente indudable se dan con más fuerza y facilidad en Buenos Aires, condicionada por un largo proceso educativo para asumir posiciones más inocentemente coloniales que otras ciudades del continente mestizo.

En 1960 la Universidad Nacional de Buenos Aires pone en funcionamiento un Estudio de Fonología Musical adscrito al Laboratorio de Acústica de la Facultad de Arquitectura. La dirección del estudio es confiada a Francisco Kröpfl (argentino, nacido en Temesvár, Hungría, 1928) y la jefatura técnica a Fausto Maranca, dos jóvenes que habían iniciado sus trabajos ya en 1958.⁷ El Estudio es grande y costoso, pero produce relativamente pocas obras en sus largos años de existencia —varios trabajos de su director a partir de un *Ejercicio de texturas* de 1960, la interesante *Creación de la tierra* de la colombiana Jacqueline Nova (Gante, Bélgica, 1937-Bogotá, 1975), y realizaciones aparentemente menores que no han trascendido— porque un ritual de supuesta dificultad impide el salto a la acción creativa. Es probablemente esa comprobación de escasa producción la que mueve a las autoridades universitarias a cerrar el estudio en 1973, por simple decisión administrativa.

Fundado en 1962, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires trata de tener al menor plazo posible su propio estudio electroacústico, independiente del de la Universidad. En 1964 se completa una primera composición en ese nuevo laboratorio: *Intensidad y altura* (sobre poema de César Vallejo) de César Bolaños (Lima, Perú, 1931). Durante largo tiempo, una dirección técnica errónea traba el vuelco de los numerosos becarios del Centro Latinoamericano (compositores jóvenes de toda América Latina) a la creación electroacústica, y es recién en 1966 que se inicia una corriente de trabajo regular. La presencia, como segundo director técnico, del talentoso ingeniero Fernando von Reichenbach, incita al trabajo.⁸ Y es así como se suceden numerosas composiciones de valor. En 1969 la dirección artística es asumida de hecho por Francisco Kröpfl, que se integra al cuerpo docente del Centro Latinoamericano, resolviéndose así la forzada oposición entre los dos estudios grandes de la ciudad de Buenos Aires.

Pero el Centro Latinoamericano es cerrado en enero de 1972, luego de una difícil crisis del sector de artes del Instituto Di Tella. Pocos meses después, su patrimonio es recibido en carácter de donación por la Municipalidad de Buenos Aires, que integra el estudio electroacústico a su Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), confiando su dirección a un equipo formado por Fernando von Reichenbach, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, José Ramón Maranzano y Gabriel Brncić. Ha perdido entre tanto su carácter latinoamericano, transformándose en un super laboratorio para consumo de compositores casi exclusivamente

argentinos. En 1976 cambia la ordenación administrativa y el estudio pasa a formar parte de un nuevo organismo, el Centro de Estudios Acústicos Musicales (CEAM). Pero aparentemente no produce nuevas obras, quedando absorbido durante varios años por requerimientos burocráticos. En 1982, ahora bajo el nombre de Laboratorio de Investigación y Producción Musical (que permite convencer a los burócratas acerca de su no inevitable inutilidad para fines inmediatos), se incorpora al nuevo Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, como parte de su Departamento de Música, Sonido e Imagen (los nombres, como vemos, continúan no siendo lo más logrado), departamento que dirige Francisco Kröpfl.

Otros estudios grandes van surgiendo (y en general sucumbiendo) en otras partes de América Latina. Entre ellos se cuenta el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música de México, fundado y dirigido por Héctor Quintanar (Ciudad de México, 1936), secundado por el ingeniero electrónico Raúl Pavón Sarrelangue, estudio cuya producción parece haber sido muy escasa (o muy poco difundida). En Caracas, José Vicente Asuarecha echa algunos años antes (1966) las bases del Estudio de Fonología Musical del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, estudio en el que compone algunas de sus piezas (*La noche II*, 1966/1967, *Divertimento*, (1967?), y *Guararí repano y Catedral*, ambas de 1968). El estudio, instalado a gran costo (grandísimo costo), reafirma en ese momento la tendencia al "gran" estudio, no despertando mayor interés en los compositores venezolanos. Lenta e implacablemente desmantelado desde 1968 (las acusaciones se escuchan hasta hoy), es reestructurado en diversos momentos, cambiando de nombre, de director, de institución propietaria y de sede varias veces, y generando incluso algún otro estudio (hijo o hermano).

Ocho

Entretanto, el mito tecnológico va cediendo. Los compositores latinoamericanos comienzan a adquirir secretos de las ceremonias mágicas, y a dominar las diferentes etapas del nuevo reino electroacústico. Planteadas las cosas a partir de cero, se llega a la conclusión de que el modelo del gran estudio no es precisamente el que conviene a las necesidades y posibilidades del medio. En la década del 1970 vemos surgir aquí y allá trabajos de gran valor llevados a cabo con medios tecnológicos limitados y muy limitados. Obviamente existe en este punto una situación de realimentación entre voluntad estética y medios de canalización de ésta. Es este punto el que trataremos de ampliar en el capítulo siguiente.

Curiosamente, a comienzos de la década del 1980 ese impulso creativo parece haber disminuido su empuje. A mediados de la década, la proliferación de sintetizadores de costo accesible a nivel individual cuestiona incluso la necesidad de trabajar en estudios prestablecidos y favorece una correlativa proliferación de pequeños estudios domiciliarios, cosa que no se corresponde hasta ahora con un en-

riquecimiento a nivel de la inventiva, enriquecimiento parecido al que ponía en jaque en los setenta los prejuicios coloniales y generaba productos técnica y creativamente válidos (y hasta "competitivos", valga la palabrota) a escala internacional.

Nueve

Uno de los aportes más significativos en el ámbito del replanteo de una utilización de los recursos tecnológicos en función de las posibilidades y las necesidades latinoamericanas, es el de Joaquín Orellana (Ciudad de Guatemala, 1937). Becario en el CLAEM del Di Tella durante 1967 y 1968, realiza en el estudio "grande" de ese Centro una primera pieza electroacústica, *Metora*, en la cual ya quedan planteadas algunas opciones: búsqueda de limpieza formal, despojamiento, desinterés por decorativismos novedosos. De regreso en Ciudad de Guatemala, se reencuentra con la inexistencia del estudio "grande" y con la improbabilidad de que surja alguno siquiera "chico" en el futuro próximo. La puesta al día respecto a las vanguardias metropolitanas le ha permitido mientras tanto romper con el mito de la situación colonial en su concreción habitual de castramiento creativo (como sabemos, a la metrópoli le importa mantener su papel de único productor de bienes culturales, como forma la más directa de hacer efectiva la continuidad de su condición de metrópoli). Y la reinserción en la mesticísima realidad sociocultural guatemalteca exige de su responsabilidad ética la revisión de sus presupuestos estéticos.

Orellana crea un coro "contemporáneo" y experimenta con él nuevas posibilidades expresivas. Intenta registrar fotografías sonoras de las calles y de los hombres de las calles. Toma conciencia de la mitad indígena de su guatemalticidad y rechaza la mestiza vergüenza por la cultura indígena (incluida la lengua). Y se interna en un apasionante camino de reinención de la realidad circundante: la creación de nuevos instrumentos sonoros que prolongan las características propias de los de la cultura y de los de la cultura mestiza. Esta nueva lutería cuya mayor parte desarrolla los principios organológicos de la marimba criolla va a permitirle afirmar su imaginación compositiva, ya sea en manos de los entusiastas integrantes de su coro (cantantes, pero sobre todo actores, más dúctiles que aquéllos), ya en sus propias manos, ante el micrófono que le permitirá estructurar su particular mundo sonoro sobre la cinta magnetofónica.

En *Primitiva I* (1973) efectúa un breve estudio de sonoridades sopladadas, propias de las flautas pónicas de la América indígena, dialogando con percusiones atamboradas obtenidas por manipulación básica de golpeteos en cañas o de frotamientos en membranas perforadas de tipo "roncador" o "Waldteufel", y con nubes amarimbadas obtenidas a su turno a partir de instrumentos contruidos exprofeso. En *Humanofonía*, anterior a ésta (1971), una de las piezas de mayor fuerza expresiva en la producción latinoamericana de las últimas décadas, aún la curiosa-

mente un ámbito cultural indígena respetado, una sensibilidad mestiza finisecular, desgastada y amarillenta, pero aún vigente en su realidad guatemalteca cotidiana, y un concepto estructural no discursivo, en que se suceden climas expresivos resueltos en bloques texturales de células reiterativas entre los cuales no parece haber "continuidad" en una escucha de tipo europeo tradicional. En una y otra composición, los recursos tecnológicos estarán limitados a algún grabador de mediana calidad e incluso a alguno doméstico de la época, a un estudio radial de baja calidad cedido circunstancialmente, y a una unidad de reverberación perteneciente a ese mismo estudio. En algún momento nos encontraremos con una situación de reverberación muy bien lograda: pero ser el producto no de esa unidad de reverberación sino de la imaginación de Orellana aplicada a la fabricación de una caña soplable que permitir extinciones lentas y graduales de las precedentes secuencias de ataques tensos. El recurso por excelencia será la resolución de las posibilidades de montaje por corte y de superposición de materiales diversos sobre la cinta magnetofónica, y la adición mesurada de manipulaciones sencillas de inversión o de variación de velocidad. Si bien en *Malebolge*, realizada entre estas dos obras (1972), las limitaciones del aparataje utilizado jugarán una mala pasada dejando pasajes no resueltos que suenan ingenuos, *Primitiva I* y especialmente *Humanofonía* permanecerán como concreciones ejemplares de la imaginación creativa en la circunstancia tecnológica y sociocultural de Latinoamérica.

Y están también *Entrop* (1972), *Asediado-asediante e Iterotzul* (ambas de 1973), *Sortilegio* (1978), *Rupestre en el futuro* (1979), algunas obras mixtas para cinta e intérpretes en vivo (como *Híbrido a presión* en sus dos versiones, de 1982 y de 1986, o *Evocación profunda y traslaciones de una marimba*, de 1984), e *Imágenes de una historia en redondo (o Imposible a la equis)*, 1980), nuevamente ejemplar (y nuevamente dolorosa).⁹

Diez

Eduardo Bértola (Coronel Moldes, Córdoba, 1939) realiza su "experiencia europea" entre 1968 y 1971. Es allí donde aprende a verse en perspectiva en el espejo de su condición de latinoamericano. Rehuendo las condicionantes de todo tipo del gran estudio parisiense, construye un pequeño estudio privado, en el que compone varias obras antes de su regreso a la Argentina. *Dynamus* (1970), *Penetraciones* (1970; versión definitiva, 1972) y *Pexoa* (1971) constituyen piezas ásperas y duras, a través de las que va definiendo una personalidad tajante que busca su verdad sin concesiones ni sonrisas simpáticas. En *Dynamus* en especial, logra una repentina detención del tiempo dentro de una estructura reiterativa sin transiciones, y un permanente "falseamiento" de la percepción auditiva por la potencialización creativa de las limitaciones tecnológicas y por el aprovechamiento de las enseñanzas de la psicoacústica. Estos planteos se afirman en Buenos

Aires en la expresiva, sombría, amenazante *Gomecito contra la Siemens o El diablo de San Agustín* (1973),¹⁰ y llegan a un inesperado nivel de audacia en *Tramos* (que se analiza pormenorizadamente en este mismo número de la revista), un *collage* encolado audaz, en el que los materiales se suceden sin transiciones, y sin deformaciones, para ir construyendo poco a poco una estructura con varios planos de juego semántico. Ahí el compositor es austero hasta el límite de la desnudez: los materiales se ofrecen tal cual eran, y la única operación de Bértola ha sido el corte y el montaje, sin trampas de enrarecimientos, jugándose entero al poder de la estructuración, que por otra parte también es austera, diríase que morosa.

Luego, Bértola regresa, enriquecido, a la composición instrumental, que había abandonado por un tiempo. Y los desafíos a la percepción ensayados en la serie electroacústica desarrollada entre 1970 y 1975¹¹ rinden fascinantes resultados "acústicos".

Once

Oscar Bazán (Cruz del Eje, Córdoba, 1936), se instala en cambio francamente en el "gran" estudio: el CICMAT. Y más francamente frente a su temprano sintetizador Arp 2600. Pero. Justamente: pero. El gran estudio no suena ya a gran estudio y las obras de Bazán allí hechas en 1973 y 1974 no suenan a obras hechas en un gran estudio, y las máquinas maravillosas ya no mandan si no que manda Bazán. Y el resultado es una música electroacústica "pobre" aunque la tecnología que ha sido utilizada para producirla sea rica. Luego de un recorrido por las posibles vías del teatro musical, a través de las cuales el ludismo místico de la decadencia metropolitana y su personal refinamiento sensible le habían tendido varias trampas en los años anteriores, Bazán obtiene en *Episodios* (1973), en *Austera* (1973), en *Parca* (1974) y quizás en *Los números* (1974), una despojada exposición de bloques climáticos de textura estable pero permanentemente dinamizada, una sucesión de breves piezas plenas de ternura, de humor y de dramatismo, cuya valentía formal constituye un desafío para los colegas compositores latinoamericanos.

Pena que el propio Bazán confíe poco en estos logros, y no haya casi, aparentemente, continuidad en los años subsiguientes, salvo en la originalísima y excelente serie instrumental (o vocal-instrumental) *Austeras* (1975/1977), y quizás en las *Seis propuestas* (1980) y *Los mitos* (1985). Hay, eso sí, una fuerte influencia del camino bazaniano en varios de los compositores latinoamericanos nacidos en la década del 1950.

Doce

El sarampión del gran estudio a semejanza del modelo metropolitano imaginario no parece haber cundido más allá de los límites de Ciudad de México, Caracas y Buenos Aires. La Escuela de Artes de la

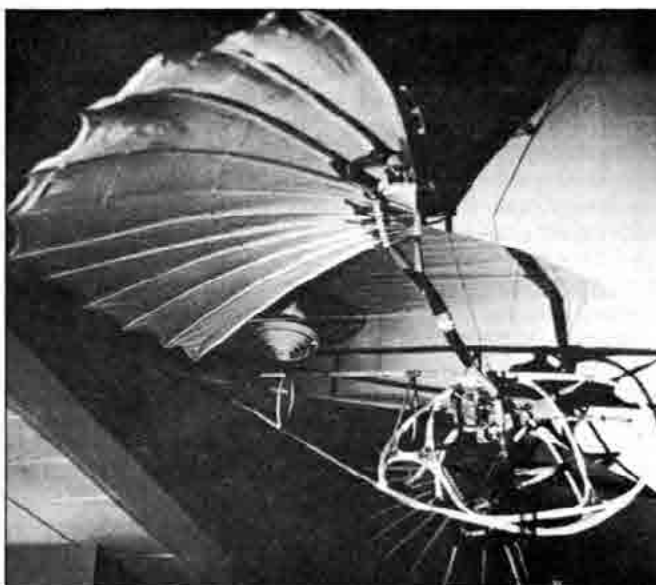
Universidad Nacional de Córdoba crea en 1965 un Centro de Música Experimental que propone una primera alternativa al modelo de gran estudio asumido por Buenos Aires. Sin embargo, varios de sus integrantes optan por emigrar a la Europa mítica del provinciano colonizado, y la actividad creativa del grupo —que promueve en 1966 un interesantísimo festival en el marco de la 3ª Bienal Americana de Arte de Córdoba— se diluye poco a poco, dejando como saldo el aislamiento de sus sobrevivientes y alguna pieza electroacústica solitaria. Y esa labor posterior, aislada, de Oscar Bazán en Buenos Aires. Luego de un paréntesis de funcionamiento del Centro de Música Experimental, surgirán algunos estudios domésticos, y la Escuela de Artes de Córdoba retomará la iniciativa planteando el funcionamiento regular de lo que pasará a Electroacústica, dirigido por el uruguayo Ariel Martínez. En Buenos Aires, Luis María Serra, Lionel Filippi y Susana Baron Superielle de Tresca (a quien veremos luego en Brasil) crean en 1971 un estudio privado llamado Arte 11. Eduardo Bértola (a quien hemos visto individualmente y volveremos a ver, también, en Brasil) instala en 1972 su pequeño estudio doméstico, seguido en 1974 por Jorge Rapp, quien construye uno —también pequeño— en el Centro de Estudios Musicales que codirige con Judith Akoschky. Más recientemente, aparecerán los estudios domésticos —facilitados por la nueva tecnología de Ricardo dal Farra y otros jóvenes. En Santa Fe, un núcleo de compositores inquietos encabezado por Ricardo Pérez Miró pelea por un estudio estable, organizándolo en principio privadamente e intentando la existencia de uno— el Estudio de Fonología y Música Electroacústica en la Universidad Nacional del Litoral. En La Plata, entretanto, la reestructuración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional una vez finalizada la dictadura militar, hará posible la puesta en marcha de un estudio propio.

En Santiago de Chile se insinúa un comienzo de sarampión con la compra de costosos aparatos por parte de la Universidad estatal, pero la irrelación de éstos con toda necesidad real inmediata de los compositores chilenos hace que los costosos aparatos permanezcan desde 1972 —y por muchos años— casi enterrados en algún sótano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, salvo un breve funcionamiento a principios de 1973 para la nunca suficientemente denostada tarea de imitar las tontas aventuras del metropolitano Walter/Wendy Carlos. Entretanto, Juan Amenábar trata de continuar demostrando —en su casa y en la misma Facultad— las posibilidades creativas del estudio "pobre", y José Vicente Asuar opta por armar su estudio privado.

En Brasil, el primer compositor electroacústico solitario es desde 1956 Reginaldo de Carvalho (Guarabira, 1932), quien arma su pequeño Estudio de Experiências Musicais en Río de Janeiro. Trasladado a Brasilia en 1960, continúa su tarea allí, al parecer sin seguidores ni discípulos. Entretanto, entre 1959 y 1964, Gilberto Mendes (Santos, 1922) y Willy Corra de Oliveira (Recife, 1938) realizan varios trabajos con sencillo equipo privado, dentro del ámbito ideológico del Grupo Música Nova. En Río, en 1962, Jorge Antunes (Río de Janeiro, 1942), hace su primer ejercicio elec-

troacústico. Regresado a Río, Reginaldo Carvalho establece un modesto estudio en el Instituto Villa Lobos, donde sí forma discípulos, incluido Antunes, que ha venido realizando experiencias desde su primer ejercicio. Independiente y aisladamente, Susana Baron Supervielle de Tresca construye en su casa de San Pablo un estudio pequeño en el que realiza varios trabajos. En Brasilia, un estudio también pequeño iniciado en 1970 por Conrado Silva (Montevideo, Uruguay, 1940) durante su estadía como docente en la Universidad Federal local, desaparece en su posibilidad de transformarse en estudio de la propia universidad a la partida de Silva a San Pablo, a pesar de los intentos de Jorge Antunes de restablecer ese foco docente y creativo en la universidad. Silva reanuda la aventura en San Pablo, y allí construye, uno tras otro, desde 1974, varios estudios pequeños, privados (el LSV, el Travessia, el de la Faculdade de Artes Santa Marcelina, el Synthesis, el suyo doméstico) o públicos (el de la flamante Universidade Estadual Paulista, organizado en 1978 conjuntamente con el francés Michel Philippot —Verzy, 1925—), en los que compone obras como *Equus* (1976) o incita a componer a jóvenes discípulos. José Maria Neves (São João del-Rei, 1943) intenta reiteradamente la creación de un nuevo estudio institucional en Río de Janeiro, partiendo de las bases establecidas por Carvalho. En Río también, Vania Dantas-Leite (Río de Janeiro, 1945) arma su estudio doméstico. A comienzos de la década del 1980 se establece en esta última ciudad el Estúdio da Glória, una iniciativa cooperativa en la que participan, entre otros, Tato Taborda Júnior, Tim (Luiz Augusto) Rescala y Rodolfo Caesar, produciendo varias obras significativas, como *Salve o Brasil!* (1982) de Rescala (Río de Janeiro, 1961) o *A descida* (1986/1987) de Caesar (Río de Janeiro, 1950). El argentino Eduardo Bértola (Coronel Moldes, Córdoba, 1939) realiza también su aporte docente en la década del 1980, primero desde Brasilia y luego desde Belo Horizonte, firme en su defensa del concepto de pequeño estudio.

Juan Blanco (Mariel, 1920) establece en Cuba las bases para un estudio (el del ICAP, Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos, en La Habana) tras varios años de utilización de instalaciones preexistentes (por parte de él y de otros colegas, como Leo Brouwer), fundamentalmente los estudios de la EGREM (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales). Pero las obras destacables son muy escasas, y a ello contribuye la escasa o nula información que los jóvenes compositores reciben —de Blanco en tanto docente— acerca de lo que se hace en el mundo y en particular en América



Latina. Un segundo estudio en la misma Habana se consolida tardíamente, hacia 1988, bajo la dirección de Carlos Fariñas (Cienfuegos, 1934), en el ámbito aparentemente más propicio del Instituto Superior de Arte.

En Puerto Rico, Eduardo Kusnir (Buenos Aires, 1939) busca poner en funcionamiento hacia mediados de la década del 1970 un estudio dentro de la Universidad, con aparataje preexistente que ha permanecido inactivo desde su adquisición, a pesar

de múltiples intereses en ese terreno de compositores tales como el puertorriqueño Rafael Aponte Lede y el estadounidense Francis Schwartz. Kusnir logra concretar su iniciativa insertándose más tarde en la administrativamente compleja estructura de los estudios caraqueños y ejerciendo en ellos la docencia.

En México, un grupo de jóvenes funda en la capital el Centro Independiente de Investigaciones Musicales y Multimedia, que dirige el multifacético Antonio Russek (Torreón, 1954) y en el que participa, entre otros, Vicente Rojo (Ciudad de México, 1960). Otros estudios grupales o individuales surgen en distintos puntos del país. En Monterrey, Arturo Salinas (Monterrey, 1955) hace varias obras en su estudio privado desde comienzos de la década del 1980. Y quizás sea necesario recordar aquí la labor silenciosa y solitaria del pionero Conlon Nancarrow (mexicano por adopción, nacido en Texarcana, Arkansas, Estados Unidos, en 1912), si aceptamos incluir de algún modo su empecinada música "mecánica" para pianolas en nuestro concepto de música electroacústica.

En Colombia, solo hace muy poco tiempo se concreta la conformación de un estudio institucional estable fuera de la capital: el Laboratorio de Música Electrónica "Jacqueline Nova" en la Facultad de Sistemas de la Corporación Autónoma Universitaria de Manizales, dirigido por Andrés Posada (Medellín, 1954). En otros países, como Bolivia, las concreciones de estudios de música electroacústica son más esporádicas, permitiendo la realización de composiciones aisladas a veces muy buenas pero obstaculizando de alguna manera la posibilidad de una continuidad creativa y de una alimentación mutua entre compositores en el desarrollo de la necesaria solvencia tecnológica no epigonal.

Trece

En el Uruguay, las posibilidades de establecer un estudio público (en la radio nacional —SODRE —

o en la Universidad de la República) naufragan año tras año durante tres largas décadas. Los primeros trabajos electroacústicos, destinados a una pieza teatral, son borroneados en 1960 por el autor de esta nota (Montevideo, 1940) con pequeños grabadores tomados en préstamo. Luego vendrán otras obras, realizadas con mayor solvencia, con la asistencia técnica de Henry Jasa, en uno de los estudios de grabación del SODRE, no precisamente equipado para estas lides. En 1961, Luis Campodónico (Montevideo, 1931 - París, 1973) armará, también con Jasa y en el SODRE, la cinta magnética para una obra de gran aliento, el *Misterio del hombre solo* en la que esta interactuará con un recitante, así como con voces de cantantes, un conjunto instrumental y... un metrónomo. En los mismos estudios del SODRE hará Conrado Silva (al que ya vimos en Brasil) su primer trabajo electroacústico en 1965. Jasa alternará como técnico —de acuerdo con la reglamentación del SODRE para el uso de sus instalaciones— con Dante de los Santos y otros colegas. Recién en 1974 será posible concretar el así llamado "Elac, pequeño estudio de Montevideo", prefigurado en 1971 y definitivamente constituido en 1975. Es efectivamente un pequeño estudio, surgido por el aporte cooperativo de varios compositores. Allí, Graciela Paraskevaïdis (Buenos Aires, 1940) ha realizado *Huauqui* en 1975 y *A entera revisión del público en general* entre 1978 y 1981, Carlos da Silveira (Montevideo, 1950) ha compuesto *Así nomás* en 1976, el autor de esta nota ¡*Salvad los niños!* en 1976 y *Esos silencios* en 1978, amén de la música para varias obras teatrales, Leo Maslíah (Montevideo, 1954) *Llanto* en 1980. Y en distintos momentos han realizado obras —en forma total o parcial— León Biriotti, Fernando Cóndon, Alberto Macadar, Carlos Pellegrino, Renée Pietrafesa y varios otros. Elac, pequeño estudio de Montevideo, ha sido además un centro de docencia de técnicas de composición electroacústica, y un lugar de militancia cultural. La actividad compositiva de este estudio cooperativo ha disminuído desde 1984, coincidentemente con la gradual aparición de pequeños estudios personales y la buena disposición de algún estudio comercial de grabación para la creación de músicas de escena. Entre los nombres más jóvenes de la composición electroacústica se encuentran Daniel Maggiolo, Jorge Camiruaga y Luis Jure.

Catorce

Está además la producción electroacústica en estudios del primer mundo de numerosos compositores latinoamericanos, visitantes o residentes —e incluso nacionalizados— en ese primer mundo. Es tan difícil no pecar por omisión en este rubro como en el de los latinoamericanos residentes en Latinoamérica, por lo que decido limitarme a una lista parcial de referencia, y pido desde ya, humildemente, disculpas a lectores y a compositores involuntariamente "damnificados".

Entre los radicados fuera de América Latina, po-

demo mencionar varios nombres (la mención en determinado país no significa que no hayan realizado composiciones en otro u otros). En Estados Unidos, Mario Davidovsky (Médanos, Buenos Aires, 1934), así como Aurelio de la Vega (La Habana, Cuba, 1925) y Sergio Cervetti (Dolores, Uruguay, 1940). En Canadá, Alcides Lanza (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1929). En España, Gabriel Brnic (Santiago de Chile, 1942) y Horacio Vaggione (Córdoba, Argentina, 1940). En Francia, Edgardo Cantón (Los Cisnes, Córdoba, Argentina, 1934), Beatriz Ferreyra (Córdoba, 1937), Jorge Arriagada (Santiago de Chile, 1943), Iván Pequeño (Viña del Mar, Chile, 1945) y Ricardo Mandolini (Buenos Aires, 1950). En Gran Bretaña, Alejandro Viñaio (Buenos Aires, 1951) y Javier Alvarez (Ciudad de México, 1956). En Alemania, Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931), Mesías Miguashca (Quito, Ecuador, 1938) y Bernardo Kuczer (Buenos Aires, 1955).

Entre los residentes por períodos breves y los visitantes de corta estadía encontramos obviamente (¿por qué obviamente?) muchísimos nombres. Veamos solo algunos de ellos, a vía de ejemplo. En Estados Unidos, Hilda Dianda (Córdoba, 1925), Francisco Kröpfl, Alfredo del Mónaco (Caracas, 1938) y William Ortiz (Salinas, Puerto Rico, 1947). En Francia, Julio Estrada (Ciudad de México, 1943), José María Neves y varios otros de los mencionados en capítulos anteriores. En Gran Bretaña, Julio d'Escivan (Caripito, Venezuela, 1960). En Alemania, Paulo Chagas (Río de Janeiro, Brasil, 1953), Luis Mucillo (Rosario de Santa Fe, 1956) y Gabriel Valverde (Buenos Aires, 1957). En Bélgica, Eduardo Kusnir. En Suecia, el suscrito. En Italia, nuevamente Hilda Dianda.

Quince

De regreso a la patria grande, conviene dejar claro que es materialmente imposible, dentro de los límites de un artículo y de la premura con que ha tenido que ser escrito éste, cubrir todos los aspectos de la creación electroacústica en América Latina. Hay numerosos compositores, de interesante labor en lo electroacústico, y numerosas composiciones, significativas por una razón u otra, que no han podido ser revistadas. Como la desconcertante producción de César Bolaños (Lima, Perú, 1931), primer compositor en Buenos Aires del estudio del CLAEM. Como *Awasqa*, realizada en 1986 en un estudio privado de La Paz por Sergio Prudencio (La Paz, Bolivia, 1955), que desafía la sintaxis expectable mientras explora íntimamente las profundidades de un aerófono de la tradición quechua-aimara.

Y está la riquísima vertiente que se desencadena gracias a o a través de los procedimientos electroacústicos en el enorme ámbito de la música popular, de la tan creativa música popular que América Latina genera generosamente día tras día (desde Tom Zé hasta Jorge Lazaroff o hasta Juan Luis Guerra, por ejemplo) y que —qué más remedio— escapa a los mencionados límites de este artículo. Otra vez será.

Notas

1 Véanse los planteos que desde distintas ópticas realizan Serge Moreux ("La partition musicale micrognique", 1950), Günter Mayer ("From music in the media to music for the media: towards an aesthetics of 'radiogenic' music", 1984) y Chris Cutler ("Technology, politics and contemporary music: necessity and choice in musical forms", 1984), además de algunos "clásicos" como el brillante teórico Walter Benjamin (el inevitable "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica") o el útil pragmático Fred K. Prieberg (los difundidos *Música de la era técnica*, Eudeba, Buenos Aires, 1961, y "Música y máquina", Zeus, Barcelona, 1964).

2 Véase el breve y preciso artículo de Robert Moog en el disco de Clara Rockmore, virtuosa intérprete del instrumento (De los, DEL-25437, Nueva York, 1975).

3 Véanse entre otros los aportes de Otto Luening y de Gordon Mumma (en *The development and practice of electronic music*, de Jon H. Appleton & Ronald C. Perera, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1975), de Hugh Davies (en *Poésie sonore internationale* de Henri Chopin, Jean Michel Place, París, 1979) y de Ursula Block & Michael Glasmeier (en *Broken music* de ambos, Daadgalerie & Gemeentemuseum & Magasin, Berlin & Dan Haag & Grenoble, 1989). Sobre Russolo específicamente vale la pena ojear las varias ediciones de sus textos y manifiestos (especialmente la de Richard-Masse, París, 1954, con una ilustrativa introducción de Maurice Lemaître, la de *L'Age d'Homme*, Lausana, 1975, con presentación de Giovanni Lista, y la antología de textos futuristas de Arnoldo Mondadori, Verona, 1973, a cargo de Luciano De Maria), el artículo de Barclay Brown (*Perspectives of New Music*, vol. 20 N° 1/2, New York, 1981/1982), los estudios agrupados en 1976 por el Institut für Wertungsforschung de Graz para la Universal Edition (*Der musikalische Futurismus*), y también *Il futurismo* de Maurizio Calvesi, Fratelli Fabbri, Milano, 1967 —versión reducida, 1970—. Sobre Norman McLaren véanse "Norman McLaren: his career and techniques" por William E. Jordan (*The Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. VIII N° 1) y un folleto de 1959 del National Film Board / Office National ndu Film del Canadá ("Cinéma d'animation sans caméra") que reproduce un artículo del propio McLaren.

4 Véanse cronologías en el impresionante volumen compilado por Hugh Davies (compositor, técnico de grabación e inventor de instrumentos), *Répertoire international des musiques lectroacoustiques / International electronic music catalog* (publicado como N° 2/3 de la *Electronic Music Review*, Trumansburg, 1967).

5 La bibliografía para este capítulo es a la vez relativamente abundante en ciertos rubros y dramáticamente escasa (o difícil de rastrear para el lector común) en otros. Lo obligadamente sintético de mi planteo no ayuda mucho, por supuesto. Lo siento.

6 A partir de aquí utilizo en buena medida como base mis textos "La música electroacústica en Latinoamérica" y "Hacia una música electroacústica nuestra" publicados en 1977 y 1978 en los números 1 y 2 de la revista *Ficciones* (Montevideo). Me han sido de gran utilidad además los artículos "Panorama de la música experimental en Chile" de Samuel Claro (*Revista Musical Chilena*, N° 83, Santiago, III-1963), "Música electroacústica na América Latina" de Conrado Silva (Art 013, N° 105 /115, Salvador da Bahia, 1985) y "La música electroacústica en la Argentina" de Francisco Kröpfl (mecanoscrito, III-1986), y el libro *Música contemporánea brasileira* de José Maria Neves (Ricordi, Saõ Paulo, 1981). En la primera parte he seguido los criterios del capítulo correspondiente de mi *Introducción a la música* de 1981.

7 Véase mi reportaje "Kröpfl de visita" (en *Epoca*, Montevideo, 9-VII-1965).

8 Véase el capítulo "Engineering heroes" en el trabajo de Gordon Mummaya mencionado, y un reportaje mío a Reichenbach: "El padre de Catalina" (en *Marcha*, Montevideo, 19-II & 5-III-1971).

9 Véase el pequeño libro *Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca (dos muestras)* de Igor de Gandarias (Editorial Cultura, Ciudad de Guatemala, 1988), el ensayo de Orellana "Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual" (en *Alero*, 3 época, N° 24, Ciudad de Guatemala, VVI-1977), y quizás también mi artículo sobre Orellana en *MusikTexte* (N° 43, Köln, II-1992).

10 Existe un breve comentario de Francisco Kröpfl sobre esta obra (mecanoscrito).

11 Con un breve apéndice en 1977 ("Historias para un movimiento imaginario" y "Trovas, crónicas y epigramas").

Música y fractales

Adolfo Núñez

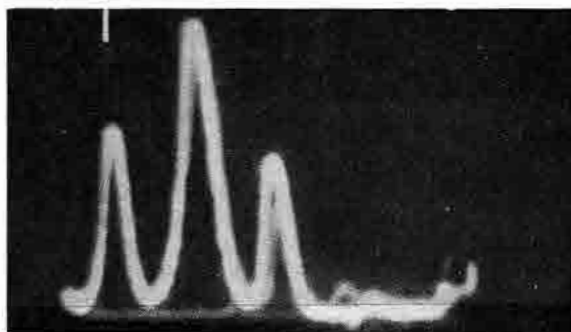
Creo que a muchos nos suena la palabra fractales y siempre nos pareció algo curioso y mágico a la vez. Tal vez hemos oído que tienen que ver con la autosemejanza, y que ayudan a resolver problemas de gráficos por ordenador, composición musical automática y síntesis de sonido... Lo cierto es que, a los músicos, su conocimiento y uso nos puede ser muy útil, no solo para reflexionar y entender mejor algunos aspectos de la naturaleza del arte y de la música, sino también para explorar en las formas musicales, en procedimientos automáticos de composición "más naturales", o en la síntesis de nuevos timbres y en cualquier caso como fuente de inspiración. Con este artículo y otro que le seguirá, se pretende dar una panorámica de estas criaturas y algunas de sus aplicaciones musicales.

El término fractal viene de la geometría. Su padre, Benoit B. Mandelbrot, matemático investigador de IBM, estuvo siempre muy interesado en fenómenos geométricos que, descubiertos por sabios en su mayoría legendarios y marginados, no encajaban fácilmente en las teorías "normales". Reunió a muchos de estos engendros en algunas publicaciones, como su libro *The Fractal Geometry of Nature*, y en un alarde de genialidad los relacionó más o menos en un tronco común, la geometría fractal, que intenta explicar las formas de la naturaleza.

Un fractal es, *grosso modo*, una curva o línea quebrada que lo es tanto que la longitud de cualquier trozo de ella es infinita. Además, su dimensión es una fracción entre 1 y 2, es decir, un fractal es algo entre una línea cuya dimensión es 1 y una superficie cuya dimensión es 2.

Lo elegante es que estas líneas se pueden generar por medio de operaciones matemáticas o geométricas muy sencillas repetidas una y otra vez (ver fig. 1). Una propiedad muy importante es que son autosemejantes, es decir, sus formas se repiten tanto en escala pequeña como en grande. Lo realmente espectacular es que algunas de estas líneas recuerdan muchísimo a formas de la naturaleza, desde el perfil de una isla al de un grano de arena o los nervios de una hoja. Con ello Mandelbrot demuestra su validez como mejores modelos de la naturaleza que las líneas geométricas clásicas (triángulo, círculo, etc.) y además nos hace ver una vez más lo sabia y vaga que es la naturaleza para manejar la información.

Lógicamente, donde más pronto encontró aplicación todo esto fue en las artes plásticas, concretamente en los gráficos por ordenador. Se han generado fractales que superan la imaginación más calenturienta y a la vez nos proporcionan placer estético. También se han generado dibujos muy realistas de continentes, montañas, planetas, paisajes, galaxias, etc. que nunca existieron. Si no recuerdo mal, en películas como *El imperio contraataca*, los informáticos de Lucas Films utilizaron estas técnicas extensivamente para generar los "exteriores".



Composición automática por ordenador

La utilización en música, especialmente en composición automática, no tardó en llegar, en parte gracias a los descubrimientos de Voss y Clarke que relataremos más adelante. Pero antes vamos a repasar un poco que es esto de la composición automática, que, como su nombre indica, consiste en que un mecanismo o procedimiento se encarga de componer música. Es clásico el juego que utilizaba Mozart para componer minuetos mediante una tabla de la que se elegía un patrón y otro según el resultado del lanzamiento de unos dados. Con la aparición de los ordenadores, se aceleraron las investigaciones y en 1956 se estrenó la *Suite Illiac*, la primera obra compuesta automáticamente por ordenador, programado por Hiller y el matemático Isaacson. Aquella música no era gran cosa, algo que podría hacer un alumno con conocimientos precisos de armonía pero sin imaginación. Desde este intento hasta hoy, los métodos de composición automática se han ido perfeccionando y muchas veces se han utilizado en conjunción con otras técnicas más humanas. Se integran plenamente dentro de los problemas más complejos de inteligencia artificial.

En la composición automática o asistida por ordenador se pueden distinguir dos tendencias: la que utiliza procesos aleatorios y la que utiliza procesos deterministas. Hoy examinaremos la primera. En ella se generan números al azar (aleatorios) que después son traducidos en parámetros musicales (nota, duración, timbre, etc.) que a su vez son filtrados mediante reglas, es decir si no cumplen con las características de la música que se quiere componer se rechazan y se prueba con otros números aleatorios hasta obtener un resultado aceptable. En la segunda, el caso determinista, se programa directamente el ordenador sin utilizar el azar para obtener la música. Un ejemplo de proceso determinista muy sencillo sería el que realizan algunos secuenciadores que permiten tocar la música al revés. Como veremos, los fractales pueden ser utilizados en las dos tendencias de composición asistida por ordenador.

Música aleatoria por ordenador

Y entramos de lleno en la música aleatoria. A la hora de generar este tipo de música mediante orde-

nador los compositores se han preguntado si sería posible, ajustando determinados parámetros, generar distintos tipos o estilos de música al igual que podemos cambiar por ejemplo el tiempo de ataque de un sonido en un sintetizador. Otra cuestión que se ha planteado es si los parámetros que gobiernan esos procesos aleatorios son significativos para nuestra percepción. Los compositores normalmente han contestado a estas preguntas mediante tanteo, es decir, escribiendo programas de ordenador y comprobando si los resultados eran satisfactorios. Voss hacia 1976 investigó de manera opuesta; partiendo de música preexistente midió dos propiedades estadísticas, que por otra parte se emplean normalmente para analizar señales aleatorias o ruidos: la densidad espectral de potencia y la autocorrelación.

Simplificando, se puede decir que la densidad espectral de potencia indica cuanto fluctúa la potencia en cada frecuencia, y la autocorrelación mide la relación que hay entre el valor de esa señal en un momento determinado y los que tuvo en el pasado, es decir, lo predecible que es. Existen en la naturaleza tres ruidos típicos: ruido blanco, browniano y $1/f$ (figs. 3 y 4). El ruido blanco, al igual que la luz blanca, contiene todas las frecuencias, por lo que su densidad espectral es constante; su autocorrelación es cero, lo que significa que sus variaciones son totalmente impredecibles. El ruido pardo o "browniano" tiene una densidad espectral que varía con $1/f^2$ (siendo f la frecuencia), y su autocorrelación es alta; es decir, tiende a variar lentamente y es bastante predecible en fragmentos cortos (fig. 4). Y por último hay un ruido intermedio cuya densidad espectral varía como $1/f$ y que tiene la extraordinaria propiedad de que su autocorrelación es la misma en todas las escalas de tiempo, lo que en cristiano significa que el valor en un instante está igual de "influido" por el valor anterior, que por los 10 valores anteriores, que por los 100 anteriores, y así sucesivamente con 1000, 10.000 etc. Es decir, es el ruido que más memoria tiene.

Fractales, ruido $1/f$ y música

Esta autocorrelación del ruido $1/f$ se traduce en autosemejanza que en este caso es estadística y no exacta como en el fractal de la fig. 1. Sin embargo los fractales generados igual que el de la figura 1 tienen un comportamiento como el ruido $1/f$. Y resulta que también muchas cantidades que fluctúan con el tiempo en la naturaleza se comportan como el ruido $1/f$, he aquí algunas: el nivel de las inundaciones de los ríos, el ruido en semiconductores, la actividad de las manchas solares (fig. 5), el tránsito en una autopista... y la música.

Efectivamente, Voss y Clarke midieron durante intervalos largos la densidad espectral de las fluctuaciones lentas (de 0,1 a 10.000 segundos) de la potencia sonora (amplitud) y la frecuencia de diversas señales musicales, es decir la evolución estadística de las notas y frases y de la melodía. Observaron que estas fluctuaciones también se acercan mucho a $1/f$. En las figuras 6 y 7 se representan en escala logarítmica algunas de sus mediciones. Se observa que su gráficas son bastante paralelas a la del ruido $1/f$. Los picos en la gráfica de Scott Joplin corresponden a la

preponderancia de ciertos ritmos. Se ve también (fig. 7) que en bajas frecuencias, correspondientes a fragmentos de unos 300 segundos, las gráficas del blues-jazz y rock se hacen más horizontales (más parecido al ruido blanco); ello indica evidentemente el límite de duración de las piezas en este tipo de música, es decir, cuando la canción se ha acabado no hay correlación con la próxima.

Autosemejanza en la música

Este comportamiento $1/f$ de la música no nos debe extrañar, ya que tiene, por lo general, una estructura muy jerárquica: notas, frases, secciones, etc. La autosemejanza del ruido $1/f$ y de los fractales es también una forma de jerarquía aunque más primitiva.

Todos estos conocimientos se pueden aplicar a la composición automática. Por ejemplo, generar melodías aleatorias siguiendo los tres modelos de ruidos (blanco, pardo y $1/f$) asignando los valores a duraciones y alturas de notas. Esto se puede programar fácilmente y oír en cualquier ordenador que tenga posibilidad de música, con una instrucción del tipo PLAY (DUR, NOT) que tocaría una nota de duración DUR y altura NOT (do, re, etc. o el número MIDI de tecla).

Demostración con fragmentos musicales

Vamos a generar una melodía tipo ruido blanco dentro de 2 octavas sobre el Do central del piano y utilizando solamente las notas blancas. Las duraciones podrán ser de semicorchea, corchea, negra y blanca. El programa debe realizar una simulación del experimento aleatorio siguiente: se introducen 15 bolas distintas en una urna correspondientes a las 15 notas y otras 4 bolas en otra urna simbolizando las 4 duraciones. Se extrae al azar una bola de cada urna; supongamos que obtenemos respectivamente 11 y 1, esto nos proporcionaría la primera nota, el Fa agudo semicorchea, de la melodía "ruido blanco" (fig. 8). Devolvemos las bolas a las urnas y repetimos el procedimiento hasta que nos cansemos. El hecho de devolver las bolas a la urna hace que cada nota sea totalmente independiente de las que han salido anteriormente, lo que es característico del ruido blanco.

Hagamos ahora una melodía tipo ruido pardo con las mismas notas y duraciones. En el ruido pardo lo que es aleatorio no es valor en sí, sino el intervalo que se suma al valor previo. El programa de ordenador podría simular lo siguiente: se introducen en una urna bolas con los números -2, -1, 1 y 2 que corresponden al intervalo a restar (descender) o sumar (ascender) a la nota anterior; en la otra urna se introducen los mismos números (-2, -1, 1, 2) correspondientes al intervalo en duración a restar o sumar a la duración anterior. Partiendo de la primera nota, Si negra (fig. 9), obtenemos de nuestras urnas -2 y +1, lo que nos da la segunda nota, un Sol (descendiendo 2 desde el Si) que dura una blanca

(de negra a blanca se "asciende" 1). Al programar esto hay que tener en cuenta que la melodía puede llegar un momento en que se salga de los límites en altura o en duración. Para evitarlo se pueden usar bordes reflectantes, es decir si hemos llegado al 00 más agudo y nos sale el intervalo +2, el valor siguiente sería el La inmediatamente inferior, como si la melodía hubiera rebotado. Otro tipo de bordes pueden ser: no reflectantes (la melodía se queda pegada al borde hasta que se obtiene un intervalo que la "despega") o elásticos (conforme nos acercamos a un borde la probabilidad de acercarse más disminuye).

Para la melodía "ruido $1/f$ " vamos a utilizar un procedimiento sugerido por Voss que lo aproxima bastante bien: supongamos que queremos una melodía de 8 notas, para ello lanzamos tres dados de distintos colores. Los números de orden de las 8 notas de la melodía se escriben en una tabla (fig. 11) del 0 al 7 y en sistema binario: 000, 001, 010, hasta el 111. Se asigna un dado a cada uno de los tres bits. Por ejemplo, el dado rojo al bit menos significativo, el verde al bit medio y el azul al más significativo. Cada nota de la melodía se obtiene sumando los tres valores obtenidos lanzando los tres dados, pero teniendo en cuenta que solo se lanza cada dado cuando su bit cambie. Las sumas posibles de 3 dados varían entre 3 y 18, es decir 15 valores en total que se asignan a las mismas notas de los dos ejemplos anteriores. Como se ve en la fig. 11, al haber dados que no varían de una nota a otra, la melodía parece que "recuerda" de alguna manera valores anteriores y tiene una estructura jerárquica en tres niveles. En la fig. 10 hay una melodía $1/f$ realizada por un procedimiento equivalente a éste con más dados y aplicado también a las duraciones. El ruido $1/f$ se podría obtener en teoría de esta manera realizándolo con un número infinito de dados con infinito número de caras.

Como puede apreciarse en los ejemplos la melodía tipo ruido blanco es muy impredecible y aleatoria. En cambio la de ruido pardo procede muy gradualmente y es demasiado predecible, como dice Gardner recuerda a un borracho dando tumbos, no se sabe hacia dónde dará el próximo paso pero sí que no se alejará mucho de su posición anterior. La música $1/f$ es un caso intermedio y "es casi buena", se acerca bastante a la música normal. Voss tocó melodías de estos tres tipos durante dos años por distintas universidades y tanto profesionales como aficionados corroboraron estas impresiones. Es por lo que sugirió que la música aleatoria debe de realizarse utilizando ruido $1/f$ en vez de usar el ruido blanco como se había hecho hasta entonces con más o menos variantes y mejoras.

Pero hemos visto que la cualidad más importante para música es la autosemejanza. Se pueden utilizar variantes al procedimiento de los dados que generarían una gran variedad de melodías autosemejantes alterando muy pocos parámetros. En el próximo artículo veremos cómo se puede hacer esto y también cómo se puede utilizar la geometría fractal para componer música automática en el caso determinista, así como para la síntesis de timbres y música sincronizada con gráficos por ordenador.

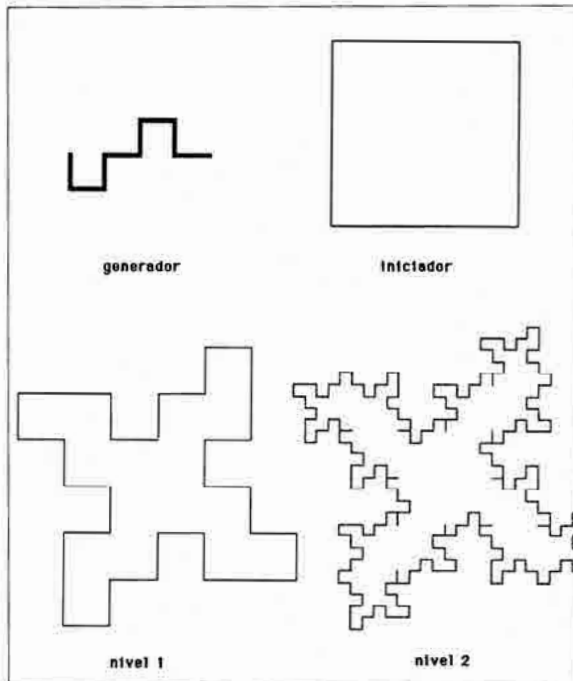


Fig. 1. Generación de un fractal: partiendo del iniciador (en este caso un cuadrado) y del generador (una línea quebrada), el nivel 1 se obtiene sustituyendo cada segmento del iniciador por el generador y para obtener el nivel 2 se realiza lo mismo en cada segmento del nivel 1.

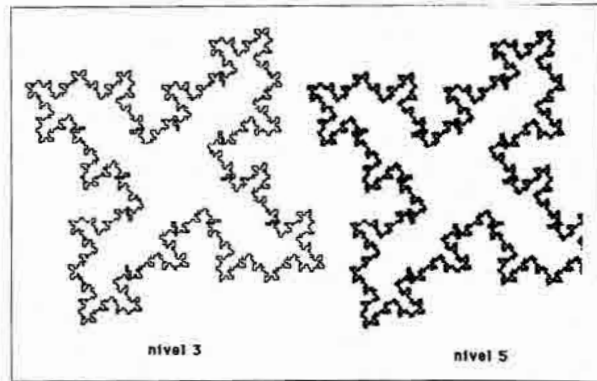


Fig. 2. Continuando recursivamente como en la fig. 1 hasta el infinito se obtendría el fractal. El nivel 5 se aproxima bastante.

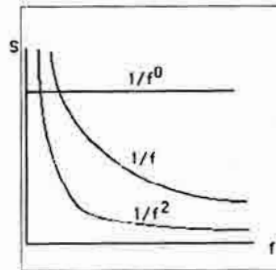


Fig. 3. Variación de la Densidad espectral de potencia (S) respecto a la frecuencia (f) de los ruidos blanco ($1/f^0$), pardo ($1/f^2$) y $1/f$. Obsérvese la rápida caída en frecuencias altas en el ruido pardo. El blanco es constante y el $1/f$ es intermedio.

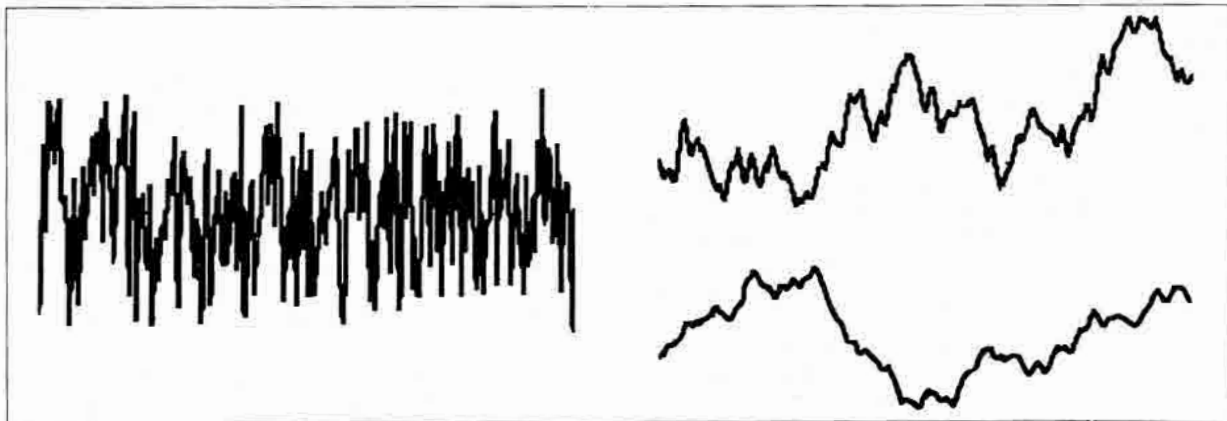


Fig. 4. Muestras (gráfico amplitud-tiempo) de los tres ruidos. De arriba a abajo: blanco, pardo y $1/f$. El blanco es muy impredecible y varía muy rápidamente, el $1/f^2$ varía lentamente y es más predecible. El $1/f$ es "moderadamente" impredecible.

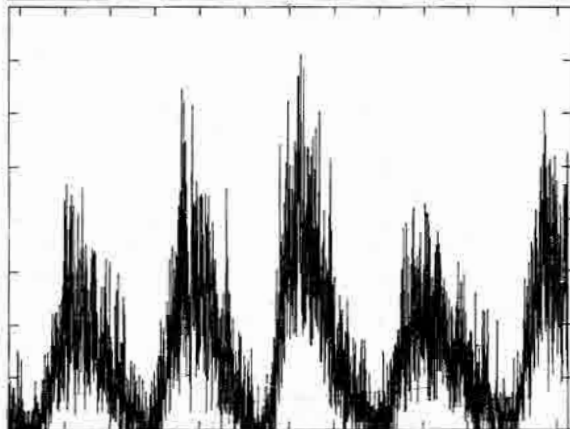


Fig. 5. Evolución de la actividad de las manchas solares desde 1932 a 1982. Se tomó una muestra diaria. Aparte de la periodicidad evidente (de 11 años aproximadamente) hay muchas otras más cortas, por lo que se aproxima a ruido $1/f$.

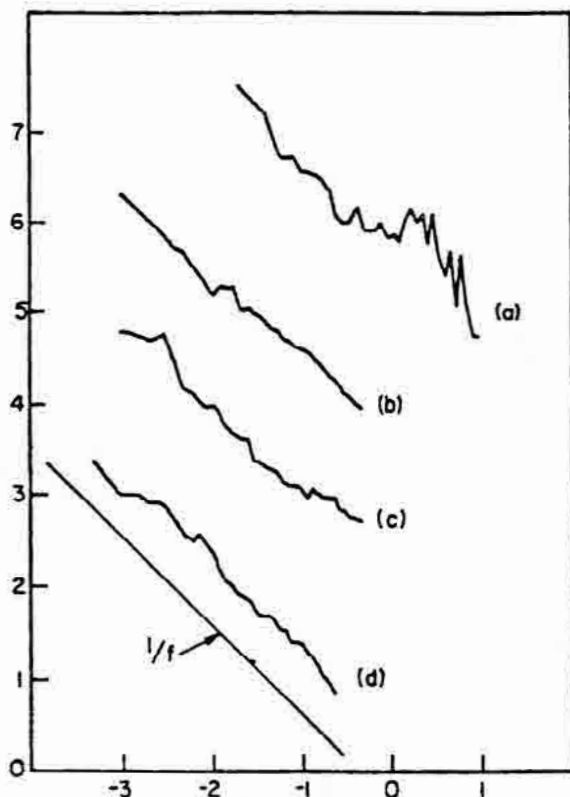


Fig. 6. En vertical: densidad espectral de fluctuaciones de potencia (siguen las notas y frases). Horizontal: frecuencia. Escalas logarítmicas. a/Rag-times para piano de Scott Joplin. b/Emisora de radio de música clásica. c/Emisora de rock. d/ Emisora solo de noticias y palabra. Según Voss y Clarke.

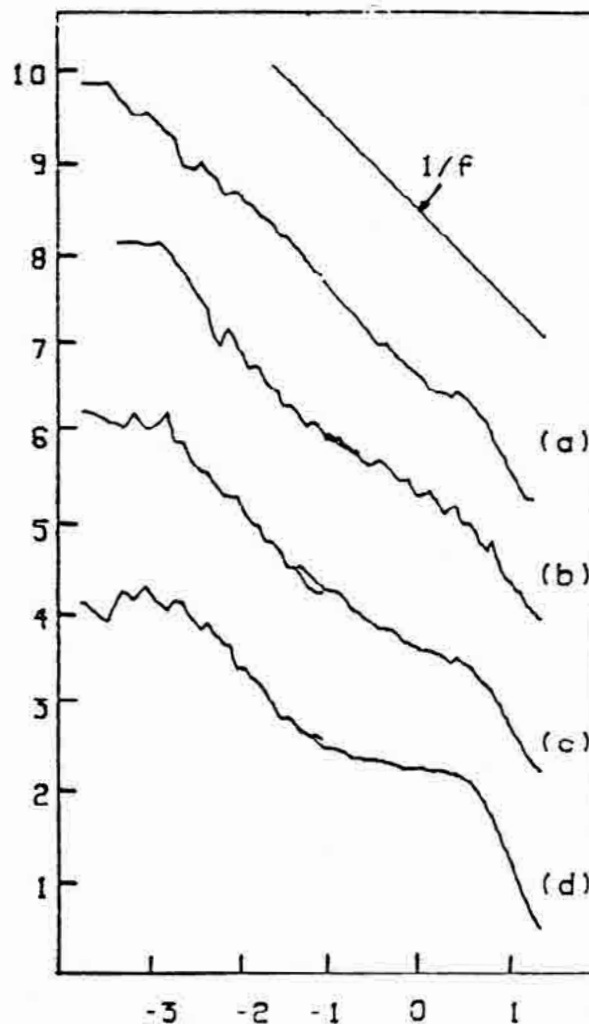


Fig. 7. En vertical: densidad espectral de fluctuaciones de frecuencia (siguen la melodía) Horizontal: frecuencia. Escalas logarítmicas. Para 4 emisoras de radio: a/ Música clásica. b/ Jazz y blues. c/Rock. d/Noticias y palabra. Según Voss y Clarke.

Fig. 8. Melodía tipo ruido blanco compuesta por ordenador.



Fig. 9. Melodía tipo ruido pardo compuesta por ordenador.



Fig. 10. Melodía tipo ruido 1/f compuesta por ordenador.



número de nota en binario			resultados			melodía resultante	
dados			dados				
azul	verd	rojo	azul	verd	rojo	suma	nota
0	0	0	6	2	1	9	re
0	0	1			4	12	sol
0	1	0		4	3	13	la
0	1	1			1	11	fa
1	0	0	3	1	2	6	la
1	0	1			5	9	re
1	1	0		3	1	7	si
1	1	1			2	8	do

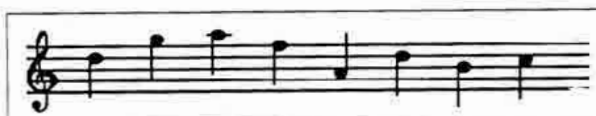


Fig. 11. Experimento para generar una melodía 1/8 de 8 notas (ver texto). Las flechas significan que los dados conservan el mismo valor de la nota anterior y no se lanzan.

Adolfo Núñez es responsable del diseño y director del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del Centro para la difusión de la música contemporánea de Madrid.

El laboratorio de sonido al alcance de los niños

Silvia Goldberg

Un nuevo enfoque pedagógico con nuevos medios sonoros

Dedicada durante años a la enseñanza del piano y a la formación de coros infantiles y juveniles, especializada en las primeras etapas del aprendizaje, me interesó siempre el desarrollo integral del alumno.

Demasiado preocupados por hacer, el niño y el adulto dejan de percibir, de escuchar lo que están haciendo. Se presta atención a cómo hacerlo (adquisición de la técnica, incorporación de la lecto-escritura, más adelante a los aspectos formales del lenguaje sonoro) en detrimento de otros valores fundamentales para la evolución integral del individuo y en especial del músico, los que se refieren a las cualidades perceptivas, a la sensibilidad y a la creatividad.

Varios son los tratados, los métodos que tienen en cuenta el desarrollo psicomotriz del niño, su necesidad de juego en el aprendizaje del lenguaje sonoro. Pocos han observado qué le pasa al niño cuando se acerca al sonido, cómo lo escucha, lo analiza, lo incorpora a sus experiencias, cómo lo integra a sus vivencias.

Es que el sonido en sí, como estímulo sonoro afectivo y senso-motriz, recién empieza a interesar verdaderamente en nuestro siglo.

Los principales compositores del siglo xx, no solo han tomado el sonido en todos sus atributos sensibles como base estructural para construir un lenguaje, sino que han sido verdaderos investigadores que dedicaron su vida a desentrañar la esencia del sonido y la manera en que éste llega al ser humano.

Creo que esta preocupación de los compositores ha trascendido a los que nos toca transmitir la enseñanza del hecho sonoro: los educadores musicales.

Dice Pierre Schaeffer: "La música es una forma

de escuchar". He aquí nuestro camino: posibilitar que nuestros alumnos puedan tener acceso a una nueva y más profunda manera de escuchar los sonidos, y por ende, de percibir la música.

El compositor y pedagogo canadiense Murray Shafer nos dice: "La teoría tradicional de la música ha subestimado las anárquicas diferencias que existen entre los distintos sonidos, por su adición a la ejecución de escalas y la insistencia en burdos libros de texto". "Los grandes compositores y ejecutantes ciertamente comprendieron que los potenciales expresivos de los sonidos no son de ningún modo los mismos cuando se los toca en diferentes registros o en distintos instrumentos, o cuando se atacan o extinguen de modo distinto o en diferentes duraciones, o en diversos grados de intensidad." "Confirmando las intuiciones de magistrales compositores y ejecutantes —continúa Shafer— recientes trabajos en acústica y en psicoacústica (a partir de Helmholtz) han ayudado a que todos nos diésemos cuenta de la fascinante variedad del mundo de los sonidos."

Nosotros proponemos:

a) Un replanteo en la forma de escuchar, que involucre la audición profunda y sensible de cada objeto sonoro, percibiendo su materia y sus elementos constituyentes, su forma (ataque, cuerpo, extinción, es decir, lo que le pasa al sonido a través del tiempo), su resonancia, su cualidad de superficie, sus variaciones de altura, etc., así como su personalidad o su fuerza expresiva.

b) Capacitarnos para oír, distinguir y reconocer nuevos sonidos y organizaciones sonoras (no tradicionales) que permitan una aproximación a la nueva música y a la "Musique des autres" —según Pierre Schaeffer, artes sonoras no occidentales—; explorando la realidad sonora, se pierde el hábito de relacionar todo lo que escuchamos a valores musicales familiares, nos permite esta experiencia escapar a este condicionamiento occidental y escuchar con un oído nuevo las músicas llamadas "exóticas".

c) Tomar conciencia de la complejidad y riqueza del proceso de percepción musical.

- d) Desarrollar las capacidades de organización musical para la audición, ejecución y composición.
- e) Estimular y desarrollar la capacidad creadora.

¿Por qué hemos elegido trabajar con instrumentos electroacústicos?

Los instrumentos electroacústicos (otro gran aporte de la música del siglo xx) contribuyen al conocimiento de la naturaleza del sonido, ya que permiten su generación, investigación y transformación. Le otorgan al músico una gran libertad sobre el medio en que se realiza el acto musical, sobre este acto mismo y sobre su ejecución.

Dice Boris de Schlozer: "Se compone con y no para los aparatos electroacústicos. El compositor tiene una especie de depósito (caja de Pandora, lo denomino yo) de fenómenos sonoros en potencia, que puede realizar a su gusto y de muchas maneras, es decir por distintos métodos. El material es ya una materia, porque ha sido engendrado y formado por las variaciones a que lo ha sometido el autor". Esto quiere decir que se efectúa una micro-composición del sonido antes de encarar una composición de la obra.

En nuestro campo específico de la docencia, también podemos hacer uso de estas maravillosas cualidades que nos brindan los instrumentos electroacústicos. Es decir, tener la posibilidad de acercarnos a una ciencia práctica del sonido a través de estos medios.

En nuestro caso, trabajamos con sintetizadores electrónicos digitales. Estos instrumentos están constituidos por osciladores que nos dan sonidos básicos, dispositivos para definir el modo de iniciarse, desarrollarse y desaparecer, dispositivos para cambiarle el color al sonido y para otorgarle vibratos de diferentes características y cualidades especiales.

El resultado final que obtenemos de un sintetizador es un sonido integrado y sensible, al que arribamos por la interacción de las transformaciones efectuadas sobre espectros del sonido (osciladores), modificaciones de la amplitud en función del tiempo, y del timbre en función del tiempo.

Estos instrumentos son, además, fáciles de manipular, en especial si los comparamos con las dificultades técnicas de los Instrumentos tradicionales. No demandan esfuerzo físico. El trabajo no se centra en lo técnico-muscular, sino en la sensibilidad auditiva y musical. El instrumento, por sus posibilidades, predispone para la creación y la experimentación.

Permite generar cualquier sonido posible e imaginable, también los imprevisibles; desde un sonido puro sin armónicos de tipo tónico hasta una muy amplia gama de ruidos, pasando por una cantidad innumerable de pasos intermedios.

Nosotros entendemos que el aprendizaje proviene de interactuar con el instrumento (prueba y escucha).

Jean Charles François, en un artículo denomina-

do "La música electrónica es educación", nos propone un método muy simple:

- a) Elaborar un proyecto particular (que puede llevarse a cabo grupalmente).
- b) Realizarlo.
- c) Escuchar y evaluar en términos de "¿Qué escucha usted?"

Por último, el resultado se puede transformar o bien pasa a ser material de base de otro proyecto.

Coincidimos con este autor cuando señala, en este mismo artículo: "La educación continúa, no comienza y no termina en un punto dado, es una continua exploración que puede comenzar con el nacimiento y terminar con la muerte".

Todo lo expuesto ilustra significativamente nuestra elección de estos medios para su utilización en las clases de música.

Debemos advertir que estos instrumentos no excluyen en absoluto los instrumentos tradicionales. Por el contrario, nuestra experiencia es la de que después de haber realizado una tarea de profundización auditiva con estos medios, los instrumentos tradicionales son abordados de una manera más musical y sensible.

Aspectos educativos

Los procesos de educación deberían desarrollar las capacidades de asociación y de invención. Sabemos que la educación artística, que incluye la musical, crea procesos totalizadores que ayudan al niño a desarrollar esas capacidades.

A pesar de ello consideramos que el aprendizaje a veces se halla lejos de estos ideales, cuando se convierte en una penosa tarea acosada por inseguridades y restricciones impuestas y autoimpuestas.

"Es por cierto más fácil imponer el aprendizaje de una habilidad —declara el matemático y estudioso de Piaget, Seymour Papert— que verificar si alguien ha llegado a captar una idea. No es sorprendente que las escuelas enfatizen el aprendizaje de habilidades, de datos, y que los alumnos adquieran una imagen del mismo, como aprender que y aprender como."

Cuando un niño explora los sonidos en un sintetizador, está descubriendo hechos. Su experiencia fundamental de aprendizaje no es la de memorizar notas (el que) o practicar destrezas (el como), es la de llegar a "conocer" el sonido y explorar lo que puede o no hacer con él.

Cuando un niño trabaja con un sintetizador, crea sonidos, los programa, los usa para componer o improvisar secuencias sonoras, el proceso de aprendizaje se transforma. Se torna activo y auto-dirigido. El conocimiento se adquiere con un propósito personal reconocible. El niño hace algo con él. Se lleva a cabo el aprendizaje piagetiano, es decir, el aprendizaje espontáneo y natural de los niños en interacción con su medio, en contraste con un aprendizaje dirigido característico de las escuelas tradicionales.

Para Piaget, la separación entre proceso de aprendizaje y lo que se aprende es un error. "Para

comprender cómo aprende un niño el número, tenemos que estudiar el número, la estructura del número."

Podemos aplicar este concepto al área del sonido es decir, comprender un proceso de aprendizaje gracias a una percepción más profunda de lo que se está aprendiendo.

El empleo del sintetizador crea las condiciones para que los niños exploren naturalmente dominios del conocimiento del sonido, que han requerido anteriormente enseñanza didáctica.

Experiencia realizada

Como se expresa en el resumen de este artículo, hemos podido aplicar nuestras ideas en un curso experimental de alumnos de Iniciación Musical del Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires.

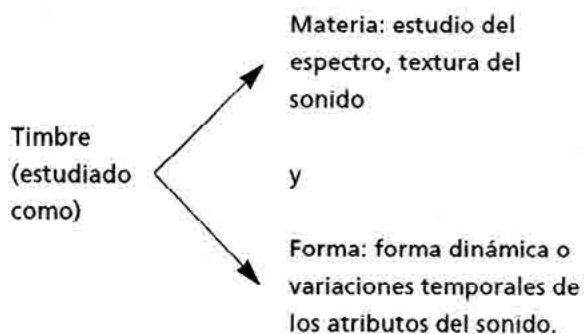
La edad de los mismos era de 10 a 12 años. Según Piaget, estos niños se interesan por explorar, clasificar y formar relaciones recíprocas entre un todo y sus partes. Los mayores se aproximan mucho en su pensamiento al de los adolescentes, los cuales se encuentran ya en el período de las operaciones formales, donde el pensamiento lógico, abstracto, alcanza un gran desarrollo.

A continuación, presentamos una síntesis del contenido de dichas clases.

I) Conocimiento del material sonoro a través de:

- A) Percepción sensible del sonido (como estímulo efectivo y senso-motriz).
- B) Percepción analítica: comprende la discriminación:

b1) de los elementos componentes del sonido en sí, según su altura, intensidad, duración y



b2) De las fuentes sonoras, según su origen, material, modos de ejecución, modos de acción, etcétera.

II) Proyección de los sonidos en el tiempo (factores de tensión-distensión y nociones de continuidad-discontinuidad, regularidad-irregularidad. Velocidad (densidad cronométrica). Ritmo.

III) Organización del material sonoro. Selección y combinación. Principios de formalización.

Seleccionado por la XIX Conferencia Internacional del ISME (Sociedad Internacional de Educación Musical), 1990, Helsinki-Finlandia, y por la Comisión Music in Schools and Teacher Training (Leningrado, 1990).

Bibliografía

- Cage, John: *Para los pájaros*. Trad.: Luis Justo. Monte Avila, C.A. Caracas, 1981.
- Camps, Arizaga, Serra, Filippi, De Pedro, Etkin, Cabrera: *Nuevas propuestas sonoras*. Ricordi, Buenos Aires, 1983.
- Council for Research on Music Education. Bulletin Nro. 84, 1985.
- Chapuis, Jacques. "Panorama psicopedagógico de la educación musical de Edgar Willems". Francia, 1985.
- Chion, Michel: *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. INA-Buchet/Chastel, Paris, 1983.
- Chowning, John y Bristow, David: *FM Theory and Applications*. Yamaha Music Fundation, Tokio, 1986.
- Eimert, Herbert, y otros: *¿Qué es la música electrónica?* Versión castellana de *Die Reihe*, cuaderno I. Trad.: Francisco Kröpfl y Guillermo Lücke. Nueva Visión, Buenos Aires, 1985.
- Etkin, Mariano y otros: *Ensayos de música latinoamericana*. Casa de las Américas, La Habana, 1982.
- François, Jean-Charles, y otros. "Les musiques electro-acoustiques". *Musique en jeu*, septiembre 1972. Du Seuil, Paris.
- Goldberg, Silvia. "La computadora en la educación musical". Conferencias dictadas en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1987-1988-1990.
- International Music Educator (*Journal of International Society for Music Education*).
- Kröpfl, Francisco: *Reflexiones sobre el fenómeno musical*. Agrupación Nueva Música, Buenos Aires, 1983.
- Kröpfl, Francisco. "Introducción a las nuevas técnicas de análisis musical". Notas de referencia. 1984.
- Lerdahl, Fred y Potard, Yves: "La composition assistée par ordinateur", *Rapports de Recherche*, n° 41, IRCAM, Paris, 1986.
- Locatelli de Pergamo, Ana Maria: *La notación de la música contemporánea*. Ricordi. Buenos Aires, 1973.
- Manuales de computadoras y sintetizadores.
- Melo, Adhelma. "Informe sobre percepción". Seminario de investigación. Collegium Musicum, Buenos Aires, 1978.
- Musique en jeu. "Les musiques electro-acoustiques" Ed. Seuil, septiembre 1972, Nro 8, Francia.
- Papert, Seymour: *Desafío a la mente (computadoras y educación)*. Ed. Galápago, Buenos Aires, 1981.
- Paz, Juan Carlos: *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
- Piaget, Jean: *Seis estudios de Psicología*. Ed. Selx Barral, Barcelona.
- Pierce, John R.: *Ondas y mensajes*. Trad.: Motel Najszatan. 2 ed. Eudeba, Buenos Aires, 1977.
- Pierce, John R.: *Los sonidos de la música*. Trad.: Andrés Lewin Richter. 2 ed. Prensa Científica. Labor, Barcelona, 1985.
- Saitta, Carmelo: *Creación e iniciación musical (Hacia un nuevo enfoque metodológico)*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1978, con ilustraciones sonoras "Acercándonos al sonido". Ed. SADAIC (cassette).
- Schaeffer, Pierre: *Traité des objets musicaux*. Du Seuil, Paris, 1966.
- Schaeffer, Pierre: *La musique concrete*. 2 ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1973.
- Shaffer, Murray: *El compositor en el aula, limpieza de oídos. El nuevo paisaje sonoro. Cuando las palabras cantan y El rinoceronte en el aula*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1985.
- Schlozer, Boris de, y Scriabine, Marina: *Problemas de la música moderna*. Trad.: María y Griol Martorell Seix Barral, 1973, Biblioteca Breve de Bolsillo.
- Willems, Edgar: *Las bases psicológicas de la educación musical*. Eudeba, Buenos Aires, 1979.
- Winckel, F.: *Vues nouvelles sur le monde des sons*. Título original: *Klangwelt unter der Lupe*. Max Hesses Verlag, 1959.

Abril

15 Miércoles

OPERA. *PORGY AND BESS*
De Gershwin. Brian Gibson, Theresa Ham, Ivan Thomas. Director escénico: Alvin Brown. Escenografía: Michael Yeargan. Coro de la Opera de Virginia. Orquesta Estable del Teatro Colón. Dirección: Peter Mark. Teatro Colón. 20:30 hs.

18 Sábado

OPERA/ARMONIA. *PORGY AND BESS*
CAFE MOZART
Susana Vizioli (soprano); Alejandro Grazziani (piano). Obras de M. de Falla, J. Nin, Serrano, R. Chapi, F. Barbieri. Esmeralda 754. 18 hs.

19 Domingo

OPERA. *PORGY AND BESS*
(Ver abril 15)

20 Lunes

ORQUESTA FILARMONICA DE BUENOS AIRES
Dirección: Janos Kulka. Teatro Colón.

21 Martes

BALLET
Solistas del Ballet de Kirov de San Petersburgo. Teatro Colón

ASOCIACION WAGNERIANA
Cuarteto de Cuerdas de San Petersburgo (Alla Aranovskaya e Ilya Teplyyakov, violines; Andrei Dogadin, viola y Leonid Shukaev, violoncello), con la participación del pianista Vladimir Mishuk (MEI). Programa: *Cuarteto Nro. 2 en Re mayor*, de Borodin, y *Quinteto para piano y cuerdas en Mi bemol mayor* Opus 44, de Schumann. Teatro Coliseo. 20 hs.

22 Miércoles

MOZARTEUM ARGENTINO
Solistas del Ballet de Kirov de San Petersburgo. Teatro Colón. 21 hs.

23 Jueves

ACADEMIA BACH DE BUENOS AIRES.
Festival '92 Los Románticos. Recital de piano:
Liszt: *Balada Nro. 2 en Si menor*, *Dos Estudios sobre los Caprichos de Paganini*, *Estudio Trascenden-*

tal N° 5 Fuegos Fatuos, Rapsodia Española.

Chopin: *24 Preludios Op. 28*. Solista: Nelson Goerner. Auditorio de Belgrano, Virrey Loreto y Cabildo. 21 hs.

MOZARTEUM ARGENTINO
Solistas del ballet de Kirov de San Petersburgo. Teatro Colón. 21 hs.

24 Viernes

BALLET
Solistas del Ballet de Kirov de San Petersburgo. Teatro Colón.

25 Sábado

BALLET
Solistas del Ballet de Kirov de San Petersburgo. Teatro Colón.

CAFE MOZART
Javier Dragún, contrabajo; Esteban Collado, piano. Obras de Tchaikowsky, Dragún, Mozart, Bottecini. Esmeralda 754. 18 hs.

26 Domingo

BALLET
Solistas del Ballet de Kirov de San Petersburgo. Teatro Colón.

ORQUESTA ESTABLE DEL TEATRO COLON
Dirección: Miguel Angel Veltri. Solistas a determinar. Verdi: *Misa de Réquiem*. Teatro Colón.

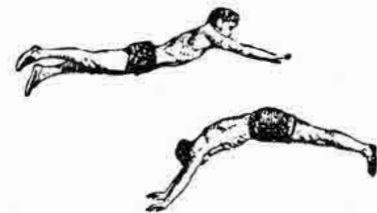
27 Lunes

ORQUESTA FILARMONICA DE BUENOS AIRES
Dirección: Janos Kulka. Teatro Colón.

FUNDACION SAN RAFAEL
Recital de flauta y clave. Solistas: Claudio Barile, flauta; Mario Videla, clave. Obras de: J. S. Bach, G. F. Haendel, F. Veracini y M. Blavet. Ramallo 2568. 19:30 hs. Te.: 70-5261/9888/4394.

28 Martes

CENTRO DE EXPERIMENTACION EN OPERA Y BALLET
Monteverdi: *El lamento de Ariadna*. Graciela Oddone, soprano. Régie: Lizzie Waisse. Coreografía: Brenda Angielczi. Escenografía y vestuario: Sergio Massa. Iluminación: Rubén Conde. Caracterización: Alumnos del Instituto Superior de Arte. Miguel Martínez,



clave. Dirección Musical: Miguel Martínez.

Peter Maxwell Davies: *Siete canciones para un rey loco*. Víctor Torres, barítono. Christian Parsons y Leandro Ferreyra, actores. Régie: Horacio Pigozzi. Iluminación: Marcelo Camborino. Escenografía y vestuario: Sergio Massa. Caracterización: Alumnos del Instituto Superior de Arte. Patricia Da Dalt, flauta. Oscar Baquedano, clarinete. Dirección Musical: Gerardo Gandini. Centro Recoleta. Entrada Libre.

FESTIVALES MUSICALES DE BUENOS AIRES
Nelson Goerner, piano. Schubert: *Sonata en La menor* Op. Post, Brahms: *Seis piezas para piano* Opus 118; Schumann: *Fantasia en do mayor*. Teatro Colón. 21 hs.

29 Miércoles

CENTRO DE EXPERIMENTACION EN OPERA Y BALLET
Monteverdi: *El lamento de Ariadna*. Maxwell Davies: *Siete canciones para un rey loco* (ver martes 28).

30 Jueves

CENTRO DE EXPERIMENTACION EN OPERA Y BALLET
Monteverdi: *El lamento de Ariadna*. Maxwell Davies: *Siete canciones para un rey loco* (ver martes 28).

Mayo

2 Sábado

CENTRO DE EXPERIMENTACION EN OPERA Y BALLET
Monteverdi: *El lamento de Ariadna*. Maxwell Davies: *Siete canciones para un rey loco* (ver martes 28 de abril).

AGENDA

70

Luz N° 3 | 274

3 Domingo

CENTRO DE EXPERIMENTACION EN OPERA Y BALLE
Monteverdi: *El lamento de Ariadna*. Maxwell Davies: *Siete canciones para un rey loco* (ver martes 28 de abril).

ORQUESTA ESTABLE DEL TEATRO COLON

Dirección: Pedro Ignacio Calderón. Teatro Colón.

5 Martes

ASOCIACION WAGNERIANA
Programa Wagner: *Obertura para el Fausto de Goethe*; *Der Liebeshmahl des apostel* (La Cena de los Apóstoles) [Primera Audición]; El Holandés Errante: *Johohohe! Johoe!* (Balada de Senta); Tannhauser: *Dich Teure Halle*; Tristán e Isolda: *Preludio y Muerte de Amor*; El Ocaso de los Dioses: *Inmolación de Brunilda*. Jane Eaglen, soprano; Coro de la Asociación Wagneriana (Waldo Sciammarella) y Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dirigidos por Janos Kulka. Teatro Colón. 21 hs.

6 Miércoles

HARMONIA
Filarmónica de Munich dirigida por Sergiu Celibidache. Teatro Colón.

7 Jueves

HARMONIA
Filarmónica de Munich dirigida por Sergiu Celibidache. Teatro Colón.

ASOCIACION WAGNERIANA

Recital de Lieder a cargo de la soprano Jane Eaglen (Gran Bretaña). Al piano: Janos Kulka (Hungría). Programa: Lieder de Richard Wagner (*Ciclo Matilde Wsendock*), y Richard Strauss. Teatro Coliseo. 20 hs.

8 Viernes

BALLET
Valeri Gavrilin: *Aniuta*. Coreografía de Vladimir Vassiliev. Libreto de Alexander Bielinski y Vladimir Vassiliev basado en *Ana alrededor del cuello* de Chéjov. Escenografía de Bella Manievich. Aniuta: Ekaterina Maximova. Piotr Leontievich: Vladimir Vassiliev. Modest Alexievich: Mijail Sivin.

LULU

Estudiante: Valeri Anisimov / Vladimir Vassiliev. Artinov: Aimir Leimanis. Solistas, primeros bailarines y artistas del Ballet Estable Teatro Bolshoi de Moscú. Teatro Colón.

9 Sábado

BALLET
Gavrilin/Vassiliev: *Aniuta*. Ekaterina Maximova, Vladimir Vassiliev y solistas del Teatro Bolshoi de Moscú (ver 8 de mayo).

10 Domingo

Gavrilin/Vassiliev: *Aniuta*. Ekaterina Maximova, Vladimir Vassiliev y solistas del Teatro Bolshoi de Moscú (ver 8 de mayo).

12 Martes

ORQUESTA DE CAMARA MAYO
Director invitado: Simon Blech. Solistas: Marta Blanco (mezzosoprano), Adelma Gómez (órgano). *Páginas de mayo*: W. Wagner (Estreno Mundial-Obra encargada por la Fundación Banco Mayo). *Las tentaciones de San Antonio*: W. Egk. *Concierto Nro. 6 para órgano*: Pdre. A. Soler. *Antiguas danzas para laúd*: O. Respighi. Auditorio de Belgrano (Virrey Loreto y Cabildo). 21:30 hs.

13 Miércoles

BALLET
Tchaikowsky: *El lago de los cisnes*. Coreografía de Jack Carter, según Petipa e Ivanov. Escenografía: Dante Ortolani. Vestuario: Norman McDowell. Maximiliano Guerra y primeras bailarinas a determinar. Primeros bailarines, solistas y artistas del Ballet Estable del Teatro Colón. Director del Ballet: Antonio Truyol. Subdirectora: Mercedes Serrano. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dirección: Pedro Ignacio Calderón. Teatro Colón.

ACADEMIA BACH DE BUENOS AIRES

Festival '92 Los Románticos. Recital de Lieder. Schubert: *Schwannengesang* (Canto del Cisne). Ciclo de Lieder sobre poesías de Rellstab, Seidl y Heine. Brahms y Schumann: selección de Lieder. Solistas: Bryn Terfel, barítono (Gales). Malcom Martineau (Escocia). Auditorio de Belgrano, Virrey Loreto y Cabildo, 21 hs.

14 Jueves

BALLET
Gavrilin/Vassiliev: *Aniuta*. Ekaterina Maximova, Vladimir Vassiliev y solistas del teatro Bolshoi de Moscú (ver 8 de mayo).

15 Viernes

BALLET
Tchaikowsky/Carter: *El lago de los cisnes* (ver mayo 13).

16 Sábado

BALLET
Gavrilin/Vassiliev: *Aniuta*. Ekaterina Maximova, Vladimir Vassiliev y solistas del Teatro Bolshoi de Moscú (ver 8 de mayo).

ACADEMIA BACH DE BUENOS AIRES
Concierto en Re menor según Sinfonías de Cantatas BWV 35 y 156 para órgano y cuerdas. Las Cantatas Tempranas. *Cantata BWV 4*. (Cristo yacía en los lazos de la muerte). Iglesia Metodista Central. Rivadavia 4050. 18 hs.

17 Domingo

BALLET
Raúl Candal y primeras bailarinas a determinar. Tchaikowsky/Carter. *El lago de los cisnes* (ver mayo 13).

19 Martes

BALLET
Julio Bocca, Eleonora Cassano y Silvia Bazilis. Tchaikowsky/Carter: *El lago de los cisnes* (ver mayo 13).

20 Miércoles

BALLET: *CARMEN*
Música: Bizet, *El gato montés* y temas folklóricos. Textos: García Lorca/Solera/Gades/Freire. Espacio Escénico: Antonio Saura. Argumento, Coreografía, Iluminación y dirección: Antonio Gades y Carlos Saura. Carmen: Stella Arauzo. José: Antonio Gades. Mاريو: Candy Roman. Torero: Juan Alba. Imma Adanes, Nuria Castejón, Yolanda González, Dora López, Loli Núñez, Juan González, Mudit Grau, Esperanza Galán, Soledad Capa, Eva Moreno, Antonio Quintana, José Antonio Benítez, Enrique Pantoja, Miguel Angel Rojas, Carlos Moya. *Carmen*. Cantores: Gómez de Jerez, Manolo Sevilla, Enrique

Ortega. Guitarristas: Antonio Solera, Manuel Rodríguez, José Manuel Roldán. Director de escena: Dominique Youco. Técnico de Sonido: Ernesto Lapena. Asistente de dirección: Jacques Tynendjan. Teatro Colón.

HARMONIA

Cuarteto de cuerdas Shostakovich con Vladimir Viardo (piano). Alexander Borodin: *Cuarteto Nro. 2 en re mayor*. Dimitri Shostakovich: *Quinteto para cuerdas y piano en sol menor Opus 57*. Antonín Dvorak: *Quinteto para cuerdas y piano en la mayor Opus 81*. Teatro Coliseo. 21:00 hs.

21 Jueves

ORQUESTA FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES
Moussorgsky: *Cuadros de una Exposición*. Dirección: Guillermo Scarabino. (Intendentes del mundo contra la droga.) Teatro Colón.

HARMONIA

Cuarteto de cuerdas Shostakovich con Vladimir Viardo. Teatro Coliseo. 21:00 hs.

22 Viernes

BALLET
Julio Bocca, Eleonora Cassano, Silvia Bazilis. Tchaikowsky/ Carter: *El lago de los cisnes* (ver mayo 13).

23 Sábado

BALLET: CARMEN
Compañía de Ballet de Antonio Gades (ver mayo 20).

24 Domingo

BALLET
Tchaikowsky/Carter: *El lago de los cisnes* (ver mayo 13).

BALLET: CARMEN

Compañía de Ballet de Antonio Gades (ver mayo 20).

FUNDACION SAN RAFAEL

Conjunto Pro Música Antigua de Rosario. Obras: Tres Códigos Medievales Españoles. Música del Cancionero de la Colombina y del Cancionero de Upsala. La Música Danzable de la Edad Media y del Renacimiento. Ramallo 2568. 19:30 hs. Te.: 70-5261/9888/4394.

26 Martes

MOZARTEUM ARGENTINO
Ralph Votapek, piano.
Programa: Beethoven: *Sonata Op. 78 a Thèrese*. Debussy: *12 Preludios, Cuaderno 1*. Copland: *4 Blues para piano, en Fa*. Rachmaninov: *Sonata Nro. 2, Op. 36*. Teatro Colón.

27 Miércoles

MOZARTEUM ARGENTINO
Ralph Votapek, piano. Teatro Colón. 21 hs.

Academia Bach de Buenos Aires. Temporada '92

Becas de perfeccionamiento María Rosa Bemberg para jóvenes cantantes; cursos a cargo del tenor Aldo Baldín. Clases magistrales de la pianista norteamericana Rosalyn Tureck. Seminario de violín a cargo de Ana Chumachencho. Curso para pianistas acompañantes y Curso de clarinete con los artistas franceses Christian Ivaldi y Paul Mayer, respectivamente.

Cantoría de Buenos Aires

La Cantoría de Buenos Aires incorpora barítonos con experiencia vocal y coral, y con interés en la investigación musical, para su ciclo 1992 de música renacentista y del siglo XX.
Informes: 582-3977/981-0759

IBM presenta muestra sobre Leonardo Da Vinci

El miércoles 22 de abril quedará inaugurada la muestra *Leonardo: una travestía de la mente* a realizarse en la sede de la fundación Banco Patricios (Esq. Callao y Sarmiento). Se presentarán en forma permanente, 29 modelos construidos por el diseñador italiano Roberto Guatelli, según los planos, instrucciones y herramientas indicadas por Da Vinci.



Los modelos de Guatelli han sido exhibidos en museos y exposiciones en todo el mundo. Varios de ellos están expuestos en el Smithsonian Institution de Washington D. C.

La exhibición estará acompañada por una serie de actividades relacionadas con Da Vinci y su época: se proyectará la película *Yo, Leonardo: una travesía de la mente*; se realizarán conciertos de música renacentista y contemporánea, una obra teatral basada en textos de la época y un ciclo de 10 conferencias, con la participación de Ernesto Epstein, Pablo Kohan, Leonardo Moledo, José E. Burucua, Nicolás Casullo, Darko Sustersic, Guillermo Boido, Héctor Ciochini y un panel final moderado por Mariano Grondona. También se editará un libro-catálogo sobre la exposición que incluirá tres ensayos: "Leonardo y la música de su tiempo" por Ernesto Epstein, "La confluencia del arte y de la ciencia en la mente de Leonardo" por José Burucua y "La figura del artista en el nacimiento de la subjetividad moderna" por Nicolás Casullo.

Programa de conciertos

Viernes 24 de abril: Promúsica de Rosario. Director: Mtro. Hernández Larguía. Autores que integran el programa: Juan de Ensina, Juan de Anchieta, Heinrich Isaac, Joaquín de Pres, Giovanni de Nola, Antoine Busnois, Pierre de la Rue, William Cornysh, Marchetto Cara, Richard Chirbury, anónimos del Cancionero de la Colombina y Anónimos de Italia siglos XV-XVI (cantos de carnaval).
Viernes 8 de mayo: Albada. Integrado por Agustina Moro, Silvia Pérez, Jorge Paz y Eduardo Sohns, su director. Autores que integran el

programa: Joaquín, Agrícola, Ghizeghem, Dalza, Capirola, Cara y Tromboncino, entre otros.

Viernes 15 de mayo: Gerardo Gandini y los solistas de la Tercera Sinfonietta. Con Patricia Da Dalt, Elías Gurevich, Mauricio Weber y Gerardo Gandini. Autores que integran el programa: Edgar Varèse, Antonio Tauriello, Mario Lavista, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Zoltan Jeney, Marta Lambertini y Morton Feldman.

La coordinación de las actividades paralelas está bajo la dirección de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.



■ Una función extraordinaria de la *Orquesta de Cámara Mayo*, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Día 8 de octubre.

■ Tres funciones de la *Camera-ta Bariloche* y la *Banda Elástica*, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Días 20, 21 y 22 de noviembre.

■ Una función del *Coro Pro-Música* de Rosario, en la Representación de la OEA en la República Argentina, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

■ Una función de la *Orquesta Juvenil Argentina*, en el Teatro Opera de Buenos Aires.

■ Una función del *Grupo Encuentros*, en el Teatro General San Martín en Buenos Aires.

■ Una función de la *Camera-ta de los Buenos Ayres*, en la Representación de la OEA en la Argentina, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

■ Auspicio del programa semanal *Intérpretes de las Américas* en *Radio Clásica*, Buenos Aires. Todos los domingos a las 15.00 horas.

■ Auspicio del Festival Coral Internacional *Cantata Americana*, en Mar del Plata. Del 12 al 22 de octubre.

■ Exposición colectiva de 45 grabados de reconocidos artistas latinoamericanos, en la Representación de la OEA, en la Argentina, Buenos Aires. Los grabados integran la Colección Permanente del *Museo de Arte de las Américas de la Organización de los Estados Americanos*, Washington, DC. Del 1° de abril al 15 de mayo.

■ Muestra-homenaje de los fotógrafos latinoamericanos al V Centenario del Encuentro de las Culturas Europea y Americana, organizado por la Federación Internacional de Arte Fotográfico,

en la Representación de la OEA en la Argentina, Buenos Aires. Del 20 al 28 de mayo.

■ Muestra de pinturas de *Sirón Franco* (Brasil), en la Representación de la OEA en la República Argentina, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Del 3 de junio al 13 de julio.

■ Exposición *ABC DEL SUR*, con la participación de los pintores *Jorge Abot* (Argentina), *Washington Barcala* (Uruguay) y *Patricio Court* (Chile) en la Representación de la OEA en la Argentina, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Del 5 de agosto al 14 de septiembre.

■ Muestra de pinturas de *Carlos Alonso*, en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Representación de la OEA en la Argentina, Buenos Aires. Del 6 de octubre al 2 de noviembre.

■ Exposición colectiva de esculturas de artistas argentinos, en la Representación de la OEA en la Argentina, Buenos Aires. Del 11 de noviembre al 14 de diciembre.

Curso de apreciación musical

Doce clases dictadas por el maestro Ernesto Epstein.

Del 8 de abril al 24 de junio. Todos los miércoles 19:30 hs. en la sede de la Fundación San Rafael.

Informes e inscripciones: a partir del 1 de marzo de 1992 en la Fundación San Rafael-Ramallo 2568-Capital. Te.: 70-5261/9888/4394.

Dirigirse a la Srta. Patricia Bossio de 9 a 13 hs y 15 a 19 hs.

Curso creativo de fusión

Estudio completo de formas, ritmos, armonización, improvisación y composición libre a cargo de Oscar Taberniso. Informes Escuela Rubén Ferrero, Viel 1272. Te: 92-0788 o en Mendoza 3281.

Cursos grupales, conciertos, clínicas, grupos de ensemble, guitarra, violín, piano, canto, clarinete, trompeta, saxo. Iniciación Musical para chicos desde 3 años. Escuela de Música Ricardo Pelikan-Héctor López Furst, en el Taller de La Plaza, Plaza 1673 PB 1. Te: 551-4239 de 16 a 20.

Programa 1992 de difusión cultural de la OEA en la Argentina para música y artes plásticas:

■ Una función extraordinaria de la *Orquesta Sinfónica Nacional*, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Día 15 de abril.

Becas

"PREMIO ROBERT STEVENSON DE HISTORIA DE LA MUSICA Y MUSICOLOGIA LATINOAMERICANA" BIENIO 1990-1991

I Convocatoria

El Consejo Interamericano de Música, CIDEM, con el auspicio conjunto de la Organización de los Estados Americanos y el Inter-American Music Friends, convoca al concurso para la adjudicación del "Premio Robert Stevenson de Historia de la Música y Musicología Latinoamericana" correspondiente al bienio 1990-1991.

II Bases

El concurso se regirá por las siguientes bases:

1) El Premio Robert Stevenson de Historia de la Música y Musicología Latinoamericana está des-

tinado a distinguir las obras musicológicas sobre historia musical latinoamericana.

2) Se otorgará un Primer Premio consistente en un Diploma de Honor y la suma de cinco mil dólares. Podrán adjudicarse menciones honoríficas.

3) Podrán participar en este concurso las publicaciones dedicadas a distintas áreas de la historia de la música y la musicología latinoamericanas, preferentemente referidas a la música anterior al año 1900, que hayan sido publicadas durante el bienio 1990-1991.

4) Las publicaciones que se presenten al concurso, sean artículos o libros, deberán incluir la bibliografía utilizada. En el caso de libros, otros índices además del de contenido (índice de nombres, de materias, etc.) son preferibles. Las referencias de citas o datos tomados de otras fuentes deberán registrarse en notas (al pie de la página o al final), cuyo estilo editorial deberá ser uniforme en todo el trabajo.

5) Las publicaciones concursantes podrán ser presentadas por el autor, la editorial o la institución patrocinante.

6) La presentación de las publicaciones deberá efectuarse ante la Secretaría General del Consejo Interamericano de Música mediante: nota en la que se especifique a) título, autor, editorial, y fecha de la publicación); b) nombre, dirección y teléfono de quien presenta la publicación y acompañada por cinco ejemplares de la publicación.

7) Las publicaciones pueden estar redactadas en uno de los cuatro idiomas oficiales de la Organización de los Estados Americanos (español, francés, inglés y portugués).

8) Las publicaciones no serán devueltas.

9) El concurso estará abierto desde el 1º DE JULIO AL 30 DE SEPTIEMBRE DE 1992.

10) El jurado estará integrado por tres miembros: uno designado por la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, otro por la Secretaría General del Consejo Interamericano de Música, y el maestro Robert Stevenson, quien actuará como Presidente del Jurado.

11) El jurado se reunirá en el último bimestre de 1992 en lugar y fecha a determinar oportunamente.

12) El jurado podrá declarar desierto el concurso si juzga que las publicaciones presentadas no cumplen las bases del concurso o no alcanzan los objetivos y nivel musicológico requeridos.

13) La decisión del jurado será inapelable.

14) La entrega del premio se efectuará en ceremonia especial en la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos o en la Oficina de la Secretaría General en el Estado miembro correspondiente, según se determine oportunamente.

Información adicional relativa a este concurso podrá obtenerse en la Secretaría General del Consejo Interamericano de Música, CIDEM, 1889 F Street, N.W., 230-C, Washington D.C. 20006, USA, Tel. (202) 458-3158, FAX (202) 458-3967.

BECA MUSICAL INTERAMERICANA AMALIA LACROZE DE FORTABAT

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de la Universidad Católica de Washington y la Organización de los Estados Americanos anuncian el llamado a inscripción a la *Beca Musical Interamericana Amalia Lacroze de Fortabat* para el año Académico 1992 a estudiantes argentinos graduados en las diferentes especialidades musicales, para realizar estudios conducentes a la maestría en el *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de la Universidad Católica de Washington*.

La beca *Amalia Lacroze de Fortabat*, de 12 meses de duración, incluirá la matrícula para los estudios, traslado vía aérea ida y vuelta, asignación monetaria fija para gastos de alojamiento y alimentación, asignación para libros y seguro de salud.

Los estudios ofrecidos en el *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de la Universidad Católica de Washington* permiten la especialización en las siguientes disciplinas: Bibliotecología Musical, Canto, Composición, Educación Musical, Instrumentos Orquestales (cuerdas, viento y percusión), Música de Cámara y acompañamiento, Música

Litúrgica, Musicología (Historia o Teoría de la Música), Órgano, Pedagogía del canto, Pedagogía del piano y Piano.

Los aspirantes a la beca deben obtener su admisión en la escuela de música Benjamín T. Rome de la Universidad Católica de Washington. Con el objeto de recibir la ficha de admisión deberán dirigirse a la Dra. Emma Garmendia, *The Latin American Center for graduate studies in music*, The Benjamin T. Rome School Of Music, The Catholic University of América, Washington D. C. 200064, EE.UU.

Los requisitos para solicitar la admisión son: poseer un título de estudios musicales de un organismo reconocido oficialmente y presentar un certificado analítico de las materias cursadas debidamente legalizado. Presentar el certificado que acredita haber aprobado el examen de inglés Toefl con un puntaje mínimo de 550 o el examen Aligu con un puntaje de 85 por ciento. Presentar dos cartas de recomendación escritas en inglés. Presentar un certificado médico sobre estado de salud del o de la aspirante.

Además los candidatos a la maestría de musicología deberán presentar un ensayo o monografía de investigación en esa área. Los aspirantes a la maestría de piano, canto, instrumentos orquestales, órgano, música de cámara y acompañamiento y educación musical deberán presentar una cinta o casette certificada por una autoridad competente, que demuestre el trabajo genuino del candidato y su capacidad en el respectivo instrumento. Los aspirantes a la maestría en composición deben presentar composiciones propias. Los aspirantes a la maestría en música litúrgica deberán demostrar conocimientos prácticos de órgano o canto, dirección coral u orquestal o presentar una composición propia.

Una vez admitido por la Universidad Católica de Washington, el aspirante o la aspirante a la beca *Amalia Lacroze de Fortabat* recibirá también un formulario de becas de la Organización de Estados Americanos (OEA), el cual luego de ser completado y con copias de los requisitos señalados más arriba deberá ser enviado a la oficina nacional de la OEA en Buenos Aires, Junín 1940, a nombre del Dr. Beno Sander.

MURRAY SCHAFER

en la Argentina

Durante el mes de abril próximo estará en nuestro país Murray Schafer, uno de los más destacados compositores y pedagogos de Canadá. Nacido en 1933, se formó musicalmente con John Weinzweig y Greta Kraus. Sus primeras composiciones muestran la influencia de Poulenc y Auric, pero con posterioridad a su viaje por Europa a fines de la década del '50, absorbió las técnicas de diferentes corrientes de vanguardia. Sus obras de los últimos veinte años son de difícil ubicación en escuela determinada alguna, aunque pueden detectarse claras influencias de la música de la India e Indonesia. Gran parte de su producción está destinada a la música vocal (solista o coral), aunque también incursionó en el ámbito orquestal y de cámara. Particularmente interesante es su tercer cuarteto para cuerda, compuesto en 1981, en el que incorpora no solo la voz de los instrumentistas sino también el movimiento escénico de los mismos. La presencia de Schafer permitirá apreciar varias obras de su producción que serán estrenadas

en diversos conciertos a llevarse a cabo en Buenos Aires.

A pesar de haber logrado una amplia trascendencia internacional como compositor —muchas de sus obras fueron ejecutadas por Bruno Maderna y Pierre Boulez, entre otros— no menos importante es su labor pedagógica, y la metódica investigación del medio ambiente sonoro. Para Schafer el estudio de la música parte de sus elementos básicos, en los que la improvisación juega un rol preponderante. Es autor de numerosos trabajos, muchos de ellos de enorme trascendencia, tales como *El compositor en el aula*, *Limpieza de oídos*, *Cuando las palabras cantan* y *El rinoceronte en el aula*. Muchas de sus obras pedagógicas son transcripciones de trabajos realizados en clase con grupos de jóvenes. Diálogos vivaces, observaciones, estímulos, que permiten observar el proceso de un aprendizaje no sujeto a esquemas agotados, o —para decirlo con las palabras de Violeta Gainza— “respecto del arte y la ciencia pedagógica, más revelador que cientos de definiciones, enumeraciones y gráficos

acerca de cómo deberían suceder las cosas en la clase de música”.

Otra de las áreas en las que Schafer centra su actividad es el estudio del medio ambiente sonoro, una tarea que le ocupó gran parte de las dos últimas décadas. La investigación del entorno sonoro, sus proyectos relativos a defender a los seres humanos de la creciente agresión provocada por el ruido en las ciudades de hoy se reflejan en su conocido libro *El nuevo paisaje sonoro*, y principalmente en *The Tuning of the World* (Afinando al mundo), que será editado este año en nuestro país.

Durante su visita, Schafer dictará conferencias y coordinará talleres intensivos en Buenos Aires, Mendoza y Tucumán, sobre los temas más específicos de su especialidad: “Desarrollo de la sensibilidad auditiva”, “Nuevas propuestas en educación musical” y “Ecología del sonido”, todos ellos organizados por Pedagogías Musicales Abiertas. Para recabar informes en Buenos Aires, llamar a los teléfonos 52-5418 y 51-4040. ▀

(E.K)

REVISTA

CLASICA®

Año 4 - N° 48 - Abril

Dossier: Porgy and Bess
Música: Otra pasión de Tarkovski

El primer día de cada mes en su quiosco

El **chiaro** oscuro de Mozart

Quizá ningún intérprete de nuestro siglo ha suscitado más polémicas que Nikolaus Harnoncourt. A lo largo de 30 años de intensa actividad, el director austríaco reveló con profunda originalidad nuevas formas de interpretación de la música barroca y clásica. Ya sea utilizando instrumentos de época o modernos, y cubriendo un extenso repertorio que transita por Monteverdi, Bach, Händel, Haydn, Mozart y Beethoven, su labor ha sido siempre seguida con pasión por una crítica eternamente dividida. Más allá de sus presentaciones públicas y de sus registros, que muestran en todos los casos a un intérprete profundamente cuestionador de la rutina, es también en sus ensayos donde Harnoncourt brilla por su audacia. El que hoy se publica fue originalmente incluido en su libro El diálogo musical (The Musical Dialogue, Londres, Christopher Helm, 1989). Con algunas posteriores alteraciones se publicó (bajo el título Mozarts chiaro-oscuro; Orchesterbesetzungen) en el programa de mano que acompañó a su primera presentación como director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, en un concierto llevado a cabo en Berlín el 27 de septiembre de 1991.

Nikolaus Harnoncourt

Mozart ocupa una posición única en la consideración actual del clasicismo musical. El típico cliché sobre el clasicismo vienés es el siguiente: *Beethoven* —el salvaje, impetuoso genio que rompió toda forma convencional— *es el centro*. Todos los otros compositores o bien conducen a él (Haydn y Mozart), o continúan la tradición volviendo a él (Brahms). *Haydn*, el trazador de caminos, que exploró las posibilidades inherentes a las formas sinfónicas y que ocasionalmente alcanza un poder y grandeza “casi beethovenianas” en sus últimas sinfonías. *Mozart*, el sensible genio juvenil que siempre permanece en el ámbito de la armonía apolínea. En su música no se encuentran asperezas ni grandes contrastes. Puede ser ejecutado por una pequeña orquesta. Todo es

natural y poseído por una perfecta armonía. Una gran emoción, un gran contraste en una interpretación, podría alterar esa armonía. Es romántica y por lo tanto no mozartiana. *Schubert*, por el contrario, es considerado como un romántico puro y lírico. No se necesitan grandes contrastes para interpretar su música, pero por otras razones. No es un “dramaturgo”; el ímpetu beethoveniano no es su meta. Esta división conocida, encontrada con numerosas variantes, es más incorrecta que correcta. Dada la multiplicidad de posibilidades legítimas de interpretación, es imposible que tales preconceptos expresen únicamente opiniones incorrectas, pero toda esta visión está distorsionada y con frecuencia equivocada. Un compositor no necesita ser un dramaturgo en el sentido de ser dotado para el teatro para poder expresar contrastes

“dramáticos” en su música. *Schubert* no es por cierto un compositor operístico, por lo que en este sentido no es dramático. Sin embargo, sus partituras piden más explosiones dramáticas que las de cualquiera de sus contemporáneos. Si estudiamos las partituras autógrafas de *Schubert*, no las ediciones que fueron suavizadas y pulidas por el círculo de Brahms, encontraremos *crescendos* extremos de *ppp* a *fff* que inmediatamente caen, sin disminuyendo transicional, al más suave *ppp*. Los acentos de *Schubert*, que él a menudo prescribe de manera muy sofisticada para variados grupos instrumentales, son los más abruptos de cuantos hayan sido escritos en su tiempo. La instrumentación usando trompetas, cornos y trombones, típico de *Schubert*, pero de ninguna manera “normal” para su época, añadiendo todo a las maderas, subrayan estos

extremos dinámicos. Debemos recordar que los metales de entonces no poseían el sonido redondo, pleno, de los instrumentos de la actualidad. Sonaban agudos y estruendosos en los *fortissimo*. Las partituras de Schubert están llenas de estridentes dinámicas; su música siempre me recuerda a la de E.T.A. Hoffmann. En medio de, y entre estas explosiones, el efecto de los tiernos e infinitamente líricos pasajes es extremadamente sensible y conmovedor. Con la excepción de los intérpretes de música de cámara, los intérpretes modernos por lo general siguen la vieja edición Schubert “atemperada” por Brahms. Ellos inclusive suavizan cualquier remanente ás-

turales”. Nada de conflicto, nada de desesperanza: esta música es reducida a una sonrisa sabia y a una armonía perfectamente sedante. Una interpretación que ignora esta convención santificada es “no mozartiana” porque (nuevamente) desplaza a Mozart muy cerca de Beethoven.

Para mí la música de Mozart es tan perfecta no solo porque contiene todos estos elementos, sino también porque lleva infinitamente otros más. Abarca la plenitud de la vida, desde la angustia apesadumbrada hasta la más pura alegría. Expresa los más amargos conflictos, a menudo sin ofrecer una solución. Puede ser directamente chocante cuando nos

“más fácil”, con menores complicaciones en la elaboración de las voces individuales —que era difícil seguir y entender su música, que no debía ir tan lejos en sus armonías (duras y disonantes tensiones), etcétera. A pesar de la universal admiración de su genio —pocos críticos dudaron de que Mozart fuera el más grande compositor de su tiempo— estas opiniones revelan cierta consternación ante el poco confortable efecto de su lenguaje tonal: ¿podía y debía la música expresar esas cosas?

Pero otros aceptaron, y hasta comprendieron el lenguaje tonal de Mozart, a pesar de que lo deben haber encontrado chocante. Su *Sinfonía en sol menor* es descripta



pero y temible. La imagen de Schubert que la mayoría de los amantes de la música cultiva está basada en un infinito número de interpretaciones de ese estilo. Creo que una hipotética interpretación auténtica de Schubert —que nunca ha ocurrido, desgraciadamente— sería inmediatamente rechazada con indignación como “noschubertiana”. “¡Después de todo, Schubert no es Beethoven!”

Lo mismo sucede con Mozart. Su música, tal como es interpretada hoy, corporiza el más alto nivel de serena y alegre armonía. Se reservan los elogios para interpretaciones caracterizadas por una perfección celestial, significando esto libre de tempos comprometidos por tensiones. Estos, como las dinámicas, deben ser absolutamente “na-

muestra nuestro reflejo en el espejo. Esta música es mucho más que hermosa. Es “terrible” en el antiguo sentido del término: sublime, viendo todo, sabiendo todo.

Los contemporáneos de Mozart, que conocían su obra primeramente a través de sus propias interpretaciones, sintieron con claridad que esa música era diferente de cualquier otra que hubieran escuchado. La intensidad de las declaraciones musicales y emocionales transportaban al oyente a sus límites supremos: algo más hubiera sido inaguantable. Una y otra vez encontramos comentarios hechos por contemporáneos con conocimiento, inclusive su padre, que observan las grandes exigencias planteadas a sus oyentes. Se le dijo a Mozart que debía escribir música

como “vehemente, profundamente sensible, apasionada... terriblemente hermosa... imaginativa...”. Y que esta sinfonía era el “más grande retrato de un alma apasionada que va desde la melancolía hasta lo sublime”. Estos dos comentarios fueron escritos unos doce años después de la muerte de Mozart. Incluso en la siguiente generación, que después de todo tuvo que aceptar a Beethoven, se escuchan críticas similares. Hans Georg Nägeli, por ejemplo, el filósofo y musicólogo de Zurich, dio una serie de conferencias sobre música en Stuttgart y Tübingen en 1826 (Mozart hubiera alcanzado por entonces los 70 años). Mozart, decía Nägeli, tenía un excesivo amor por el contraste; él era el “mayor estilista de los autores no-

tables”, él era “a la vez pastor y guerrero, adulador y exaltado... suaves melodías frecuentemente alternan con abruptas interacciones tonales cortantes, gracia de movimiento con impetuosidad. Grande era su genio, pero también grandes fueron sus geniales errores de crear efectos por medio del contraste”. Era “no artístico... cuando algo solo puede hacerse efectivo a través de su opuesto... Este absurdo estilístico puede ser señalado muchas veces en muchas de sus obras”.

Veo la crítica de Nägeli como un clásico ejemplo de rechazo basado en la incompreensión. Las diferencias residen en las diferentes aproximaciones a la pregunta sobre qué significa la música. Similarmenete, veo en la crítica de Eduard Hanslick 50 años más tarde, ya no los errores de un crítico ignorante, sino las bien fundamentadas opiniones de un experto muy calificado que parte de premisas que yo no comparto. Encuentro la crítica de Nägeli maravillosa, no porque la comparto, sino porque a través de ésta puedo reconocer el efecto que esta música provocaba en aquel tiempo. De cualquier manera creo que las opiniones de Nägeli estaban basadas más en las partituras que en específicas interpretaciones. Por otra parte, estoy convencido de que si Nägeli solo hubiera conocido las obras de Mozart a través de ejecuciones de nuestros días, nunca hubiera llegado a esas conclusiones.

Las obras de Mozart contienen en realidad todo lo que Nägeli condenó. Los protagonistas —sean éstos los personajes de sus óperas o los imaginarios de sus obras instrumentales— son en realidad todas las cosas al mismo tiempo: pastor y guerrero, adulador y exaltado. Son atractivas y repulsivas, de acuerdo con la posición desde donde son vistas o iluminadas en un preciso momento. Son seres humanos reales que poseen todas las cualidades conflictivas de la naturaleza humana; no son esquemáticos ni figuras bidimensionales, y es esa cualidad que los hace tan vivos, tan aterradoramente reales. Ni bien ni mal, ni crueldad o amor, sino todo al mismo tiempo. Suaves melodías alternan con cortantes respuestas —el diálogo musical permanece en los grandes contrastes: una emocionada súplica es rechazada por un violento y salvajemente brutal “¡Nein!”.

“Chiaro-oscuro”, el contraste



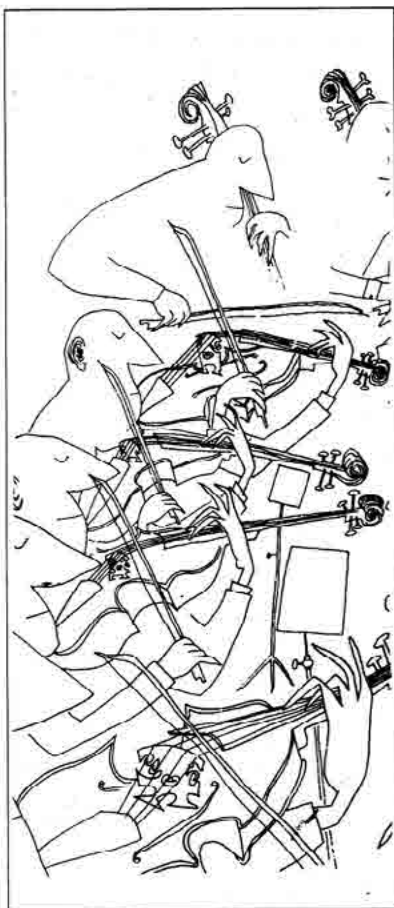
blanco/negro, que en la música normalmente se refiere a la dinámica, era sin duda una de las grandes fuerzas de Mozart. El la usó con mayor amplitud que sus contemporáneos, para contrastes expresivos. En todo caso, una cosa estaba clara en aquel tiempo: si la yuxtaposición de violentos contrastes era rechazada en música por razones estéticas, entonces la música de Mozart también debía ser rechazada porque estaba construida en torno a este tipo de diálogo. No es un “absurdo estilístico” sino por el contrario un medio altamente artístico para hacer que algo “ocurra a través de su opuesto”. Con seguridad, esta técnica no fue utilizada en vida de Mozart con la misma practicidad que en nuestros días; era chocante entonces. Durante su vida, el lenguaje tonal de Mozart fue rechazado por estetas conservadores debido a que no era refinado. Hoy, a través del trabajo de varias generaciones, este lenguaje tonal fue achatado, suavizado, endulzado y armonizado de manera que no puede explicarse partiendo de las partituras de Mozart. Aún hoy, tal como ocurría en vida de Mozart, uno se sorprende cuando encuentra sus obras en sus casi desconocidas formas originales. Estas hablan un lenguaje dialéctico que hoy nuevamente se ha convertido en algo relevante.

Claramente, ese suavizamiento mencionado anteriormente, estaba basado en parte en el ideal sonoro del romanticismo tardío, que nosotros comúnmente aún hoy lo hacemos: un sonido de las cuerdas suave, lleno, oscuro, con la mayor mezcla posible de instrumentos de vientos de timbre oscuro. La dinámica es ondulada y no graduada; la claridad y la transparencia son sacrificadas en aras de ese sonido y de esa dinámica. La técnica de eje-

cución (en el caso de las cuerdas, uno a menudo toca las cuerdas graves en las posiciones más altas) y el sonido de los instrumentos orquestales de la actualidad contribuyen a ese efecto. En los instrumentos de viento, el ataque (el primer momento característico en la formación de la vibración del sonido) fue acortado todo lo posible, lo cual redujo la cualidad específica, la característica distintiva de los instrumentos individuales y sus timbres. El sonido resultante, que está prácticamente libre de armónicos disonantes, se funde con el crecimiento dinámico de las cuerdas. El característico resonar de los metales es solo posible en un gran *fortissimo* que Mozart casi nunca usa.

En la época de Mozart los cuerdistas se restringían lo más posible a las posiciones bajas; solo para ciertos pasajes altos cambiaban a la posición requerida en la cuerda alta. Los instrumentos sonaban así más brillantes y más distintivos. Las maderas sonaban más “con lengüeta”, los metales sonaban más magros y más coloridos. Como instrumentos naturales, los cornos y las trompetas eran mucho más largos que los instrumentos de válvula de hoy —lo que significa que su sonido era más colorido y rico en armónicos. Pero éstos tenían también un tubo más angosto, especialmente en la región de la campana, y eran forjados más delgados, lo que les permitía producir sonidos más potentes aun en una dinámica *mezzo-forte*. Cada ataque *forte* de los metales en conjunto con los timbales, que entonces se tocaban con palos de madera comunes, tenía el incisivo efecto de un grabado —heroico, agresivo o triunfante—. El sonido no era nunca monocromo, como en la orquesta de hoy.

Esto deja en claro que cuando una llamada orquesta moderna toca música de Mozart, deben preservarse las cualidades sonoras de la orquesta de Mozart para poder alcanzar sonidos y transparencias acordes a la obra. Algunos instrumentos inapropiados deben ser reemplazados por otros más apropiados: cornos (cornos en *fa*) y trompetas (es preferible también las graves trompetas en *fa*) lo más largos posibles, con campanas forjadas lo más delicadamente posible, se mezclan muy bien con otros vientos y cuerdas. Los trombones orquestales de la actualidad, que se han diseñado para un tipo de música totalmente diferente, son especialmente inadecuados para el es-



pecial sonido de Mozart. Yo he tenido suerte con instrumentos originales y reproducciones. Este es el único caso donde una mezcla de instrumentos originales y modernos parece funcionar bien. Esto debe ocurrir probablemente debido a que el trombón del 1800 no es tan extremadamente "histórico"; después de todo, instrumentos con tubos similares suelen ser usados aún hoy en la música popular. Los

fagotistas deberían tratar de obtener un sonido "de lengüeta" o "de cuerda" de sus instrumentos a través del uso de la lengüeta correspondiente, para mezclarse con el sonido de los cellos. El sonido del fagot moderno tiende a ser ahuecado y aislado. Los clarinetistas deberían definitivamente descubrir las ricas graduaciones de color de diferentes instrumentos. Mozart escribió para clarinetes en *sol*, *la*, *si bemol*, *si* y *do*. Yo dirigí la obertura de *El rapto en el Serrallo* usando clarinetes en *do* y no quisiera prescindir de ese fresco color. Estrechamente relacionado con los problemas de instrumentación está el de la adecuada orquestación. Cuando nosotros decimos hoy "Orquesta de Mozart" u "Orquestación de Mozart" pensamos en un conjunto pequeño. La orquestación de la época de Mozart, sin embargo, era extremadamente variada, mucho más variada que las más extremas orquestaciones de hoy. El 4 de noviembre de 1777, Mozart escribió desde Mannheim: "La orquesta es muy buena y *grande*. A cada lado diez u once violines, cuatro violas, dos oboes, dos flautas y dos clarinetes, dos cornos, cuatro cellos, cuatro fagotes y cuatro contrabajos, además de trompetas y timbales". Esta cantidad corresponde aproximadamente a una "orquestación de Mozart" media de hoy, a pesar de que hay algunas diferencias interesantes: los primeros y segundos violines son igualmente fuertes en número. (Hoy los segundos violines tienen dos músicos menos.) Esta igualdad parece muy sensata y necesaria cuando recordamos que Mozart hizo que los segundos violines tocaran importantes contrame-

lodías en un registro más bajo, que solo puede emerger claramente con alguna dificultad.

El pequeño grupo de violas es sorprendente, y así está en todas las listas de orquestas de la época. En vista de la importancia de las partes escritas para las violas, solo podemos entenderlo cuando nos damos cuenta de que el sonido de las violas de esa época era más fuerte que el de los instrumentos actuales. Y éste era el caso: las violas venían, como vienen hoy, en medidas muy variadas. La viola más pequeña que poseo fue construida en 1805 y su cuerpo es de 37 cm de largo. (A modo de comparación, un violín mide aproximadamente 35 cm de largo.) La más larga, del siglo XVII, tiene un largo de 56 cm. Hoy, una viola con un cuerpo de 41 cm es considerado un instrumento grande; en las orquestas se utilizan casi exclusivamente instrumentos pequeños. En la época de Mozart, las orquestas utilizaban violas muy grandes con sonido poderoso y potente. Desgraciadamente, la mayor parte de esos instrumentos fueron construidos más pequeños durante el siglo XIX; fueron brutalmente acortados para hacerlos de más fácil ejecución. Con la desaparición de las violas grandes, desapareció un importante e interesante color de la sección de las cuerdas.

El número de oboes, flautas, clarinetes y cornos corresponde a lo que hoy se acostumbra a usar. Los cuatro cellos se balancean bien con los violines, incluso para los standards de hoy. Sin embargo sus sonidos están considerablemente fortalecidos y contorneados por los cuatro fagotes y cuatro contrabajos

EDITORIAL PLANETA ARGENTINA S.A.I.C.

hace saber en relación al libro

"UNA PALIDA HISTORIA DE AMOR"

de Rodolfo Enrique Fogwill

-recientemente puesto en circulación-

que la edición incorpora correcciones al texto original no consentidas por el autor, y que a criterio de la Editorial en nada desvirtúan la calidad literaria de la obra, dejando expresa constancia que no ha existido intención de menoscabo a los derechos morales del autor.

que duplican sus partes. El fundamento bajo era ciertamente más poderoso del que estamos acostumbrados hoy. A pesar de esto, no tendría sentido tratar de imitar esas condiciones con los instrumentos de la orquesta actual. Los fagotes de hoy no se mezclan (armonizan) con el sonido del cello, y deben pensarse diferentes soluciones si ansiamos reproducir el sonido original aun limitadamente. El 11 de abril de 1781 Mozart escribió desde Viena: "...la Sinfonía anduvo muy bien y tuvo mucho éxito. Había 40 violines (probablemente 20 primeros y 20 segundos violines, 10 violas, 10 contrabajos, 8 cellos y 6 fagotes". De esta descripción se desprende que la previamente mencionada relación entre violines-violas-cellos-fagotes-contrabajos fue mantenida, aun en esta gigantesca orquestación. También está claro que Mozart deseó la más grande orquestación posible, incluso duplicando los vientos. Hoy esto sería denunciado como un gran sacrilegio contra la "verdadera tradición mozartiana".

Claramente, las orquestaciones que disponía Mozart podían diferir mucho. Indico algunas de ellas para la siguiente sucesión: primeros violines, segundos violines, viola, cello, contrabajo:

La más pequeña: 3, 3, 2, 2, 2,	1787 en la Opera de Praga para <i>Don Giovanni</i>
en la Opera de Viena: 6, 6, 4, 3, 3	1782 para <i>El rapto en el serrallo</i>
en Milán: 12, 12, 6, 2, 6	1770 para <i>Mitridate</i> (los dos cellos estaban reforzados por 4 fagotes);
en Viena para varios conciertos a beneficio: 20, 20, 10, 8, 10	a partir de 1781

A modo de comparación, algunos números correspondientes a Haydn:

En Eisenstadt y Esterhaza 3, 3, 2, 2, 2	de 1760 hasta alrededor de 1770, más tarde se agregaron cuatro violines más;
en el King's Theater de Londres: 12, 12, 6, 4, 5	1794; aquí también las maderas fueron dobladas.

Cuando observamos estos números, vemos que las características de la orquesta de fines del siglo XVIII de ninguna manera corresponden a las opiniones doctrinarias con las que nos hemos formado. Los intérpretes que por razones de gusto interpretan las

obras de Mozart con dobles secciones de viento y secciones de cuerdas grandes, son condenados hoy como "faltos de estilo". En realidad, en este caso solo debería ser condenado el crítico, porque no está interesado en el conocimiento serio, y actúa correcta o incorrectamente de manera bastante fortuita. Podemos prudentemente afirmar que, con pocas excepciones, se buscaba la orquesta más grande posible, y que después de que el grupo de las cuerdas había logrado una cierta dimensión, los vientos eran automáticamente doblados. Y sin embargo, esto era probablemente cierto solo en determinados pasajes.

Si estudiamos las ocasiones en que se usaron esas varias orquestaciones, observaremos que el tamaño de la sala y sus propiedades acústicas fueron el criterio decisivo para determinar el tamaño del conjunto orquestal. No es posible decir que una obra fue concebida para una orquesta grande, y otra para una orquesta chica. Por ejemplo, la *Sinfonía Salzbουργesa en do mayor* (K. 338) fue ejecutada en esa ciudad por una orquesta muy pequeña, pero fue interpretada en Viena bajo la dirección de Mozart con una orquesta cuatro o cinco veces

la obra se interpretara de esa manera?

Conozco bien ambas salas; hasta un muy pequeño conjunto suena muy fuerte y retumbante allí, debido a las dimensiones, a la geometría espacial y a las paredes de mármol de esas habitaciones. En una sala de conciertos "normal", debe utilizarse una orquesta muy grande para obtener un sonido vivo y de rápida respuesta similar. Las diferencias acústicas que caracterizan la ubicación de las diferentes ejecuciones de Haydn en Esterhaza y Londres, fueron calculadas recientemente. Este estudio revela que la actual impresión de sonido obtenido en una sala de conciertos grande de Londres es muy similar a la de las pequeñas salas del palacio con una pequeña orquesta de la Corte.

La mayoría de los oyentes tienen una noción equivocada de la diferencia en volumen obtenido por orquestas de diferentes tamaños. Seis violines no suenan el doble de fuerte que tres; ¡sino solo el 10% más fuerte! Solo una gran sección de violines —poco practicable— suena el doble de fuerte. No se consigue un sonido más intenso simplemente con agrandar la sección de las cuerdas. Para decirlo de otra manera, inclusive en el ataque preciso de una sección nunca entran todos juntos. A través de la mínimamente vacilante entrada de cada instrumento individual, se produce en una situación ideal un ataque suave, muy intenso, debido a que los colores de cada entrada individual no ocurren precisamente de conjunto, sino uno después de otro, enriqueciendo el ataque de conjunto.

Emerge entonces la impresión de una rica sonoridad. Esta minúscula "imprecisión" inicial, que no debería ser percibida nunca como tal, está encubierta por una acústica buena, ligeramente resonante, por lo cual — en términos de física — "el sonido de conjunto de las cuerdas llega en segmentos de tiempo de extensiones superpuestas y... subrayan... el carácter y el color de una manera vivaz. Esa es en esencia la razón que explica por qué varios instrumentos tocando una parte producen considerablemente más brillo que el que produce un instrumento individualmente" (Fritz Winkel). ■

Traducción de
Eduardo Kleinman

LULU

witz de Viena, ¿indica que esta obra fue concebida para una pequeña orquesta de cámara? La increíblemente pequeña orquestación para *La Creación* de Haydn en su primera interpretación en el Palais Schwarzenberg, ¿indica que Haydn deseaba que



Miles in the Sky

Rafael Filippelli

Quiso ser un músico popular; también quiso ganar dinero con lo que hacía y logró las dos cosas. Como Duke Ellington, supo desde el comienzo que formaba parte del mundo del espectáculo y pretendió tener una parte en los beneficios materiales. Pero para obtener esos beneficios nunca concedió. A diferencia de otros músicos de jazz, Miles Davis no fue populista. Pretendió ampliar el espacio de su audiencia pero no tocó lo que le gustaba a la gente; confió siempre en su propio gusto y no miró a su alrededor para ver qué hacía el de al lado. No se preocupó por estar a la moda: más bien la fue inventando en cada uno de sus múltiples cambios. Pensaba que, en la medida en que él confiara en la validez de cada nuevo riesgo, esa confianza se extendería a los que lo escucharan y mantuvo esa convicción hasta su muerte. Por su personalidad creadora y siempre cambiante, Duke Ellington lo equiparó a Picasso y, aunque la expansiva frase de Ellington suene un tanto desmesurada, Miles Davis, siempre solo, corriendo riesgos e incitando a los demás a que los corrieran, ha sido uno de los músicos más versátiles e influyentes de la historia del jazz.

Aunque no su fundador, fue miembro activo de la revolución pop de la década del cuarenta, el principal impulsor del cool jazz en el cincuenta; luego, en los sesenta, el director del quinteto más hot desde los Hot Five de Louis Armstrong; en los setenta, alcanzó la síntesis del *fusion* a través de música electrónica salpicada con rock,

jazz, blues y la soledad de su propia trompeta; decidió callar entre 1975 y 1980: "Si alguna vez siento que voy llegando a un punto en que ya no voy sobre seguro, me detendré"; finalmente, en su último período, desde 1981 hasta su muerte diez años después, trató de buscar en la música pop una nueva fuente de inspiración que ya no encontraba en el jazz.

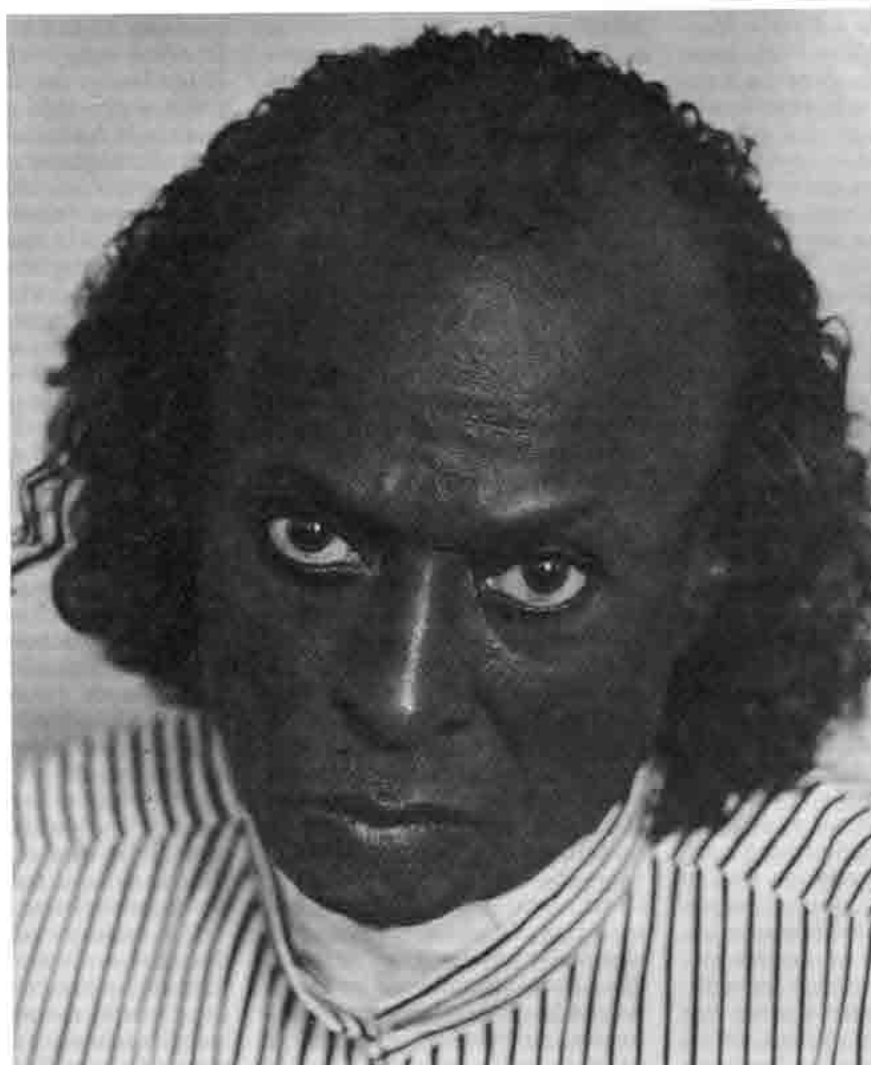
Si bien hoy las cosas parecen ser diferentes, hallar un sonido que fuera propio fue siempre una búsqueda ejemplar de los músicos de jazz. Los actuales, en cambio, exhiben como mérito central poder tocar todos los sonidos y, lo que es muy significativo, todos los estilos (el ejemplo paradigmático serían los hermanos Marsalis). Desde Armstrong y Coleman Hawkins hasta Gillespie, Parker, Coltrane o Cecil Taylor, el sonido personal fue un requisito en la constitución de los músicos de jazz. En el límite, se podría decir que el sonido fue el arte del jazz. Tocar en el transcurso de una noche sucesivamente "a la Coltrane", "a la Lester Young" y "a la Ornette Coleman" es precisamente lo contrario, es tener todos los estilos y todos los sonidos, como si estos nuevos músicos nos avisaran que la diferencia y la individualidad han dejado de ser un valor.

Miles Davis tuvo una actitud exactamente contraria a esta reiteración que atraviesa el jazz actualmente hegemónico. Aunque por distintos caminos que otros (Coltrane, Coleman, Taylor) no se detuvo nunca en su búsqueda de nuevas formas musicales. La exploración de distintas sonoridades, armonías, timbres y su per-

manente apertura para relacionarse con otras expresiones musicales, populares o cultas, han definido no solo su camino de casi cincuenta años sino el valor del jazz como la música popular más importante de este siglo.

Ya en 1945, en las primeras grabaciones con Parker, se pueden encontrar los elementos que irán definiendo su estilo y su sonoridad. En sus versiones de "Out of Nowhere" o "Embraceable you", comparadas con las contemporáneas de Dizzy Gillespie o Fats Navarro, todas con Charlie Parker y sin cambios sustanciales en los ejecutantes de la base rítmica, ya se puede ir viendo cómo se constituye su estilo. A la forma barroca, basada en el uso de muchas notas rápidas y la preferencia por los agudos de Gillespie o Navarro, Miles Davis opondrá una técnica austera, de pocas notas y sin vibrato, fundada en sutilezas, restricción, moderación y un gran dominio de sí mismo. Años más tarde dirá: "No hay que tocar todas las notas, hay que tocar solo las lindas".

Se podría pensar que su inexperiencia y una técnica escasa (en ese momento tenía 18 años) no le permitían tocar los agudos de Gillespie ni tener su digitación, y, en ese sentido, su estilo se habría constituido en lucha con sus propias limitaciones. Sin embargo, más allá de las limitaciones de los comienzos, parecería más pertinente encontrar en ese estilo y en ese sonido la estructura de un pensamiento musical. Si bien Miles Davis no podía tocar como Gillespie, lo relevante es que no quería tocar de ese modo en la



medida en que ese sonido, el de Gillespie o el de Navarro, interfería con sus propias ideas. Comenzó casi sin sonido para ir precisando poco a poco uno adecuado a lo que quería expresar. Luego lo fue alterando paralelamente a sus cambios musicales, pero mantuvo siempre lo básico: un estilo introspectivo, aunque nunca sentimental, una gran valorización de los silencios, la pureza de un sonido y permanentes cambios y giros de ritmo. Como alguna vez lo definió Pierre Boulez: "solapado, como alguien que lo llama a uno desde la otra orilla".

Es evidente que Miles Davis definió las estructuras básicas de su música durante su período junto a Charlie Parker. Como Parker era el líder de la agrupación, Miles Davis encontraba en su posición de soporte las mejores condiciones para pensar más claro. Cuanto más tocaba con Parker más se daba cuenta de que

tenía que ser cuidadoso en la elección de sus notas: no podía tocar cada una en cualquier rango. Esa convicción define su apuesta futura: tocar en contraste con la velocidad y el estilo barroco de Parker, actitud que más tarde repitió, aunque como líder, frente a los saxos de John Coltrane y Wayne Shorter. Sus primeros solos (los ya citados de "Out of Nowhere" y "Embraceable you", pero también en "My old Flame" y, sobre todo, "Night in Tunisia", donde decide no tocar el clásico solo de Gillespie como antes Fats Navarro y luego Clifford Brown repitieron) aparentemente simples pero perfectos, van definiendo a un músico menos signado por la voluptuosidad o la desesperación que por la más absoluta soledad. Su trompeta ha sido tal vez en la historia del jazz el instrumento que más sutilmente habló de la soledad, una soledad orgullosa, pero no por eso menos invencible.

Miles Davis encontró finalmente el sonido propio pero, como ha dicho Gil Evans, su compañero de algunas de las aventuras más fascinantes y controvertidas de la historia del jazz, "A diferencia de otros músicos que una vez que lo han logrado mantienen ese sonido más o menos constante, dado que cualquier variación proviene de la selección efectiva de las notas, de las estructuras armónicas y los tratamientos rítmicos, Miles, en cambio, sabe percibir la totalidad de lo que lo rodea y sacar partido de la amplia gama de posibilidades sonoras que existen incluso en el propio sonido básico. En otras palabras, es capaz de crear un sonido particular para cada contexto. La calidad de cierto acorde, su tensión o la ausencia de tensión, pueden llevarlo a crear el sonido adecuado. Puede poner su propia sustancia, su propia carne en una nota, y después colocar esa nota exactamente donde corresponde".

LULU

Resulta claro que en su período de formación junto a Charlie Parker (1945-1948), Miles Davis tocaba menos de lo que pensaba y escuchaba. Estaba más preocupado por encontrar su propia música, que por demostrar lo que era capaz de hacer con su instrumento. Tanto es así que mientras junto a Gil Evans preparaba su primera revolución, *The birth of the cool* (1949-1950), al ser invitado a formar parte de los Metronome All Stars tocó como no se creía que podía hacerlo. El conjunto incorporaba tres trompetas, Gillespie, Navarro, Davis, y en la grabación de "Overtime" se pueden escuchar tres solos consecutivos de cada uno de ellos sin que pueda precisarse exactamente cuándo termina el de uno y comienza el del otro. A propósito de esta grabación Gillespie dijo: "Cuando la escucho ni yo me doy cuenta quién es quién dado que los tres sonábamos muy parecido". Aunque el propio Miles Davis acota un poco más el problema: "Cuando tocamos juntos sonamos parecido pero cuando lo hacemos por separado ya no sucede lo mismo". Miles Davis liberó toda su potencialidad cuando estuvo preparado para hacer su propia música. Muy probablemente los otros dos ejemplos de músicos que constituyeron su estilo a los codazos, formándose previamente con los líderes indiscutibles de su época para desarrollar luego su verdadera música, hayan sido Louis Armstrong en relación a King Oliver y John Coltrane en relación al propio Miles Davis.

The birth of the cool, la primera vez que Miles Davis dirigió un conjunto propio, fue tal vez la más clara evidencia de lo que pensaba. La música debe estar en movimiento, no detenerse, y la única manera de conservarla es moverse con ella. Ante el peligro de esclerosamiento del bop, Miles Davis, junto a Gil Evans, convoca a músicos jóvenes, la mayoría blancos, Gerry Mulligan, Lee Konitz, Kai Winding, y algunos otros de la tradición bop como Max Roach; le da una importancia decisiva a la escritura y, sobre todo, a los arreglos; cambia las armonizaciones y el sistema de acordes; "enfriá" el "alma" del bop y, fundamentalmente, incorpora una concepción de totalidad que contrasta con el breve planteo del tema en las aperturas y cierres, para contener la conti-

nuidad de solos, que definían el jazz anterior.

Uno de los rasgos que emparentó a Miles Davis con Duke Ellington fue asegurarse un lugar desde donde pensar el desarrollo de su propia música. Ellington lo encontró en su orquesta y Davis en sus sucesivos quintetos de las décadas del cincuenta y sesenta. Ellington mantenía contratados a sus músicos durante todo el año (aunque por largos períodos no tocaran en público), convencido de que sus propias composiciones y arreglos solo se podían probar y definir con precisión tocándolos constantemente, a lo que se agregaba el beneficio secundario que cada uno de los solistas aportaba en los espacios que los arreglos le asignaban. Al igual que Ellington, Miles Davis, un músico cerebral, creía que no todo debía quedar librado a la inspiración del momento.

Para la época en que Miles Davis comienza a pensar en armar un conjunto estable, su participación en grabaciones y actuaciones variadas al lado de algunos músicos que influirán sobre él (Thelonious Monk) y otros sobre los que él influirá definitivamente (Horace Silver, Percy Heath, Jackie McLean) lo convierten en uno de los líderes indiscutibles de las próximas dos décadas. Si se hace un repaso de los músicos con los cuales había tocado entonces, su ideal para el futuro quinteto podía definirse a partir del estilo impulsivo de la batería de Art Blakey; un pianista en las antípodas de Monk, que ocupaba su mismo lugar musical, con silencios cortados por breves irrupciones de pocas notas; un bajo como Percy Heath, de ritmo duro en acompañamiento y melódico en los solos; y un socio en el saxo que funcionara para él como lo había hecho Parker, lugar que Davis pensaba para Sonny Rollins. Pero Blakey forma sus después famosos Messengers, Heath funda junto a John Lewis el Modern Jazz Quartet y Rollins se va a tocar con Monk. Por lo tanto Miles Davis tendrá que pensar su quinteto desde cero.

Como resultado de una imposibilidad o por propia decisión, hoy poco importa, Miles Davis dejará de tocar con músicos de su misma edad o mayores, comenzará a influir sobre una nueva generación de músicos y será permeable, a su vez, a la influencia que los jóvenes ejercerán sobre él hasta el final.

Aparecerán entonces Red Garland, un pianista extrovertido y de ritmo muy marcado, a quien Miles Davis irá formando a su gusto, sobre todo empujándolo a tocar "a lo Ahmad Jamal", el mítico "cocktail piano" que, sin ser estrictamente un músico de jazz, fue muy reconocido por pianistas y no pianistas de la época; Philly Joe Jones, un baterista agresivo, brillante, de un swing verdaderamente polirrítmico y con el fuego que Miles Davis necesitaba ("no hay nada peor que tocar con una sección rítmica apagada"); Paul Chambers, un bajo de ritmo implacable y gran lirismo en los solos; y John Coltrane, un saxo tenor poco reconocido y muy resistido para esa época, que formó con Davis una de las duplas más productivas del jazz y que muy poco tiempo después se convirtió en uno de los más grandes de la historia de esta música. Este quinteto fue desde donde Miles Davis pensó y desarrolló su obra hasta su próximo cambio. Fue la segunda revolución y, así como *The birth of the cool* marcó todo el jazz que se hizo inmediatamente después, este nuevo giro de Davis abre una nueva época que se va a prolongar en los años siguientes.

Ese conjunto se convirtió rápidamente en leyenda y aún hoy, cuando las vanguardias jazzísticas parecen desorientadas sobre las direcciones para ampliar el campo de lo posible, y la mayoría de los músicos trata de volver a lo previamente consolidado, lo que se escucha hegemónicamente es aquello a lo cual ese quinteto había arribado treinta y cinco años atrás.

Si bien la entrada de Bill Evans por Red Garland modificó el estilo funky del piano por otro más interior e impresionista, y la entrada de Jimmy Cobb por Philly Joe Jones volvió a la batería menos dinámica pero con un sonido más claro, la estructura musical del conjunto no cambió sustancialmente. Una vuelta a los solos, muy largos, complejos y voluptuosos en el caso de Coltrane, más ascéticos y parcos en Davis, más líricos en Evans, pero en todos los casos con un trabajo mayor sobre la melodía. La improvisación ya no gira exclusivamente sobre la armonía, y este nuevo escalón del avance musical de Davis cambió el desarrollo de infinitos acordes para moverse en otra dirección: trabajar sobre

temas de líneas más fáciles y fluidas que permiten que los músicos, fundamentalmente los solistas, puedan elegir entre la melodía y los acordes con una mayor libertad. Esta concepción comienza prácticamente a dar vuelta la sección rítmica (situación que se completará decisivamente en el próximo quinteto), aunque esta mayor libertad de la base mantiene algunas diferencias según quién sea el eventual solista: detrás del estilo melódico y cargado de silencios de la trompeta del líder hay más espacios para llenar; detrás de la exuberancia del saxo de Coltrane la sección rítmica se vuelve más compulsiva. Miles Davis amplía su concepción del espacio haciendo del silencio mismo una parte esencial de su nueva música y redefine lo que luego se va a llamar el estilo post bop.

La síntesis productiva de un repertorio que alternaba baladas y blues ("Stella by Starlight", "Round about Midnight", "My Funny Valentine"), viejos standards bop y las nuevas composiciones del propio Miles Davis ("Two bass hit", "Ah-Lew-Cha", "Tune up", "All Blues") convirtió al quinteto, que algunas veces se vuelve sexteto con la incorporación de Cannonball Aderley en saxo alto, en un punto de referencia clásico entre la ortodoxia y lo progresivo.

La vida musical de Miles Davis y del jazz en general estuvo signada por la tensión generada en algunos encuentros. No solo es el músico de jazz que tuvo la mejor relación creadora, de ida y vuelta, con la mayoría de los músicos que tocaron con él: también se podría afirmar que la música de Miles Davis surge precisamente de esa relación, a partir de sus sucesivos encuentros con Parker, luego con Coltrane, después con los músicos del quinteto de los sesenta, más tarde con los músicos de rock, que no parecen haber tenido el impulso de seguir explorando en el camino iniciado junto a él, finalmente con Marcus Miller y siempre con Gil Evans. Solo como ejemplo, Bill Evans y Coltrane influyeron en la forma en que sonó *Kind of Blues* (tal vez el disco de jazz más hermoso de todos los tiempos), pero a la vez Davis influyó en todos los tríos posteriores de Evans y en la cumbre del estilo Coltrane de la década del sesenta.

Sin duda, la ida de Coltrane y la posterior disolución del grupo deja a Miles Davis nuevamente

solo y la expresión concisa, sucinta y breve de su trompeta vuelve a ser el centro de su música por un tiempo. Entonces aparecen definitivamente los jóvenes en la música de Miles Davis. Tony Williams, un baterista de 17 años que combinaba el polirritmo de Philly Joe Jones con las formas del "new thing", o sea, del free jazz. Ron Carter, un bajo de 24 años, de una técnica impresionante y una capacidad obsesiva y sorprendente en el acompañamiento; Herbie Hancock, 23 años, un pianista que combinaba el estilo brillante y melódico de Red Garland y la impronta impresionista de Bill Evans, técnicamente perfecto, de un *touch* muy elegante, que a pesar de la combinación de estilos no era un ecléctico y, como acompañante, parecía adivinar y anticiparse a lo que iba a hacer el solista en su improvisación; finalmente, después de probar a George Coleman y Sam Rivers, Wayne Shorter, un saxo tenor inspirado en Coltrane pero con más apego a la melodía y más propenso al sonido de Miles Davis. Este es el nuevo quinteto desde el cual Davis va a pensar y desarrollar su música futura hasta el encuentro con la música rock.

Bajo la influencia de estos jóvenes músicos, Miles Davis produce un nuevo cambio, uno de los más radicales de la historia del jazz, tal vez su último estrictamente jazzístico, todavía alejado de todo tipo de fusión. A modo de digresión, conviene aclarar que este quinteto (1963-1968) coexistió con el movimiento *avant garde* del free jazz (Ornette Coleman, Don Cherry, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Archie Shepp) y que ambas líneas, en algún punto, se emparentaron más de lo que se ha dicho y de lo que el propio Davis concedió explícitamente. Al escuchar en una misma audición de grabaciones a algunos de los integrantes de este movimiento dijo: "Es Dolphy, nadie en el mundo puede sonar peor"; de Taylor: "Sáquelo, es pura mierda, apretar el pedal del piano y tocar muchas notas me parece antiguo", y de Shepp: "El mismo debería darse cuenta de que su sonido es horrible". Cecil Taylor, en cambio, mantuvo una actitud más equilibrada al reconocer que hasta ese quinteto no se había logrado un efecto tan estimulante sobre la sección rítmica. "La concepción que Miles tiene del tiempo da mayor libertad rít-

mica a los otros músicos. Su sentido es tan intenso que impone un tremendo impulso al baterista, al bajista y al pianista juntos, obligándolos a poner en juego toda su capacidad técnica y, por su propia fuerza emocional, los compele a comunicar toda la emotividad de la que son capaces."

Es muy probable que las citas precedentes iluminen en parte el problema. Resulta evidente que un músico que sugería "no tocar todas las notas sino solo las lindas", no puede compartir el uso de infinitas notas tocadas en todas las escalas y acompañadas de sonidos "sucios" y "desagradables". Pero por otro lado, al escuchar, entre otros muchos temas, por ejemplo "Walkin", en la versión de 1965, en el *Plugged Nickel* de Chicago, se puede percibir como el sonido y el fraseo de la trompeta han cambiado los tonos cálidos y las notas cuidadosamente elegidas de los años cincuenta por tonos duros y reiterados que evocan un gran parentesco con las formas de Ornette Coleman y Don Cherry. La diferencia, como señala Cecil Taylor, está en la nueva concepción de la base rítmica impuesta por Miles Davis. Las texturas del sonido de Tony Williams abandonan la tradicional marcación del tiempo asignada al baterista, que recaen sobre el infalible bajo de Ron Carter, llevan a Hancock a usar el piano como una tercera voz, menos preocupada por proveer contextos armónicos que por incorporar ritmo (muy similar al uso percusivo del piano de Cecil Taylor) y lanzan a Miles Davis a tocar la trompeta con un virtuosismo que no había usado anteriormente y a extender, en correspondencia, su registro.

Esta música, por momentos experimental y por momentos de una gran libertad controlada, va abandonando en su desarrollo el uso de baladas y standards, que Miles Davis prácticamente no volverá a tocar hasta su muerte. Los nuevos temas son escritos por todos los integrantes del quinteto y retrabajados por el líder con la idea de reducir al máximo la complejidad armónica y simplificar los elementos de la melodía. En su gran momento, los vientos repiten al unísono una y otra vez el tema en larguísimo pasajes, mientras la sección rítmica, sobre todo el piano y la batería, tocan intrincadas frases en respuesta al tema, de modo tal que quien escucha siempre espera que



la música aparezca y al final se da cuenta de que esa música sucedió todo el tiempo.

Desde entonces hasta ahora la música de jazz se ha debatido en una encrucijada muy difícil de superar. Se había avanzado mucho en muy pocos años y se habían llevado las cosas muy lejos. Menos de treinta años habían pasado desde la revolución bop de los años cuarenta y aquí están Miles Davis y sus álbumes *Nefertiti*, *Miles in the Sky* y *In a Silent Way*; Cecil Taylor experimentando con música atonal; los músicos del free exigiendo que a su música ya no se la llamara jazz sino música afroamericana, usando sus instrumentos para producir sonidos agresivos (Albert Ayler decía "ya no se trata de tocar notas" y Ornette Coleman llegó a tocar con un saxo de juguete); Coltrane, que muere en 1967, en el momento de *Ascensión*, obra de una intensidad casi insostenible, guiado por su búsqueda mística a través de la música oriental. Demasiado lejos del público, lo cual no es muy importante dado que el público puede esperar para comprender, pero a una distancia sideral, infranqueable, del resto de las músicas populares existentes.

De esta época es el último momento productivo de la música de Miles Davis, y muy probablemente (ambas cosas son ciertamente opinables) de la música de jazz a secas. Es el período que comienza con *Bitches Brew* (1969) y se prolonga hasta 1975, entre otros con *On the Corner*, *Circle in the Round* y *Pangaea*, signado, entre otras cosas, por el pasaje de los pequeños clubes a las grandes audiencias. Se lo llamó jazz-rock o

electric fusion music, y la banalización de este intento de "cruces" es lo que hoy se puede escuchar en los clubes y salas de concierto de Nueva York dedicados a este tipo de música.

Es, a mi modo de ver, un intento tironeado por la necesidad de no congelar el desarrollo de una música que parecía haber encontrado sus propios límites y por el deseo de Miles Davis de convertirse en un músico popular. Así, va construyendo una pequeña orquesta electrónica que, aunque sufre algunas variaciones, estaba compuesta por hasta tres pianos eléctricos (alternativamente Herbie Hancock, Joe Zawinul, Larry Young, Chick Corea y Keith Jarrett), bajo acústico (Dave Holland), guitarra eléctrica (John McLaughlin, que combinaba el lenguaje de Coltrane con el de Jimi Hendrix), dos baterías y percusión (Jack De Johnette, Lenny White, John Riley, Charles Alias y Al Foster), saxo soprano (Wayne Shorter, Steve Grossman, Sonny Fortune), clarinete bajo (Bennie Maupin) y la trompeta del propio director. Las fusiones se multiplican, y sobre todo con músicas étnicas (que Davis había empezado a explorar en la década del cincuenta con *Sketches of Spain*), pero donde también confluyen el free jazz (en los solos de Corea que sonaban como versiones electrónicas de Cecil Taylor, y también en la improvisación colectiva, aunque planteada de modo que los instrumentos trabajaban juntos en una suerte de caleidoscopio de sonidos); el ritmo de percusión latina, los solos declamatorios de Davis a través del Whah-Whah de su trompeta, también electrifica-

da, los *staccatos* y el dramatismo de una música espacial. El crítico Gene Williams describió así una de aquellas actuaciones: "Era como si Miles condujera a su grupo de exploradores a través de una densa selva electrónica. Al advertir un claro, Davis hace una señal, extendiendo los dedos, y el grupo se detiene y se queda inmóvil mientras un saxo soprano, o una guitarra, o incluso la trompeta del líder se adelanta, sola, para contar lo que ve. El director escucha mientras decide el camino. Con el cuerpo arqueado, marca con la cabeza el ritmo deseado, hace una seña y el grupo sigue y reinicia el viaje. Notas y frases configuradas electrónicamente, que se responden en ecos y reverberaciones, forman el follaje extraño y hermoso de los marcados ritmos vitales de Miles Davis".

Miles Davis no tocó nunca más jazz y reapareció como músico pop en 1981. Se sabe que durante su retiro solo tocaba el piano y que no tocó la trompeta en cinco años. También se sabe que trabajó sobre tres músicas: las texturas electrónicas de Stockhausen, el lirismo de *Tosca* y el ritmo eterno de los blues de James Brown.

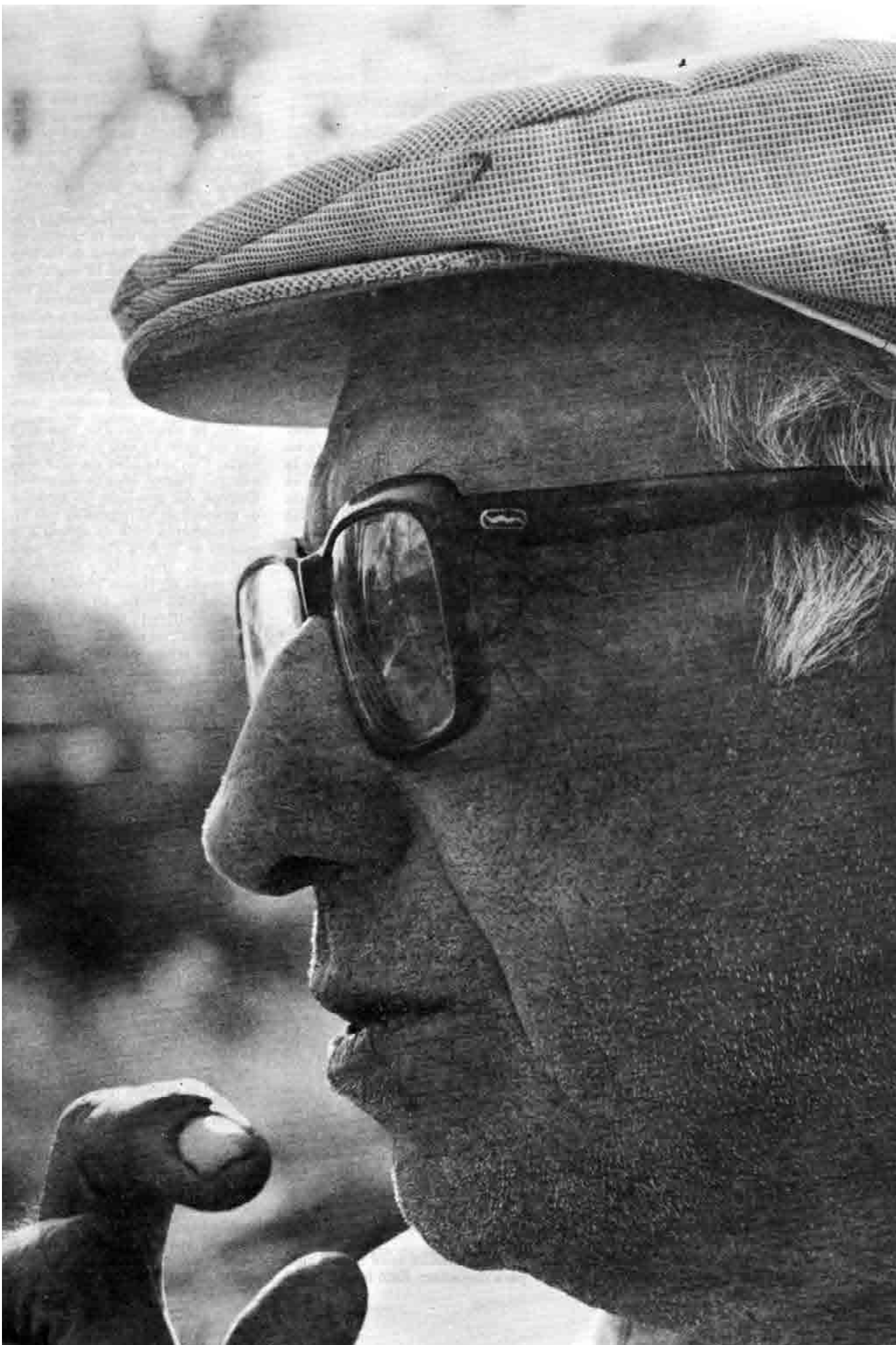
En esta última época, a pesar de los cambios en la dirección de su música, más cerca de Prince que de cualquier otro músico de jazz, sin embargo no se convirtió en un músico folclórico ni mucho menos concesivo, pero es evidente que, a partir de una música que no encontraba un lugar preciso ni en sus orígenes ni en la música culta contemporánea, prefirió convertirse en un artista pop, antes que repetir lo que ya había hecho.

En 1987, en la ciudad de Washington, vi por primera y única vez a Miles Davis. Tocó la música de *Tutu*, en aquel momento su último disco. Confieso que no me gustó demasiado: ni los fenders haciendo un ritmo minimalista, ni las evocaciones de Philipp Glass, ni la falsa obsesividad de la percusión, ni el público que lo escuchaba, ni la forma en que estaba vestido. Y, sin embargo, cuando en un momento de su actuación, tocando "Portia", hizo callar a sus fóbicos acompañantes electrónicos, y recostado en un borde del escenario se entregó a un solo con sordina, una vez más sin vibrato, de pocas notas, lleno de sutilezas y moderación, me pareció que estaba escuchando otra vez My Funny Valentine. ■

“y nuestra inquietud
vaga por ser dignos de ti
hasta en los menores gestos grises
de una mañana de invierno”

Juan L. Ortiz

FUNDACION
BANCO
MERCANTIL ARGENTINO



¿Los escuchaste antes?

No, no los escuché más. Solo el año pasado. Escuché la *Suite* para flauta y piano hecha por Claudia Diehl y María Inés Caramello en piano.

¿Es decir que una obra del '48 la escuchaste recién en el '88?

Sí, pero fue muy lindo. También se hizo la otra obra, las *Lamentaciones*, con Luis Pérez en canto.

Contame del *Concertino*.

El *Concertino* se estrena. Voy al estreno. Invito a Ginastera: no va, no puede.

¿Lo conocías?

Sí, por intermedio de Fuchs. Entonces Fuchs me dice: "¿Lo invito a Paz?" No maestro, no me animo. Yo sabía que era una obra primera y que Paz ya estaba muy evolucionado técnicamente. Sin embargo, mi sorpresa fue notable: al finalizar el concierto se coloca al lado mío Juan Carlos Paz. Me felicita.

¿No lo conocías hasta ahí?

Lo conocía; muy poco, pero lo conocía. "Leí en el diario y me arrimé", dijo. Me hizo observaciones muy atinadas sobre la forma. Estuvimos charlando un rato. Salimos. Saludo al director. Sale la pianista y digo: "La voy a acompañar por lo menos al taxi", y Paz, con gran sorpresa, agarra un ramo de flores y se lo acerca a la pianista en el momento en que toma el taxi, que incluso Paz mismo había llamado. Un gesto para mí impresionante. Nos quedamos charlando, se habrán hecho las 4 de la mañana.

¿Sobre el concierto?

No, sobre las ideas en ese momento. Le hablaba de mi inclinación hacia el expresionismo, hacia más allá de la bitonalidad (o politonalidad) del *Concertino*. Me indicó algunos libros, algunos artículos, sobre todo George Perle, un norteamericano que había realizado nuevas ideas sobre el docetonalismo.

¿Después del *Concertino*?

Bueno, Paz me invita a ensayos en Nueva Música. Vuelvo a Córdoba.

Luego conocí a Mauricio Kagel y a Francisco Kröpfl, con quienes tengo uno de esos contactos que llamaría existenciales, de por vida, sobre todo con Francisco, gran amigo.

Y Paz se me arrima y dice que Nueva Música estaba a disposición de mis trabajos, para estrenarlos. Por supuesto que Nueva Música se convirtió en el estrado de mis obras. Lo que me acuerdo de estrenos: *Cuarteto de Cuerdas N° 1* (más o menos del '54) del que tengo algunos recuerdos no muy agradables. Es la primera obra en serie docetonal, en el sentido de la técnica, del método. Otra obra es el *Concierto para piano y orquesta* que nunca he escuchado. Son las dos obras ortodoxamente docetoniales. Después no quise saber nada más con el docetonalismo y derivé hacia otras tendencias.

¿No lo usaste más?

No, de esa forma no.

Te pregunto esto, porque me interesa lo que tiene que ver con la música experimental. Algo que me llama la atención es tu espíritu de investigador. Sé de algunas experiencias con piano, algunas experiencias electrónicas, como primer individuo en el país, allá por el '58. Pienso que todavía seguís buscando.

Sí, tenés razón. Creo que en general es una época así. Cada obra aporta nuevas ideas.

Pero no siempre es así.

No, exactamente. Quizá fue el medio en que yo estaba, un medio muy solitario, peligrosamente solitario. Porque uno estando solo no hace nada o se mueve un poco a los manotazos. Digo esto no solo por el medio en sí, sino por la falta de comunicación con el exterior. La radio de Córdoba en esa época no podía aportar nada. Los discos y las partituras no entraban. La primera partitura de bolsillo que tuve la hice pedir desde Buenos Aires.

Terminadas esas obras paro para descansar. Esto fue en el '57-

'58. Hasta que encontré una veta que pensé que podía serme de gran utilidad, donde sentí que podía hacer un aporte: son las técnicas anamórficas. Es decir: un período bitonal, docetonal, post docetonal. Las *Tres piezas para piano* —entre el '54 y el '58— están realizadas con el modo pero no con la técnica ni con el método. La forma de las tres piezas y sobre todo la segunda, está dada por las alturas, las intensidades y los toques.

Hablemos de esa obra. ¿Conocías los Modos de Valores e Intensidades de Messiaen?

No, en absoluto. Fue una obra que me llevó un año y pico terminarla. Con esta idea no hice más intentos. Fueron años de sequedad. Empecé, por otro lado, los estudios de situaciones no musicales que inmediatamente traté de aplicar a la música en la obra *Funciones* para percusión, trompeta y vibráfono (estrenada en Nueva Música.) Acá empieza otra etapa, en 1960-1961. ¿Qué significado tiene? El título "Funciones", no es un título. (Como decía un crítico para un diario de Buenos Aires: siempre los compositores actuales le ponen títulos raros a las obras). No era un título raro. Yo estaba trabajando con rectas y curvas de las cuales, a través de sus distintos puntos, sacaba sonidos. Es decir, a través de un anamorfismo obtenía sonidos y los trasladaba a un pentagrama de alturas. La idea de las alturas me la dio Francisco Kröpfl sobre los instrumentos de percusión y yo le agregué trompeta y vibráfono. Lo de funciones significaba que el sonido estaba en función de la altura. Me llevó bastante tiempo concretar esta idea. La realización no fue estrictamente numérica, siempre guardo un poco la intuición.

Quiero que marqués esto, porque parecería que entrás en un terreno rayano con la matemática —eso no es música— a pesar de que sabemos que la música ha estado ligada a la matemática siempre.

Claro, evidentemente. Pero si se hace una cuestión muy rígida o académica puede resultar un boddio. La idea tiene que estar entre una situación racional y una situación intuitiva. Realmente el ser humano está siempre entre estos dos juegos. Lo meramente

racional, la idea, no alcanza. Lo meramente intuitivo, tampoco. La unión puede llevar a una realización que por lo menos llegue a convertirse en algo interesante.

Yo la llamo anamórfica a toda esta situación, una forma del pensamiento puede llegar a convertirse en otra forma. Anamorfo significa de igual forma, pero en realidad puede significar otra forma igual a esta forma. Esa es la idea general.

En realidad hubo un período anterior a éste al que llamo la música no temperada, es decir que no sea una altura a través del temperamento o de una escala física; una altura no puntual, alrededor de la cual puedan existir situaciones sonoras. En donde no esté la altura muy fija puede estar la intensidad y el toque. Pensé en el piano preparado, en 1955-1956. Llamé a Herbert Guide (que tocaba el fagot) para que me realizara una sonorización que no fuera fija en el fagot. La idea que tuvimos fue la siguiente: ejecutar sonidos pero no con las posiciones normales, sino con posiciones falsas. Conseguimos sonoridades no puntuales, no escalares. Así surgió el fagot preparado.

¿Por qué lo llamás preparado? Yo lo veo más cerca de las nuevas técnicas instrumentales.

En el *Trío* había un piano preparado, un fagot que se desarmaba y armaba en el escenario y el violín que tocaba alturas no escalares, sonidos intermedios (lo que, si fuera posible, se podría llamar microtonos). Esta obra la grabamos.

¿Cómo prepararon el piano?

Era simple. Busqué que no se desvirtuara el mecanismo del piano. Las alturas estaban divididas en tres grandes regiones: grave, media y aguda, en donde el pianista (en este caso yo) al ejecutar cualquier sonido grave de un *Dos* para abajo, hacía sonar toda la región mediante una chapa entre el clavijero y el martillo. El martillo percutía la chapa y ésta percutía las cuerdas.

¿Conocías las experiencias de Cage?

Esta obra la grabé y se la llevé a Paz en Buenos Aires para que la

estrenara en Nueva Música (la estrenamos con un disco de pasta). Fue ahí cuando Paz me contó lo que había hecho Cage. Esta preparación era bastante más burda. El fagot (mediante el desarme y armado y las posiciones falsas) tenía también tres regiones. A veces tocaba solo con la punta del fagot produciendo un sonido muy agudo, un deslizamiento. Los músicos estaban muy entusiasmados. La obra fue percibida por la crítica muy libremente. Es importante cuando alguien libremente escucha y dice lo que escucha, sobre todo con algo que no es tradicional.

Claro, no tiene parámetros para juzgar...

Surgen situaciones muy graciosas...

Después hice las *Variaciones* para violín y piano preparado. En realidad ésta es la primera de las dos obras. Después dejé este tipo de experimentación y pasé a otra cosa.

Volviendo sobre lo anamórfico, te cuento de la realización posterior, por supuesto, de otra obra como *Trayectoria* para tres grupos orquestales que fue estrenada en Tucumán con la Orquesta Sinfónica con Jorge Rotter como director. Ahí comienzo con una nueva situación anamórfica a partir de la teoría de grupos, llevada al campo musical, dejando la libertad de la realización del anamorfo.

La teoría de grupo consiste en una nueva forma de enumeración. La concepción de la obra se basa en grupos de tres elementos.

¿Cómo aplicás esta teoría en música?

Un instrumento o un grupo de instrumentos realiza un grupo de tres elementos con las operaciones de ese grupo. Otro grupo u otro instrumento realiza otras operaciones. Se hace un contrapunto de realizaciones numéricas de un grupo de tres elementos, a través de operadores del grupo propiamente dicho. Esto involucra la interválica, la intensidad, los toques, etcétera.

Esto parece una cosa abstracta, pero vos hablás de un grupo de tres elementos y sus permutaciones: en el fondo un acorde es eso.

Sí. A través de esta operación

del grupo de tres elementos vuelvo a la consonancia. Dejo la disonancia definitivamente. Vuelvo a rescatar, sin que ésta sea funcional, la consonancia aislada en el espacio y el tiempo. Vuelve a tener primacía en relación con lo que antes había hecho. En la parte central de *Trayectorias* actúa, separado de los tres grupos orquestales, un grupo de percusión, que ejecuta a través de una cadena de Matrices de Markov (lo que determina el desarrollo sonoro de los instrumentos de percusión). Entra un poco, en cierta forma, el azar, que aparece a partir de ese momento en varias de mis obras.

¿Has usado estas herramientas como elementos de análisis de obras de otros autores?

Sí. La teoría del grupo de tres elementos me ha dado la oportunidad de analizar el *Op. 27* de Anton Webern, las *Variaciones para piano*, y con gran sorpresa —sobre todo en el segundo movimiento en donde se realiza a pie juntillas— Webern realiza a mi entender una temporalización y una espacialización de un grupo de tres elementos. El docetonalismo pasa a segundo plano. Esa es la forma de la obra.

Los elementos que tomo del anamorfo, de otras disciplinas mentales, son aquellos cuya realización abstracta me sirve para la nueva formulación musical. Mientras que las formulaciones de otras disciplinas que no sean abstractas no sirven para la música. Eso es lo que yo pienso.

Creo que las operaciones compositivas (porque la composición es un sistema de sistemas sin duda) desde el siglo XII en adelante y aun la obra gregoriana, son operaciones mentales, pero en serio, como la operación de multiplicar. Habría que ver qué es una operación. Pienso que es una intención, es decir, lo que realiza el espíritu sobre la materia, a través de un compromiso con esa materia. La palabra "operación" tiene aquí un significado mucho más amplio y abstracto que un operando como un signo de multiplicar y además como una operación científica. Operar significa incidir sobre la materia y sacarle un resultado. Así, se puede operar sobre el sonido. Toda composición se realiza con leyes y axiomas. No interesa que el compositor los conozca. Por ejemplo: las leyes de tensión y distensión, sin las cuales

no existe la música, es una ley abstracta como toda ley.

Sigamos avanzando en el tiempo.

Creo que en todo pensar compositivo hay una situación regresiva. Empecé a encontrar las consonancias y sus riquezas después de una disonancia o la de una disonancia después de dos o tres consonancias. Pienso que el compositor debe volver a encontrarse con el sonido y sobre todo con relación al oyente. Toda música es escrita para ser oída. Esto es viejo, pero nos habíamos olvidado un poco. Muy posteriormente, la realización de obras con computadoras me ha hecho pensar mucho más sobre el sonido en sí mismo y me he olvidado de todas las situaciones de las que hemos hablado. Por ej: el *Horeb* (significa Montaña de Dios), que es una obra que hice hace poco y que fue estrenada en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Esta obra intenta una revalorización no solo de la consonancia sino también de la melodía como elemento integrante de una situación sonora. Es una relación entre el tema (en este caso del viejo Testamento) y el sonido. Entonces esa conjunción o relación entre la situación poética y el sonido conlleva una regresión que hace que el sonido no sea un ente absolutamente independiente del texto, sino que se relacione con él.

¿Podrías vincularlo a un movimiento neofigurativo?

No, es un recuperar la significación del texto, que se dirige a todos los seres humanos con relación a un sonido que intenta integrarse fundamentalmente a ese texto, con una realización no personal, no mía, sino nuestra.

Volvamos atrás. Yo recibo por casualidad unas publicaciones alemanas en lugar de una partitura, que se llamaban "La Música Electrónica", lo que me sacó de lo que estaba tratando de hacer. Después de enterarme de qué se trataba, se lo llevé a un ingeniero amigo, y realicé con él algunas experiencias en el laboratorio. Pero tuve que dejar eso y a través de un llamado de Francisco Kröpfl que ya estaba trabajando en serio en Buenos Aires pude integrarme a su laboratorio en la Facultad de Arquitectura y volver sobre la cosa más seriamente. En realidad

LULU



la primera obra con todos los cables es la que realicé en aquel estudio que dependía del CIGMAT, en el Centro Cultural General San Martín, con el viejo Arp. La obra era *Tres momentos mágicos*. Estábamos becados por tres meses con la obligación de hacer una obra. Los últimos quince días fueron de gran tensión. Yo no tenía nada claro, simplemente tenía horas de grabación. La lectura de Jung, de su experimentación, me hizo pensar toda la tarde. Al otro día, cuando amanecí, ya tenía una idea completa de la obra. Sin cortes de cinta hice todo el montaje final, procesado con filtros en lo que Francisco me ayudó. Esta obra tiene convivencias con lo mágico, con el encuentro con Jung y con los medios electroacústicos. Aquí comienza otro período que termina con mi encuentro con la computadora.

Este período tiene una continuidad, más allá de que trabajes con medios electroacústicos o acústicos...

Se puede dividir en dos: el trabajo con sonido sintético por medio de computadoras o lo que sea y el trabajo instrumental. Cada una de estas vías lleva su propio pensamiento: el *Horeb* (que no es el primer trabajo con computadoras sino que hay experiencias previas) viene del pensamiento del cual ya hemos hablado, y el otro, meramente acústico, tiene su propia situación compositiva. Por ejemplo: el *Trío* para piano, flauta y clarinete de 1987 consiste en una suerte de evento sonoro... del proceso en ese momento o sección añadiéndole situaciones de las que hemos habla-

do respecto de un tiempo y espacio topológicos.

¿Este período de 1973 en adelante podrías caracterizarlo por esta problemática de la topología?

Sí.

¿Querés explicarlo?

Si los eventos no son conectados, si las vías de ejecución no son conectadas entre sí, se pueden desarrollar tiempos independientes, pero que en un espacio determinado llegan a ser simultáneos. O sea, hay una simultaneidad que ya conocemos, por ejemplo un acorde, pero hay una simultaneidad que no precisa que en el instante se dé, sino que se dé en un espacio determinado, y por no estar conectados existe una "simultaneidad" más allá de lo simultáneo concebible. Esta es la idea conductora del *Trío*. A veces el piano hace de voz conductora y los otros dos instrumentos interactúan topológicamente. Esto se ve mucho al final, donde el piano realiza una situación sonora con tres elementos finitos y opera con ellos. Es lo que habíamos hablado antes. El trabajo tuvo muchas críticas bastante bien hechas. El pianista tiene un rol muy importante. Es una obra que me gusta mucho.

Si yo tengo una idea y la puedo plasmar casi en su totalidad con el sonido, tengo que sentir que he realizado algo. A veces no es tan así, pero en este trabajo, sí: me siento contento con la idea y la realización.

Quería volver a esta idea de la topología. ¿Está ligada con la idea de la heterofonía de Ives de algún modo, en donde coexisten varios planos con diferentes tonalidades?

No. Además en este aspecto yo no he llegado a una realización cabal en esto de la topología.

¿Es también una idea anamorfósica?

Sí, totalmente. Dicen los que han estudiado el tema que un topólogo es un señor que no sabe distinguir entre un círculo y una taza de café. Hay que llevar esta idea al campo sonoro.

¿Está ligado con la idea de varios tiempos simultáneos?

De varios tiempos y espacios, pero no conectados. Por ejemplo: en todo *El arte de la Fuga* hay una conexión entre las voces. ¿Cuál es la conexión? Lo lineal o lo espacial. Evidentemente lo espacial, lo lineal se concreta en segunda instancia. Lo que aglutina es el desarrollo tonal en el tiempo. Nada puede estar desconectado.

Estaba pensando en cierta polifonía del siglo XII o XVII en donde cada voz llevaba su propio texto y su propia organización temporal.

Claro, pero todavía hay una conexión de tipo poético. Es difícil hacer pensar a tres instrumentistas que no tienen nada que ver uno con otro.

Es difícil porque coexisten en un mismo ámbito espacial.

En el mismo evento.

¿Esta idea no funciona mejor en un medio como la computadora?

En eso estoy. Estoy trabajando con la idea de la topología y la idea de las curvas fractales.

Quiero introducirme en una topología temporal. Se sabe mucho sobre la topología espacial. Lo más avanzado de la física puede pensar que el espacio no existe y sí una espacialización de los eventos, de que el tiempo es difícil de ser comprendido y que entonces puede existir una temporalización. Nosotros jugamos con dos campos: una temporalización del espacio o una espacialización del tiempo.

Convengamos que el ámbito de la música es básicamente un ámbito temporal más allá de que uno tiende a pesar qué hay adelante, atrás, arriba y abajo.

Pensemos que hay una temporalización del espacio aunque puede haber una espacialización del tiempo. Por ejemplo: en Debussy hay una espacialización del tiempo, carga las tintas sobre el espacio más que sobre el tiempo.

¿Qué quiere decir eso?

Claro. Por ejemplo: toda sección en donde exista solamente la ley de paridad (que es uno de los procesos sin duda impresionísticos o una de las técnicas más conspicuas) se da más en el espacio que en el tiempo. El pensamiento se espacializa más que temporaliza. Por ejemplo: en la *Romanza* para canto y piano hay ocho compases dentro del mismo acorde. Hay una espacialización ¿Que corre en el tiempo? Sin duda.

Vos llamás espacios a la relación de alturas, al eje del material.

Sí, en este caso armónico, en lo que hace a las tres dimensiones. El acorde es tridimensional por naturaleza. Pero no puedo decir que Schumann es más espacio que tiempo, es al revés. En Bach el tiempo es lo fundamental, porque una fuga es 90% tiempo y 10% espacio. El contrapunto es una situación fundamentalmente temporal.

A mí me cuesta pensar eso.

La melodía es una imagen del tiempo en música y la armonía es más una imagen espacial. La segunda menor es la imagen del tiempo por antonomasia: es deslizar en el menor espacio posible un tiempo.

Pero ¿qué queda para el ritmo, si decís que una segunda menor es una medida de tiempo?

Es la imagen del tiempo. Es la posibilidad de comprensión de nuestro cerebro de lo que es el tiempo. En *Visiones siderales* se da la idea de cómo manejar una estructura solamente con el intervalo. El intervalo cuadrículaba todo el espacio y el tiempo.

Luego de dejar el docetonalismo y antes de llegar a la música no temperada, hay una pequeña obra: *Treno* para cinco instrumentos (1954), en donde la serie no era de doce tonos sino de diez, o sea dos escalas pentatónicas encimadas, la única forma posible de hacerlo.

Digamos que en tu obra, a partir de este momento, hay una bifurcación: por un lado, la experiencia electroacústica que termina con la computadora, y por otro lado la lutheria que se orienta al encuentro

de dos corrientes, la topológica (temporal) y las curvas fractales.

Un anamorfismo muy claro ha sido la teoría de grupos.

En cierto modo, siempre seguís con esta idea del anamorfismo.

Sí, de algún modo. Nunca quise ocuparme seriamente de un grupo de más de tres elementos.

Contame un poco de tu experiencia con Juan Carlos Paz.

El encuentro con Paz fue una cosa bastante extraña porque era bastante mayor que yo, y sin embargo desde el primer instante me demostró mucha afectividad. Siempre me dijeron: es un hombre seco, de muy poca comunicación, etc. Sin embargo no fue así. Desde el primer instante me arrimé a él y me recibió como un viejo, conocido y querido amigo y así yo lo he sentido. Por ejemplo: yo iba a Buenos Aires y lo primero que hacía era ir a su casa. Tocaba la puerta, aparecía él en persona e incluso hasta dejaba de trabajar. Salíamos, tomábamos café, etc. Así todos los días. El fue el que me contó hacia el '51-'52 las experiencias de Schaeffer y de su libro famoso. Prácticamente lo leímos juntos. También conocí las experiencias de George Perle. Luego leí artículos de Paz. Creo que ha sido para mí el maestro, no tan directo en el sentido de la enseñanza personal, pero sí indirectamente y creo que lo ha sido para muchos de nosotros. Era para mí un personaje muy respetable y querido. Se me ha dado esa relación tan hermosa con él, que es inolvidable. Nos escribíamos semanalmente.

¿Tus charlas con él gravitaron en tu obra?

No tanto. El era muy respetuoso de la línea de cada uno. Lo que él cuidaba era la línea de conducta a seguir y eso lo transmitía, y de eso hemos hablado siempre: del creador frente al sonido de nuestro siglo. Ha sido señero para mí sin que yo lo siga como técnica o conducta mental frente al sonido. No te olvides de que él era un antirromántico por naturaleza, hablando de la estética. Cuando lo conocí era muy reactivo a Debussy.

Fijate que él dijo: yo fui frankiano, debussyano, después shoenberguiano, y ahora amo a Debussy y a Varese.

El era el maestro señero de la Argentina, lo es y lo seguirá siendo, un primer hito de la evolución musical. Hay que destacar que en Nueva Música, donde él no era nada más que un asesor musical, sin embargo se había convertido para nosotros, la gente más joven, en un verdadero guía.

Además de tu trabajo como compositor me gustaría que hablaras de tu tarea docente y de tus trabajos de investigación, es decir, de tus métodos de análisis no convencionales.

Voy a comenzar con los trabajos de análisis. De la búsqueda de herramientas para analizar. Sabés que en la música del siglo XX (en la primera o segunda mitad), en las obras que he analizado descubrí que no se realizan con la sola intuición, sino que hay una estructura lógica que se sigue aunque el compositor no lo diga (no tiene la obligación de hacerlo) y que es difícil de encontrar. Las situaciones anamórficas me han servido como herramientas de análisis. Por ejemplo: el análisis más viejo que he hecho es el del *Op. 27* de Anton Webern, en la década del '60. Comencé viendo el comportamiento que da Webern a la serie. La serie era un elemento generador de otras situaciones. La formulación serial manejaba todo el quehacer sonoro. Los elementos sonoros se agrupan de a tres. Es raro que haya una simultaneidad de más de tres sonidos. En el sentido lineal hay siempre tres y en el vertical o armónico no más de tres. Sin embargo, al consultar a una doctora en Matemáticas, me indujo a pensar en dos elementos y con esa idea volví a buscar la forma de tratamiento serial y me dio el resultado justo: la serie se convierte en un grupo de dos elementos ¿cuáles son?, es decir ¿cuál es la serie original?, ¿qué es la serie original con relación al grupo 0 (sin elementos)? Dividí las cuatro formas tradicionales de la serie en dos elementos: uno era elemento 0 y otro era elemento 1. El primer movimiento me dio bastante trabajo, pero lo notable es que si operaba $0 + 1$ tenía que dar 1, y 1 era una forma de la serie que encajaba. El segundo movimiento, el Canon, es

donde me quedo y trabajo solo con elemento 0, no utilizo otra forma serial. Al operarse con la serie original daba ésta o su inversa. Lo interesante es que trabaja también las alturas, las duraciones, las densidades y los silencios con un grupo congruencia módulo 2 (de dos elementos) Esto era temporal y espacialmente.

¿Seguís aplicando esta técnica?

No, porque es muy tedioso. Me llevó más de un año.

Contame de tu análisis de Debussy.

Todo el mundo cree que Debussy es un intuitivo nato. No, de acuerdo a mi análisis están totalmente confundidos. Es tan tremendamente estricto y ortodoxo con sus técnicas y herramientas de compositor como lo es Webern. Ahí está el genio. Una vez que le resultó artístico, viable, cómodo, expresarse a través de esa herramienta, la sistematizó (para mí), en distintos momentos, por supuesto. Yo no lo analicé mucho, lo hice sobre todo para las clases de armonía.

¿El análisis es tradicional?

Sí. La primera herramienta es la yuxtaposición. ¿Qué es esto? No es algo tan simple. Cuando se hace yuxtaposición he encontrado que hay simetrías especulares. Yo la llamé la ley de paridad. Significa que si un acorde puede invertirse, tomando un eje, da como resultado el acorde par de éste. Pero si a su vez vuelvo a invertir este acorde, es par del segundo y del primero, y así podemos invertir grupos infinitos de pares. Entre varios acordes no tengo necesidad de usar el primero, uso el séptimo, es indiferente, a pesar de que las relaciones interválicas internas no sean las mismas. Siempre me acuerdo del análisis de la *Romanza* para piano y canto de Debussy. El tiene dos niveles (esto está bastante estudiado), trabaja dos líneas melódicas de tonalidad, hay dos formas de tonalización melódica, en donde el bajo resulta ser una "tónica" y la línea melódica resulta ser otra. Pero es por el flujo, la direccionalidad sonora. Si él hace una tónica (siempre con líneas muy difusas), en vez de usar esa tónica usa su par, es decir la inversión especular.

En los *12 Estudios* para piano, en el número 12 que es de acordes a grandes distancias, trabaja con la ley de oposición. Por ejemplo: si un acorde es (entre intervalos de tercera) mayor, el acorde que sigue va a ser menor, por ley o por axioma, es decir sistemáticamente por oposición. Y en las secciones neutras (sería en B) trabaja todo con la misma interválica. Esta sección dilata un pensamiento sin confundir lo que vino con lo que va a venir. Esto es notable: forma y contenido son la misma cosa.

Después están los análisis directamente anamórficos, por ejemplo el de *Herma* de Xenakis, que requiere indispensablemente una herramienta extramusical para su análisis. El dice que hizo 24 operaciones con la teoría de conjuntos. Trabaja con un universal que serían todos los sonidos del piano. En *Músicas formales* analiza su obra, pero no dice cómo coloca los sonidos, él habla fuera de la música, del tiempo musical. Cuenta cómo va realizando las secciones. Dice: Nube de sonido 0,3, por ejemplo. Esa es una densidad del uso de los sonidos en una cantidad de espacio determinada y con una densidad de tantos sonidos por minuto o por segundo. ¿Cómo lo distribuye? Según mi análisis, a través de la Ley de Fenómenos Raros. Distingue los sonidos fortísimos de los pianísimos, hace dos elementos a distribuir, y llega a hacer cuatro. Para mí el uso del azar ejecutado por Xenakis es el correcto. El azar necesita de la absoluta equidad entre cada uno de los elementos. Si uno indica que el instrumentista ejecute lo que quiera, eso no es azar.

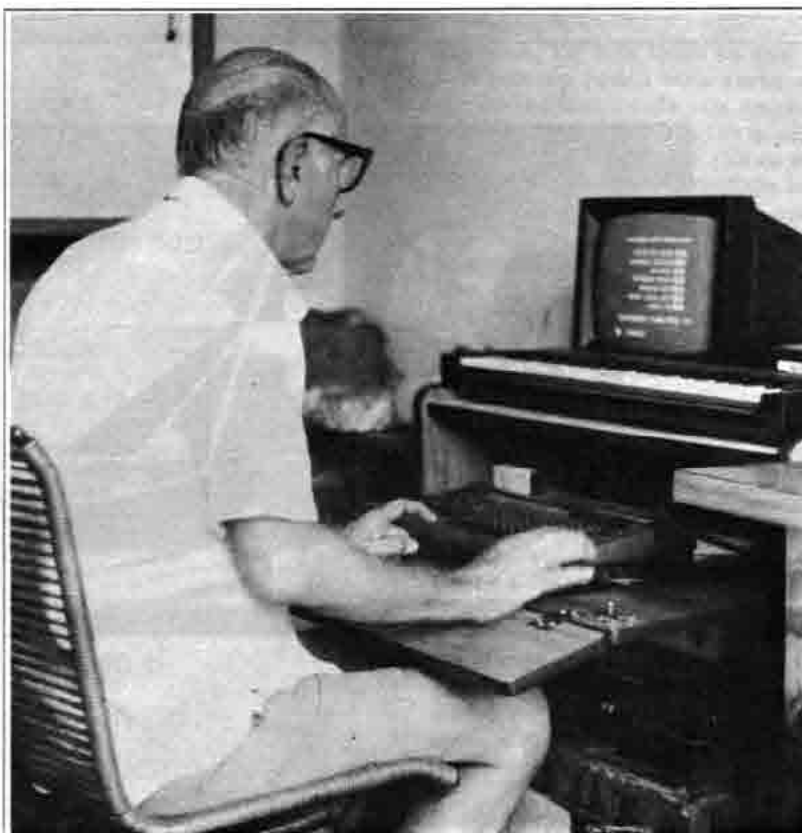
Hablame de tu trabajo en la Universidad, que es para el músico un trabajo importante: el de la docencia.

El único lugar que tenemos en cierta forma para poder vivir un poco...

¿Cómo ves la situación, después de tantos años a cargo de la cátedra de Composición en la Universidad de Córdoba?

Lo difícil es encuadrar un proyecto para un curso, porque todos los años entran veinte o treinta alumnos, de los cuales un año quince son bastante parejos, el otro hay diez que no saben nada,

cinco que saben un poco más, etc. Lo primero es captar un estado, un nivel. Pensemos en lo siguiente: un curso entra, estoy frente al curso, tengo conciencia de que no puedo enseñar a componer, no puedo introducirme y dar la cantidad suficiente de impulsos creadores. Entonces ¿qué hago? Lo primero es nivelar el curso, para lo cual es bueno decir las siguientes palabras: "Toda composición es un sistema de sistemas. El gesto creador se vale de herramientas con las cuales incide en la materia sonora". Esto los hace reflexionar. Muchos de ellos piensan que crear es simplemente intuir algo y realizarlo en un papel; ¿desarrollar el pensamiento, la creación, no existe?, ¿conocer la mejor herramienta para mi mejor expresión? Cada uno de ellos debe expresarse solo como es él, pero debe conocer, comprender y llevar adelante su idea con la mejor herramienta posible, es decir debe encontrar la mejor forma de expresarse. Es más una búsqueda de ellos que una imposición de herramientas de parte mía. Dejo que ellos se desarrollen.



Esto debería llevar a que existieran más compositores con rasgos originales y sin embargo no es así.

No, exactamente, porque estamos frente a un iniciado, pero en tres años de composición la persona está en condiciones de saber con qué comodidad o dificultad se está expresando. Cuando llegamos al final, él solo se está definiendo. Ese es mi mejor planteo: que él se defina y no que yo lo defina. Que no salgan treinta, veinte, quince "franchisenistas". No se es original porque se quiera serlo, sino que es una búsqueda. No sé si te acordás de un encuentro entre Beethoven y un ejecutante de una obra primaria de él y éste le dice: —Maestro, estamos ejecutando sus primeros tríos. — No, en aquel tiempo no sabía componer, ahora recién lo estoy sabiendo, dijo Beethoven refiriéndose a sus últimos cuartetos y sonatas. Es un camino duro y largo. A mitad de año hablo personalmente con cada alumno y le digo: si tomamos este camino, tiene tal, tal y tal cosa en contra. Componer significa poner con, quiere decir que un pensamiento se desarrolla a través de articulaciones diferentes. Después hay que ir reconociendo cada una de las partes de las composiciones de dis-

tintos autores, lo que se llama demostración, que es uno de los procedimientos más importantes: presentar una obra, analizar el pensamiento de su autor sin querer copiarlo. También desde el análisis de las posibilidades que le dio el material que él mismo presentó: —Ud. corrigió mal esto. — Pero Ud. no presentó el material. Yo no hago nada más que corregir lo que está en el material, la utilización de tal o cual material de forma incompleta, no congruente, etc. A veces es difícil la corrección. Tenemos que reconocer rápidamente lo que está mal y lo que está bien.

¿Se puede decir en arte que algo está mal?

Sí, como no. Un desarrollo incompleto del pensamiento, o torcido, o incongruente está mal y eso se ve con la incidencia en el material. La demostración de los grandes maestros es lo más contundente que hay. El arte tiene una lógica de desarrollo de una idea.

¿Cuántos años llevás en la Universidad enseñando composición?

Prácticamente 35, 36 años.

¿Cómo ves al estudiante de composición actualmente? ¿Cuál es tu balance después de todos estos años?

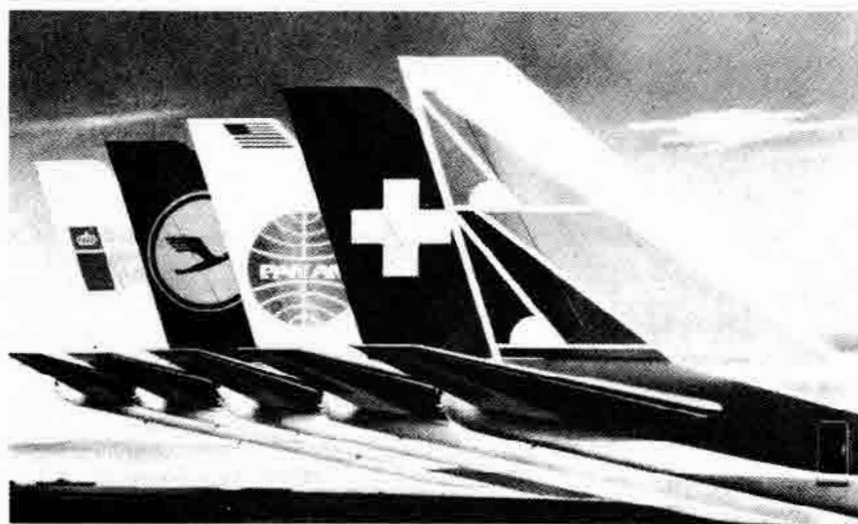
Cuando comencé en la escuela de arte, en general los alumnos que iniciaban seguían por simple inercia. Ahora veo una juventud más consciente en el gesto creador y esto es bastante alentador. Facilita la tarea.

¿A qué lo atribuis?

Incidir en el medio constantemente ha hecho tomar conciencia de la carrera que se quiere elegir. Eso antes no pasaba.

¿Hay gente joven con talento egresada de la carrera?

Sí, hay. Podríamos hablar de uno de los casos más típicos: por ejemplo Pedro Palacios. Se va a Europa hace tres años, sin conocer nada ni tener nada por delante. Al año me escribe una carta: había sacado un primer premio en París, de compositores jóvenes. Me llenó de alegría porque era un producto nuestro, tan nuestro que llegó a la escuela sabiendo escasamente la ubicación de los sonidos en el pen-



Representar al país.
Un compromiso que
nos enorgullece.

Lo mejor de nosotros.

Cada vez que uno de nuestros aviones vuela otros cielos o llega a otras tierras, crece nuestro orgullo.

Y nuestra responsabilidad.

Aerolíneas Argentinas está a la altura de las principales líneas aéreas del mundo.

Representando al país, en cada uno de sus vuelos internacionales.

Es por eso que volcamos todo nuestro esfuerzo de empresa privada en el mantenimiento, la capacitación y el entrenamiento constante de nuestro personal.

En la cordialidad, el servicio y la eficiencia.

Para llevar bien alto nuestra identidad nacional.

Nuestro máximo motivo de orgullo.

El que nos compromete con el país y su gente. Para seguir brindando, en cada vuelo, lo mejor de nosotros.

Cada vez más.

AEROLINEAS ARGENTINAS

Cada vez más.

tagrama. Lo más lindo es que el año pasado recibí otra carta en donde me cuenta de sus nuevas adquisiciones en distintas ciudades de Europa. Dice que allá no estudió con nadie más, intentaba hacerlo con Messiaen, Boulez, pero parece que no se integró. Eso es un aliciente muy lindo... y hay otros. Uno dirá: de 150, 200 egresados, que haya uno no es un gran avance. Yo pienso que sí lo es. ¿Cuántos egresados habrá del conservatorio de París? Miles. ¿Cuántos conocemos? Muy pocos.

La institución se hace cargo de una parte del problema, la otra le corresponde al profesor y el alumno tiene a su cargo otra parte.

Pienso que el alumno tiene la parte más importante. Este chico no es cordobés. Es de Jujuy, creo. Es un personaje absolutamente ajeno al medio europeo.

¿El estado actual del país es favorable para el desarrollo de la composición? ¿Da posibilidades a los jóvenes compositores?

Esto se relaciona con el caso de Pedro Palacios. Aparentemente él triunfa afuera cuando acá no lo pudo hacer.

Pero ¿por qué los jóvenes emigran?

El país visto desde el interior, en este momento, en donde el materialismo incide demasiado sobre el ser (sociedad de consumo)... ¿quién quiere consumir una obra realizada acá?... El argentino del interior vive pendiente de lo que viene de afuera. Las sociedades de conciertos del interior prefieren pagar 50, 100 mil dólares a un conjunto instrumental que venga de afuera y no distribuir ese dinero en 50 conciertos de 10 obras de gente joven del propio lugar. Esta es una de las falencias fundamentales del país.

El compositor ha cedido todos sus espacios sociales, se limita a hacer su obra en su casa, no creando una conciencia de la necesidad de fomentarla.

Claro, la agrupación de compositores alrededor de sí mismos es muy importante. Paz fue más que el compositor al que se miraba, al-

LULU

Colección
**LA OPERA
EN EL
MUNDO**

LA OPERA EN EL MUNDO - RICHARD WAGNER
Richard Wagner
Tristán e Isolda



Libreto (Alemán - Español)
Presentación y Comentarios
Vergara

LA OPERA EN EL MUNDO - RICHARD WAGNER
Richard Wagner
El Holandés Errante



Libreto (Alemán - Español)
Presentación y Comentarios
Vergara

LA OPERA EN EL MUNDO - RICHARD WAGNER
Richard Wagner
La Valquiria



Libreto (Alemán - Español)
Presentación y Comentarios
Vergara

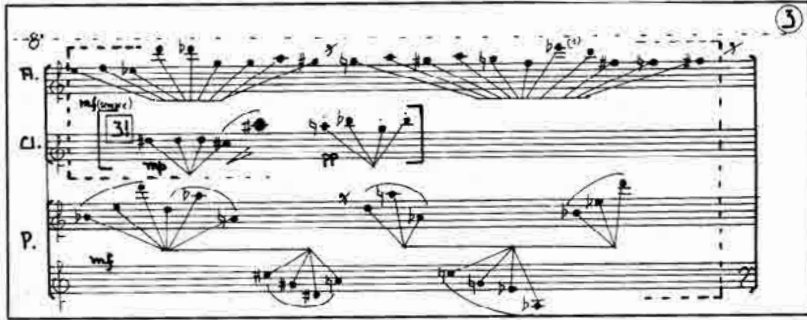
Ciudad INI

Tres grandes obras de Richard Wagner, cada una con la detallada introducción a cada ópera, más el libreto completo en idioma original y la correspondiente traducción al castellano. Kurt Pahlen comenta las obras refiriéndose tanto a la música como a la acción y escenografía y las relaciona con la creación total del compositor y su biografía.



Javier Vergara Editor

Fragmento de "TRIO (de las proporciones)" de César Franchisena.



guien que miraba al medio y dijo: es necesario que ponga mi nombre al servicio de una evolución y miré qué resultados maravillosos. Volviendo a la pregunta, en este medio en que la gente mayor que dirige situaciones posibles de desarrollo, no las dirige teniendo en cuenta el medio porque existe una minusvalía: no se hace cultura. Por supuesto tampoco hay que aislarse.

Hablemos de tus últimas obras. ¿Qué pasó después del Horeb?

Bueno, el *Horeb* se basa en un relato del viejo Testamento. Yo no quise hacer una descripción exacta sino una realización poética de un texto (en el sentido del sonido).

¿Programático?

No exactamente. Vos sabés que las conductas positivas no pueden escapar de las eternas conductas compositivas que son pocas: o sos programático, o sos abstracto, o sos evolutivo, o concreto, etc. Hay muchos nombres pero en realidad las conductas son muy pocas. Creo que la composición que es una obra de arte es absolutamente independiente y no repetitiva incluso dentro del mismo autor. Pero hay gente que hace tres obras que son una sola, por ejemplo: tres obras con ritmo de malambo (que ya se han hecho), pero no ha evolucionado la rítmica. No es Bartok, que sobre los ritmos populares ha hecho maravillas.

¿Te interesa Bartok?

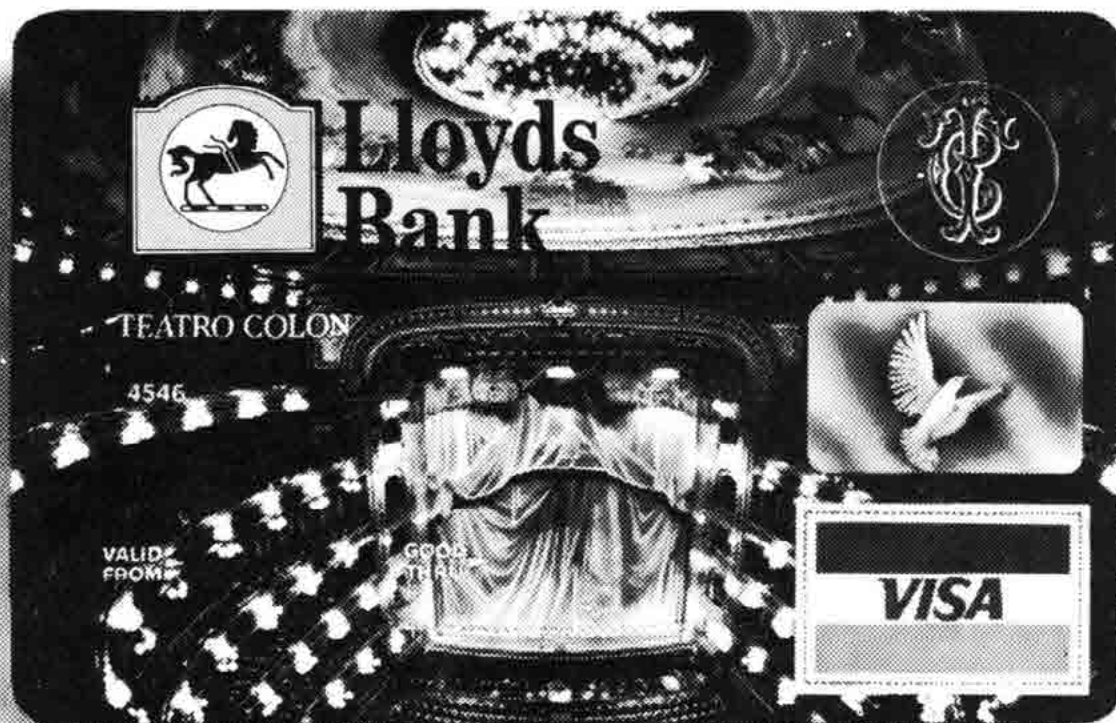
Mucho. Ese misterio de cómo meterse con el folklore sin serlo. Después del *Horeb* hice el *Trio* para piano, clarinete y flauta. ¿Cuál ha sido la intención? Posiblemente el volver a enfrentar el sonido natural. ¿Cómo realizar una forma? Sabés que soy muy

apegado a la forma, no creo que ninguna obra se haya realizado sin forma. Decir algo amorfo es decir algo incomprensible. El *Trio* tiene como formulación la realización de operaciones en tres elementos, lo que da la forma, ¿qué es la forma? No es el ropaje exterior de una creación. La forma no tiene preexistencia, es la realización de un pensamiento. Esto sucede con el *Trio*, tiene una macroforma (sistema de sistemas) que envuelve un pensamiento. El piano es el elemento sonoro permanente, no así los otros dos instrumentos. Fue pensado más pianísticamente pero sin descuidar a los otros dos instrumentos. ¿Cuál ha sido la forma armónica? Ha sido mucho más libre. Por ejemplo: existen las formas armónicas que surgen de funciones, las disonantes (con predominio de la disonancia), etc. Acá el acorde conforma el elemento de un grupo de tres elementos casi constantemente hace una suerte de motivica, en donde los tres elementos, que operan entre sí van dando la motivica formal del grupo de tres elementos. Cada uno de ellos es un acorde típico o una simultaneidad típica.

¿Después del Trio?

Hice el *Dúo* para flauta y computadora el año pasado, que fue pensado y dedicado a Claudia Diehl, una excelente flautista y música. La operación que realiza la computadora, la tiene que hacer la flauta, es una confrontación entre el sonido sintético y el sonido acústico. La dificultad es que la máquina no espera ni fracción de segundo, tiene un rigor rítmico. La utilización del tiempo para la flauta es diferente que para la computadora. Claudia lo hizo bien.

Después hice el *Canticum* para computadora sola. Ahora tengo un proyecto nuevo: ahondar con las situaciones topológicas y las situaciones fractales. ■



Ayer Vazquez ■ 74016

Lloyds Bank lo invita a vestirse de Visa para entrar al Colón.

Lloyds Bank, siguiendo su filosofía de responder a las necesidades específicas, gustos y preferencias de sus clientes, ahora creó una VISA Internacional especial para los habitués del Teatro Colón. Esta tarjeta, ofrece a sus socios beneficios exclusivos, además de los ya tradicionales de VISA en todo el mundo.

Por otro lado, cada vez que esta tarjeta sea utilizada, un porcentaje de la compra será destinada al mantenimiento y mejoramiento del primer Coliseo. Venga a Lloyds Bank y disfrute la nueva función de gala de VISA.

*Diseño de la tarjeta basado en la fotografía original del Sr. Aldo Sessa.



EL PURA SANGRE ENTRE LOS BANCOS.

**En cada
momento
de la evolución
de un músico,
Ricordi
está presente.**

RICORDI

BUENOS AIRES

Florida 677 - Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 - Cabildo 1816

ROSARIO

Peatonal San Martín 947



Revista de teorías y técnicas musicales

DOSSIER

La música y el cine

STOCKHAUSEN

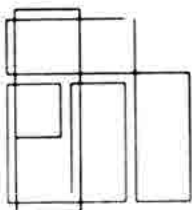
Estructura y tiempo vivencial

ENTREVISTA

Arturo Tamayo

Noviembre de 1992 ■ Buenos Aires ■ Argentina ■ N° 4 ■ \$9

**TEATRO
COLON**
DE BUENOS AIRES



**Centro de Experimentación
en Opera y Ballet**

TEMPORADA 1993

Abril

Erik Satie
EL BANQUETE

Julio

Ezequiel Izcovich
"TAL Y TUL"
Opera para niños

Septiembre

Fernando Aure
"MAS ALLA DE LAS CIUDADES"
Obra premiada en el Concurso de Teatro Musical 1991

Octubre

Marta Lambertini
"ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS"
(Nueva presentación escénica en castellano)

LULU

Revista de teorías y técnicas
musicales

Año 1 - Nº 4

Director: Federico Monjeau

Consejo editorial: Omar Corrado, Oscar Edelstein, Ernesto Epstein, Mariano Etkin, Carla Fonseca, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Gustavo Mirabile, Erik Oña, Juan Pablo Renzi (1940 - 1992), Carmelo Saitta

Jefe de redacción: Claudio Uriarte

Diseño original: Juan Pablo Renzi

Diagramación: Laura Rey

Coordinación: Fiora Fonseca y Mónica Piccone

Corresponsales en el exterior:

Esteban Buch (Francia), Inés Buchar (Alemania), Diego Feinstein (Alemania), Silvia Fómima (Alemania), Mario Lavista (México), Adrián Russovich (Francia), Claudio Vekstein (Alemania)

Colaboran en este número:

Ana María Amado, Raúl Beceyro, Esteban Buch, Miguel Calzón, Carlos Cerana, Michel Chion, Juan Pablo Compaired, Jean-Michel Damian, Pablo Di Liscia, Antoine Duhamel, C.E. Feiling, Alberto Fischerman, Rafael Filippelli, Thierry Jousse, Mauricio Kagel, Edgardo Kleinman, Oscar Ledesma, León Mames, Joaquim Noller, Cristian Pauls, Guillermo Scarabino, Felix Schmidt

Publicación de la
Fundación Da Camera.
Perú 84, 4º piso, oficina 64 (1067)
Buenos Aires, teléfonos: 331-3600,
342-7304

Coordinación y producción gráfica:
Textos Producción Editorial

Composición y armado:
Tinta Roja
Rivadavia 2516 2º D, Capital

Impreso en Impresiones Avellaneda
Buenos Aires, Argentina
Editada por ABBEG SRL

Derecho de propiedad intelectual
en trámite.
Los artículos firmados no comprometen
necesariamente la opinión de la revista

Han pasado siete meses desde la muerte de Juan Pablo Renzi, a los 52 años, y esa muerte continúa siendo inasimilable. No habíamos notado ningún signo; su fatiga nos parecía más o menos la misma que la de cualquiera de nosotros o, en todo caso, una consecuencia natural de la energía física e intelectual que desplegaba en su trabajo. La fuerza de sus ideas nos arrastraba en una infinita cadena de asociaciones. Me refiero en principio a sus ideas gráficas: a penas podíamos entrever todo lo que había por detrás de cada una de sus imágenes, de sus decisiones sobre tal o cual tipografía, de una definición de color.

Su dispositivo crítico no era menor que su genial intuición estética. Su teoría de los colores, por ejemplo, que incluía un exacto conocimiento histórico de todas las teorías, nos excedía por completo. Es difícil imaginar una sensibilidad de color más fina que la suya. En sus cuadros desde luego esa cualidad se encuentra magnificada; no me refiero sólo a sus cuadros abstractos, en los que presumiblemente el color está obligado a una construcción muy específica, sino también a su pintura representativa. Aun cuando no sea posible hablar sobre pintura con suficiente propiedad, se me ocurre que unos cuadros no son más realistas que otros. No olvido la conmoción que me produjo su retrato de Schiavoni, *El señor de los naranjos*, cuando lo vi por primera vez en su estudio de la calle Bolívar. Una precisa

descripción de ese cuadro proporcionaría el material para un tratado crítico sobre realismo.

Su relación con *Lulu* no se detenía en la elaboración de imágenes. Es justo recordar, como un episodio entre otros de nuestras demoradas conversaciones sobre cuestiones editoriales, que el título del primer artículo editado por la revista, el primer título decidido por la revista, fue idea de Renzi.

Era una entrevista a Tauriello y tenía el mérito —por parte de Tauriello— de no apoyarse en ninguna frase hecha, ni siquiera en una frase más o menos redonda o cadencial. No queríamos ceder a la resolución, a la clave interpretativa que tienden a dar los títulos.

Leíamos la entrevista en voz alta una y otra vez hasta que Renzi, que acababa de llegar a la oficina, detuvo la lectura y repitió entre carcajadas una frase de Tauriello: ése es el título, señaló. Era una frase larga, desajustada; un auténtico fragmento, no un aforismo. Observé que me parecía muy larga y Renzi me preguntó qué problema había en ello. De modo muy simple, se abrió una nueva perspectiva. Renzi conseguía sustituir la lógica periodística por una lógica más elevada. Creo que los mejores aspectos de la revista están íntimamente asociados a Renzi, no pocas veces decididos por él. El problema es ahora cómo continuar con y sin él al mismo tiempo.

Federico Monjeau



Juan Pablo Renzi, 1980
(Foto: Bundi Binder)

Hace más de 25 años que nuestros clientes no corren ninguno de estos riesgos:

*Incendio - Transportes -
Casco - Automotores -
Cristales - Robo y
Riesgos Similares -
Responsabilidad Civil -
Combinado Familiar -
Accidentes Personales -
Seguro Técnico -
Accidentes de Trabajo -
Vida Colectivo - Vida
Obligatorio - integral
de Comercio - Caución.*



Edificio OMEGA:
*Av. Corrientes 1170
(CP 1043) Buenos
Aires.
Tel.: 383-9061 líneas
rotativas. Fax: (54-1)
383-8300 / 2808.*

 *cooperativa de seguros ltda*
OMEGA
SEGUROS

LULU

Revista de teorías y técnicas musicales

4 **Entrevista** al director Arturo Tamayo, por Erik Oña. "La crítica se ha convertido en una especie de gaceta que no le interesa a nadie."



10 **Ensayo.** Estructura y tiempo vivencial, por Karlheinz Stockhausen. ¿Qué conexión orgánica hay entre estructura y tiempo vivencial?, se preguntaba Stockhausen en un escrito de 1955. Un brillante análisis del Cuarteto op. 28 de Webern proporciona una respuesta.



18 En torno de Olivier Messiaen: *Modos de valor a la muerte de Messiaen*, por Esteban Buch/ *La ingenuidad necesaria*, por Mariano Etkin.



21 **Reseña:** Partituras/ Revisitas/ Discos, por Joaquín Noller, Edgardo Kleinman y Oscar Ledesma.

27 **Dossier:** Música y cine. Presentación y coordinación: Rafael Filippelli/ ¿Hay una música para cine, hay un cine para la música?, por Carmelo Saitta/ *Notas sobre la música en el cine*, por Cristian Pauls/ *Godard y la música*: Thierry Jousse entrevista a Antoine Duhamel/ *De mi praxis (Sobre el uso de la música en el film sonoro)*, por Hanns Eisler/ *Música visible, luz audible*, por Ana Amado/ *La música en cuadro*, por Raúl Beceyro/ *Sobre la música y los ruidos*, por Andrei Tarkov-



ki/ Música en el reino helado: Oscar Edelstein entrevista a Francisco Kröpfl/

Syncrosemia. El cine como un arte de la composición, por Alberto Fischerman/ *Ecos de Hollywood*, por Juan Pablo Compaired/ *La regla del borramiento y la reivindicación de la autonomía*, por Michel Chion/ *De Beethoven a Ludwig van*: Felix Schmidt y Jean-Michel Damian entrevistan a Mauricio Kagel



65 *Una canción diferente*, por C.E. Feiling. Una reflexión sobre las consecuencias del Pierre Menard de Borges.

67 **Análisis.** Aproximación al análisis schenkeriano, por Guillermo Scarabino.

74 **Máquinas.** El programa MAX, por Miguel Caizón/ *El hombre que inventó la FM*: Carlos Cerana entrevista a John Chowning.



“La crítica se ha convertido en una especie de gacetilla que no le interesa a nadie”

El español Arturo Tamayo es uno de los directores actuales más sólida y consecuentemente dedicados a la música de su tiempo, ya sea orquestal, de cámara u operística. Ha estrenado Tantz-Schul de Mauricio Kagel en la Opera de Viena y dos óperas de Wolfgang Rihm (Tutuguri y Jakob Lenz) en la Opera de Berlín, donde también dirigió La Flauta mágica y Bodas de Fígaro en sucesivas temporadas. “Cuando se ha hecho repertorio contemporáneo se oye la música tradicional de otra manera.” En 1988, Tamayo dirigió una recordada versión completa de Lulú en el Teatro Lírico La Zarzuela de Madrid. Seguramente también se recordarán por mucho tiempo sus actuaciones en Buenos Aires al frente del conjunto alemán Ensemble Modern, el pasado mes de julio, con formidables ejecuciones de Ligeti, Stockhausen, Xenakis, Nono, Webern y Juan Carlos Paz. En esa oportunidad, Tamayo concedió a Lulú la entrevista que se publica a continuación.

Erik Oña

– ¿Cuál es su formación y qué profesores lo marcaron más profundamente?

– En España hice la carrera de Composición, pues en la época en que yo estudié no había cátedra de Dirección Orquestal. En el año 1969, un tiempo antes de concluir estos estudios, hice en Basilea un curso dictado por Boulez, que fue muy importante para mí pues me abrió los ojos en muchos terrenos y al mismo tiempo me hizo tomar conciencia de que no tenía el nivel técnico suficiente para realizar todo lo que había aprendido en ese momento, por lo cual decidí realizar unos estudios serios. Gracia a una beca Humboldt pude, en 1971, radicarme en Frei-

burg para estudiar dirección con Francis Travis —que fue discípulo de Scherchen— y composición, primero con Wolfgang Fortner y luego con Klaus Huber, de quien fui asistente en el Instituto para la Nueva Música. Es allí donde prácticamente comienza mi trabajo como director en Alemania.

– ¿Cómo se relacionan en usted la composición y la dirección, es decir, usted actualmente compone o los estudios de composición sirvieron más bien para enriquecer su formación como director?

– Yo compuse hasta el año '74 o '75. Esto lo hablé mucho con Klaus Huber, con quien aparte de la relación de profesor y alumno tuve una amistad muy grande y

de hecho la sigo teniendo; me dijo simplemente: no te preocupes porque en tí la balanza se haya movido hacia otro sitio, es muy probable que dentro de mucho tiempo, a lo mejor vuelva al lugar de origen. Ocurre una cosa que en algún momento es inevitable: una vez que uno comienza a dirigir cada vez tiene más compromisos, cada vez tiene menos tiempo libre y la composición es un trabajo que necesita de una concentración máxima. Esto me lo comentaba hace poco Stockhausen —aunque no quiero hacer un paralelo—: él reserva de una manera exclusiva tiempos para componer; pueden ofrecerle lo que sea que no lo acepta, él tiene ese tiempo y necesita una concentración muy grande. Ocurre que una persona compone durante una serie de



horas un día y luego, al día siguiente, cuando comienza de nuevo, prácticamente tiene que rehacer el trabajo previo en la cabeza; es decir no es “aquí estoy y allí parto” sino que hay que volver al punto de comienzo y para eso se precisa una concentración total. Ahora bien, yo creo que para un director de orquesta es muy importante la formación como compositor. Esto es muy curioso porque en general en estos últimos años —hablo en realidad del siglo XX o más precisamente luego de la guerra— la mayor parte de los directores no son compositores, mientras que antes era al revés. Al decir compositor vamos a tomar el caso de un Furtwängler; no es que fuera un compositor genial, ni de lejos, pero era un compositor de oficio.

– *¿Es posible entonces que, siendo uno compositor, la capacidad de interpretar esté fundada sobre bases mucho más sólidas?*

– Mucho más sólidas, más analíticas. Boulez analizaba el caso de Furtwängler como una persona que había volcado en la interpretación todo lo que le faltaba en la composición propia y que posiblemente por eso fuera tan interesante. Lo que

suele ocurrir con muchos directores es que vienen de un terreno puramente instrumental, que también es interesante, que les permite hacer ciertas cosas muy bien, pero hay otras que jamás llegan a entender. Está muy claro que si una persona no ha puesto los dedos sobre un instrumento tampoco va a saber cómo interpretar, conviene tocar una serie de obras, porque así se aprenden más concretamente ciertas nociones de fraseo y tal, pero hay muy poca gente que no haya tocado un instrumento, mejor o peor. Desde luego, no se necesita ser un virtuoso del piano para dirigir una sinfonía de Brahms. Yo creo que lo más importante de la composición como estudio es que permite, en muchos momentos, cuando se tienen problemas sobre cierta obra, pensar: ¿qué habría hecho yo, qué es lo que habría deseado yo si hubiera compuesto esta obra? Entonces las soluciones llegan rápidamente.

– *¿Y no es esto más crucial en la música contemporánea, donde uno no tiene el auxilio de lo que se suele llamar el estilo o la tradición?*

– Lo que pasa es que hay una tradición rota. A causa de la ruptura cultural que

se produjo en Europa del '33 al '45, no existe una tradición viva de cierto repertorio. Yo a esto lo he hablado con bastantes musicólogos en Alemania; por ejemplo, una obra como *Erwartung* no tiene prácticamente tradición de intérpretes, sólo hay un disco de Scherchen donde no se ve muy claramente lo que quiere hacer. Mientras que en el repertorio tradicional se siguió una tradición interpretativa, en el otro hubo una ruptura muy grande, puesto que la gente que tendría que haberlo hecho, que lo estaba haciendo, se separó, se desmigajó por todas partes. Ahora volviendo a su pregunta, las obras tradicionales se conocen, independientemente de si hay discos o no (hay gente, poca pero la hay, que estudia con discos, lo que es un absurdo); ninguno de nosotros puede decir que no haya escuchado el *Daphnes* en un concierto, la Cuarta de Brahms la hemos escuchado todos. Es decir, en el repertorio tradicional se trabaja sobre un recuerdo concreto, mientras que una obra contemporánea en general se trabaja de cero, no solamente cuando es un estreno absoluto sino en muchos casos pues no hay grabaciones, no hay documentos sonoros. Por otro lado, hay también algo curioso: cuando se ha hecho repertorio contemporáneo se oye la música tradicional de otra mane-

6

ra; se hace por ejemplo esta experiencia del timbre, de la *Klangfarben* que no se hace con la obra tradicional.

– *Sé que usted ha dirigido también repertorio clásico, Mozart, Bellini, Donizetti...*

– Sí, yo he dirigido mucho últimamente esas obras. De Donizetti por ejemplo, habría que decir primeramente que tiene muchas obras; casi el noventa por ciento de ellas son bastante endebles, por la manera que él tenía de hacerlas, por la prisa. Sin embargo Bellini no, Bellini es mucho más puro desde el punto de vista del estilo, hay una búsqueda mayor de la dramaturgia musical. Voy a contar una cosa que tal vez no se conozca: en sus últimos años Nono estudió muy a fondo Bellini; Wolfgang Rihm me ha contado que Nono hablaba de la pureza de la línea, del ascetismo en la escritura. Son compositores que se han devaluado un poco por causa del ambiente donde hoy se escuchan. Pero bueno, esto no es para justificar una cosa que yo haya hecho, sino para decir que en todo tipo de obras hay siempre una serie de valores que se pueden buscar. Tal vez resulte extraño ver directores que están colocados sobre todo en un terreno clasificado como contemporáneo dedicarse a otro tipo de repertorio. Yo pienso sin embargo que el director debe tener un repertorio muy amplio, que las experiencias de un terreno pueden ir a otro, que puede haber un intercambio; por eso lo hago, aparte de que me pueda agradar ese tipo de música.

– *¿Hay algún encasillamiento en Europa acerca del tipo de repertorio de un director? Si usted hace música contemporánea ¿esto le dificulta el acceso a otros circuitos?*

– Sí, y esto es una cosa que conviene destacar: hay un encasillamiento. Lo hay en estos momentos por ejemplo con Peter Ötvs, como lo ha habido conmigo y en parte lo sigue habiendo. Esto viene un poco del pluralismo en un sentido negativo, es decir, antes de la guerra no existía esta separación, los directores de orquesta hacían prácticamente todo, una persona como Klemperer se interesaba por la música de su siglo y hacía tanto Brahms y Bruckner como Krenek y Schoenberg. Hoy en día, por la comercialización sobre todo, esto se ha separado en dos líneas, por lo cual, de cierta manera, el intérprete o el director de música contemporánea

está considerado en muchos momentos como un subproducto. Yo esto lo sé por experiencia propia: cuando se llega por primera vez con un programa de música contemporánea, los músicos de orquesta esperan en general una especie de nulidad. También hay que reconocer que ha habido directores bastante nulos, directores de cuarto o quinto orden que para ganarse la vida de alguna manera se han metido en un repertorio que ni les convenía ni conocían. La sorpresa de los músicos es grande cuando llega un director que empieza a trabajar el repertorio contemporáneo de una manera seria, consciente, clara. Entonces el cambio se produce inmediatamente, todos están muy contentos, vienen y comienzan a contar las experiencias negativas que han tenido con algunos directores, etc. Esto es así, hay que vivir con ello y es inevitable pero, bueno, no es una cosa demasiado grave. Ahora, hay directores que en un momento determinado comienzan a abrir el repertorio hacia otros terrenos y generalmente cuando hacen el repertorio tradicional son mucho más interesantes que muchos de los rutinarios habituales que todos conocemos pero que por tener, algunos de ellos, una firma discográfica a sus espaldas, se les abren todos los caminos.

– *¿Para usted fue difícil pasar de un circuito al otro? ¿Fue una iniciativa suya o le propusieron de repente hacer, por ejemplo, Mozart?*

– Fue después de varios años de trabajar con repertorio contemporáneo, y no fue sencillo. Pero depende, hay lugares donde mi primer concierto fue de música clásica y uno queda allí como director de repertorio. En otros sitios ha sido al revés, entonces cuesta muchísimo pasar al repertorio tradicional. De cualquier manera, yo creo que lo importante en el director de orquesta es el trabajo bien hecho, independientemente de si es Mozart, Bellini, Stockhausen o Xenakis.

– *Usted dirigió una producción de Lulú, de Berg, que fue muy esperada...*

– Esto tuvo lugar en el '88 en la Opera de Madrid. Hicimos la versión en tres actos completada por Cerha. Ocurre que la habían hecho en Barcelona el año anterior y había salido bastante mal. Dirigió el mismo Cerha; yo creo que es una cosa que lo supera. Como director de música de cámara tal vez, pero con una orquesta

así, complicadísima... creo que fue un desastre impresionante. La que se hizo en Madrid funcionó muy bien en todos los aspectos; claro, tuvo casi treinta ensayos de orquesta.

– *¿Esas condiciones de trabajo son habituales en España?*

– No. *Lulú* se preparó con tres años de antelación, que para España es demasiado porque no se prepara más que de año en año. Yo mandé la lista de los ensayos necesarios y se cumplieron. Tenía un asistente de dirección de orquesta, Omar Costa; se ensayó muy bien, todos los ensayos tenían una razón de ser, entonces aquello fue ganando en calidad y según dicen, yo no lo puedo juzgar, fue una de las veces que mejor se ha escuchado a la orquesta. Lo recuerdan todos como una versión histórica. Siempre me dicen: "¿por qué no se repite?". Pero yo creo que estas cosas son muy peligrosas, la expectación del público era cero, llegaron y se encontraron con algo muy bien hecho; ahora es doscientos cincuenta, y si nosotros llegáramos a lo mejor a trescientos dirían: "bueno, pero no era tanto". Entonces pienso que es mejor dejarlo allí: fue una gran versión y punto. Es mejor hacer otras cosas, algo nuevo antes que insistir.

– *¿En general los programas que dirige son propuestos por usted o por quien lo convoca?*

– Esto es muy variado. Comúnmente cuando uno va por primera vez a una orquesta, hay un programa propuesto, sobre todo si se trata de repertorio contemporáneo. Más adelante, cuando uno vuelve, ya se hacen proposiciones. Por ejemplo, con estos conciertos del Ensemble Modern, me dijeron que querían que viniera con ellos y que había tales programas. Yo acepté pero propuse hacer también otro programa diferente, que es el que hacemos hoy (primer programa).

– *¿Hasta qué punto influyen sus preferencias estéticas en su trabajo como director?*

– Bueno, siempre hay afinidades, o sea hay ciertos compositores que como intérprete, como compositor o como oyente, para uno son mucho más cercanos. En mi caso, me gusta muchísimo, por ejemplo, la música de Boulez, de Xenakis, algunas composiciones de Stockhausen. Depende: Berio en ciertos períodos me interesa muchísimo, en otros, sin discutirle la calidad, tie-

ne menos interés para mí; también Nono: hace poco hice el *Prometeo*, una obra con la que no había tenido ningún contacto; fue muy interesante para conectarme con esa música. De todas maneras, creo que lo importante para un director es que haya un factor cualquiera en la música que sirva para despertar el entusiasmo, porque si no se convierte en una labor desgraciadamente burocrática. Es decir, en todas las obras hay una gran cantidad de niveles, por lo tanto siempre puede haber ciertas cosas, incluso en una obra de un compositor menor, que puedan tener un interés, que se puedan hacer resaltar en una interpretación. Interesante podría ser, aunque a lo mejor la calidad de la obra o sus presupuestos estéticos no estén de acuerdo conmigo, por ejemplo, el virtuosismo orquestal desarrollado. El problema, y esto pasa desgraciadamente bastante seguido, es cuando uno se encuentra con un programa de obras sin ningún interés ni para la orquesta ni para el director. Entonces el enfoque del trabajo es de profesional, poner en evidencia ciertos niveles, aunque se manifiesten de manera rudimentaria. Esto me pasó hace poco en Holanda, donde de un programa completamente anodino conseguí al menos hacer un programa de interés para los músicos, trabajando ciertos elementos que si bien estaban de manera incipiente allí, al menos estaban.

– *¿El director debe ejercer una función crítica con respecto a los programas que dirige, o debe ser una especie de difusor lo más democrático posible de las obras que tiene a su alcance?*

– Bueno, en mi caso siempre que es posible procuro influenciar los programas porque, como decía, considero necesario un cierto nivel de entusiasmo para poder trabajar. Pero no siempre es posible: a veces a uno lo llaman para hacer un programa que ya está determinado por alguna razón, por ejemplo para dirigir las obras premiadas de un concurso. En un caso así yo no creo que la labor de un director sea obrar con un sentido crítico frente a las obras, sino darlas a conocer de la mejor manera posible. Pero hay excepciones: en ese concierto en Holanda hubo que eliminar una obra; yo les había avisado que era prácticamente irrealizable —y no era por falta de capacidad profesional mía o de los músicos—. No sólo era prácticamente irrealizable, sino que además el material era muy malo. No se puede salir a tocar una obra que,

por una serie de razones, no hay manera de ponerla en su sitio. Pero si no se trata de esos casos excepcionales, creo que lo importante es dar a escuchar la obra tal como el compositor la ha realizado, tal como está sobre la partitura. Esto, pues claro, tiene sus ventajas y sus inconvenientes para el compositor, porque hay ciertas obras en las que muy pronto todo está allí, porque el material musical es muy endeble, entonces no hay manera de trabajar nada. Hace algunos años dirigí una obra de un compositor italiano, en la cual me limitaba a marcar un 4/4 y los músicos debían moverse libremente dentro del compás. ¿Hasta qué punto hay una posibilidad de corregir o de mejorar las cosas en un caso así? No había más que una cosa por hacer: nivelar la dinámica. Entonces o bien yo hacía tocar a cada grupo algo determinado por mí, indicando exactamente lo que yo quería —y que no coincidía con la pretensión del compositor— o me limitaba a trabajar sólo el elemento dinámico procurando hacerlo con el mayor rigor posible. Claro, a través de esto la obra ganó un cierto perfil, pero es lo único. Realmente esta obra, de no haberse hecho esto, después de la primera lectura estaba acabada, porque no había posibilidad de corrección; no sólo de corrección sino de interpretación, de superar o mejorar el nivel de ejecución.

– *Claro, pero siempre hay un margen en la escritura que queda librado a la realización, por más precisa que ella sea.*

– Es verdad, pero la imprecisión continua produce lo contrario: hay un momento en que así o así es igual. El compositor dice: yo me limito a dar un tiempo y ellos se mueven dentro, entonces ¿hasta qué punto se puede equilibrar o se puede hacer de otra manera? Puedo decirle a un clarinete “eso no es así”, él me responde “yo lo siento así”, y entonces estamos perdidos.

– *¿Cómo ve usted la trascendencia que a veces tienen ciertas corrientes un poco reactivas, cierta música de no muy buena calidad que se vende como contemporánea?*

– Bueno, la música de baja calidad ha existido siempre. Algunos dicen: “es que en aquella época, hace cien años...”. Sí, había una serie de músicos de primer orden, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Wagner, pero hoy los hay también, cuatro o cinco, y hay muchísimos

flojos como también los había antes. Leamos las críticas de aquella época, libros, etc., y se verá que había un número enorme de compositores. Basta con ver todos los que menciona Schumann en sus escritos; eran compositores de segundo orden, sin ninguna importancia, que hoy han desaparecido. Es una cosa normal, ¿cuántos quedan en cada siglo? Haydn y Mozart que eran las grandes lumbreras del siglo XVIII, y luego había una infinidad de compositores menores como Salieri, etcétera. Sin embargo, algunos de ellos eran mucho más conocidos que Haydn y Mozart en aquel momento. O sea que no tiene nada que ver lo uno con lo otro. Lo que ocurre en relación con el público es que la oferta estaba más limitada a una clase social, clase que tenía una cierta formación y que se interesaba por lo que en aquel momento existía. Luego con la apertura, con la democratización del arte en cierta manera, el público es mucho más amplio, la demanda es mayor, pero los estamentos del público son muy diferentes. Lo que pasa actualmente es que una persona que comienza a interesarse por la música contemporánea porque ha oído algo y quiere informarse en ese terreno, o porque a lo mejor tiene una formación cultural importante y desea conocer nuevas corrientes, si tiene suerte y cae en un ambiente donde la música que se toca es de una cierta calidad, esto le ayudará pues a seguir adelante. Pero supongo que si cae en uno de esos conciertos espantosos, sufre una especie de rechazo inevitable y no volverá a acercarse. Esto no tiene solución.

– *Considerando los últimos quince o veinte años, ¿cuál es la relación actual del público europeo con la música contemporánea? ¿Hay una cierta aceptación, es poca, es mayor que antes?*

– No, yo creo que hay una especie de constante. No es que haya un gran público, pero hay un público estable que sigue una serie de conciertos. De todas maneras, ha cambiado un poco por la misma situación del continente. Hablando una vez con Xenakis, con quien tengo una amistad bastante grande, él me contaba sus comienzos y decía: “Por muy brutal que pueda ser lo que digo, después de los grandes cataclismos, de las grandes guerras, hay una apertura tal de la gente, quieren conocer tantas cosas para olvidar aquello... Esa fue nuestra chance en los años '50, la gente quería conocer algo nuevo para olvidar lo que

libros de arte y literatura
gandhi

Rivadavia 1475
Bs. As. Tel. 383-5450

c o m p a c t o s

ARVO PART: TABULA RASA, ARBOS
STEVE REICH: TEHILLIM
PAUL HINDEMITH: SONATAS FOR
VIOLA/PIANO AND VIOLA ALONE
MEREDITH MONK: DO YOU BE,
BOOK OF DAYS
THOMAS TALLIS: THE LAMENTATIONS
OF JEREMIAH
WERNER BÄRTSCHI, PIANO: MOZART,
SCELSI, PÄRT, BUSONI
GESUALDO: TENEBRAE
KEITH JARRET, PIANO: SHOSTAKOVICH,
24 PRELUDES AND FUGUES OP. 87.
J.S. BACH, DAS WOHLTEMPERIERTE
KLAVIER, BUCH 1
GIDON KREMER/EDITION LOCKENHAUS
VOL. 1 al 5: SHOSTAKOVICH, SCHULHOFF,
SCHUBERT, FRANCK, CAPLET, POULENC,
JANÁČEK, STRAVINSKY

**COLLEGIUM
MUSICUM**

Sede Central:

Libertad 1630
Tel. 22-5192/5892
y filiales en
Belgrano y Villa Crespo

había pasado". Lo que pasa es que ese impulso, como todo impulso, a partir de un momento comienza a frenarse, entonces hay como olas. En los años '50 y '60, los conciertos de "música viva" eran publicitados y escuchados de una manera increíble. La carrera de un Pierre Boulez no se hubiera hecho en los años '70, de ninguna manera, es un producto típico de los años '50 y '60. Siendo un director excelente, si él hubiera comenzado en los años '70, no hubiera llegado tan lejos. El fue una de esas personas que apareció en el momento justo; fue impulsado por este interés que había y luego siguió adelante. Hubo otros directores que comenzaron allí pero como eran flojos no continuaron de la misma forma. Ahora estamos afortunadamente lejos de grandes cataclismos, entonces el interés se ha sedimentado un poco, pero siempre existe, pues

cuando una corriente se pone en movimiento no se para nunca. También hay que decir, como aspecto negativo, que en esto ha hecho mucho daño la industria discográfica, porque ha creado un público con una visión muy parcial de la música. Lo mismo que la televisión, que ha fallado en todos los países en su aspecto educativo de una manera radical. También la crítica; no sé aquí en Latinoamérica, no la conozco, pero en Europa ha fallado en su aspecto educativo, es decir, se ha convertido en una especie de gaceta que no interesa a nadie. A nadie le interesa que digan que el señor Muti dirige muy bien; es un absurdo. La verdadera crítica fue por ejemplo la de Schumann, que en esos años era quien a través de una selección personal indicaba ciertas corrientes que sería conveniente seguir, etcétera. Hoy en día la crítica verdaderamente es tristísima: decir que el señor Pavarotti cantó muy bien o decir que cantó muy mal, realmente no tiene ninguna importancia.

– Además, se ha creado una especie de mercado de las interpretaciones donde no se juzgan las obras sino tal o cual versión.

– Claro, y hay gente que utiliza esto para hacer la carrera personal. Es decir, lo que quiere alguna gente son críticas buenas, no importa lo que haya hecho. Por ejemplo, un director de orquesta a mi modo de ver muy mediocre como James Levine, debe toda su carrera a una crítica que salió en una revista alemana, que fue un error de Stückenschmidt, diciendo que era un director de los más sensacionales que había visto. De repente tuvimos a James Levine hasta en la sopa. Hay ciertas cosas que yo no entiendo: he escuchado una grabación suya de una obra clásica de repertorio: *La Creación*, de Haydn, de lo más chapucero y con una orquesta como la Filarmónica de Berlín. En cambio escuchando la de Jochum con una orquesta también muy buena como la de Munich, es otro mundo. O sea, este es un señor hecho a través de la discografía y no hay prácticamente ningún disco suyo que sea válido, porque todo es bastante flojo. Y la producción es continua, continua y cada vez es más indiferenciada. Hay una especie de interpretación global, general, que es terrible para la música, una especie de nivelación de todos los elementos y eso es todo. Es un resultado tal vez agradable pero de una falta de estructuración musical enorme. Y yo no sé si es que no lo sabe hacer; tendría que saberlo hacer. Una

persona que ha estado al frente del Metropolitan muchos años tendría que haber tenido un crecimiento, una persona que ha estado con una orquesta como la Filarmónica de Viena tendría que tener un crecimiento. Pero de esto realmente es culpable esta industria discográfica que ha condicionado una serie de cosas de una manera muy importante y lo que más ha dañado es el repertorio actual porque ni se preocupan con él, no quieren saber nada y si hacen algún disco es como una especie de coartada para poder decir que ellos también han grabado algo, cuando en realidad no producen casi nada de la música de nuestro tiempo.

– ¿Existe para usted actualmente alguna crisis en la composición?

– Debo decir que vengo trabajando dentro del terreno de la composición y después en el de la dirección de orquesta desde hace unos veinte años y con mayor o menor frecuencia siempre he escuchado: "estamos en un momento de crisis, estamos en un momento de crisis". Pero luego, unos años después, resulta que no ha habido tal crisis, y que ciertas cosas han quedado. Yo creo que es una reacción normal porque el lugar en que se está parado en estos momentos es difícil de ver; es mucho más sencillo verlo años después. Hacia finales de los años '60, comienzos de los '70, estábamos en una crisis enorme, sí, pero en esos años se produjeron obras importantes como *Momento*, obras importantes de Xenakis, obras importantes de Berio, de Nono, que en ese momento no se veían. Creo que es un juicio que generalmente se hace del momento en que se está, por la dificultad de ver las posibilidades reales de ese momento.

– ¿Cómo es su relación con los compositores de Norte y Sudamérica, los conoce, le interesan?

– De Latinoamérica conocía a Mariano Etkin, Antonio Tauriello, Gerardo Gandini, Hilda Dianda, pero luego, al marcharme de España en el '71, perdí completamente el contacto. En estos momentos no hay relaciones culturales fuertes entre Europa y Latinoamérica, desgraciadamente, y espero que esta ocasión que tengo de venir sirva para rehacer otra vez los contactos de manera más estable. Yo siempre he dicho que en Latinoamérica hay compositores de nivel bastante alto; pero es muy problemático, esta lejanía complica las cosas. Es muy

difícil convencer a un organizador de conciertos para tocar una serie de obras latinoamericanas; además las editoriales no funcionan muchas veces a nivel intercontinental y esto dificulta también que ciertos compositores se acepten. No quiero ser pesimista pero creo que es una situación que no tiene fácil arreglo. Bueno, esto también es un problema político. Es cierto que el norteamericano tiene mucho más contacto con Europa, está mucho más apoyado; entonces los norteamericanos se conocen: Feldman, Cage, Earle Brown; los norteamericanos siempre están más difundidos. Dejemos de lado a John Cage que es una figura universal, pero incluso un compositor norteamericano mediocre tiene muchas más posibilidades que un buen compositor latinoamericano. Esto es evidente.

— ¿Y qué música de esa que usted nombró le interesa?

— Lo que yo había oído de ellos me pareció muy bueno. Por ejemplo, a Hilda Dianda, cuando estuvo en España —yo trabajaba en las juventudes musicales— le dimos el premio a la mejor composición, un cuarteto de cuerdas excelente. Mariano Etkin impactó mucho con la serie *Soles* que estaba haciendo en aquella época. De Gerardo Gandini hicimos *El Adieux*, aquello también golpeó muy fuerte; pero es curioso, en España quedó algo pero no sé por qué luego no trascendió mucho. Bueno, si sé por qué, porque España estaba completamente aislada. De un modo general, hay muchos problemas de tipo editorial, hay editoriales muy fuertes que prácticamente imponen a sus compositores. En realidad no es que impongan, pero la presión es tan grande que pueden hacer que una serie de autores se difundan aunque su música no sea la mejor. Es una cuestión también de las personas responsables de los conciertos, es un riesgo a correr por cada programador o cada director. Es decir, muchas veces hago un

encargo a un compositor que ha hecho una obra muy buena y lo que realiza puede no estar muy bien y no olvidemos de nombrar a alguien con quien tengo bastante contacto, que un poquito es argentino, Mauricio Kagel. Mauricio ha estado tanto tiempo en Alemania que uno se olvida de que es argentino. De él he estrenado su ballet *Tantz-Schul* en la Opera de Viena. Fue uno de los primeros estrenos que ha habido en la Staat Oper de Viena en los últimos treinta años; en Viena no son muy arriesgados.

— ¿Le interesa la docencia, usted enseña o ha enseñado?

— Sí, he trabajado y de hecho sigo haciéndolo.

— ¿En la dirección de orquesta?

— Hay que hacer un poco de historia. El Instituto para la Nueva Música es un pequeño instituto que tenemos en Alemania, que tiene una biblioteca, una discoteca y un pequeño fondo de dinero para hacer conciertos. Esto empezó en el '64, pronto cumplirá treinta años. Se hacían una serie de conciertos llamados "Música viva", donde invitaron a Stockhausen, Berio, etcétera. Fueron conciertos muy buenos, muy visitados por la gente. Luego cayeron en una especie de somnolencia, pues se tornaron conciertos casi de intercambio: aquí viene un grupo y nosotros vamos allí, etc. En el año '73/'74, Huber me nombró como su asistente en el instituto, entonces yo le dije: mira, esto no me interesa, hay que hacer algo que dé fruto, se puede invitar a un conjunto, se puede invitar a un intérprete, pero es conveniente, ya que aquí estamos en un conservatorio —la escuela superior de música de Freiburg—, que aquello deje algo. Como el nivel de los alumnos era bastante alto armamos un grupo de gente con el que íbamos trabajando el repertorio; este grupo se fue ampliando poco a poco

durante los años de mi trabajo. Entonces esto fue entre el '74 y el '82; yo tenía mucho tiempo para trabajar en ello pues estaba terminando mis estudios. Hacíamos quince conciertos al año con programas diferentes y esto dio algunos resultados; por ejemplo, muchos de los fundadores del Ensemble Modern venían de Freiburg, gente que había trabajado conmigo el repertorio de todos los niveles, desde Schoenberg hasta lo más actual. Esto para mí fue muy importante: dar a los alumnos una formación seria antes de que se fueran a las orquestas o se dedicaran a la enseñanza. Esto lo sigo haciendo pero ahora con muy poco tiempo; no puedo hacer más que uno o dos conciertos al año en Freiburg, como máximo, pero me han dicho: quédate el tiempo que puedas, mejor que sean dos a que no sea ninguno.

— ¿Cuáles son sus próximos proyectos?

— En septiembre tengo un estreno absoluto de John Cage en Colonia. La obra se llama *Ciento tres*. Son ciento tres músicos de la orquesta, cada uno tiene su parte real —toda la cuerda tiene lo mismo pero tocan independientemente—.

Luego, en París, tengo un concierto en diciembre para celebrar el setenta aniversario de Xenakis. Después un concierto en conexión con la Bienal de Venecia, en el que haré *Carré*, de Stockhausen. Cosas importantes de este tipo, aquí y allí tengo bastantes.

— ¿Usted vive de los conciertos?

— Claro, sí, es el trabajo que yo realizo y es mi manera de ganarme la vida.

— ¿Si tuviera un sueño que realizar?

— Eso me lo han preguntado muchas veces, entonces yo he dicho: "Ha habido cosas que ni siquiera soñé que vendrían". Otras veces: "La sorpresa es lo mejor". ▀



El Amante es la revista de cine

Suscripciones: Llamar al 322-7518 de 16 a 20 hs.
Esmeralda 779 6° A

Estructura y tiempo vivencial

El ensayo *Struktur und Erlebniszeit* ("Estructura y tiempo vivencial"), de Karlheinz Stockhausen, fue publicado en 1955 en el segundo número de la revista *Die Reihe*¹ (dedicado enteramente a Anton Webern). Posteriormente fue también editado en los *Texte*² y en una versión traducida al inglés de *Die Reihe*,³ que se ha tomado como base principal para la presente traducción.

Ya que este escrito parece trascender un objetivo analítico, resulta oportuno reseñar brevemente su entorno. Las obras musicales producidas por Stockhausen en ese período son: las *Klavierstücke V al XI* (1954-56); *Zeitmasse* (1955-56), para quinteto de maderas; *Gruppen* (1955-57), para tres orquestas y *Gesang der Jünglinge* (1955-56), electroacústica. Algunos de los escritos: "Weberns Konzert für 9 instrumente op. 24" ("El concierto op. 24 de Webern");⁴ "Wie die Zeit vergeht..." ("Como transcurre el tiempo...")⁵ y "Zur Situation des Metiers".⁶

Muchos son los escritos —y no sólo de Stockhausen— que describen el sistema serial, o los procedimientos usados en determinadas obras seriales (ya sea en su fase inicial, como en sus posteriores derivaciones). La importan-

cia de éste, sin embargo, consiste en que se describe claramente cómo se opera el sistema para generar *música*. Y la música, para Stockhausen, es "...tiempo experimentado a través del sonido...". Por esto es que usa el concepto operativo de *tiempo vivencial* para describir ese otro aspecto del tiempo que el compositor moldea, a través de la organización del sonido en el tiempo "cronométrico". Resulta significativo también su uso del concepto cartesiano de *momentum*, vinculado, aunque de manera forzosamente metafórica, al grado de sorpresa que tensa el discurso musical. La relación puede establecerse si se piensa en la evaluación que debe realizar el compositor del "peso" de las alteraciones sonoras, no sólo en función de su velocidad, grado de cambio y densidad momentáneas, sino también en función de las que las precedieron. Como es de suponer, Stockhausen valora un alto grado de dinamismo en la música, pero explica muy claramente que éste no es el efectivo (producido por acumulación de contrastes) sino el dinamismo del tiempo vivencial en flujo constante. Por otra parte, y aunque el autor no lo mencione, queda claro luego del análisis que la cancelación del tiempo cronométrico puede producirse con

medios mucho más sutiles que la repetición constante.

En otro escrito, "Como transcurre el tiempo...", Stockhausen se preocupa principalmente por exponer las bases técnicas como herramientas para componer *Zeitmasse*, *las Klavierstücke V-XI* y *Gruppen*. No analiza estas obras en el sentido antes aludido —se limita a presentar ejemplos—. La audición de estas obras revela, sin embargo, la vigencia de su concepción compositiva en "Estructura y tiempo vivencial", que puede tomarse como una referen-

cia valiosa para el análisis de su música y la de Anton Webern.

P.D.L.

¹ *Die Reihe*, vol. II, Viena, Universal Edition, 1955.

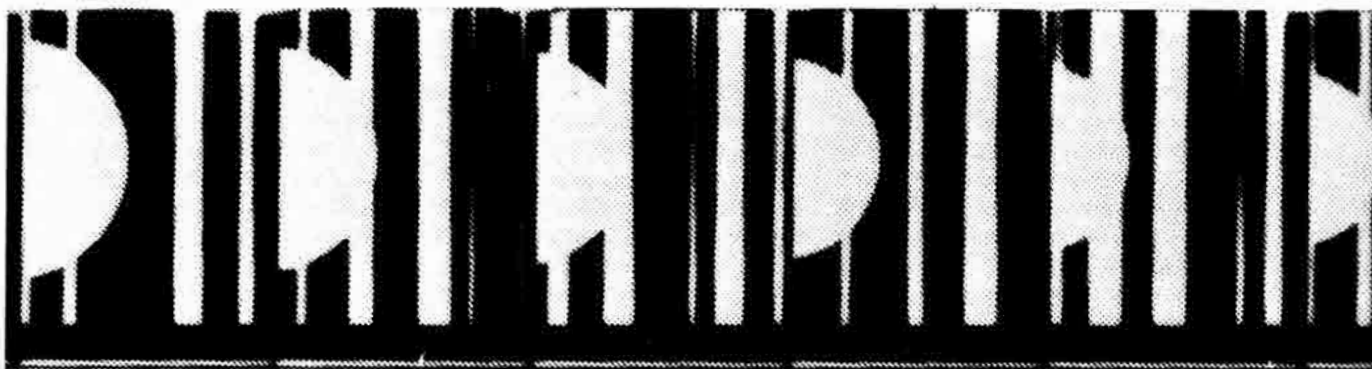
² *Texte I*, Köln, Du Mont Schauberg, 1963.

³ *Die Reihe*, vol. II, Pensylvania, Theodore Presser Co., 1958.

⁴ Originalmente en *Die Reihe* (1953), luego en los *Texte* y la versión inglesa antes mencionada.

⁵ Originalmente en *Die Reihe* (1957), luego en los *Texte* y la versión inglesa antes mencionada.

⁶ *Domain musical*, París, 1954. Versión en alemán en los *Texte*.



por **Karlheinz Stockhausen**

Versión de Pablo di Liscia

Ya que los más elementales procesos de la música serial se han aclarado, los interrogantes más inmediatos se refieren a la organización musical. Una composición de Webern provee el paradigma para uno de los más urgentes:

¿Qué conexión orgánica hay entre estructura y tiempo vivencial?

Por *tiempo vivencial* entendemos lo siguiente: cuando escuchamos una pieza musical, se suceden a varias velocidades *procesos de alteración*. Disponemos de menor o mayor tiempo para aprehender estas alteraciones. Consecuentemente, algo que es repetido inmediatamente, o que recolectamos, es aprehendido más rápidamente que lo que cambia. Experimentamos el pasaje del tiempo a través de los intervalos entre las alteraciones: cuando nada es alterado, perdemos nuestra orientación en el tiempo.

Aun una repetición es una alteración: algo ocurre —luego no ocurre nada— luego algo vuelve a ocurrir. Aun dentro de un proceso muy simple experimentamos alteraciones: el proceso comienza y termina. Al intervalo entre el comienzo y el final lo llamamos *duración*, al intervalo entre los comienzos de dos procesos sucesivos lo llamamos *intervalo de entrada*. La percepción de un simple sonido implica experimentar fluctuaciones periódicas o aperiódicas de presión en el aire. En toda percepción nos encontramos con alteraciones variables que tienen una estructura particular; a esas variadas *tiempo-estructuras*, las experimentamos cualitativamente a través de varios conceptos (parámetros). La repetición tiene el más pequeño *grado de alteración*, un evento absolutamente sorpresivo, el más grande.

El tiempo vivencial es también dependiente de la *densidad de alteración*: más eventos sorpresivos ocurren, el tiempo pasa más rápida-

mente; más repeticiones ocurren, el tiempo pasa más lentamente. Pero hay sorpresa únicamente cuando algo inesperado ocurre: sobre la base de eventos previos esperamos una sucesión de alteraciones de cierto tipo y, de pronto, ocurre algo que es totalmente distinto a lo que esperábamos. En ese momento somos sorprendidos, pero nuestros sentidos son extremadamente receptivos para absorber la alteración inesperada, para ajustarse a ella. Por ello, luego de un tiempo muy breve, una sucesión de contrastes se tornará tan "aburrida" como una repetición constante: cesamos de esperar algo específico, y no podemos ser ya sorprendidos: la información completa de una sucesión de contrastes desciende al nivel de información simple.

El *grado de información* es así mayor cuando a cada momento del fluir musical el *momentum de sorpresa* (en el sentido en que lo describimos) es mayor: la música tiene constantemente "algo que decir".

Pero esto significa que el tiempo vivencial fluye alterándose de manera constante e inesperada.

Una evidente paradoja es inmediatamente explicada: cuanto más grande es la densidad temporal de alteraciones inesperadas más es el tiempo que necesitamos para asimilar eventos, y cuando tenemos menos tiempo para la reflexión, el tiempo pasa más rápidamente. Cuanto más baja la densidad efectiva de alteración (no reducida por remisión o por el hecho de que las alteraciones coincidan con nuestras expectativas), los sentidos necesitan menos tiempo para reaccionar, se ubican mayores intervalos de tiempo vivencial entre los procesos, y el tiempo pasa más lentamente.

El tiempo vivencial depende, principalmente, del tiempo medido (determinando la velocidad de la unidad de medida más breve para los intervalos de tiempo de los procesos) y en la velocidad de los procesos sucesivos. Puede así transcurrir muy lentamente cuando hay una sucesión de procesos muy rápida que, sin embargo, no tiene alteraciones (por ejemplo en procesos regulares de tipo periódico) o, si las hay, son muy pequeñas. Por el contrario, el tiempo vivencial puede pasar muy rápidamente en un tempo lento o una sucesión lenta de procesos si hay un alto grado de alteración.

Es siempre necesario, para lograr un alto y efectivo grado de alteración y, en consecuencia, un alto *momentum* de sorpresa, que obtengamos del tiempo experimentado una cierta lógica de flujo, sobre la base de la cual comenzamos a experimentar anticipadamente, a esperar algo.

Si advertimos al final de una obra musical —sin considerar cuánto duró, si era rápida o lenta, o si tenía muchas notas o pocas— que hemos “perdido toda sensación de tiempo”, entonces hemos experimentado el tiempo más fuertemente.

De esta manera es como reaccionamos siempre ante la música de Anton Webern y deseamos buscar en su estructura alguna explicación parcial de ello. (Véanse Ejemplos 1 y 2.)

Tomemos un ejemplo simple: la primera sección del segundo movi-

miento del *Streichquartett* op. 28 (Ejemplo 1).

Oímos una sucesión de 35 *intervalos de tiempo* iguales. La distancia entre los procesos individuales de alteración permanece, por lo tanto, constante. Pero luego del primer movimiento, en el que los valores temporales son notablemente diversos, no esperamos esta ininterrumpida sucesión de valores temporales iguales, y la expectativa de alteraciones en las duraciones continúa hasta el final de la sección. Así es que el tiempo vivencial se acelera hasta aproximadamente la mitad de la sección y, luego, se desacelera: la intensidad con la que esperábamos valores temporales diferentes decrece. Luego, en este caso la repetición constante de valores temporales produce sorpresa, a causa de lo que escuchamos anteriormente. Con la repetición del proceso este *momentum* de sorpresa desaparece (aun cuando la repetición ya actúa como una preparación de la estructura siguiente, esto no lo sabemos en una primera audición). Tan pronto como conocemos bien la pieza, nuestra expectativa cubre más y más cosas. Finalmente conocemos todo —hasta tal punto que las únicas alteraciones que advertimos son las de la interpretación, etcétera—.

Afortunadamente esto rara vez ocurre, porque la memoria difícilmente puede retener todos los detalles de la obra. El proceso que describimos anteriormente dura aproximadamente medio minuto y en ninguna de sus obras sobrepasó Webern esta duración en la constancia absoluta de un parámetro (en este caso las duraciones y los intervalos de entrada).

Cuando un parámetro permanece constante, nuestra atención se dirige hacia los otros procesos; luego de 14 negras, todas tocadas *pizzicato*, ocurre el primer *legato* (en el primer violín). Dos negras ^{después} le sigue el segundo (viola) y los grupos de *legato* comienzan a ser más densos, para equilibrar el decrecimiento del *momentum* de sorpresa; vuelven luego a decrecer para dejar paso nuevamente a los *pizzicati*. De esta manera, el *modo de ataque* participa en el proceso de moldeo temporal.

Un posterior criterio para el

tiempo vivencial es la *densidad vertical*. De 31 simultaneidades (sin contar la repetición) 23 son de 3 sonidos, 6 de cuatro sonidos, y, al comienzo, hay un solo sonido y un bicordio. Los seis acordes de 4 sonidos están distribuidos de manera tal que, en el contexto de los 3 sonidos, producen un alto grado de alteración: de cada acorde de 4 sonidos al siguiente, los acordes de 3 sonidos están dispuestos para formar intervalos de tiempo vivencial *supra-ordenados* que se van haciendo cada vez más pequeños y más largos nuevamente. Comenzando de la doble barra oímos intervalos de tiempo de 9-5-5-3-1-5 negras en el sentido antes aludido.

La repetición provee una doble oportunidad de seguir los procesos de alteración: si la primera vez atendimos más a las alteraciones en el ataque (*Pizzicato/Legato*) nuestra atención tornará ahora a las alteraciones en densidad polifónica o viceversa.

Resulta aquí evidente que la *densidad de alteración* de la música no cambia en proporción directa a la *densidad de vivencia*. Por ejemplo: si los intervalos temporales entre las alteraciones permanecen constantes, el tiempo vivencial se vuelve progresivamente lento; si la densidad temporal de las alteraciones se incrementa, el *fluir de tiempo vivencial* permanece de momento constante, y su tempo se incrementa sólo cuando el *grado de alteración* se incrementa. Consecuentemente, si el tiempo vivencial va a pasar a una velocidad constante cuando el grado de alteración permanece constante, la densidad temporal de las alteraciones debe incrementarse; viceversa: si cuando la densidad de alteración permanece constante el grado de experiencia va a ser el mismo — i.e. el tiempo vivencial no va a retardarse—, entonces el grado de alteración debe incrementarse. Encontramos ambos procesos en el ejemplo elegido. Vemos que cuando los acordes individuales van configurando una sucesión regular, Webern constantemente altera el tiempo vivencial a través de procesos *supra-ordenados* de alteración; y vemos cómo lo hace.

El intervalo temporal entre alte-

raciones equivalentes del mismo grado (yuxtaposición de acordes de 3 y 4 sonidos) decrece y luego se incrementa más rápidamente; esto es: mientras el grado de alteración permanece constante, la densidad se incrementa y decrece otra vez.

Aquí el ataque *legato* tiene un grado más alto de alteración que el de la aparición de acordes de 4 sonidos, dado que es introducido luego de 14 ataques *pizzicato* y uno está prestando menor atención al modo de ataque, ya que permanecía constante. Por otra parte, la yuxtaposición de acordes de 3 y 4 sonidos ya ha sido experimentada como *momentum* de sorpresa desde el comienzo de la obra. A causa de esto la densidad de las alteraciones de *pizzicato* a *legato* se incrementa más rápidamente para obtener el mismo nivel de información. Los intervalos de entrada en negras son: 3-2-2-1-1-1-1-2 (ya que el último número es 5 cuando se ejecuta la repetición) y cuando, a través de la repetición de 5 ataques *legato* separados por un intervalo de negra, la densidad se torna constante, el grado de alteración se incrementa en la dimensión vertical: más ataques *legato* son escuchados en simultaneidad, siendo la sucesión de éstos:

2-4-3-2 / 2-3-2
forte> piano>

Así, Webern hace que el grado de alteración se incrementa mientras la densidad permanece constante. El tiempo vivencial de esta sección completa, tal como emerge a partir de la consideración de estos dos procesos parciales, procede por salto hasta el compás 14, acelerándose. Más aún, de allí en adelante se torna sólo ligeramente más lento, ya que la densidad de alteración y el grado de alteración decrecen más rápidamente de lo que crecieron. Esto mismo constituye una alteración que neutraliza la repetición de sonidos *pizzicato* y el mayor intervalo temporal entre los acordes de 4 sonidos.

En la repetición que sigue, la curva de tiempo vivencial debe seguir un diseño diferente: son advertidos grados de alteración en procesos que fueron antes menos

observados; la memoria participa como un factor que disminuye notablemente el contenido de información de lo que se escucha: uno intenta reconocer cosas, el grado de sorpresa decae, etcétera.

Pero en una estructura los grados de alteración y la densidad de alteración resultan del efecto conjunto de *todos* los componentes, como valores vectoriales en un campo multidimensional.

Luego de investigar los intervalos internos de tiempo, las alteraciones supra-ordenadas de ataque y la densidad variable de los acordes, demos una nueva mirada a nuestro ejemplo para determinar hasta qué punto el tiempo vivencial está determinado también por las estructuraciones de las *intensidades* y las *alteraciones armónicas*. Para esto, debemos comparar los ejemplos 2 y 3.

Las alteraciones de intensidad dividen las negras en un cierto número de grupos:

7 pp - 1 sf - 5 p - 6 pp - 6f - 2 p - 4 (8) pp.
(la repetición transforma al grupo de 4 en uno de 8). La superposición de los dos diseños de división temporal resultantes de los grupos de acordes de 4 sonidos y las alteraciones de intensidad pone en claro que sus puntos de coincidencia dan una nueva división del tiempo vivencial en tres *grupos principales* (Ejemplo 3).

Los grupos de intensidad están asociados muy claramente con la estructura armónica. Hay dos grupos armónicos relacionados por simetría especular, el primero de 12 acordes (6+6), el segundo de 16 (8+8); ellos emergen a través de la mutua correspondencia de los acordes que tienen una estructura interválica similar, basada nuevamente en la inversión (esta vez vertical), pero con trasposición y uso variado de las registraciones. Estos grupos están claramente divididos por la introducción del primer ataque *legato* en el punto exacto en el que comienza el segundo grupo (véase Ejemplo 2).

El centro del primer grupo simétrico está marcado por un *sforzato*, y el del segundo por la ocurrencia del único unísono entre dos instrumentos y el bicordio resultante: Sol (*pizzicato*) - Do (arco) (el mayor grado

de alteración en la densidad vertical: bicordio / acorde de 4 sonidos). En el segundo grupo la simetría por inversión está fuera de equilibrio; primero por la irregularidad de simetría en los tres pares centrales de acordes, y también porque tres de los acordes de cuatro sonidos ocurren en la segunda mitad.

Las relaciones entre los grupos dentro de las simetrías se ponen en evidencia a través de la dinámica: la primera mitad del primer grupo en espejo es *pp* —(2+) 5 acordes; el primer acorde del par central es *sf*; los siguientes 5 acordes son *piano*. El siguiente *pp* para 6 acordes liga las dos simetrías incluyendo el último de los acordes del primer grupo dentro del segundo grupo, y muestra la extensión exacta de la correspondencia simétrica de acordes en el segundo grupo; en el contexto de bajos niveles dinámicos, el *f* con alto grado de alteración, como el *sf* en el primer grupo, caracteriza la creciente asimetría de correspondencia en los tres pares centrales; los tres acordes de 4 sonidos son *p*; mientras que el último grupo simétricamente correspondiente es otra vez *pp*.

Este proceso se hace todavía más claro a través del control de las alteraciones de *tempo*: en el primer grupo no hay alteraciones de *tempo*; en el momento en que el segundo grupo comienza hay un *poco rit.* Con el grupo central, irregularmente simétrico (*forte*), el *tempo* cambia a "*etwas fliessender*" (más fluido). En el primer acorde, luego del momento de mayor información armónica —que coincide con el centro temporal del segundo grupo—, hay otra vez un *poco rit.* (mayor grado de alteración en densidad de acordes, bicordio a acorde de 4 sonidos y más aun desde el sorprendente intervalo simple de 4^a justa a un acorde de 4 sonidos diferentes que no tiene su complemento simétrico o semisimétrico en espejo como hasta ahora había sido la regla). El mayor grado de alteración en densidad horizontal (sucesión directa de dos acordes de 4 sonidos) es seguido por "*wieder gemächlich*" (*tempo* 1-comodo).

Experimentamos en sucesión inmediata el mayor grado de alteración y la mayor densidad de alteración, simultáneamente con una sua-

ve aceleración y desaceleración del tiempo y una marcada alteración dinámica aplicada no sólo al desplazamiento simetría-asimetría sino también a la estructura acórdica.

Aquí nuevamente hay una correspondencia con el ataque *legato*, el que, junto con la dirección de los intervalos de altura (ver abajo), suplementa las otras formas de alteración. Los primeros 5 acordes de la segunda simetría en espejo constituyen un grupo simétrico (*legato* ascendente, *pizzicato*, *legato* descendente;



luego hay un grupo de seis cuya simetría es abreviada:



este grupo cambia el centro de gravedad hacia la segunda mitad; luego un grupo de tres, ligados al anterior, con arcadas *legato* descendentes:



Al centro de los dos primeros grupos, el mayor grado de alteración en la superposición de frases *legato* coincide con los acordes de 4 sonidos marcados con una X en el Ejemplo 2. El último está distinguido por la extensión (la más estrecha y cerrada posible) de los sonidos que contiene:

sol# 5	fa 5
do# 5	si 4
si 3	lab 4
sib 2	fa# 4

(Índice acústico usado: do 4 = do central [N. del T.].)

Resumiendo, encontramos lo siguiente: los grupos de simetría armónica dividen el *fluir* temporal en dos secciones (o, incluyendo la repetición, en cuatro más un grupo asimétrico final), sus extensiones son (2+)12 y 16 negras. Considerando la primera simetría, cuya dinámica remarca sus dos partes y su centro, es *binaria* y *regular*, la segunda y más larga es, con respecto a la armonía, dinámica y alteraciones de tempo *ternaria* e *irregular* (en su sección central), con una *transferencia de peso* a la segunda mitad a través de los cuatro acordes de 4 sonidos por pasos irregulares y

la inserción de los grupos de simetría desigual en el *legato*. La separación de las dos mayores simetrías, efectuada por la introducción del *legato*, es neutralizada por la inclusión del último acorde del primer grupo dentro del segundo, a causa de la dinámica *pp*.

Siempre que un decrecimiento de la velocidad en el tiempo vivencial ocurre a causa de un *bajo grado de alteración en un parámetro*, o a través de una repetición, el *grado de alteración* en otro se incrementa: la repetición inmediata de una estructura acórdica en el medio del primer grupo simétrico es ligada por un *sforzato*. Cuando, en la segunda mitad simétricamente correspondiente, los variados acordes sucesivos de la primera mitad son repetidos en orden reverso e invertidos verticalmente, la intensidad alcanza *piano*. El segundo grupo es, con respecto a su estructura simétrica, una repetición del primero, pero es más largo, ternario e irregular hacia su mitad; su centro, aun permaneciendo claramente marcado, ya no es más el punto de equilibrio, aunque es precisamente este grupo de acordes que, en analogía con el primer grupo simétrico, esperamos que sea más directamente interrelacionado. Finalmente, las *partes-estructuras simétricas* producen una *forma total asimétrica*.

La serialización en la sucesión de intervalos entre los sonidos extremos (más agudo/más grave) de los acordes es dependiente de sus *registros* y de su *extensión* (Ejemplo 4).

A través de la combinación del registro y la extensión de los acordes surge una división temporal ternaria: (1+)14-8-7 negras (con un grupo final de 6 luego de la repetición). En el primer grupo simétrico, acordes de muy similar extensión se corresponden mutuamente; el centro del grupo se caracteriza por un marcado cambio de registros, y esto es así también para el pasaje de conexión al próximo grupo de simetría y de éste al tercer grupo asimétrico. Las conexiones entre los grupos están marcadas claramente por la extensión de una 7ª (menor), o su mitad, una cuarta (justa) (10 y 5). El primero y segundo grupo, así como el tercero y cuarto, están uni-

dos por un acorde común, mientras que el segundo y el tercero están divididos por el máximo contraste de extensión (5-34). El primer grupo coincide con el primer grupo de simetría armónica, el segundo y tercero corresponden con las dos mitades del segundo, que, sin embargo, *difieren entre sí*, ya que el primero es simétrico y el segundo es asimétrico (decrece en extensión); el segundo tiene, entonces, mucho mayor grado de alteración a causa de las dos simetrías precedentes.

Un rasgo característico es la alternancia constante dentro de las alteraciones de extensión. En el primer grupo esto produce dos pares en mutua correspondencia:

$$\overbrace{27 - 20 - 26 - 21}^{\text{---}}$$

y en el tercero dos series de disminución en extensión:

$$\overbrace{34 - 31 - 14 - 27 - 11 - 20 - 6 - 10}^{\text{---}}$$

Luego de la repetición, el grupo de cierre muestra todavía un decrecimiento en extensión, que recuerda a una *coda*.

En la siguiente mitad del segundo grupo (8 acordes) los acordes en simetría difieren por un porcentaje de 4 unidades (esto es, una 3ª mayor) de aquéllos en la primera mitad con los que se corresponden —esto contrasta con el primer grupo (14 acordes) en el que los pares simétricos estaban más fuertemente relacionados.

Aparte de esto, la *extensión promedio* es diferente en los tres grupos, como también lo es *la manera en que sus registros evolucionan*:

grupo 1 - Extensión creciente y decreciente alternadamente, registro



grupo 2 - Extensión decreciente y creciente nuevamente, registro promedio más estrecho.



grupo 3 - Extensión decreciente alternada (ver abajo), tendencia a

evolucionar desde el registro más extenso hacia el centro



grupo final - Extensión decreciente, registro descendiendo.



Tomada en su conjunto, la organización de la extensión acórdica y el registro confirman el moldeo del tiempo vivencial de los otros procesos de estructuración; pero mirando con más detalle vemos que, por su creciente grado de alteración, desplazan la relación simétrica de la segunda mitad aun más que antes.

La combinación de los instrumentos, y la estructuración de las alturas de manera absoluta, muestran más aun que la distribución de sonidos en registro (densidad de registro) establece una clara mayoría de los sonidos en la octava Do 4/Si 4 y que, a medida que nos alejamos hacia los límites extremos de la extensión total (3 octavas y una sexta mayor)

hay cada vez menos sonidos. Los 106 sonidos están distribuidos:

Do 6 - Si 6	2
Do 5 - Si 5	29
Do 4 - Si 4	46
Do 3 - Si 3	25
Do 2 - Si 2	4

Puede comprobarse en el diagrama de registro (Ejemplo 4) hasta qué punto la *densidad de registro* promedio se encuentra desplazada hacia el registro medio (con un movimiento ascendente en las extremidades graves mientras que las más agudas permanecen constantes).

Un proceso que suele ser de gran importancia para el moldeo temporal en la música de Webern es la fijación de un sonido en un registro constante, y la alternancia de registros a las más variadas velocidades. Este es uno de los medios más notables de moldear el tiempo vivencial, pero en nuestro ejemplo hay sólo un leve esbozo de este recurso, ya que no coincidiría con las intenciones armónicas. Por la misma razón las duraciones y los intervalos de entra-

da permanecen aquí indiferenciados, a pesar de que usualmente son compuestos con las más variadas alteraciones y con gran variedad de gradaciones y densidades combinadas para lograr un porcentaje rápido o lento de alteración.

Las repeticiones de sonidos ocurren solamente antes o después de los acordes de 4 sonidos y señalan la dirección de la simetría: en el 1º grupo, Fa# 4 es repetido luego del acorde de 4 sonidos y Re# 5 antes del segundo; en el segundo grupo son repetidos bicordios: Mi 4 y Re# 3 luego del 1º acorde de 4 sonidos y Fa# 4 y Fa 5 antes del último.

La detención causada por estas repeticiones dirige nuestra atención hacia los acordes de 4 sonidos; más aun, la repetición suma a cada acorde de 4 sonidos el acorde de 3 sonidos precedente o antecedente, formando un acorde compuesto de 6 sonidos (2 x 3) —o en la segunda sección sólo de 5— como si de esta manera compensara la alteración de densidad que establece. El uso de estas repeticiones como “signos de

Ejemplo 1

The musical score is titled "Gemächlich d. ca. 68". It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) includes dynamics like *pp* and *plac.*. The second system (measures 5-9) includes *pp*, *plac.*, and *poco rit.*. The third system (measures 10-14) includes *tempo, etwas fließender*, *poco rit.*, and *plac.*. The score features complex chordal textures and melodic lines across multiple staves.

16 Ejemplo 2

• Vierlektak (v): 9 | 5 5 3 1 5

Dynamics: *pp* *sffz* *p* *pp* *fz* *p* *pp* *pp*

Tempo: *gemächlich* | *para rit.* | *tempo* | *tempo/pi-pi-pi* | *para rit.* | *wieder gemächlich*

Tonform: *pi-pi*

Legatoform: 1 2 4 3 2 2 3 3

* Vierlektak = Four-note chord
 † Wdhlg = Repetition
 ‡ Tonform = Mode of attack

Ejemplo 3

Intensities: *pp* *sffz* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp*

Four-note chords: 9 | 5 5 3 1 5

Ejemplo 4

Legenbreite

Legenbreite = Breadth of register (measured in minor seconds)

Ejemplo 5

13-9-11 | 8-13 | 13-9-11 | 9-13 | 11-9-13 | 13-15 | 13-9-11 | 13-9-1

15 16 8 8 16

Ejemplo 6

13-15-11 | 13-15-13 | 13-15-13 | 11-21 | 11-21 | 21-11 | 13-15-13

9 9 4 8 7 5

puntuación” nos da una muestra más del alto grado de refinamiento en la técnica compositiva de Webern.

Los grupos interválicos horizontales en cada instrumento están también divididos por silencios de negra; hay un doble canon entre 1º violín y viola y 2º violín y cello (la serie principal y su trasposición a la tercera superior, el retrógrado y su inversión a la quinta inferior). En el 1º violín la sucesión de los grupos (en corcheas) es: 6-6-4 (2 arco + 2 pizz) —8 (6 arco + 2 pizz)— 6 (4 en la repetición).

Los grupos difieren en el tipo y la dirección de los intervalos usados internamente (novenas menores, séptimas mayores, sextas mayores y menores, décimas menores) y en las articulaciones entre ellos —décimas menores, mayores, y sextas menores— (véase Ejemplo 1). Están compuestos como se advierte en el Ejemplo 5.

Aquí también encontramos un agrupamiento simétrico que se corresponde con los demás. Pero, en contraste con la disposición del 1º grupo de simetría en espejo por armonía, registro, etc., su centro está desplazado una negra más cerca del comienzo, y entonces los grupos simétricos de diferentes orígenes se imbrican de manera desfasada con él, como dos grillas (uno recuerda inmediatamente una fotografía de un objeto realizada con exposición múltiple, en la que todos los contornos, desfasados un poco, pueden ser vistos más de una vez). Los puntos de articulación de los grupos, hasta ahora clara y variadamente enfatizados, son, de esta manera, indiferenciados. El segundo grupo, que posee simetría en espejo por armonía, registro, etc., tiene aquí simetría axial (centro en 15); el segundo sonido del único intervalo mayor (décima menor) cae en el primer acorde del par central armónico, el bicordio Sol-Do. El segundo grupo simétrico otra vez se imbrica a distancia de negra. Los grupos interválicos de la viola correspondiendo verticalmente y simétricamente a los del 1º violín (inversión de dirección) deben ser también examinados.

En el cello oímos la sucesión de grupos (en negras): 3-2-2-3/4-4- (2

pizz + 2 arco) - 3 (1 pizz + 2 arco) - 3 (4). En lo interno de los grupos los intervalos usados son novenas menores, décimas menores, séptimas mayores, décimoterceras mayores (octavas+sextas); los intervalos de articulación son sextas mayores y menores, terceras menores y mayores y quintas.

Los intervalos y direcciones se relacionan como se ilustra en el Ejemplo 6.

El primer grupo simétrico de 6 intervalos (irregular en su par central 11-13) es abreviado en comparación con el primer grupo del 1º violín (10=5+5 intervalos) a causa del retardo en la entrada canónica. En el centro de este grupo (silencio de negra) cae el *sf* que en el grupo de simetría armónica marcaba el primer acorde del par central. En el siguiente grupo mayor de 11 intervalos dispuesto en simetría axial (centro, 11), el mayor intervalo (decimotercera) cae primero en el segundo acorde del par central de la segunda simetría armónica, y —por consiguiente— en los dos acordes de 4 sonidos que desplazan el centro de gravedad. Así, la imbricación y mutuo borronero del segundo grupo de simetría horizontal (intervalos y direcciones) y el correspondiente grupo simétrico armónico se hace una negra más grande que en el primer grupo. Se debe seguir también el curso del 2º violín en este sentido.

Comprobamos entonces cómo simetrías de los más variados orígenes y formas, ocurriendo simultáneamente y moldeando el flujo del tiempo vivencial, deben ser integradas antes de que cumplan su verdadera función, que es la de coincidir sólo aproximadamente, introduciendo en la composición un grado variable de ambigüedades típico de toda simetría que ocurre naturalmente.

“Cómo es algo” se transforma en sólo “aproximadamente como”; las correspondencias sólo corresponden aproximadamente. Se introduce en el tiempo vivencial un factor de alteración permanentemente efectivo, que al inicio de nuestro trabajo habíamos señalado como el *desideratum*: que nuestras expectativas puedan ser excitadas a través de una lógica de los procesos estructurales que se experimente en el tiempo, anticipando el tiempo y (como

nuestro ejemplo mostraba), más aun, retrospectivamente (ya que lo que precedió se revela únicamente a través de lo que sigue —causalidad reversa—). Una vez que nuestra expectativa es excitada estamos en condiciones de asimilar información y provistos, por consiguiente, de “reglas” aurales: únicamente así los siguientes desplazamientos y alteraciones efectivas nos sorprenden y nos dan información del grado correspondiente.

A lo largo de esta estrecha travesía entre demasiada correspondencia, repetición y demasiado “contraste” —i.e. muy poca lógica retrospectiva—, a lo largo de este filo de navaja el compositor debe ser capaz de progresar, si, a partir de la estructura, está por adquirir maestría en el tiempo vivencial, si va a formar su estructura a través del tiempo vivencial. Ya no escuchamos estructuras “imbricadas separadas”, tal como fueron presentadas individualmente a lo largo de este estudio; no experimentamos procesos temporales simultáneos, lo que experimentamos es tiempo, que es siempre más que la suma de las alteraciones cuantitativas, ya que el factor esencial permanece siempre indeterminable: la persona que experimenta. Así, el último control creativo posible de las cualidades estructurales consiste en el “escuchar completamente” que Webern siempre demandó.

Debe atribuirse un especial don al compositor —quien, a pesar de todas las determinaciones de los detalles individuales, debe aferrarse a su concepción aural de un organismo temporal completo y preexperimentado— ya que su arte ha recibido esa esencia indispensable que da sentido a la “estructura”. Estamos en camino de advertir la certeza ensoñada con que Webern realizó esto, comenzando siempre por diferentes premisas y con medios siempre diversos.

Si ahora uno escucha este fragmento del *Streichquartett*, no importa cuantas veces lo haya hecho antes, todo parece “simple”, todo constituye una unidad. La multiplicidad ha sido fundida: se ha transformado en tiempo vivenciado a través del sonido: se ha transformado en música. ▀

Modos de valor a la muerte de Messiaen

Esteban Buch

“Así, Dios ha llamado a Su lado a aquel con el que durante tanto tiempo dialogó por medio de los pájaros. Obediente, *Olivier Messiaen* nos ha dejado, y en adelante algo cambió en el reino de aquellos que veían en este hombre excepcional algunas razones esenciales para creer en un mundo mejor.”

El tono de la revista dominical del diario conservador *Le Figaro* podría suponerse residual en el marco de la laica cultura francesa, que ya ha sabido enterrar a muchos de sus próceres. Sin embargo, no resulta discordante dentro del coro de necrológicas que saludaron la desaparición del “patriarca de la música contemporánea francesa” el 27 de abril pasado. Por el contrario, es el ejemplo límite de una voluntad colectiva que, ante la muerte de Messiaen, quiso hacer de su vida una prueba de la existencia de Dios, o, en su defecto, de que una armonía fue posible en medio del siglo torturado. Messiaen fue despedido como el artista capaz de operar, como hombre y como creador, la síntesis de las grandes polaridades de la cultura del siglo XX. Messiaen fue enterrado como el “buen contemporáneo”.

El primero en participar de esta sacralización fue *Pierre Boulez*, heredero y regente del trono de Primer Compositor de Francia, quien aplaudió desde el propio *Figaro* el “ecumenismo” de su “Maestro”, saludando su “visión universal de la música”. Algo parecido expresó el editorial de *Le Monde de la Musique*, al lamentar la desaparición del “último gigante de la música”, el único capaz de “reconciliar las capillas e integrar los diversos lenguajes”, en un mundo de creadores “más preocupado por excomunicar que por comunicar”. Incluso el diario *Libération*, el único medianamente crítico, no pudo resistir la tentación de titular su nota “Última misa para Messiaen”.

La proliferación de metáforas religiosas puede parecer natural, al hablar de un músico que siempre instaló un catolicismo militante en el centro de su imagen pública. La figura del patriarca ecuménico, que reconcilia capillas mientras se comunica con Dios mediante el lenguaje de la Naturaleza, parece posarse suavemente sobre un país habitado por el desencanto posmoderno y el titilar ecologista. Faltaría saber si la religiosidad de Messiaen era mística o litúrgica, como se preguntaba astutamente *Le Monde*, y si los franceses enterraron a un Papa o a un Profeta.

Lo que no deja dudas es que lo enterraron con gran pompa, esgrimiendo un imaginario religioso que, más allá del hecho político que significa la bendición del arzobispo de París al único compositor contemporáneo capaz de llegar “al corazón y al oído de multitudes de creyentes”, lleva implícito una teleología poco afín al protagonismo del metadiscurso y al retroceso de las estéticas finalistas que caracterizaron la música del siglo XX.

La santa vanguardia

“Fue grande porque hallándose en la punta de las investigaciones de la música de nuestro tiempo, siempre supo que toda evolución, sobre todo revolucionaria, no tiene objeto sino cuando las raíces de la tradición permanecen vivas”, dijo *Marcel Landowski*, secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes. Sobre distintos registros, muchos comparten el elogio de esta “buena” actitud de Messiaen ante la vanguardia. Como actitud ética, parece estar simbolizada por el hecho de que a pesar de ser un músico de vanguardia, siguió tocando el órgano todos los domingos en la iglesia de la Sainte-Trinité. Como actitud estética, lo que surge

como principal hazaña es su actitud ante el serialismo integral.

En efecto, el tema del serialismo es el único punto en el que, bajo el coro de lamentos satisfechos, se percibe un aroma de conflicto, e incluso de ajuste de cuentas. No es casual que la pieza *Modes de valeurs et intensités* sea mencionada en estas necrológicas con la misma frecuencia que sus obras mayores, como el *Quatuor pour la fin des temps*, los *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, la *Turangalila-Symphonie* o la ópera *Saint-François d'Assise*; menos casual aun es el hecho de que, con la única excepción de las declaraciones de *Iannis Xenakis*, lo sea siempre de manera negativa.

Es sabido que en esta brevísima obra para piano de 1949, Messiaen propone la serialización de duraciones e intensidades, junto a la de alturas ya practicadas por la Escuela de Viena, y que de ese modo lanza las bases del serialismo integral que poco después iban a desarrollar algunos de sus propios alumnos, Boulez y Stockhausen entre otros. Es un poco menos sabido que su "abandono" de esta dirección, en beneficio de las inmensidades paroxísticas de la *Turangalila*, le costó algunos reproches de sus antiguos discípulos. Pero la virulencia con que tal actitud de Messiaen es defendida a la hora de su muerte indica que hay algo de la utopía serial (y sin entrar a discutir aquí sus virtudes, defectos o sinsentidos) que resulta aún hoy indigerible, para una cultura sin embargo omnívora: "juegos demasiado intelectualizados", opinan al unísono *Le Monde* y *Libération*; "especulaciones herméticas", "música abrupta y helada", agrega *Le Monde de la Musique*.

Y Boulez, blanco tácito pero evidente de estos ataques, opta, en su elogio fúnebre de Messiaen, por evitar toda alusión al tema, alegrándose en cambio de que "las anécdotas y los zig-zags se hayan esfumado definitivamente". Si todo indica que este fino y poderoso político sabe cómo jugar sus cartas, ¿hay que ver en ello el abandono de una causa perdida? Claro que en la querrela resulta un poco difícil distinguir si se impugna el serialismo porque se detesta a Boulez, o si Boulez genera odio porque el serialismo, a algunas de cuyas

líneas mayores éste nunca renunció, resulta insoportable como estética y, sobre todo, como ideología y práctica de la creación.

La voz natural de Francia

Messiaen acaso no se hubiera proclamado "compositor francés", como Debussy. Ello no impide que sus biógrafos digan que descubrió su vocación a los nueve años de edad, cuando le regalaron la partitura del *Pelleas de Monsieur Croche*, y que según el *Figaro* en el Conservatorio de París es "iniciado a los misterios de la armonía francesa". En los años '30 integra el grupo "Jeune France", junto a Jolivet y otros compositores, poco antes de que la guerra haga de su *Cuarteto para el Fin de los Tiempos*, estrenado en un campo de prisioneros, el símbolo de una Resistencia redentorista. Años más tarde, la ejecución de *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, en memoria de los muertos en la guerra, en la Catedral de Chartres y ante el general De Gaulle, completa su trayectoria en beneficio de un siempre vivo nacionalismo católico francés.

Pero no es esta faceta la que despierta las simpatías fúnebres. Al contrario, *Le Monde* llega a criticar su rol de "gran músico oficial, fijado en una majestad un poco aplastante", y desde *Libération* se intenta rescatar la obra de un artista escondido "detrás de un bosque de decoraciones adquiridas en venganza por las épocas de desprecio". No, el elogio unánime va a su "insaciable curiosidad por las culturas extra-europeas", según palabras del ministro de Cultura *Jack Lang*, y a su talento para incorporar elementos exóticos al viejo tronco de la tradición. El hecho de que su fascinación por lo exótico se originara en una *Exposición colonial* no sabría esgrimirse como reproche hacia Messiaen: todo el universalismo francés, de ilustre memoria filosófica y política, lleva la marca de su vocación expansionista. A la hora de su muerte, y cuando la inmigración del antiguo imperio extra-europeo es el gran fantasma de la escena política, la pasión mesiánica por los talas hindúes adquiere toda su dimensión ejemplar, todo su peso como enseñanza de pasión y estoicismo.

Y en un registro de parecida carga moral se inscriben los elogios a su afición ornitológica, a su celebración de la Naturaleza. Si su último estreno, *Le sourire*, fue un homenaje a Mozart, resulta natural hacer de esta sonrisa la de Papageno, y enunciar, como *Le Monde*, la muerte del "pajarero místico". La imagen de un hombrecito sonriente, que captura con un grabador y un cuaderno los cantos de los pájaros de todo el mundo, resulta en una humanización potente de la figura del compositor contemporáneo, cambiando la inmóvil torre de marfil por una viva errancia aérea; y sus vastos *Catálogos de pájaros* reactualizan la utopía prerromántica de un arte grávido de naturaleza, sin que se interpongan ni la subjetividad ni la cultura. La pregnancia de esta utopía puede medirse por el hecho de que el mismo Boulez no duda en afirmar que "su amor de la naturaleza fue tan exigente que trasponía minuciosamente no lo que los pájaros, las rocas, los colores, los paisajes, las montañas le inspiran, sino lo que le dictan".

Dentro de la música contemporánea, este pensamiento puede derivar hacia el sostén de la corriente de la música espectral, encabezada por *Tristan Murail*, que se precia de practicar la "verdadera armonía" inscrita en la materialidad física del sonido. Puede también ser invocada como la respuesta personal de Messiaen a la impasse serial, o para decir, como lo hace el compositor inglés *George Benjamin*, que "el canto de los pájaros fue para él un refugio y un medio para encontrar su estilo melódico ante una época decididamente anti-lírica". Más allá de estas inscripciones parciales, surge el perfil de un hombre que, conociendo las complejidades de la cultura, supo escuchar la voz de la naturaleza, y se convirtió así en el gran equilibrista de este siglo de desgracias, situado a la justa distancia entre el Planeta, los Hombres y Dios.

Intensidades

Es probable que todo esto no hubiera disgustado a Olivier Messiaen. Desde ya, no las alusiones religiosas, siendo un hombre que creía que la



única manera de asociar la ética y la política es “que los dirigentes crean en Dios y sigan los preceptos de Cristo”, o que decía admirar “a todos los Santos porque soy creyente, a todos los grandes músicos porque soy compositor”; tampoco, la moraleja del relativismo cultural, en quien fue un pedagogo apasionado de las obras de los otros; menos aún, la metáfora ornitológica, en un ser ávido de gozar de la bienaventuranza de los niños. Messiaen tuvo quizás el entierro que deseaba, discreta ceremonia en el cementerio, solemne exégesis discursiva.

Pero acaso uno pueda echar de menos, en esta gran fragua de neutralidades, la pérdida de la condición perturbadora de Olivier Messiaen, uno de cuyos rasgos más singulares era, precisamente, su catolicismo desafiante en medio de una vanguardia laica; la condición movilizadora de una obra que fue rica en aportes rítmicos y cromáticos, no porque se hubiera inspirado en otras culturas, sino porque las elaboró en ésta; la condición polémica, no porque renunciara al serialismo, sino porque primero lo planteó desde su sensibilidad y su inteligencia; la condición atronadora, no porque “pintara” una montaña de los Estados Unidos, sino porque dejó flotando, en algunas desmesuras formales, en algunos dobles armónicos, en algunas excentricidades temporales, las estrías de este siglo. Uno puede echar de menos estas cosas, no tanto porque construirían un Messiaen más verdadero, sino porque harían de su anunciado estreno póstumo, *Eclair de l'au-delà*, un rayo en un cielo menos abrumado por la calma. ■

La ingenuidad necesaria

Mariano Etkin

es demasiado tentador dejarse llevar por la fuerte presencia de lo católico-teológico cuando se reflexiona sobre Olivier Messiaen y su música. Sin embargo, sin pretender soslayar lo religioso, es evidente que el papel jugado por Messiaen en la música del siglo xx va más allá de la conjunción entre catolicismo y música que el compositor insistentemente se preocupó por enfatizar.

El sentimiento que se nos impone al pensar en Messiaen y su música es la ingenuidad; no sólo en el sentido de acrítica credulidad en la doctrina religiosa, sino muy especialmente en la receptividad de ciertos datos y fenómenos de una exterioridad que, cuando se incorpora a la obra, permanece reconocible. Ese “agregado” que no se disuelve son los símbolos del dogma católico, los pájaros, los talas, los pies rítmicos griegos. Pero también es el concepto de la nota agregada en la armonía y el del famoso valor agregado en el ritmo. La expresión más clara de la ingenuidad de Messiaen aparece en esos textos que acompañan a sus partituras más importantes, delimitando didácticamente los elementos tomados de un afuera que el compositor vive como tal. Hay un adentro y un afuera que no se mezclan. Justamente, al no mezclarse, al no establecer una interacción dialéctica, Messiaen permite —quizás sin proponérselo—

que la obra lo haga por sí misma. Es decir, que también lo haga el oyente.

Messiaen delimita: antigua y necesaria ilusión que faculta pensar en lo Otro como distinto a lo propio. Así el compositor se inserta en la práctica de la forma seccional o por bloques yuxtapuestos, propia de Satie, Debussy y Stravinsky, coherente con el principio del agregado aplicado de diferentes maneras en múltiples niveles de la técnica o de la idea.

Delimitar es ser consciente de la finitud de las cosas. Y Messiaen encuentra atractiva la imposibilidad de transformar los materiales por la sola decisión del compositor. Los ritmos no retrogradables y los modos de transposición limitada provocaron —como es sabido— su comentario sobre “el encanto de las imposibilidades”. Los materiales imponen sus propias leyes, sus propios límites. La finitud de las cosas es así. “El mundo es así”, le dirá un chamán aymara de Bolivia al filósofo Rodolfo Kusch cuando éste lo interroga sobre las razones últimas.

La ingenuidad de Messiaen es la que le permitió continuar aquella tradición musical francesa de carácter aditivo que se apoya en una concepción diferente de la organicidad de origen germánico. Esa ingenuidad, cuando se la entiende como la captación de lo exterior en sus aspectos fenoménicos despojados de una contextualización histórica o estilística, es la promotora de nuevos “agregados”, de impensadas conjunciones. De esta manera, la ingenuidad de Messiaen se revela como inseparable de una apertura hacia lo arcaico o lo exterior a la cultura propia, es decir, de una posibilidad de lo nuevo, ya se trate de una rítmica aditiva o de una prefiguración de la música espectral.

Creemos que la ingenuidad necesaria de Messiaen ha sido la actitud más estimulante legada por el compositor en cuanto a la importancia de una escucha curiosa y, en lo posible, desprejuiciada. También, en un plano técnico, pensamos que —en forma análoga al otro gran compositor de su generación, Giacinto Scelsi— el manejo instrumental y la tímbrica de Messiaen contienen propuestas que, si bien dieron lugar a desarrollos parciales, merecerían ulteriores exploraciones. ■

Giacomo Manzoni.
Doktor Faustus. Opera
 en tres actos (once cuadros,
 un interludio y un epílogo)
 sobre la novela de Thomas
 Mann. Ricordi Milán,
Scene sinfoniche per
Il Doktor Faustus.
 Con coro ad libitum.
 Ricordi Milan, 133790, 1988.

A raíz de la visita a Buenos Aires de Giacomo Manzoni, en agosto de 1992, Ricordi Americana ha puesto en circulación buena parte del catálogo del compositor italiano, incluyendo su obra probablemente más significativa, Doktor Faustus (y, en otra edición, la Scene sinfoniche per Il Doktor Faustus), ópera cuya proyección en el Instituto Italiano de Cultura fue presentada en aquella oportunidad por el propio Manzoni. Doktor Faustus, basada en la novela de Thomas Mann, tuvo su primera representación mundial en la Scala de Milan, en mayo de 1989, con puesta en escena de Bob Wilson. A continuación se reproduce el artículo de Joachim Noller incluido en el programa del estreno.

Ningún pasaje de las *Escenas sinfónicas para el Doktor Faustus* es idéntico a una escena del *Doktor Faustus*; los módulos, englobados en la ópera, son más breves y proporcionalmente más numerosos. Las *Escenas sinfónicas* no constituyen una suite. El hecho, digno de notar, de haber sido compuestas anteriormente, recalca la posición predominante de la música. El proceso compositivo no se inicia con una estructura literario-dramática sino con una estructura musical, en la cual se experimentan posibilidades constructivas y expresivas con relación al mate-



rial. Es sorprendente la nueva cualidad de la melodía en el desarrollo del estilo de Manzoni, donde las estructuras interválicas armónicamente determinantes son también utilizadas en forma lineal; de tal manera, se instala un nuevo equilibrio entre estructuras horizontales y verticales.

Después de haber constituido durante años un subproducto de la búsqueda sonora de Manzoni, la melodía gana nuevamente importancia y autosuficiencia, asumiendo en determinados momentos funciones directamente temáticas (véase el tema en el ejemplo 1a y su elaboración polirrítmica retrógrada en 1b).

Mientras que en las *Escenas sinfónicas* todos los elementos están reunidos en la masa orquestal, las melodías en *Doktor Faustus* son revocalizadas, esto es, desaparecen de la masa orquestal para reaparecer como motivos centrales en las voces (ejemplo 2 con el tema del ejemplo 1).

Melodía y armonía están divididas a la manera clásica, aunque en el tercer acto se reúnen de un modo totalmente anticonvencional: en la "escena de la locura", Adrian no dialoga solamente con voces imaginarias, lo hace también con voces instrumentales; sobre el fin su propia voz se quiebra —no sin eficacia dramática— (véase ejemplo 3).

Esta escena pertenece a los grandes *resumés* musicales pre-

sentes en la composición de Manzoni, donde un balance general pone a prueba la unidad en la multiplicidad.

Múltiple es también el material compositivo, a cuyos elementos básicos pertenece la sigla *Haeterea Esmeralda*: las letras *h-e-a-es-d* designan en alemán a las notas *si-mi-la-mi bemol-re*. La constelación de los intervalos está basada sobre cuartas (*si, mi, la, re*) y segundas menores (*mi, mi bemol, re*); no sorprende por lo tanto que estructuras cromáticas y por cuartas atraviesen la obra (horizontal y verticalmente) junto a la estratificación en terceras, ya tradicionales en Manzoni y ahora también melodizadas. Se establecen al mismo tiempo elementos modales y tonales; en el fondo, la secuencia de cuartas citada anteriormente (+ *sol*) puede ser interpretada pentatónicamente. Los materiales tradicionales son puestos a disposición y se funden en una síntesis constructiva con productos sonoros de la experimentación de los años recientes (multifónicos, *sprechmusik*, etcétera). A esa síntesis nos retrotrae también el simbolismo de la referida sigla musical, que en sí misma reúne dos características de la música de principios del novecientos —armonía de cuartas y cromatismo—, absorbidas ahora por una masa mayor. Justamente en esa compenetración del material musical de épocas pasadas, en la recuperación de ciertos recursos históricos, sobre todo del novecientos, cuyos particulares medios expresivos se trata ahora de sintetizar, reconocemos la variante frente a una estética que se ha dado en llamar posmoderna. Las "reminiscencias" históricas de Manzoni no tienen una función restauradora y no concluyen en música de segunda mano. Por lo tanto, es casi obvio que él escriba su propia música y no la de Adrian Leverkühn, y no tome como base de su composición las indicaciones de la novela. Del mismo modo, el estilo madrigalístico arcaizante (que recuerda a Monteverdi) en el Interludio coral del Lamento del *Doctor Faustus* asume una función dramático-musical

a través del contraste con los medios expresivos de la subsiguiente "escena de la locura".

Manzoni no escribe desde la anti-música a la *Novena* beethoveniana; si en determinado pasaje de la obra (en II, 4) cita el célebre acorde disonante del final de la *Novena*, obtiene notables resultados: el sonido global, que funde un acorde de séptima disminuida (*do sostenido, mi, sol, si bemol*) con una tríada de *re menor*, puede ser entendido como una estratificación de terceras: en consecuencia, dentro del ámbito sonoro de Manzoni eso no debe ser percibido como una cita extraña.

Dramaturgia

Para describir las condiciones del hombre moderno que renuncia a cualquier tipo de ataduras, se recurre a menudo al concepto *existencial*. La concepción existencial,

en su sentido más amplio, donde se hace valer una "existencialidad", asume también las formas de la dramaturgia: nace así un teatro donde se ubica en primer plano no el hombre que actúa, sino situaciones en las que se evidencia su posición existencial; un teatro de situaciones: *Torneo nocturno* de Malipiero, *El prisionero* de Dallapiccola, *Intolerancia 1960* de Nono, *Hyperion* de Maderna. En esta viva tradición se instala el *Doktor Faustus*. Se presentan aquí situaciones límites de Leverkühn: las aventuras eróticas, la enfermedad, dos encuentros bien distintos con la muerte, el acto creativo de la composición, el amor por los hombres; algunas veces el simbolismo de las situaciones requiere la alegoría: el *locus amoenus* con ninfas y piano, el pacto con el diablo y, finalmente, la "escena de la locura", que en el teatro musical asume una significación alegórica:

la apertura musical a lo nuevo. Donde, sobre el plano psicológico, todo está en disolución, una vez más la música lo asume; donde el canto calla (Epílogo), cantan los instrumentos (y las melodías vocalizadas de las *Escenas sinfónicas* vuelven a ser tomadas por la orquesta); en la música "diabólica" del héroe, Manzoni reconoce implicancias sociales, prefiguraciones de una nueva sociedad. El *doble nivel* de la novela (tiempo narrativo y tiempo narrado) se transforma en el doble nivel de la música como medio expresivo y como protagonista; y mientras a menudo la música se limita a comentar acciones y sentimientos de los personajes, son entonces las figuras del *Doktor Faustus* quienes comentan la música. La dramaturgia es una dramaturgia musical por excelencia. ■

Traducción: Carla Fonseca

The image shows a page of a musical score for *Doktor Faustus*. It includes several musical staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled 1, 2, and 3. Section 1 shows a piano part with dynamics *p* and *pp*. Section 2 shows a piano part with dynamics *p* and *f*, and a tempo marking *meno (♩=120)*. Section 3 shows a vocal line with lyrics in Italian and a piano accompaniment. The lyrics include: "l'ultimo granillo sia passato", "e gli", "cu m sono", "ven - tu -", "e gli ver - ra", "prende - s -", "che sare". The score also includes dynamic markings like *f*, *pp*, and *ppp*, and tempo markings like *♩=92* and *♩=120*.

Charles Ives: Las cuatro sinfonías Nº 1 y 4 (incluyendo los himnos originales). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Michael Tilson Thomas. (Sony Classical CD 44939) + Nº 2 y 3 **"The Camp Meeting"**. Orquesta del Real Concertgebouw de Amsterdam. Director: Michael Tilson Thomas (Sony Classics CD 46440)

Los primeros registros de música de Charles Ives, canciones y breves obras corales, aparecieron en discos de 78 rpm a partir de 1934, a impulso del compositor y campeón de la causa de Ives, Henry Cowell. Partituras mayores fueron grabadas ya en los '40, como la *Cuarta Sonata* para violín por Joseph Szigeti, editada por "New Music" en 1942, la grandiosa *Sonata Concord* por John Kirkpatrick o el fascinante *Segundo Cuarteto* por el Walden Quartet. Con el invento de la cinta magnetofónica y el LP, el catálogo Ives se incrementó con las primeras grabaciones de las cuatro *Sonatas* para violín, *Segunda* y *Tercera* sinfonía y diversas piezas orquestales. La llegada de la estereofonía favoreció a una música que parece concebida para la nueva técnica, diferenciando mejor los aparentemente caóticos contrapunto y contrarritmos de las más elaboradas creaciones del músico de Nueva Inglaterra. El primer disco estéreo es un Mercury de 1958 con la *Tercera Sinfonía* (Premio Pulitzer) y *Three Places in New England* por la Orquesta Eastman de Rochester dirigida por Howard Hanson. Leonard Bernstein, que la había estrenado en 1951, registró la *Segunda* en 1965 y Columbia completó la serie con la *Primera* por Eugene Ormandy, la *Tercera* por Bernstein y la *Cuarta* por Leopold Stokovski, luego de que éste la estrenara en ese mismo año. La única versión integral unitaria anterior a la de Tilson Thomas fue realizada para el sello Vanguard un par de años después, por la Philharmonia diri-

gida por Harold Faberman. Antes de los '80 existían en catálogo registros diversos de sinfonías de Ives por Morton Gould, Zubin Mehta, José Serebrier, Seiji Ozawa, Neville Marriner, Bernard Hermann y Dennis Russell Davies. Obviamente, sólo las grabaciones más recientes están basadas en las ediciones críticas producidas por la Charles Ives Society en 1974, año del centenario del compositor.

Aun la *Primera Sinfonía* escrita a los 22 años (1896), como ejercicio para las clases de composición de Horatio Parker en Harvard, es característica en personalidad y técnica, pese a que imita modelos europeos. La bella melodía del corno inglés en el Lento recuerda a Dvorak, hay ecos de Beethoven y Wagner y es divertido comprobar cómo en el primer movimiento desarrolla la *Primera* de Brahms en lugar de su propia *Primera*. Ives era natural y esencialmente un ecléctico y no reparaba en recurrir a cualquier material, con tal de que motivase su creatividad. Encontraría en obras posteriores el mismo placer en emplear para sus "collages" fuentes americanas (*The Camptown Races* o *Yankee Doodle*), como en su *Primera Sinfonía* lo había experimentado con las sinfonías *Coral* y *Del Nuevo Mundo*.

La *Segunda Sinfonía* nace entre 1897 y 1902 e implica un progreso. Dvorak y Brahms aún están allí, pero también están *America the beautiful*, *Turkey in the Straw*, etc. En el movimiento final echa mano de un recurso tan audaz como individual. Si en el final de la *Primera* revista temas de los movimientos anteriores, Ives edifica el clímax de la *Segunda* tocándolos uno encima del otro. Es bueno precisar que la música de Ives no progresa de derecha a izquierda como la convencional sino de adelante hacia atrás. De ahí su afición a las formas contrapuntísticas (como la enorme doble fuga de la *Cuarta Sinfonía* y del *Primer Cuarteto*) y a escribir las voces en tonalidades diferentes. Su intención no era hacer politonalismo sino entorpecer el movimiento de avance que la tonalidad convencional impulsa. El contrapuntístico

primer movimiento de la *Segunda* anticipa esa tendencia que sienta sus reales en las dos últimas sinfonías, que son de lejos las mejores. La *Cuarta* es la "suma de sus logros" que no debe rehuir todo compositor que se precie, en tanto que la *Tercera* representa su intensa y humilde religiosidad. Escrita entre 1901 y 1904, aparenta ser una obra desmañada, ya que el material para "collage" se presenta en amplios bloques puestos uno al lado del otro o sobrepuestos unos con otros en una estrecha unidad. El bello último movimiento es una textura contrapuntística típica del Ives maduro, siempre fluyente pero siempre estática, marcada por climaxes aparentemente arbitrarios. La monumental *Cuarta*, completada en 1916, es la última de sus obras orquestales conocidas (salvo algunas canciones dejó de componer durante los 38 años que precedieron a su muerte en 1954). Tal vez todo quedó dicho en la *Cuarta*. En el segundo movimiento, que Ives califica de "comedia" más que de scherzo, conviven un bullicioso primer plano formado por nueve melodías e himnos americanos confrontados en tonalidad y ritmo, con un segundo plano que representa "las vicisitudes de los peregrinos a través de tierras abruptas y pantanosas" desarrollado por una orquesta de cámara. La inspiración mística domina en este movimiento como en la doble fuga del siguiente y el trascendental final. Este es Ives a la enésima potencia: un final rapsódico sobre el himno *Más cerca de ti Señor*, apoyado en una rítmica *klangfarbenmelodie* en la percusión con ecos de Messiaen, que se cierra con un coro angélico sin palabras. Michael Tilson Thomas, director fuertemente asimilado a las tradiciones americanas, grabó las cuatro sinfonías, más otras piezas orquestales relevantes, en Chicago y Amsterdam en tomas digitales entre 1983 y 1990. Realiza lecturas de notable claridad interna e impresionante respuesta sonora, esenciales para una interpretación cabal de Ives, logrando versiones de fuerte impacto y autoridad. El virtuosismo de ambas orquestas y el balance

conseguido por los técnicos han contribuido a ello en buena medida. ▀

Oscar Ledesma



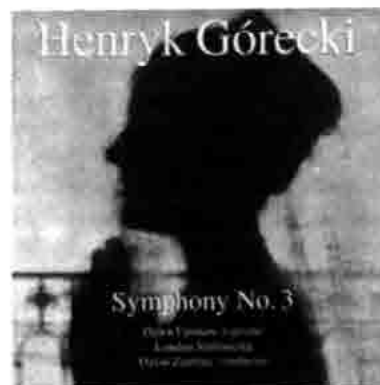
El compositor norteamericano William Bolcom, alumno de Darius Milhaud, recorrió durante muchos años los caminos paralelos del jazz y la música "seria". Son particularmente notables sus rags, que en muchos casos él mismo grabó junto a obras de otros maestros del género, tales como James Scott, Artie Mattheus, Tom Turpin, Joseph Lamb y Scott Joplin. A diferencia de algunos compositores americanos con equivalente experiencia en el campo de la música popular, que no permitieron la coexistencia de materiales estilísticos de ese origen en sus producciones "serias", en William Bolcom se da a menudo un muy atractivo uso de diferentes tipos de música en la misma composición. Este procedimiento, que Peter Dickinson llama "modulación de estilo" y encuentra su origen en Ives, no es patrimonio exclusivo de los compositores americanos, pero sin duda Bolcom da siempre muestras de conocerlo y aplicarlo con total soltura y naturalidad. En ninguna otra obra fue tal lejos en la experimentación de estas modulaciones de estilo como en *Songs of Innocence and Experience*, un ciclo de canciones de tres horas de duración sobre poemas de William Blake, para nueve solistas, coro, y una orquesta que incluía secciones de jazz, rock y pop entre sus instrumentistas.

Algunos registros de fines de la

década pasada —tales como los *Doce Nuevos Estudios* para piano, su *Cuarta Sinfonía*, o *Session I*— lo mostraban transitando un camino muy personal que, sin embargo, tenía reconocibles vínculos con Leonard Bernstein. El más reciente registro de obras suyas reúne el *Concierto para violín en re mayor*, la *Fantasia Concertante* para viola, cello y orquesta, y la *Quinta Sinfonía*. De estas tres obras de desigual interés, sobresale el *Concierto para violín*, con un emotivo adagio central escrito en memoria del pianista Paul Jacobs, y el Rondo-Finale, donde el ragtime y el blues tienen regocijante presencia. Bolcom parece haber asimilado el inconfundible estilo de Joe Venuti, y éste es —precisamente— uno de los mayores atractivos de este concierto. Intervienen en el registro Sergiu Luca en violín, Janet Lyman Hill en viola, Eugene Moye en cello, y la American Composers Orchestra, dirigida por Dennis Russell Davies (Argo 433 077-2).

El cellista ruso Ivan Monighetti fue el último discípulo que tuvo Rostropovich en el Conservatorio de Moscú desde 1966 hasta su partida definitiva en 1974. Este joven cellista grabó recientemente un recital de obras del siglo XX para cello solo. Las obras seleccionadas incluyen composiciones de Penderecki, Dutilleux, Xenakis, Lutoslawski, Knaifel, Goubaidulina y Ali-Zada. Con particular rigor Monighetti organizó el recital permitiendo que el mismo pueda ser escuchado no como una sucesión de obras aisladas, sino como un discurso musical verdaderamente coherente, a pesar de la diversidad de estilos. Cuatro *Estudios* de Sofia Goubaidulina obran de nexo en su alternancia con otras obras. Algunos momentos notables emergen de esta conjunción de obras: el *Quinto Estudio* de Goubaidulina, asombrosamente lírico en su despojada sencillez, el *Lamento* de Alexandre Knaifel (un joven compositor de la ex URSS) una obra que parece incluir "la razón del lamento": una

introducción de lacerante violencia da paso al lamento susurrado y a un coral de afinación incierta que pareciera citar el "Qui passus es pro nobis" que cierra la Pasión de Arvo Part. Pero el punto más alto de este recital probablemente lo constituya *Kottos* de Xenakis. Se trata de un retrato exasperado y salvaje de uno de los gigantes de cien brazos, hijo de Urano, que fue derrotado por Zeus en un combate. Estos ocho minutos de Xenakis, más que una derrota expresan un desafío en el límite de lo soportable. El libreto que acompaña al CD señala que todas las obras del disco fueron grabadas por primera vez en este registro. Esto es sin duda cierto para el resto del programa, pero *Kottos* ya había sido grabado por Rohan de Saram, cellista del Cuarteto Arditti, en 1984. (Le Chant du Monde CDM/LDC 2781059).



Por segunda vez en tres años se grabó una notable obra sinfónico-vocal de Henryk Gorecki: la *Sinfonía N° 3* ("Sinfonía de las Canciones Tristes"). Compuesta en 1976, fue inicialmente llevada al disco por la soprano Stefania Woytowicz y la Orquesta de la Radio Polaca dirigida por Jerzy Katlewicz (Olympia OCD 313). En el segundo registro —recientemente aparecido— participa la soprano Dawn Upshaw, con la London Sinfonietta dirigida por David Zinman (Elektra Nonesuch 9 79282-2). ▀

Edgardo Kleinman

Circuit - Revue Nord - Americaine de Musique du xx^e Siècle, Les Presses de L'Université de Montreal (Canadá). Volumen 1, N^o 1/Volumen 2, Nros. 1-2, 1991.

Circuit, una nueva revista de música contemporánea, comienza a editarse en Canadá. La iniciativa de su creación pertenece al Nouvel Ensemble Moderne –formación radicada en Montreal, y dedicada no sólo a incursionar en los grandes clásicos musicales del siglo XX, sino también a dar a conocer a los nuevos compositores de Quebec. Para su equipo de redacción fueron convocados prestigiosos músicos y pedagogos canadienses tales como John Rea y Lorraine Vaillancourt entre otros, y el conocido compositor norteamericano Tod Machover. Dirige la publicación el musicólogo Jean-Jacques Nattiez de la Universidad de Montreal, autor de importantes trabajos de investigación sobre musicología y semiótica en Francia y Canadá.

Desde las páginas del editorial, su director nos informa que cada número de *Circuit* incluirá un dossier sobre un problema estético o una figura importante del quehacer musical, y un conjunto de artículos sobre la actualidad musical de Quebec. Era casi inevitable que el dossier de ese primer número recalara, primeramente, en un amplio debate sobre el posmodernismo. Partiendo de entrevistas realizadas por Colette Mersy a tres compositores (José Evangelista, John Rea y Frederic Rzewski), un periodista y artista (Raymond Gervais), un musicólogo (Nattiez), una filósofa (Ghislaine Guertin) y una socióloga (Regine Robin), se ha intentado contestar la pregunta: "¿Qué es el posmodernismo musical?" Si, como punto de partida, la definición misma de posmodernismo suscita abiertas contradicciones, el debate posterior se centra en el "retorno de lo audible", y en los posibles vínculos entre modernismo y marxismo, y –en

consecuencia– entre la actitud posmoderna y la ideología de la derecha. Otros cuatro artículos integran este dossier. En uno de ellos, Francis Dhomont –importante compositor de música electroacústica francés radicado en Montreal– se cuestiona si el posmodernismo musical es una aventura neo-barroca o una nueva aventura de la modernidad, y en 20 antinomias intenta trazar los límites del mismo.

Particular interés adquiere el ensayo de Celestin Deliège titulado *En los laberintos del "tour de force"*. Deliège, musicólogo y profesor en el Conservatorio de Lieja, se detiene a examinar con evidente preocupación los términos del debate entre "complejidad" y "simplicidad" en la estética musical contemporánea. En su más reciente transformación, explica Deliège, la "complejidad" se presenta bajo la forma de una escritura polifónica acumulando figuras de aspecto monódico, pero en cuyos agrupamientos se amalgaman en verdaderas constelaciones. El desafío que implica para el ejecutante la responsabilidad de organizar la forma, y para el oyente acceder a un material sonoro no inmediatamente descifrable, es analizado por Deliège con una perspectiva histórica que transita por Machault, Ockeghem, Brahms, Debussy, Webern y Babbitt. Los infinitos rostros de la complejidad musical en los 50 años que van desde 1920 a 1970, parecen adaptarse al proceso de evolución tecnológica, adelantándose a veces en deformar la lógica. Y en la obra de Brian Ferneyhough, del juego de combinaciones "random" de parámetros musicales, la obra abierta va a mutar del estado lúdico a un estado inédito de expresión del "tour de force". Mientras que el tipo de obra abierta concebido por Stockhausen se acaba en la práctica del aficionado, sólo una práctica hiper-especializada puede abordar la concepción ferneyhoughiana. En un tiempo ya poco propicio para el escándalo, concluye Deliège, el campo que debemos elegir no puede ser otro que el del uso del dere-



cho a la vigilancia. Una vigilancia forzada a explicarse hasta en las formas de consumo que escapan a un mercado real.

El segundo volumen –un número doble de *Circuit*– está íntegramente dedicado al compositor Claude Vivier. Una entrevista a Gyorgy Ligeti pone de relieve la profunda admiración del maestro húngaro por este compositor canadiense fallecido trágicamente en 1983, a los 35 años. Refiriéndose a su música, señala Ligeti que Vivier era ante todo un melodista. Renunciando al contrapunto, a la polifonía, eligió la predominancia de la voz, de una voz. Descubrió una melodía modal, inclusive polimodal, pero –observa Ligeti– sin dar un paso atrás como John Adams o Arvo Pärt. Una cronología de la obra de Claude Vivier, una extensa recopilación de sus escritos y una discografía completan este número indispensable para penetrar en el universo de este autor, sin duda uno de los más originales que ha dado Quebec.

Un comienzo más que auspicioso, entonces, para esta revista de música contemporánea, que se destaca además por una cuidadísima presentación. ■

Edgardo Kleinman

Ministerio de Educación y Justicia
Universidad Nacional del Litoral
INSTITUTO SUPERIOR DE MUSICA
San Jerónimo 1750 - TEL. 39890
3000 Santa Fe - (Rep. Argentina)

CURSO INTERNACIONAL DE DIRECCION

Abierto a directores y estudiantes de dirección orquestal y coral

Del 15 al 27 de Marzo de 1993

Profesor:

Roberto Montenegro

Obras a trabajar:

Mozart -Sinfonía Haffner
-Sinfonía Júpiter
Beethoven -Sinfonía N° 1

Calidad de participantes:

Activos: Cupo limitado a 15

Oyentes: Sin límite

Costo del Curso:

Activos: u\$s 120

Oyentes: u\$s 90

Inscripción e informes:

Secretaría de Extensión / Inst. Sup. de Música, San Jerónimo 1750, 3000 Santa Fe.

Teléfono: (042) 39890 / 30546. Fax: 54-42-52468

Nota: Se provee reserva de alojamiento y comida para los que deseen (con descuento)
así como la posibilidad de abonar hasta en 3 cuotas.



música y cine

en cierto sentido se podría afirmar que todo el cine, tanto el mudo como el sonoro, es un fenómeno estrictamente visual. Con esto se quiere decir que, en el cine, también lo que se oye es visual. Y esto es así porque, en realidad, todos los elementos sonoros de un film, incluida la música y también el silencio —que por otra parte es un invento del cine sonoro— forman un continuo cuya pertenencia es la imagen visual.

Efectivamente, la banda de sonido de un film, si bien está configurada por aspectos diversos, palabras, ruidos, músicas, todos elementos que pueden entrar en rivalidad, suplantarse o transformarse, siempre son percibidos como un todo. La voz es inseparable de los ruidos o músicas que incluso a veces la hacen inaudible, y el uso yuxtapuesto de cada uno de esos elementos se utilizan como correspondencias y cortes que forman la potencia de un solo componente, de un único continuo sonoro. Y en la misma medida en que los sonidos rivalizan, se tapan o se atraviesan, trazan en el espacio visual un sinnúmero de obstáculos que son oídos pero también vistos por sí mismos. Dicho de otra manera, mientras que en el cine mudo se producía una división entre una imagen visible y una palabra legible, en el cine sonoro, es decir, cuando las palabras se hacen oír, se puede afirmar que permiten ver algo nuevo: la imagen sonora se vuelve legible como un todo.

Ahora bien, la unidad del continuo sonoro no deja de diferenciarse según sea su relación con el campo visual; o sea, en cómo se relaciona con el campo y el fuera de campo, por el hecho de que ambos pertenecen plenamente a la imagen visual cinematográfica. En ese sentido, si bien es cierto que no es el cine sonoro el que inventa el fuera de campo, es el que lo puebla definitivamente en la medida en que llena lo no visto con una presencia concreta. Si uno de los problemas expresivos del cine contemporáneo es que el sonido no sea una

redundancia, una mera duplicación de lo que se ve, es precisamente por su condición de componente específico de la imagen visual. Ya en la época del pasaje del mudo al sonoro, Eisenstein proponía que el sonido remitiera a una fuente del fuera de campo y se convirtiera así en contrapunto y no en duplicación de un solo punto de vista: "El ruido de las botas es mucho más interesante si no se las ve".

Sintetizando: el sonido, en todas sus formas, pero sobre todo con la voz en off (entendida como voz de un relator) y la música, completa el fuera de campo de la imagen visual y, en ese sentido, es un componente de esa misma imagen.

Precisando un poco más el problema, en el cine hay dos tipos de fuera de campo. El primero es aquel que, suceda o no, puede eventualmente formar parte de él en una imagen siguiente. Es algo así como la prolongación natural de lo que se está viendo: el sonido de la calle en una escena en interiores donde hay ventanas que comunican ostensiblemente con el exterior; las conversaciones en las mesas de al lado en un bar. En este caso el fuera de campo es la relación de un conjunto con otro que lo prolonga. El otro fuera de campo es de una naturaleza que excede a los estrictos espacios visuales y da testimonio de una potencia de otro orden que no es necesariamente la prolongación de lo visto. Es el resultado de algo diferente que incide sobre las secuencias de imágenes y que incluso en ciertas ocasiones las neutraliza o las suprime. A esta segunda forma del fuera de campo, al que podría llamarse –rápidamente– más reflexivo, pertenece la música cuando no forma parte de la diégesis (lo que Raúl Beceyro llama "música directa"), es decir cuando no está explícitamente en cuadro. Dicho de otro modo, la música puede formar parte del campo visual, pero cuando no es así, recién ahí, se puede decir que mantiene con la imagen una relación autónoma. Cuando alguien puede preguntarse "inocentemente" ¿y esa música de dónde viene?, o más precisamente ¿quién la puso?, es cuando queda planteado el problema de su autonomía. Con esto se quiere decir que para que esta relación autónoma exista como decisión estética alguien tiene que tomar una determinación, dado que esta autonomía es sólo potencial y el cine "realmente existente" se empeña en desestimar esta posibilidad convirtiendo a la música en un acompañamiento redundante, no siempre eficaz, de la imagen visual. Usada de esta manera, la música no excede demasiado el rol que cumplía en el cine mudo. ¿Para qué insistir en el potencial carácter autónomo de la música? Pues bien, dado que el cine (por razones cuya explicación excedería el motivo de estas líneas) ha tenido que luchar desde sus comienzos con la impronta de su referencialidad,

con su condición de arte analógico por excelencia, la música no independizada de la imagen queda sometida a una nueva referencialidad: en este caso no a la del mundo exterior sino a la del propio campo visual. Y si la música usada de esta manera no se despega demasiado de su función en el período mudo es porque se halla sometida a una necesidad de corresponder con la imagen y, por lo mismo, de servir a fines descriptivos, ilustrativos o narrativos, actuando como una forma del título intermedio en aquel cine.

La aparición del sonoro no sólo completa el cine sino que modifica sus posibilidades expresivas permitiendo que algunos directores trabajen la banda de sonido (sobre todo la música) en rivalidad o, al menos, heterogeneidad con la imagen visual. De esta manera, la música pierde su omnipotencia descriptiva, cesa de "verlo" todo, se vuelve dudosa, insegura y ambigua, porque ha roto su dependencia con la imagen visual que le delegaba la omnipotencia de la que ella carecía. En esto consiste la autonomía del conjunto de lo sonoro en un film y recién entonces se puede hablar de imagen sonora.

La música y el cine, la música en el cine; al escribir estas líneas aún no conozco cuál de las dos posibilidades se va a decidir para este dossier. La primera, si bien tiene la sospechosa ventaja de citar (al revés) el título en español del célebre libro de Adorno y Eisler, *El cine y la música* (su título en alemán es *Komposition für den Film*), tiene la desventaja de permitir suponer que el objeto de reflexión es la puesta en relación de las dos artes. La segunda, recíprocamente, adolece del defecto de plantear una suerte de dependencia (de la música al cine) pero circunscribe con más precisión el resultado de los trabajos que se publican. De todas maneras, el motivo de esta, tal vez innecesaria, introducción es darle al dossier un marco que afortunadamente los artículos, de una manera u otra, parecen confirmar.

¿Existen músicas de películas? ¿Existen músicos de cine? ¿Se puede analizar la música de un film por separado del resto de los elementos sonoros que coexisten en la banda de sonido? Es más: ¿se puede pensar la banda de sonidos de una película independientemente del campo visual en su conjunto? Teóricos, músicos y cineastas se plantean estas cuestiones desde ángulos diferentes y, en lo que hace a la música, en algo parecen coincidir: la música, a pesar de estar atada a la totalidad expresiva de un film, de todos modos conserva un grado de especificidad o autonomía que la colocan más allá de una función reduplicadora de lo que se ve. ■

Rafael Filippelli

¿Hay una música para cine, hay un cine para la música?

Carmelo Saitta

aunque parezca obvio, es imprescindible partir de la idea de que el cine es un medio audiovisual, esto es, que involucra la imagen y el sonido. También es necesario considerar que los diferentes "tipos" de cine se valen más o menos del sonido.

El cine, que fue originariamente pensado como un "discurso" de imágenes cinéticas, tuvo la necesidad de ir incorporando (en la medida en que la técnica se lo fue permitiendo) al sonido en sus diferentes aspectos.

Esta incorporación puede ser estudiada desde dos ángulos: desde los diferentes géneros –comedia musical, dibujos animados, documentales, etc.– o desde la evolución que se opera en el interior de cada uno de ellos.

Dice Jean Mitry:¹ "... Por no ser el cine solamente un arte nuevo, sino un arte que descansa en parte en todas las otras artes, es imposible en nuestra opinión pretender establecer una estética del film sin reconocer, en aquellas artes que lo precedieron, efectos o manifestaciones de los principios en los cuales se funda, una cosa aclara la otra".

Preguntémosnos ahora qué es una banda sonora, qué le puede aportar ésta al cine. En su aspecto más elemental: la fonación del habla, el soporte acústico del texto, ya sea éste directo o doblado, que ha exigido un desarrollo técnico, basado primero en la necesidad (obvia) del sincronismo entre sonido y movimiento y luego en la necesidad, cada vez mayor, de considerar la calidad acústica como tal y en relación con el ambiente en que se supone fue generado.

Este mínimo criterio es el que deberá tenerse en cuenta para el sonido ambiente, sea directo o no. Este debe ser realista y por supuesto coincidir con los movimientos o las acciones de las cuales forma parte. Aquí el concepto "realista" debe ser entendido con reservas, puesto que al doblar los sonidos (lo que sucede con más frecuencia de lo que se supone, dada la "pobreza" de la toma directa) no se emplean los mismos medios; es decir, el sonido del caminar de una persona en el césped se graba, por ejemplo, a partir de acciones realizadas con las manos sobre viruta de madera contenida en una caja. En rigor, más que "realista" deberíamos usar la palabra *verosímil*. Es decir: los sonidos deben ser creíbles.

Como se ve, la conducta que se sigue se basa en una supuesta fidelidad con la imagen. Tanto en el caso de la palabra como de los sonidos que producen las personas o los objetos en movimiento, no se trata, en principio, de otra cosa que de la consecuencia acústica de la imagen; conjunción que tiene sentido por la experiencia cotidiana. Si este primer nivel, el más elemental, ya no es real, nos caben dos preguntas: ¿es posible, conservando el sincro-

nismo, resaltar las demás cualidades del sonido en aras de una mayor expresión para provocar un desplazamiento de lo denotativo a lo connotativo? (dado que, de todos modos, aquellos no son reales) y luego, y en correspondencia con la idea de *espacio off*, ¿no podemos pensar en un *tiempo off*, donde, al no existir la necesidad del sincronismo, no sólo podríamos cambiar las cualidades materiales del sonido sino también las temporales? Es más, en el *espacio off* puede suceder, acústicamente hablando, cualquier cosa, siempre que sea "verosímil", y este concepto adquiere en este caso un nuevo significado, en particular cuando se lo sugiere no sólo desde la imagen. Está claro que siempre (aunque no se lo sugiera) hay un *espacio off*, más allá de los límites de la imagen, y por lo tanto no tiene sentido limitar el texto y el sonido sólo a los acontecimientos que "se ven". De aquí a los efectos acústicos especiales sólo hay un paso.

El cine de los últimos años nos ha acostumbrado a un nuevo uso del sonido. El cine donde el sonido se limita al mero efecto auditivo de una acción no sólo resulta "pobre", sino que esta pobreza conspira en su contra. Es que el cine, que por supuesto es una *ficción*, aunque pueda ser representativo, como todo arte representativo necesita de la experiencia del espectador, de la referencia a una determinada realidad, de los ajustes propios del arte visual (para no hablar del sonoro), de aquellos aspectos que tienen que ver con las condiciones mismas de la percepción (tamaño de la pantalla, distancia del observador, etc.). También hay que considerar los aspectos que tienen que ver con la virtualidad de cada arte, con sus reglas de concreción, que no sólo permiten la alteración de la referencia a la realidad, sino que hacen por demás necesario dicho desplazamiento. Más allá de que el cine narrativo pueda aludir a una realidad, su propia realidad es una ficción, una virtualidad, y como tal tiene sus propias reglas, su particular forma de significación, donde los elementos que intervienen contribuyen a su conformación en la medida en que puedan apartarse, que puedan perder lo denotativo que los caracteriza para adquirir una nueva significación; ésta, ahora, por su relación con el resto, más abierta, más próxima a la connotación metafórica.

Bien, hablemos ahora un poco de las decisiones acústicas. Si el cine se vale de las estructuras sonoras, sean musicales o no, será porque éstas son capaces de suministrar cierta información y a su vez porque se pretende establecer un vínculo entre esta información y la información visual o narrativa. Pero ¿cómo establecer una relación funcional entre tres "cosas" cuando no sabemos en qué consiste una de ellas?

Operativamente, se suele separar el sonido en cuatro planos o estratos (los que podrán tener en su aspecto constructivo varias bandas): el habla, el ambiente, los efectos especiales y la música. Este criterio, que es práctico, no responde a la realidad perceptiva, donde el entrecruzamiento que se puede operar entre dichos planos (incluyendo en cierto sentido también el habla) borra los límites de los mismos, creando otros que dependen del azar o de la voluntad estructural según el caso. Una análoga reflexión cabría si nos planteáramos –y éste no es el momento– cues-

tiones de tipo estético respecto del tratamiento de la banda sonora, de su unidad estilística, de un criterio global en su tratamiento.

El problema general de las estructuras sonoras y de su vinculación con las imágenes, con los fenómenos cinéticos o con los argumentales, debemos estudiarlo teniendo en cuenta tres aspectos básicos:

a) La semántica del mensaje acústico no verbal (incluyendo el nivel de la onomatopeya). Esto es, qué información es capaz de suministrar un sonido o una estructura sonora elemental.

b) La música (y aquí englobamos una cantidad muy diferenciada de productos) en su doble aspecto: el estructural, derivado de su organización interna, y el de su referencia, esto es, de la información extra-estructural que es capaz de "transportar" o de generar.

c) La relación que se pueda establecer entre el sonido o una determinada estructura musical, sus contenidos intrínsecos y extrínsecos con una secuencia cinematográfica y en esta expresión incluimos la imagen y su evolución, la forma temporal de la misma y la situación argumental (narrativa) que soporta o genera.

Henri Pousseur dice:² "... los sonidos nos aportan una imagen de las cosas, una información sobre algunas de sus propiedades...". Cada sonido nos cuenta una pequeña historia. Para este autor este mensaje puede considerarse desde dos lugares diferentes, según tenga o no intención de comunicar. Es decir, por un lado sonidos que no son producidos con la intención de comunicar y sin embargo, más allá de esta no voluntad, nos suministran una determinada información. Dentro de dicho grupo podemos encontrar:

- Los fenómenos azar o estadísticos, como son por caso la lluvia, el viento, el sonido que produce una ola al chocar contra las rocas, etcétera.

- Aquellos sonidos que ponen de manifiesto un fenómeno mecánico, esto es, la ley de gravedad, el peso, la energía implícita, como podría ser la caída de un cuerpo, etcétera.

- Y por último, aquellos sonidos que además de involucrar fenómenos atmosféricos incluyan artefactos. Por ejemplo, el golpear de una puerta debido al movimiento generado por el viento, etcétera.

Por otro lado, tenemos los mensajes acústicos que sí tienen la intención de comunicar, como dice Pousseur: "... puesto que el emisor lanza la llamada y desea ser oído...". Dentro de este grupo se encuentran los mensajes acústicos verbales, los no verbales y, entre ambos, el de las onomatopeyas.

También Pierre Shaeffer³ nos propone diferentes cadenas de lenguaje. Para él las cadenas son cuatro: *la naturaleza*, donde no sólo involucra a la lluvia o los truenos, sino que también incluye los sonidos que producen los animales; *el habla*, con todas sus variables; *la música* y, por último, *los sonidos de los artefactos*, cuyo fin no es precisamente el de producir sonidos.

Como se ve, estos dos enfoques –por cierto diferentes– son más que suficientes para plantearnos, por un lado, la oposición naturaleza-artefacto, y por otro –y esto está ligado a lo que Shaeffer llama el "escuchar ordinario" o el "escuchar reducido"– a dos aspectos del sonido o, mejor, a

las dos áreas de información: la que deviene de considerar al *sonido como un índice*, esto es, capaz de evocar (y nos referimos a la captación de un fenómeno, donde lo sonoro es parte del todo) o la que deviene de considerar al *sonido como estímulo acústico*, es decir, donde en ausencia (o enmascaramiento) de lo evocativo, se privilegian las cualidades acústicas. Y es este mayor o menor compromiso con estas cualidades lo que, sumado a un mayor o menor compromiso con las organizaciones a que se ve sometido, nos permite encarar, ahora sí, el hecho de que los lenguajes sonoros intencionales (excluyendo los verbales y onomatopéyicos), más allá de lo que puedan evocar, se pueden caracterizar del siguiente modo:

La ambientación sonora, cuya lógica discursiva está dada por la lógica de las acciones de las cuales el sonido forma parte. En todo caso las alternativas que se presenten deberán estar dentro de lo *verosímil*.

El sonomontaje, que si bien no reniega de lo evocativo, en su interior se debe establecer una relación de contigüidad, de analogía, de oposición entre dos sonidos o dos estructuras. La lógica no se funda sólo en aquella cualidad evocativa, sino más bien en una relación acústica o estructural, es decir, en una relación par-par, por lo menos en el mantenimiento de un parámetro común entre dos sonidos, que no necesariamente debe ser conservado en el par siguiente. Su mayor riqueza consiste en la ambigüedad que se puede generar por medio de estos dos posibles niveles de significación.

Con *la música*, el problema es un poco diferente, si analizamos la forma en que su discurso se articula. Además de la ausencia de la cualidad evocativa, podemos constatar lo siguiente: por un lado, el hecho de que el músico está obligado a ejercer un "control" desde el principio hasta el fin sobre todos los parámetros que se involucren y, además, a establecer una red relacional, es decir, un control sobre las relaciones, los "cruzamientos" entre dichos parámetros. Este doble sistema, en principio, es condición necesaria para caracterizar este lenguaje.

Sin embargo estas condiciones no son suficientes para caracterizar a la mayoría de las obras de arte y esto representa un problema que podemos encarar de dos maneras: o establecemos una gradación dentro de la categoría anterior –la música– o creamos una nueva.

Digamos entonces, para no dilatar, que ya sea que hablemos de jerarquías dentro de un mismo sistema o que pensemos en la creación de una nueva categoría, siempre nos llevará a separar a la música del arte musical (artesanía y arte) dado que este último término, además de permitirnos establecer una diferencia sustancial entre sus concepciones materiales y estructurales, nos va a permitir establecer también una diferencia sustancial entre las conductas que una y otra puedan involucrar.

Está claro que la música –más allá de que los sonidos no denotan– denota como cultura y su comunicación se hace más eficaz cuando sus estructuras no sólo son simples, sino también cuando mantienen cierto carácter iterativo, como sucede, por ejemplo, con la música comercial. Esta simplicidad estructural es determinante del bajo índice informativo. Debemos recordar que información se opone a mensaje.

El mensaje es más eficaz como comunicación, cuanto menor es la información que suministra; recordemos que: "... información significa, en cualquier caso, la medida de una libertad de elección dentro de un sistema de probabilidades determinado".⁴

Digamos, entonces, que el arte musical no se basa sólo en principios más o menos compartidos, sino más bien que una de sus características es la constante puesta en crisis de sus principios para instaurar otros que sean capaces de crear nuevos símbolos. No olvidemos que la historia de la música, tal como la consideramos hoy, es la historia de las innovaciones, de los músicos que han innovado, que han hecho aportes, hayan sido conscientes o no de ello. Esta distinción no sólo es necesaria para explicar las obras, sino también, como ya dijimos, para entender las conductas que éstas puedan involucrar.

Los rasgos que caracterizan al arte musical son: uso original de un parámetro existente, incorporación de nuevos parámetros en su sintaxis y, por último, el establecimiento de una nueva red, de un nuevo sistema relacional.

Lo importante a nuestros fines es entender el mayor o menor compromiso de estos lenguajes con el material. Podemos considerar este mayor o menor compromiso también como una graduación entre lo evocativo y lo acústico, como un menor o un mayor compromiso con las estructuras, variables éstas que nos permiten, en última instancia, desplazarnos gradualmente de un arte de representación a un arte de signos, de un mensaje con poca información a otro de mayor información, donde información significa libertad de elección de que se dispone, no ya para construir un mensaje, sino para estimular la imaginación.

Por supuesto, estos aspectos son por demás útiles al cine. La clave será no ignorar la mayor o menor información que caracteriza a estos lenguajes; información que podemos considerar dentro de un marco más general. Pensemos que tanto los sonidos como las estructuras sonoras nos suministran información a dos niveles. El sonido pone de manifiesto sus cualidades evocativas (funciona como un índice) o pone de manifiesto sus cualidades acústicas. Una estructura sonora o musical también puede ser reducida desde dos lugares diferentes, a una la llamamos reducción analítica y a la otra reducción metafórica.

Ahora nos interesa analizar estos lenguajes acústicos no verbales desde este doble lugar. Digamos que, en cuanto a reducción analítica se refiere, en mayor o menor medida estas estructuras se comunican a sí mismas, comunican cómo han sido organizadas, cómo se articula su sintaxis, etc. Este aspecto, el *sintáctico-formal* (por oposición al simbólico inconsciente) es fundamental a nuestros fines, puesto que tanto el cine como cualquiera de estos diferentes lenguajes, tienen en el *tiempo* su dimensión fundamental, y no nos referimos a una analogía entre tiempos cronométricos o psicológicos, sino a tiempos virtuales, los que son propios de estas disciplinas. No debe sorprendernos que Mitry dedique un capítulo de su libro al ritmo musical y al ritmo prosódico. Del mismo modo podríamos aludir a los aspectos formales de una y otra disciplina. Esto, que es fundamental, merece ser tratado de manera más profunda; de momento, y antes de dejar este tema, diremos con Gisèle Brelet:⁵ "En el ritmo



surge en su pureza la esencia misma de toda estructura: forma total cerrada sobre sí misma, cuyas partes tienen sentido por el todo que las comprende..." y más adelante, "... arte del tiempo, la música sólo encuentra su estructura definitiva, en la actualidad del tiempo vivido...". Umberto Eco⁶ nos sirve como ejemplo, pues, paradójicamente, él hace en su novela *El nombre de la rosa* lo que muchos directores de cine deberían hacer: "De allí las extensas investigaciones arquitectónicas con fotos y planos de la enciclopedia de la arquitectura, para determinar la planta de la abadía, las distancias, hasta la cantidad de peldaños que hay en una escalera caracol. En cierta ocasión, Marco Ferreri me dijo que mis diálogos son cinematográficos porque duran el tiempo justo. No podía ser de otro modo, porque, cuando dos de mis personajes hablaban mientras iban del refertorio al claustro yo escribía mirando el plano y cuando llegaban dejaban de hablar...".

Ocupémonos ahora del otro aspecto, del que depende más de los aspectos extrínsecos, de aquellas "cosas" que sin ser las estructuras vienen por añadidura con ellas o, en todo caso, son capaces de generarlas en el espectador, es decir, el considerar la música (y por extensión los otros lenguajes) como un referente. En este sentido digamos:

- Que una música puede marcar cierta continuidad, cierta unidad de sentido. Todo discurso musical, por ser explicitado en un tiempo, "enmarca" ese tiempo en una unidad temporal. Mientras la música no cambie su campo rítmico ni su campo armónico, todos los elementos extramusicales que participen de ese tiempo tenderán a formar parte de esa unidad de sentido. Determinada música hace evidentes las características de la permanencia.

- Que una música, por su variedad, puede marcar el carácter de diversidad, de oposición, de dinámica, etc.; es decir, provocar una tendencia a lo múltiple, al cambio. En este sentido, esta característica se opone a la anterior.

- Que toda música es siempre un exponente de una forma particular de movimiento, ayuda a la formación de la idea de espacio interior, de traslación de un lugar a otro. En este sentido, es siempre un exponente de la idea de velocidad. Este fenómeno es muy importante puesto que está ligado a los fenómenos temporales y rítmicos.

- Toda música marca una conducta psíquica o es exponente de un determinado estado emotivo. A ello contribu-

yen ciertos rasgos como, por ejemplo, la repetición o no repetición, la alternancia, la recurrencia, la direccionalidad, la incrementación rítmica, el cromatismo, etcétera.

– Cierta música puede remitir a factores sobrenaturales o a la formación de nuevas imágenes en la medida en que no tenga referentes mediatos para el oyente. Este rasgo es más aplicable a cierta música nueva o a la música donde, por ejemplo, no se reconozcan las fuentes.

– Que la mayoría de las músicas remiten a factores extra-musicales, ya sea por el texto, ya sea por el título, ya sea por el género, conocimiento del autor, época, etcétera.

– Que sus diferentes formas de manifestación ayudan a captar diferentes niveles sociales o diferentes grupos, los que por lo general tienen determinadas preferencias musicales.

– Toda música es capaz de marcar el carácter de una sociedad, su evolución histórica, particularidad social de un determinado momento, etc. Esto está en general determinado por el tipo de instrumentos que se usan, la manera en que están organizadas sus estructuras, el particular uso que se haga de los elementos constructivos, etcétera.

– Que cierta música, por su correspondencia estructural, permite marcar similitudes entre diferentes sociedades. Es fácilmente asimilable por grupos culturales muy diferentes.

– Toda música alude a una historia y a una geografía por medio de sus rasgos característicos, en particular aquellos que tienen su origen en el folklore.

Esta enumeración podría ampliarse simplemente prestando atención a lo que la música misma es capaz de sugerirnos. Tengamos en cuenta, también, la cultura del espectador y aquellos aspectos que devienen de lo denotativo, lo connotativo, lo estructural y lo contextual, que son determinantes para la información.

Estos rasgos, por supuesto, tampoco aparecen de manera aislada. Cada música o cada espectador podrá privilegiar uno u otro. Lo mismo cabe para lo que podemos llamar las funciones, en este caso las relaciones que se puedan establecer entre la música y el cine. Podríamos separarlas en dos grandes grupos: las funciones formales y las funciones expresivas. Como ya dijimos, tampoco aparecerán de manera aislada, sino que la intención del director o del compositor podrá privilegiar una sobre la otra. Enumeremos las más relevantes:

Función formal, la música puede participar de la sintaxis general de un film, estableciendo relaciones formales, anticipando o reiterando elementos formales, alterando el "tiempo" del discurso general. También puede cumplir funciones de unidad y de continuidad, etc. Estas funciones, en general, deben estar previstas desde el guión, lo que no siempre sucede. En general, la música aparece después del armado de la doble banda, momento en el cual ya poco puede hacerse.

Función sustitutiva, por esta función la música puede reemplazar una situación argumental o parte de la misma, en particular si ya se ha establecido un vínculo, una relación entre la música y un personaje, una función actoral, etcétera.

Función enmarcativa, la música crea un determinado sentido del movimiento, un determinado sentido emotivo,

una particular captación del mundo (ello se debe a lo que llamamos su proyección sentimental), sin duplicar o aludir a lo visible o a lo narrado en ese momento.

Función conmutativa o transformativa, la música en general permite pasar de una "situación" teatral, argumental o narrativa a otra, sin necesidad de que exista transformación manifiesta entre éstas. En música es posible pasar de una "caracterización" a otra y hacerlo de manera rápida y eficaz.

Función de enlace, la música puede llenar un silencio o enlazar dos situaciones diferentes, sean éstas cambios de situación, de secuencia, acto o parte, etc., sin necesidad de que estos cambios se manifiesten en la música misma.

Función de complementariedad, la música puede crear una situación expresiva complementaria o independiente de lo planteado a través de lo argumental o visual.

Función antitética, la música puede equilibrar una percepción psíquica por su carácter "sublimador", en relación a lo argumental o teatral, o crear situaciones grotescas o contradictorias con las mismas.

Función asociativa, la música activa los esquemas o conductas asociativas por medio de lo que podemos llamar su carácter descriptivo o ilustrativo.

Función tensional, un fragmento musical puede reforzar, generar o "paralizar" (diluír) la tensión de una secuencia. También puede amortiguar o subrayar el carácter de la misma.

Función introductoria, la música, cuando aparece antes que la imagen, puede establecer el estilo, el carácter, etc. de un film o predisponer al espectador para...

Función delimitativa, se establece el "espacio de la narración", o también delimita una determinada situación, enmarcando a ésta, encerrándola dentro de dos fragmentos musicales, los que por lo general son iguales o análogos.

Función de fondo, ya sea éste un fondo de "ambientación" o "musical", acompaña a una secuencia donde el silencio puede perturbar. Para que cumpla con esta función es necesario que tenga un bajo nivel de información.

Lo que acabamos de enunciar se refiere a aspectos generales, algunos de los cuales habían sido enunciados en el ya histórico trabajo de Adorno-Eisler⁷ cuyos contenidos sin embargo estaban referidos a la concepción musical de la época, o en todo caso a la concepción de la música para el cine. A estos podríamos agregar otros, ya no referidos al aspecto estructural ni al metafórico, sino más bien a lo expresivo, al "cómo". Nos referimos a la elección de los timbres, del registro, del tipo de tratamiento, del carácter, de la densidad polifónica, etc., los que seguramente están más ligados a la imagen en sí, a sus cualidades, aspecto este que, por supuesto, también es digno de tenerse en cuenta.

Volvamos, ahora, a nuestro problema central, el que nos parece debe primar en toda concepción estética de la banda sonora. Nos habíamos planteado, al principio de esta nota, la posibilidad de una mayor expresión en el tratamiento del sonido, la posibilidad de provocar un desplazamiento de lo denotativo para adquirir una nueva significación, más próxima a la connotación metafórica, la posibilidad de plantear una nueva idea de lo verosímil, ahora no necesariamente ligada a la imagen, o a la idea

de la realidad evocada. Recordemos por ejemplo que el valor de una naturaleza muerta de Cézanne no reside en la evocación de la frutera, la copa, el cuchillo, etc., lo que se considera el tema, sino más bien en los valores plásticos, los elementos técnicos de la composición, su concepción de los mismos. La abstracción, inevitablemente, hace más evidentes estos elementos, al despojar a la plástica de nuestro siglo de la "excusa" que los "enmascaraba" para privilegiarlos.

En el cine el problema es análogo, y aunque éste conserve la anécdota, el argumento, nunca deja de ser una ficción, y como dice Noël Burch:⁸ "... Porque el cine está hecho en primer lugar de imágenes y sonidos; las ideas vienen (quizá) luego, al menos en lo que llamamos el 'cine de ficción'. Porque, como veremos en el próximo capítulo, existe desde hace algunos años un cine de no-ficción que parte de un juego de ideas abstractas...".

Como se ve, estas actuales concepciones del cine necesitan también de nuevas concepciones en lo referente al arte musical y al tratamiento que se hace del sonido en otras manifestaciones estéticas ligadas al sonomontaje o a la ambientación. Las actuales concepciones del arte musical que parten del sonido (por oposición a los ya viejos resabios estructuralistas) permiten, dada la ausencia de aquellos aspectos que hacen a la vieja música (la melodía, la armonía tonal, el tematismo, el ritmo métrico, etc.), establecer vínculos funcionales con el sonomontaje y el ambiente, de modo tal que sus barreras, sus límites, desaparezcan para formar un todo tan solidario como funcional.

Es en este marco donde debemos indagar, cuando pensamos el cine como una forma de arte. Noël Burch, en su libro ya citado, dedica a este tema un capítulo: "Del uso estructural del sonido", pero no es menos importante el resto de un libro donde, con independencia de lo que se hable, abundan referencias a la música por demás elocuentes; pese a las limitaciones propias de un cineasta hablando de música, dicho trabajo es un imprescindible punto de referencia, un excelente punto de partida.

Como se ve, para sus actuales concepciones, para su actual problemática, si el cine pretende significar, es decir, ir de la representación al signo, adquirir el carácter del lenguaje, tendrá que incluir forzosamente a la música como parte de sí mismo, de su sintaxis. Este mayor compromiso de lo sonoro con lo organizativo permitirá una mayor ambigüedad, una mayor multiplicidad de lecturas, una mayor posibilidad metafórica, una mayor provocación imaginativa, un desplazamiento desde una mayor comunicación a una mayor información. En este proceso no sólo se obtendrá una mejor función estructural entre imagen y sonido, sino también una imagen *resignificada* por lo contextual, es decir, por lo que significa el *espacio off* o, dicho de otro modo —puesto que éste depende de la banda sonora, de su concepción temporal—, del *tiempo off*. Desde este lugar, la vieja oposición entre música diegética y extradiegética (diégesis=narración) se vuelve irrelevante; la oposición entre instancia representada y expresada no tiene sentido, salvo que pensemos que la música es la partitura, la orquesta u otra cosa.

Christian Metz no parece muy inclinado a considerar la banda sonora como parte de una posible semiología del



cine. Sin negar su aporte en el intento de establecer lo que él llama "las grandes figuras fundamentales de la semiología del cine: montaje, movimientos de cámara, graduación de planos fundidos y fundidos encadenados, secuencias y otras unidades de gran sintagma", nos inclinamos —puesto que la realidad del cine se impone— a compartir el siguiente enunciado de Jean Mitry: "Pero este sentido no depende solamente de las imágenes. El film no es mudo, el diálogo, el comentario, los ruidos, son otras tantas denotaciones conjuntas. Y, en seguida, se advierte que la asociación audiovisual determina las relaciones —contrapuntísticas y otras— que pueden estar cargadas de sentido. Son otras tantas connotaciones posibles. Solamente en el nivel del plano el conjunto de los signos visuales, sonoros, verbales, constituye ya tal complejo de significaciones que de cada uno de ellos se podría decir que es un significante sintagmático global (para utilizar provisoriamente un término lingüístico), o también una célula significante".

Bibliografía

- 1 Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, tomo I: Las Estructuras; tomo II: Las Formas. España, Siglo XXI editores, primera edición en castellano, 1978.
- 2 Henri Pousseur, *Música, semántica y sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, primera edición en castellano, 1984.
- 3 Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- 4 Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1978.
- 5 Gisèle Brelet, Christian Metz, Jean Mitry y otros, *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969.
- 6 Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Editorial Lumen- Ediciones de la Flor, 1987.
- 7 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *El cine y la música*, España, Editorial Fundamentos, 1976.
- 8 Noël Burch, *Praxis del cine*, España, Editorial Fundamentos, 1985.

Notas sobre la música en el cine

Cristian Pauls

1. En la mayor parte del cine que podemos ver a diario, la música acompaña, viste, neutraliza. Es triste, alegre, sombría o vigorosa según la imagen exija; su verdadera vocación parece estar en este sincronismo: hacer lo que hace la imagen (función de puntuación, de amplificación emocional o, más raramente, de estructuración).

De todo esto, algo parece relativamente claro: la música es usada por el cine, y salvo contadísimas excepciones, a partir de sus poderes más inmediatos, sus efectos más triviales, su lenguaje más sumario.

2. La música viene arrastrando este rol de pariente pobre desde los comienzos mismos del cine. Ya en el mudo, existía una música improvisada o programada sometida a la necesidad de corresponder con la imagen visual y servir a fines descriptivos, narrativos o ilustrativos, un poco a la manera de título intermedio. Y si bien era un continuo, se detenía cada tanto, lo suficiente como para dejar respirar al pianista que acompañaba a las imágenes, pero sería exagerado, creo, asignarle un lugar de importancia en la construcción del filme.

Otras funciones se le adjudicaron además en esos primeros tiempos. Veamos algunas:

a) *Neutralizar* el ruido del proyector que molestaba la visión (Kurt London).

b) *Tranquilizar*, en tanto el ruido del proyector unido a la oscuridad de la sala infundían en el espectador la sensación de quedar librado a un mecanismo (Adorno-Eisler).

c) *Equilibrar*, ya que el silencio se liga normalmente a la inmovilidad y ésta, como tal, debía compensarse (Harris).

Distintas eran, quizás, las ideas que Eisenstein tenía al respecto, sobre todo si hacemos caso a los análisis que efectuaba para *Alejandro Nevsky*. Para Eisenstein era imprescindible que música e imagen formaran un todo en el que el movimiento o incluso la vibración sería el elemento común a lo visual y lo sonoro. Hay aquí una cierta manera de leer la imagen visual que se corresponde bastante a la audición de la música (vibración o movimiento). De cualquier manera, sigue presente la idea de correspondencia y aunque ya no es exterior o ilustrativa, el sincronismo "interno" eisensteiniano (asociación de la música y la imagen por el movimiento o la vibración), considera que el todo debía ser una unidad superior producto del *choque* entre lo visual y lo sonoro.

A partir del advenimiento del sonoro-parlante, se pensó que la música quedaría emancipada y cobraría vuelo. Sin embargo, y dejando de lado por un instante las tenta-

tivas que se fueron produciendo con el correr de los años, quizás la música permanezca hoy como uno de los capítulos pendientes más retrasados en relación a otras investigaciones de lenguaje en el cine. Aún en los filmes actuales más avanzados, la música sigue siendo siempre un decorado anodino e inofensivo, simple ornamento para compensar el silencio o llenar vacíos.

3. La tradición de su uso desde los comienzos mismos parece haber implantado la música como algo natural al cine, o mejor: como inseparable de cualquier filme. No se pregunta nunca si se usará o no, sino *qué tipo* de música habrá, como si su existencia en una película fuera un hecho consumado e irreversible al que el cine no podría negarse. Esto me parece uno de los tantos problemas pesados de sobreentendidos culturales porque la ley que une música e imagen no tiene nada de fenómeno inmediato o natural pero obstaculiza la posibilidad de pensar esa relación de cualquier otra manera (nueva).

4. En el cine no hay una única banda sonora sino, por lo menos, tres grupos distintos: palabras, ruidos y música. De todos ellos, en el montaje sonoro de una película, la música llega siempre a último momento, cuando la totalidad del resto de la banda sonora ha sido completamente concebida y, en muchos casos, ya armada definitivamente. De esta manera, sin saber junto a qué elementos irá a convivir en el interior mismo de la película, la música pierde casi toda posibilidad de ser algo más que un simple telón de fondo.

El investigador francés Michel Fano ha insistido muchas veces sobre la importancia vital que tendría la presencia del músico en la sala de montaje y en su participación en los elementos sonoros que intervienen como en el tratamiento musical de los sonidos no musicales. Estos puntos últimos han sido centrales en el desarrollo del cine de Jacques Tati, en el que las relaciones intrínsecas entre sonidos resultan deformadas y en el que los ruidos más triviales pasan casi al estatus de personaje. Se trata de un trabajo muy profundo en la búsqueda de nuevas relaciones entre los diferentes elementos de una banda sonora. Entre las admiraciones de Fano, también figuran otros cineastas que han trabajado en este mismo sentido: Mizoguchi en *Los amantes crucificados* o Antonioni en su primera película, *Crónica de un amor*. (Oposiciones múltiples entre la proximidad de un tema sonoro y el alejamiento del tema visual –Mizoguchi– o autonomía de los diálogos y ruidos frente a la música extremadamente tenue y reducida casi a intervalos –Antonioni–.)

5. A partir de los ochenta, los mundos sonoros que antes se pensaban como puramente físicos ya no lo son tanto, ya no lo son más. La música contemporánea y la electroacústica, el rap, las nuevas posibilidades (enormes e infinitas) en las combinaciones entre lo hablado y lo cantado y las alternativas de mezclas de todos estos materiales con otros de múltiples procedencias (musicales y no musicales, ruidos de todo tipo u origen) han conformado una nueva concepción de la música en tanto universo sonoro, que trasciende viejos géneros y fronteras. Lo central es este uso o incorporación de materiales

violenta heterogéneos a lo musical y la aparición de un pensamiento que redefine a la música a partir de relaciones de montaje (choque, colisión) de elementos de orígenes sumamente diversos.

6. Cineastas que uno identifique rápidamente con el sonido no hay muchos: Welles, Bresson, Eisenstein, Resnais, Mizoguchi, Santiago, Godard. Pero es Godard, de todos ellos, el único para el que la expresión *universo sonoro* tendría un sentido fuerte.

Si según Thierry Jousse, Godard en tanto cineasta es un verdadero programador radial, es porque se trata del único que hace trabajar en niveles iguales materiales sonoros tan diversos y codificados. Desde una perspectiva casi eisensteiniana, el campo sonoro de Godard es un inmenso campo de batalla en el que los distintos grupos sonoros avanzan, retroceden, combaten con una audacia casi sin precedentes.

Tomemos, por ejemplo, *France-Telecom*, un video que tuve la oportunidad de ver hace muy poco tiempo: aquí Godard lleva hasta lo último esta idea de banda integral, arte del collage. Las voces amplificadas electrónicamente, sintetizadas, se transforman en sonidos puestos en el espacio, propulsados al cosmos, mezclados con ruidos de todo tipo y canciones de Bob Dylan y Leonard Cohen, arrancadas de su contexto sin el menor miramiento. Se han pulverizado aquí todas las categorías sonoras hasta hoy infranqueables: música, ruidos, palabras, en función de una nueva realidad sonora que sobrepasa completamente las condiciones de lo natural y lo artificial. Y aquí sí, parecemos estar decididamente del lado de la electroacústica.

En *Carmen*, el uso de los movimientos musicales (Beethoven), los ruidos, los sonidos del mar o los pájaros, el punteado de las cuerdas, el ruido del tren, los arrastres del arco y las ráfagas de las ametralladoras; todo esto pero además sus correspondencias y sus desplazamientos, forman la potencia de un continuo del que nos es virtualmente imposible distinguir música, ruidos o palabras independientes sino, más bien, rivalizando, tapándose, atravesándose, interceptándose permanentemente, obligándonos a leer la imagen como si fuera una partitura.

En Godard, los ruidos devienen verdaderas músicas concretas. Tomemos la voz de una cantante de ópera, el sonido de un cepillo de dientes eléctrico, una conversación telefónica parca y tendremos la secuencia de inicio de *Sauve qui peut (la vie)*.

Sin hablar, por supuesto, de tantas otras secuencias en que la música silencia los ruidos o las voces. En Godard hay siempre combate, alteración de un sonido por el otro. Se trata de integrar los hablados y los ruidos a la música como si fueran cantos, instalar (nuevas) relaciones dinámicas entre los sonidos.

Quizás sea posible, así, no ya inventar un nuevo espectador sino un nuevo oyente. Pensando la música en su forma menos pura (cortándola, contaminándola de otros materiales) quizás se pueda –paradójicamente– hacerla existir de nuevo, reinventarla, hacerla decir lo indecible. ■

Godard y la música

*Conversación con Antoine Duhamel*¹

Cuando uno recuerda *Pierrot le fou*, lo primero que surge es la música. Autor: Antoine Duhamel. Después, vino *Week-end*. Música, maestro.

— ¿Cómo fue su encuentro con Godard?

— Sucede que me sentí sensibilizado de entrada por el cine de Godard. *A bout de souffle (Sin aliento)* me impresionó, pero, tal vez a causa de ciertas preocupaciones musicales, fue sobre todo a partir de *Une femme est une femme* cuando me atrapó realmente. Este film maravilloso, que siempre vi en salas llenas y arrobadas, aunque se suele considerar que no tuvo mercado, me interesó muchísimo en lo que hace a la utilización de la música. A partir de allí, seguí con regularidad prácticamente todas sus películas. Me sentí impactado por el uso de Beethoven en *Une femme mariée* y por la música de *Carabiniers*. De todos modos, siempre encontraba que Godard tenía un sentido de lo musical apasionante. Mi encuentro con Godard se produjo en un periodo en que yo trabajaba con mi más viejo y habitual camarada de cine, Jean-Daniel Pollet.

Nos cruzábamos en los corredores de LUMI Films, donde trabajábamos unos y otros. Pienso que él debió de haber visto *Méditerranée*, que fue, por otra parte, una de las pocas referencias de que se habló cuando trabajé en la música de *Pierrot le fou*. El encuentro definitivo se produjo gracias a Anna Karina, con quien yo había trabajado para la película de Ronet, *Le Voleur du Tibidabo*. Anna tenía muchas ganas de que yo hiciera las canciones de *Pierrot le fou*, que resultarían finalmente las únicas cosas que no compuse. El proyecto me apasionaba. Sin embargo, no fue nada fácil al principio. Las indicaciones que me dio Godard se limitaron a dos frases. Una se refería a un momento donde aparecía una muchacha que bailaba delante de un *juke-box*, y me dijo: "Ahi, haría falta un *twist*". La otra, fue durante una proyección en Niza. Godard se acerca y me dice: "Mire, Belmondo pasa delante del bar de la *Marquise*, entonces citaremos *Tout va très bien Madame la Marquise*". Y eso es todo cuanto yo sabía de lo que Godard necesitaba con certeza. Era un poco perturbador. Casi tuve ganas de renunciar. En ese momento, Godard volvió a entrar. Me mandó buscar con François Collin, la montajista del film, a quien yo conocía bien y con la cual ya había trabajado antes. Después de eso, asistí a una proyección de *rushes*.² Allí, quedé por completo conquistado, maravillado. Vi con



nitidez la existencia de una música. Hubo un plano, especialmente, que me atrajo de inmediato por su vinculación con lo que yo conocía de las buenas relaciones entre la música y el cine. Era el momento en que, después de haber incendiado un automóvil, Belmondo y Karina se van caminando y cruzan la Durance. Era evidente. Veía algo. Me imaginé perfectamente lo que sería la música de ese pasaje. Y lo bueno es que la música que imaginé está ahí.

Tengo que precisar un poco cómo ocurrió eso. Cuando terminó la proyección, Godard me dijo: "Hay un *twist*, *Tout va très bien Madame la Marquise*, y también me gustaría tener para el resto de la película dos o tres temas a lo Schumann". Frase muy concisa pero muy razonada. Siempre me produce placer volver a pensar en todo esto. Godard me trajo un ejemplar de la *Tercera Sinfonía* de Schumann, me hizo escuchar un pasaje y me dijo: "Lo que encuentro interesante es ese juego de respuestas temáticas entre las diferentes partes instrumentales". Eso era algo musicalmente muy

preciso. Además, está la dualidad Pierrot-Ferdinand en el personaje de Belmondo, dualidad entre el loco, el aventurero y el buen muchacho educado y casero. Y para mí, es claramente Florestán y Eusebio de Schumann. De modo que hasta llegué a incluir una pequeña cita del tema de Eusebio tomada del *Carnaval* de Schumann, que tal vez sólo perciban personas muy atentas. Partiendo de ahí, pregunto cuáles son las secuencias y Godard me contesta en seguida: "Hágame dos o tres temas a lo Schumann y con eso me las arreglo". Compuse cuatro pasajes, de los cuales hay dos que son muy importantes. Uno era Pierrot, el otro era Ferdinand. Y otros dos pasajes complementarios. Es maravilloso poder decirse: escribo lo que tengo ganas de escribir. Mi impulso musical me arrastra en diez minutos, ¡adelante! Después, le pido a Godard que venga a verme. Me dijo que no le servía de nada escuchar la música en el piano, que no le daría una idea justa. A la inversa, para mí era útil tener un diálogo con él. Discutimos un poco en torno al piano. La grabación se hizo justo el día que cumplí mis cuarenta años. No es del todo casual. Fue un poco buscado por mí como algo extraordinario, porque desde hacía años soñaba trabajar con Godard. Bien, se graba esa música. Empiezo por hacer los pequeños enlaces. Luego, se encadenan las grandes secuencias. Godard escucha todo eso. Hubo algo que me impresionó mucho cuando grabé el tema de Ferdinand, que es en verdad el tema memorable de *Pierrot le fou*. Godard tenía un diario en la mano, y veo que anota un montón de cosas en los márgenes. Anotaba el lugar en que lo iba a poner. Eso me fascinó porque ese tema se utiliza a lo largo de todo el film, prácticamente todas las secuencias en orden, prácticamente de modo integral, con los lugares bien precisados. Si se llega a sostener un tono durante una larga extensión, es muy interesante que la música sea, de una a otra secuencia, diferente: nunca la repetición de la misma cosa, sino al contrario, que contenga un elemento nuevo. Para el tema violento, el de Pierrot, le dije a Godard: "No sé muy bien si usted va a utilizar este tema en el film, pero tuve necesidad de hacer un tema de carácter rítmico, en relación con la violencia que hay en el film". Recuerdo que al terminar la regrabación³ Godard me llamó por teléfono y me dijo: "Con respecto a ese tema, usted verá lo que hice. No sé si quedará contento. Improvisé un poco". Más lo escucho, más interesante me parece el uso que hizo del tema. Puso todo el tema —ni siquiera hizo cortes— y lo usaba de vez en cuando. Se sirve del tema de la misma manera que me había fascinado en *Une femme est une femme*, es decir, una ráfaga de música que se detiene bruscamente porque hay un ruido, un diálogo o un cambio de intención, la mirada de un personaje y después arranca de nuevo. Esa manera tan fragmentada de servirse del tema es, para mí, un acierto.

— ¿No le molestaba eso? Uno pensaría que un compositor podría temer que alguien usara su música de una manera tan fragmentada...

— Depende de quién. Esa es toda la cuestión. La concepción de la banda sonora según Godard es sumamente audaz, y yo podía dar por descontado que él lograría un efecto formidable. Mientras que de otro hubiera desconfiado mucho, aunque fuera un grande. Con Godard, sentía plena confianza. En cuanto a los otros temas, están diseminados, por aquí, por allá. Yo estaba muy sorprendido por la concentración, la seriedad, la reflexión ininterrumpida de Godard. Es que, en esa época, había, en buena parte del medio cinematográfico, una actitud del tipo "Godard es un farsante, un bromista, todo eso no es serio". Ahora, como yo tenía de Godard una imagen totalmente opuesta, hice una música que insistía enormemente sobre el lado serio.

— *Entre Pierrot le fou y Week-end, ¿siguió en relación con Godard?*

— A diferencia de otros directores con los que he trabajado, Godard no fue para nada alguien con quien yo pudiera tener una relación de camaradería. Hubo una época en que me lo encontraba a menudo en un *bistrot* de la Ile-Saint-Louis. Cada vez que eso ocurría, yo me emocionaba bastante e iba, discretamente, a saludarlo. En uno de nuestros últimos encuentros, vino hacia mí, se sentó en la mesa de al lado y me hizo algunas preguntas. Era la época en que preparaba *Prénom Carmen* y me interrogó sobre los cuartetos de Beethoven. Le di algunas ideas sobre lo que había que hacer, sobre las precauciones necesarias. Hay cosas importantes: cuando uno ve músicos que evidentemente simulan tocar, es un poco molesto. Los músicos a menudo son capaces de representar pequeños papeles en un film. Me gusta mucho comer y beber, de modo que la ceremonia en torno a la mesa de un *bistrot* con Godard no llega muy lejos. Todo eso contribuye a una atmósfera de distancia. Muchas veces me encuentro con personas que trabajan con Godard y que me dicen que él guarda un buen recuerdo de mí. Nos hemos vuelto a encontrar y nos tenemos una estima recíproca.

— *Al escuchar el Concierto para violín de Beethoven, pensé que uno de los temas de Pierrot le fou remitía a un pasaje de ese concierto, o en todo caso hacía pensar en él.*

— Se trata de una forma rítmica, mientras que en el Concierto de Beethoven es más bien una especie de tema un poco lancinante, un poco grave... En *Pierrot le fou*, lo utilicé desde un punto de vista a la vez aéreo y angustioso. Dicho esto, no había pensado para nada en esa coincidencia.

— *¿Usted sentía que Godard conocía bien la música?*

— Sí, absolutamente. Voy a tomar como ejemplo una referencia que me asombró muchísimo. Hace un tiempo, en la televisión, vi *Passion*, una película totalmente hecha con música de archivo. Al principio, me dejó estu-

pefaco la utilización del comienzo del *Concierto para mano izquierda* de Ravel, toda la introducción orquestal sobre las imágenes, era perfecto. Era de una inteligencia musical inaudita. Además, justo en el momento en que termina el crescendo y está por empezar el solo de piano, arranca la acción. Y el solo de piano ya no está allí, está un poco más lejos y juega también un papel. La segunda parte no me convenció tanto. En toda la parte donde están las referencias a los cuadros, tuve la impresión de que se divertía un poco tomándose el pelo a los ilustradores sonoros. Llega a una utilización completamente paródica de la música y eso me irrita un poco. Pero el principio confirma totalmente la idea de que es en verdad un cineasta que tiene un sentido de la música. Cuando pienso en mis numerosas colaboraciones, incluido Truffaut, con quien no me entendí, el trabajo con Godard o con Pollet me parece absolutamente apasionante. Hace un tiempo, propuse en un festival de Angers que reunieran en un programa *Week-end y Méditerranée*. Me dije: ¡cómo sabe utilizar la música esta gente! Primero fue un placer enorme que Godard volviera a pedirme algo. Eso no se repitió más. Lo cual no me asombró, ya que Godard me había dicho: "*Week-end* va a ser un film donde habrá mucho espectáculo, un despliegue, y siento que necesito una música como la suya". Después, él le volvió totalmente la espalda a esta manera. En *Week-end*, las cosas no ocurrieron del mismo modo que en *Pierrot le fou*. El film se rodaba en París, por lo tanto yo iba a ver los *rushes* prácticamente todas las noches. ¡Son bien extraños los *rushes* de Godard! Mientras que otros directores van a ver las proyecciones de las tomas sólo con un muy pequeño equipo técnico, allí había una verdadera multitud. Todo su trabajo sobre los planos-secuencias era verdaderamente asombroso. Las tomas me fascinaban, lo que querían decir me fascinaba. Recuerdo muy bien lo que sentía a la salida de *Week-end* cuando la gente me hablaba de la música; yo les contestaba: "¡Déjenme en paz! Quiero que me hablen de la película". El método de trabajo era bastante particular en *Week-end*, porque si bien Godard no aceptaba quedar fijado por una música cronometrada con señalamientos precisos, quería sin embargo estar seguro de que cada motivo musical tendría por lo menos la extensión de la secuencia en que iría a inscribirse. Pienso especialmente en la secuencia donde Mireille Darc dice el texto de Bataille, bien al principio del film. Para esta secuencia, que duraba un acto, es decir alrededor de nueve minutos y medio, compuse nueve minutos y medio de música. ¡Un lamento! Siempre me fascinaron los guiones de Godard, que son los más breves y precisos que conozco. En esta secuencia, hablaba del lado amargo y lánguido de lo que cuenta Mireille Darc. Es por esa razón que hice una música sumamente grave. Además, cierto número de temas que están o no están en el film. Escribí mucha música para *Week-end*. Era bastante fácil de grabar. Durante la grabación veía que los músicos me miraban de vez en cuando con cara rara, viendo que hacía mucho más de 20 minutos por sesión, que es la duración autorizada oficialmente. Hay cosas muy con-

trastadas, otras más irónicas, otras más graves, otras completamente catastróficas, como ese lamento, otras más religiosas. Compuse algo un poco en el estilo de las músicas masónicas de Mozart para la secuencia de la transformación de los autos en corderos, pero eso no está en el film. Una de las razones por las que me sentía menos directamente apasionado por *Week-end* era que estaba escribiendo una obra muy importante en mi vida, *Lundi monsieur vous serez riche*, una comedia musical que hice con Remo Forlani. Asistí a la mezcla, que me interesó mucho. Para esta película, más bien larga, la mezcla duró un día y medio. Estaban el ingeniero de sonido, Bonfanti, y Godard. Bonfanti se ocupaba de dos o tres bandas, el sonido directo más algunas voces en off y otros efectos, y Godard de la música. Recuerdo especialmente la secuencia del monólogo de Mireille Darc, de la que hablaba recién. Cuando escribí esa secuencia, me preguntaba si no era un poco abstracta desde el punto de vista musical. Pero Godard la utilizó volviéndola aún más abstracta de lo que era. Me acuerdo de un momento preciso en que la cámara avanzaba sobre la espalda de Mireille Darc y hubo un pequeño desplazamiento de la intensidad musical introducido por Godard. Me dije que trabajaba como un director de orquesta. Actuaba efectiva y verdaderamente sobre la materia musical. Para no hablar de ese procedimiento tan frecuente en Godard, y raro en otros, que consiste en no vacilar ante el hecho de que la música llegue a impedir la comprensión de las palabras. Hubo incluso un momento en que me pidió que le escribiera una especie de *bou-rrée* para acordeón porque quería hacerla cantar a voz en cuello sobre el ruido del auto, hasta el punto de tapar completamente las palabras de los actores. Otra anécdota asombrosa: la historia de *La Internacional*. Tomó una hoja de papel, escribió las primeras palabras de *La Internacional*, y me dijo: "Aquí me gustaría una cita de *La Internacional* pero nota por nota. 'C'est la lutte'... Corte. 'Finale'... Corte". Había hecho él mismo, sobre una hoja de papel que después perdí, sus cortes. Me divertí mucho escribir eso, ya que hice una especie de troceado con los acordes, para nada conformes a la versión original. El producto era una cosa muy extraña. Usted sabe que la SACEM controla y revisa los temas de la música. Lo que yo veía eran todas notas separadas por calderones. Y al final, alineando todo eso, no se dieron cuenta de que era el tema de *La Internacional*. Otra anécdota: pasé una larga tarde en la sala de montaje con Godard para tomar con exactitud las duraciones máximas de cada una de las secuencias musicales, y Godard habrá pronunciado, en toda esa tarde, unas treinta palabras. La que hacía el montaje era Agnès Guillemot. Y, al final de la tarde, me dijo: "¡Qué cosa tan agradable es oírlo hablar!" ■

Trad. M. T. G.

¹ Entrevista realizada por Thierry Jousse para *Cahiers du Cinéma*.

² Proyección del material filmado el día anterior. [N. del T.]

³ Mezcla final de todos los sonidos de un film. [N. del T.]

De mi praxis (Sobre el uso de la música en el film sonoro)

Hanns Eisler

hay poca teoría e inadecuada práctica en el uso de la música para el cine sonoro. Es una lástima, porque sus usos más efectivos aún no han sido entendidos.

Mi trabajo como compositor de música para film sonoro comenzó muy temprano en Alemania. En 1927 el Dr. Bagier, director de una pequeña y desconocida compañía llamada Triergon, nos pidió a Paul Hindemith y a mí, que cada uno de nosotros compusiera un pequeño film para el Festival de Música de Baden-Baden. En aquellos tiempos los aparatos para grabación de sonido era aún muy primitivos. Recuerdo bien como Masolle (uno de los inventores del sistema Tobis) me aconsejó de manera paternal evitar ciertas frases musicales. Me dio toda una lista de cosas que yo debía evitar. En todo lo demás, me dijo, podía hacer lo que quisiera.

Se me dio el siguiente trabajo. Con la ayuda de un nuevo invento bastante limitado, el aparato sincronizador de Blum, debía "subrayar" todos los "ritmos" en un film abstracto de Ruttmann.¹ Debo confesar que hoy esto me parece idiota. (Hindemith compuso música para *Felix der Kater (El Gato Félix)*, donde el subrayado del ritmo del film lograba un efecto humorístico excelente.) Considerando el estado de la música para cine en aquellos años, no debe sorprender que se me haya encomendado esa tarea. Un compositor de música para cine era considerado inteligente y útil si él entendía como "ilustrar" la acción del film. Si en la pantalla se mostraba una máquina, la música debía zumbir, si un hombre caminaba por la calle, la música debía caminar, etcétera.

Este principio de ilustración era complementado por música "sentimental" y "pintoresca". La sentimental era usada para hacer que la pena de un amante fuera más dolorosa por medio de la música apropiada. La "pintoresca" eran aquellas abominables piezas musicales que cuando se mostraban verdes praderas se convertían en detestables sollozos, o se transformaban en música enojada para sugerir el mar rugiente. La invención del sonido cinematográfico produjo una crisis en este tipo de música. Dado que la película sonora reproduce por sí misma todos los ruidos y sonidos, el "ilustrador" de cine se convertía en superfluo. De cualquier manera, en general se lo retenía porque la música es efectiva y nadie quería estar sin ella. Hoy existe una cierta anarquía en esta esfera. Uno de los más deplorables resultados de esta anarquía es la así llamada música ambiental.

El doblaje de la música sobre los diálogos es un método tan malo como el del viejo "ilustrador" de cine, con sus tarjetas de tomas. El film sonoro plantea nuevos problemas al compositor. Yo traté de resolver algunos de estos problemas de la siguiente manera. En 1930 trabajé con Granovsky para su film *Lied vom Leben (La canción de la vida)*.² Aquí por primera vez hice uso de una balada de manera no-naturalística. El film mostraba el nacimiento de un niño, y la imagen del chico estaba acompañada por una balada representando todas las cosas que le esperaban en su vida. Esto le dio a Granovsky la idea de mostrar también las mismas cosas en el film. Y así, música y film, describiendo todos los horrores de este mundo dieron una combinación de imagen y sonido que en aquel tiempo suscitó considerable interés. Era fundamentalmente diferente del método en que las canciones eran introducidas usualmente en los films. (Este método fue copiado a menudo más adelante.)

En el mismo año trabajé junto a Victor Trivas en el film *Niemandsland (La tierra de nadie)*. Victor Trivas es un director de gran talento que con mucha comprensión sabe trabajar junto a un compositor. De los momentos en que empleamos música e imagen con buenos resultados y de manera original, voy a rescatar uno: el comienzo de la guerra. Un trabajador se despide de su mujer y de su hijo —en el camino a los cuarteles vemos a hombres deprimidos acompañados por sus mujeres. Una música marcial comienza a sonar muy suavemente, creciendo gradualmente hasta alcanzar el fortísimo. Mientras se escucha esta música, hombres simpáticos y ansiosos se convierten en feroces guerreros. Creo que con este ejemplo pudimos mostrar con buenos resultados el efecto narcótico y aniquilador de la música marcial.

Otro uso de la música marcial lo mostramos el director Karl Grune y yo en el film *Abdul Hamid*.³ Una escena muestra a Abdul Hamid (Fritz Kortner) golpeando a un soldado a causa de su descuido al atrevido y las imágenes están acompañadas por los "seductores" sonidos del *Himno al Sultán*. Me basé en la suposición de que una canción patriótica está mejor ilustrada por la desgracia de uno de los que cantan dicha canción.

En el film *Kuhle Wampe (Vientres helados)*,⁴ dirigido por Dudow, se mostraban viviendas de gente pobre. Estas imágenes muy calmas eran contrapunteadas con música extremadamente enérgica y estimulante, que sugería no sólo pena por los pobres, sino que al mismo tiempo provocaba protesta contra esa situación.

Cuando Jacques Feyder discutía conmigo el guión del film *Le Grand Jeu (El gran juego)* sugería que un trozo de música de larga escala debía contrapuntar la escena de masas mostrando a la Legión Extranjera cuando invade el barrio de las prostitutas de un pueblo africano, en vez de la música mermelada-mermelada habitual. Así obtuvi-

mos una más colorida y realística presentación de lo que hubiera sido posible con la así llamada música naturalística. En el film *Komsomol (La canción de los héroes)*, que hice en Moscú y Siberia con Joris Ivens, combinamos con éxito sonido e imagen, contrastando canciones folklóricas originales con música moderna. Un joven campesino de una tribu siberiana (cuyas canciones yo usé al comienzo de la película) camina por primera vez por la ciudad socialista industrial de Magnitogorsk. Esta caminata era acompañada por una extensa pieza instrumental, cuyo carácter pretendía tornar claro que construir allí una industria siderúrgica era sinónimo de luchar por una nueva forma de vida.

Estos son sólo algunos pocos ejemplos de mis experiencias en el trabajo filmico, pero me llevaron a las siguientes conclusiones. El método ilustrativo ingenuo es principalmente eficaz para films cómicos o grotescos. Walt Disney desarrolló ese método en las *Silly Symphonies* y lo llevó a su mayor grado de expresión. En películas serias de largo metraje este método está destinado a fallar en la mayoría de los casos; reduce a la música al rol de ineficaz apéndice secundario. Una nueva manera de usar la música vocal e instrumental es, por sobre todo, poner a la música contra la acción del film. Eso quiere decir que la música no es empleada para "ilustrar" el film, sino para explicarlo y hacer comentarios sobre éste. Esto puede sonar abstracto, pero mi experiencia me ha mostrado que largas secciones de un film pueden convertirse en más efectivas por este método, y por supuesto efectivas en un sentido popular. Este método va a ser también necesario cuando se estén buscando nuevas formas para la comedia musical cinematográfica y para el film ópera. Los prerrequisitos materiales para realizar una buena película suponen que el compositor sea invitado a participar como consultor musical desde el comienzo para que la música tenga una correcta función en la construcción del argumento y en el desarrollo de las escenas del guión. Así se evitaría mucho trabajo innecesario.

Más aún, el productor y el director deberían contratar a músicos calificados. Creo que los compositores modernos ya han probado su valor por sobre los compositores populares, quienes en su mayor parte hacen arreglar y orquestar su música por arregladores mediocres. El cine requiere los mejores expertos.

Un compositor de calidad es también capaz de componer música simple, superior a la de un arreglador rutinario. Aún se pueden ver buenos films con música muy pobre y abominablemente orquestada. Ha llegado el momento en que los directores consideren la calidad de la música para cine con la misma seriedad que otorgan a los problemas del cine sonoro. ■

Traducción y notas de Edgardo Kleinman

Notas

¹ Se trata del film *Opus III*, de Walter Ruttmann (1888-1942), uno de los mayores exponentes de la vanguardia y de la "Nueva Objetividad" en el cine alemán de la década del veinte.

² Eisler compuso *Anrede an ein neugeborenes Kind (Mensaje a un niño recién nacido)*, con texto de Walter Mehring, para el film *Das Lied vom Leben (La canción de la vida)*.

³ El film *Kuhle Wampe* (1931-1932) fue el resultado del trabajo conjunto de Bertold Brecht (argumento), Hanns Eisler (música) y Slatan Dudow (dirección). Era el apogeo de los primeros films proletarios en Alemania (presentando a la gente en relación con el proceso de las luchas revolucionarias de esa época), de una dramaturgia inusual: una combinación de actuación, reportaje e impresiones junto con música de comentario y en contrapunto con la imagen, que tiene sus propios valores independientes.

⁴ Eisler compuso la música para *Le grand jeu* en París, en la primavera de 1934, y la de *Abdul Hamid* en Londres, en enero de 1935.

(Este artículo fue escrito para la revista inglesa *World Film News*, núm. 5, 1936. Se republicó en *Hanns Eisler-A Revel In Music*, Manfred Grabs (ed.), Nueva York, International Publishers, 1978).

Música visible, luz audible

Ana María Amado

"Aparte del oído, en medio de las notas y los sonidos, el ojo inconscientemente retiene ciertos contornos que acaban por condensarse en figuras definidas."

Robert Schumann

"La base para todo arte nuevo por venir es el cine."

Ivan Goll (1929)

Una música destinada a hacerse ver mientras se escucha, imágenes que deben leerse casi como una partitura: tal grado de acoplamiento obsesionaba a los artistas del cine absoluto o experimental, que avanzaron con sus obras en nociones pioneras sobre la capacidad de las imágenes y de la música para organizar a dúo un espacio y de encadenarse juntas a un despliegue en el tiempo.

Esa articulación tuvo diferentes niveles según las etapas "muda" y sonora del cine, de acuerdo a las necesidades de su práctica narrativa. En los comienzos, la música era el equivalente de la palabra audible excluida: asumía el rol de amplificador emocional, o de una suerte de "lenguaje interior" de las visiones proyectadas en la pantalla. Al menos, este

era el objetivo en las mejores expresiones filmicas, porque también existía la "música de programa", como la llamaba críticamente Bela Balazs, destinada a corresponder con la imagen visual con fines descriptivos, narrativos o como "comentario" paralelo. Con el sonoro, la música se emancipa y rompe los lazos de esa correspondencia ilustrativa externa, para adquirir una unidad basada en "las semejanzas", según planteaba Eisenstein o, por el contrario, en la posibilidad de romper radicalmente el mecanismo de asociaciones, como postulaba Adorno.

Es fuera del terreno más previsible de la institución cinematográfica, al margen del cine "normal" que algunos teóricos bautizaron NRI (narrativo-representativo-industrial), donde esa fusión buscó volverse absoluta hasta borrar las fronteras de cada lenguaje y gestar un nuevo flujo visual/sonoro capaz de interpelar como unidad la percepción de los espectadores. Estas características son precisamente las que sostienen hoy un efecto de saturación en las versiones del clip o del spot publicitario (también en la tendencia más "art" del video: texturas, encarnizamiento con el ritmo, el cuadro, la continuidad), aunque tuvieron su origen en tanto propuestas, rupturas, desafíos, programas estéticos. Algunos artistas de la vanguardia alemana de la década del '20 (Walther Ruttmann, Viking Eggeing, Hans Richter, Oskar Fischinger) concentraron su interés en un cine de tipo músico-visual específicamente, con obras abstractas que anteceden en más de medio siglo el actual operativo de integración de aquellos signos formales al consumo, o al contexto de una cultura "espectacular", y a la bienintencionada resurrección que emprendieron en las últimas dos décadas muchos realizadores experimentales empeñados en conectar imágenes, efectos y sonidos como modo de intervención programática en los ritos narrativos-perceptivos del cine.

El nacimiento y las marcas de la prehistoria

Algunos investigadores coinciden en señalar al alemán Walther Ruttmann —y no Hans Richter, según se sostuvo invariablemente— como el autor del primer film abstracto, en un operativo que tiende a despejar confusiones o nebulosas en el origen de esta expresión artística de la vanguardia alemana.¹ Su *Juego de Luces. Opus 1* se presentó en 1919, y allí conjugaba la pintura —terreno estético de donde provenía Ruttmann— con la música de Max Butting, en el intento de dar "sonoridad" a la luz y el color. En los años siguientes se conocieron sus *Opus 2, 3 y 4*, en los que Ruttmann perfeccionó el ensamble pictórico musical a través del movimiento —concepto clave en todas estas búsquedas y que explica su acercamiento al cine—. Pero es con *Berlin. Sinfonía de una ciudad*, estrenada en 1927 (considerada ahora como la película más importante de aquella vanguardia en tanto



que contribuyó a familiarizar a públicos más amplios con la producción cinematográfica de tipo experimental), que las imágenes de Ruttmann se vuelven más referenciales y constituyen, con la música, un discurso inédito sobre la metrópolis: a través de este tema lograba, paradójicamente, despegarse del tan mentado realismo del que son portadoras las imágenes.

La recurrencia al cine para potenciar simultáneamente las posibilidades estéticas de la pintura y la música, tiene su prehistoria en distintos movimientos de vanguardia de la década anterior. Los futuristas italianos declaraban en cada Manifiesto su fascinación por el cine como expresión privilegiada de la modernidad tecnológica: de la "civilización maquinista". Marinetti se exaltaba, en *Palabras en libertad* (1913), al considerarlo uno de los "elementos de la vida contemporánea que ha operado una completa renovación de la vida humana", postulando la necesidad de su integración y confluencia con las otras artes. Ya desde 1910 los hermanos Corradini, también italianos, componían su "música de colores" mediante pintura directa en la película acompañada de textos musicales y poéticos —Mendelssohn, Chopin, Mallarmé—, con un aporte descriptivo y teórico sobre este tipo de producción estética en el ensayo *Música cromática*.

A su vez, los franceses hipotetizaban sobre la posibilidad de utilizar el efecto cinético para visualizar el movimiento: Picasso, por ejemplo, se entusiasmó con varios proyectos en 1912 —sin llegar a concretar ninguno— a partir de las experiencias prácticas y teóricas de Leopold Survage (*Rythme colorée*) publicadas en la revista de Apollinaire *Le soirées de Paris*.

En la Alemania de preguerra se desarrolló sin embargo uno de los climas más propicios para la experimentación de nuevas formas de síntesis de los lenguajes artísticos. En el *Gesamtkunstwerk*, el proyecto de obra de arte total, estaban comprometidas

figuras como Kandinsky, que en sus escritos para el *Blaue Reiter* (1909-1912) demandaba la copresencia dinámica de medios diversos (el color, el sonido, el movimiento) para expresar simultáneamente sus virtualidades estéticas; también Maiakovsky y otros autores que sintetizaban una dialéctica interna de las vanguardias europeas a través del expresionismo, futurismo, constructivismo o dadaísmo berlinés.

En esa primerísima fase de imaginación de otro cine, se ubican las tentativas de Arnold Schoenberg en 1913 por acercarse a ese terreno, pero despojándolo de cualquier efecto previsible de analogía u objetividad. "Lo que exactamente deseo es justo lo contrario de aquello que normalmente el cine busca realizar. Yo exijo: ¡la más grande irrealidad! El efecto general no debe ser el del sueño, sino algo similar a la música, a los acordes", escribía en una carta a Emil Hertzka, director de la casa editora musical vienesa Universal Editions. Schoenberg proyectaba hacer una película con su segunda ópera *Die Glückliche Hand* (*La mano feliz*) pieza dramática del yo fracasado, del artista aislado y no reconocido para la que escribió su propio texto, y según refiere Carl Schorske, llegó a tentar a Kokoschka para hacer la escenografía de tal film.² El proyecto finalmente no se llevó a cabo, pero es importante destacar la probable influencia de los aportes teóricos de Schoenberg sobre la necesidad de un cine no representativo, no referencial, "desmaterializado", y sus tempranas alusiones a las analogías estructurales del lenguaje de ese cine posible con el lenguaje musical.

El Absolute film

La conjunción de lo visual y musical se desarrolló en la Alemania de la posguerra, cuando el *Absolute film* y sus formas experimentales encuentran condiciones

técnicas y culturales para operar con mayor sistematicidad y desde múltiples líneas de resolución estética. Cine abstracto, absoluto, integral, cine puro, son las distintas apelaciones que reenvían a obras filmicas caracterizadas por mostrar las formas geométricas en movimiento, y que constituyen las primeras versiones de planificación rigurosa del cine experimental.

La tendencia inicial común a todos era integrar a la noción de espacio, la de movimiento; por lo tanto, la idea de duración, de temporalidad. Además de la forma, el color y la superficie, la opción sería "pintar con el tiempo", como proponía Ruttmann al trazar los fundamentos teóricos de su arte en un temprano ensayo de 1913. En este sentido, la relación con la música se vuelve central, ya que se define el movimiento, en principio, por analogía con el lenguaje musical. Concebido de esa manera, el film abstracto sólo podía nacer de artistas plásticos que deseaban ver evolucionar las líneas de configuración de sus imágenes geométricas y abstractas.

Más allá de los postulados básicos comunes, por su pertenencia al campo de la pintura y por su participación activa en el debate teórico tanto estético como político de la Alemania de posguerra, las figuras más destacadas del *Absolute film*, Walther Ruttmann, Viking Eggeling (de origen sueco, en realidad), Hans Richter, Oskar Fischinger, tienen un punto de partida diferente en la concepción de sus films. Comparten la búsqueda de la luz, el color y el movimiento en el cine, también una afinidad semejante por la música que se manifiesta en los primeros títulos: *Sinfonía diagonal*, *Horizontal-Vertical Orchestra* (Eggeling), *Ritmo 21 y 23* (Richter), *Berlin. Sinfonía de una ciudad*, *Melodía del mundo* (Ruttmann), pero las imágenes respectivas acusan diferencias marcadas. Las de Eggeling son gráfica pura, se reducen a líneas que varían según un ritmo riguroso. Richter, de antecedentes dadaístas, diseña estructuras geométricas, cuadrados y rectángulos constructivistas. Ruttmann en cambio, concibe diseños más ligeros, más lúdicos, más impresionistas y "menos matemáticos". según los juzgó Rudolph Arnheim en una entusiasta crónica sobre el estreno de *Juego de luces. Opus 4*, de 1925; desde la primera obra de esta serie, Ruttmann consolidó el plano visual y el sonoro —con el auxilio de la música de Max Butting—, bajo la ley del *ritmo*.

El movimiento de una metáfora

La opción por el *ritmo* puro, por la armonía de las proporciones matemáticas del movimiento, era coherente con la denominación de *sinfonía visual* que recibía en conjunto este tipo de experiencias. Ritmo y sinfonía eran términos utilizados con cierto afán (imposible) de literalidad. Las "sinfonías visuales" buscaban el contrapunto de imágenes y sonidos en una suerte de modelo de composición fundado sobre la armonía de las estructuras formales (como en la

música se prevé una armonía entre melodía y acompañamiento). El "ritmo" era la consecuencia de una ultraorganización de los elementos formales, por el cual el montaje de las imágenes debía encontrar una correspondencia calcada de la cronología musical.

Esta equivalencia de conceptos entre ritmo cinematográfico y ritmo musical no pasó sin consecuencias entre los teóricos del cine. Fue defendida por Eisenstein en su famosa noción del "contrapunto audiovisual" (1927) en la cual despliega una serie de parámetros musicales —tonos, armonías, etc.— en relación con el montaje de imágenes, aunque tomada con desconfianza por los formalistas rusos. Boris Eichenbaum por ejemplo, en un ensayo fundamental³ consideraba esta asimilación metafórica del ritmo visual tan poco feliz como cuando se la emplea en otras artes no musicales: a lo sumo, decía, el cine moderno exhibía una "cierta *rítmica* general" (el subrayado es suyo) que no tiene ninguna relación con el problema de la música en el cine.

Metafórica o literal, la noción estaba en la base del *Absolute film* y tenía sus consecuencias en la concepción misma de las obras. En el caso del *Opus 1* de Ruttmann por ejemplo, la música de Butting fue compuesta posteriormente y ajustada a un *ritmo* concebido en principio para lo visual.

Con la evolución de su trabajo, Ruttmann invirtió esta operación: en *Berlin. Sinfonía de una ciudad* vertebó a partir de la música el despliegue del material visual, con una estructura sólida, evidentemente marcada por el modelo del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, film que influyó a muchos artistas de vanguardia luego de su estreno en Berlín en 1926. No es un dato menor el que Edmund Meisel, autor de la música de *Potemkin*, fuera el compositor requerido por Ruttmann para su film, en el que encaraba por primera vez imágenes referenciales para elaborar un discurso entre crítico y fascinado por la metrópolis y como signo de la modernidad. La ciudad (espacio privilegiado por el cine desde sus inicios y específicamente por la estética de las vanguardias) inspiró diversas obras filmicas: entre ellas el modelo de Ruttmann destaca por la excepcionalidad formal y expresiva.⁴

La estructura de una máquina compleja

Berlin. Sinfonía de una ciudad nace en principio de una asociación de Walther Ruttmann con Carl Mayer, guionista y autor de films claves del expresionismo (*Caligari*, *La noche de San Silvestre*, *La última carcajada*). Mayer imaginó una película sobre "un corte transversal" de la ciudad, sin trama ni acción alguna. Pero abandonó el proyecto ante la opción de Ruttmann por una estructura. Lejos de ser un film documental —se lo ubicó erróneamente en la corriente "objetivista" durante largo tiempo—, *Berlin* es en realidad un experimento radical de montaje cinematográfico, estructurado narrativamente en torno al transcurso de un día

ficticio en la metrópolis. Utiliza, hasta las últimas consecuencias, el principio eisensteniano del montaje por contraste y por analogías, tanto en el plano visual como en el sonoro y en el de la correspondencia entre ambos, para registrar desde el amanecer hasta la noche un día de primavera en la gran ciudad con su movimiento, adensamientos humanos, tráfico, distintos medios de transporte, atmósfera febril y caótica.⁵

Las imágenes se articulan —más bien se pliegan— a una modulación percusiva de la música ejecutada por dos pianos, un vibráfono y percusión (que incluye gong, batería, triángulo y otros elementos) y en la que los “movimientos” de la sinfonia clásica corresponderían aproximadamente a cada uno de los cuatro actos en que se divide el film, de acuerdo a una cronología impuesta por la actividad cotidiana.

En la espectacular secuencia de apertura —avance y llegada de un tren a la estación de Berlín—, el efecto de velocidad se construye con una sucesión hipnótica de paisajes desmaterializados por la aceleración alternados con líneas abstractas inasibles que preceden o continúan la sucesión en el cuadro de las diagonales de líneas férreas, armazones de puentes, señales, en una amalgama visual/sonora compacta y estilizadísima. La subsiguiente quietud del paisaje urbano (a las 5 de la mañana) lo vuelve signo y símbolo, con la consistencia de espacio intensivo y a partir de allí, protagónico, para contener un movimiento creciente hasta el frenesí del *tempo* ciudadano que valoriza lo transitorio, lo elusivo, lo efímero, como celebración misma del dinamismo que intenta transmitir Ruttmann.

En una danza de fragmentos pautados por máquinas y engranajes, las imágenes y la música asumen su inestabilidad, no imitan la realidad, abren espacios artificiosos, remiten sólo a sí mismas. La movilidad, la fugacidad, la discontinuidad acelerada entre una imagen y otra, se yuxtaponen y entrecruzan casi hasta borrar la distinción entre lo mecánico y lo vivo: la metrópolis como paisaje segmentado por la simultaneidad, las imágenes como pura percepción abstracta que busca la analogía de las sensaciones y no de lo real. Omnipresencia del montaje, por lo tanto, que incluye toda suerte de contrastes, de choques, de alternancias al mismo tiempo visuales y sonoras para gestionar el movimiento energético inscrito en la estructura misma de la película. Dice Ruttmann:

“Tras cada intento de edición me daba cuenta de lo que todavía me faltaba: una imagen para un delicado crescendo por aquí, un andante por allá, una sonoridad de metales o un compás de flauta, y según esto fui decidiendo una y otra vez lo que había que tomar y qué motivos debíamos ir a buscar [...] Durante la edición se hizo evidente cuán difícil era visualizar la curva sinfónica que yo tenía en la mente. Muchas de las fotografías más bellas tuvieron que ser desechadas, porque aquí no se trataba de integrar un libro de estampas, sino más bien de algo así como

la estructura de una máquina compleja, que sólo puede funcionar si aún la más pequeña de sus partes encaja con máxima precisión con las demás”.⁶

Este dispositivo molecular de fabricación revela, por un lado, la adhesión a una tecnología —característica en aquella vanguardia— que además de representarse en toda una simbología visual, quedaba marcada en cada plano editado, con la relación evidente entre la imagen, la cámara y las tijeras. (Esto bastaría para disipar cualquier duda sobre el *antinaturalismo* esencial de esta película de Ruttmann: si las imágenes son referenciales, el montaje deshace la duplicación de lo real, con la manipulación de fragmentos como “piezas de una máquina”).

La escrupulosidad delirante con que articula figuras visuales y “figuras” musicales, anticipa de algún modo una cuestión que Eisenstein desarrolló teóricamente, más tarde, respecto a su film *Alexander Nevsky*, con música de Prokofiev. En este célebre texto de 1940⁷ la idea de *montaje vertical* seguía un modelo de tipo “sinfónico” para aplicar una descomposición analítica de cada plano, paralelamente a la línea musical: la sincronización proporcionada de un fragmento musical con un fragmento fotográfico, permitía unirlos *vertical* y simultáneamente, “hermandando cada frase musical continua, con cada fase de los trozos paralelos y continuos de fotografía”.

En principio, esta operación daría a la música y las imágenes el mismo espesor semántico, asignándolas a una recepción que organizaría el sentido sólo a través de esta absoluta amalgama expresiva.

El *Berlín* de Ruttmann, al que puede clasificarse de film experimental (y en este sentido tan “abstracto” como cuando sus imágenes se organizaban con líneas geométricas) plantea la posibilidad de una *correspondencia* interna de lo visual-musical equiparable a la postulada por Eisenstein. Al mismo tiempo, aparece alejada de redundancias explicativas, ilustrativas o descriptivas, es decir, de *correspondencias* externas, tal como se situaba el soviético en sus “soluciones audiovisuales” destinadas a un film sonoro como *Alexander Nevsky* (las de la espera al amanecer antes del combate en los hielos, por ejemplo).

Pero esta noción de *correspondencia* (interna o externa) es rebatida por Adorno y Eisler:⁸ no hay movimiento ni “ritmos” comunes a lo visual y lo sonoro, sostenían (replicando específicamente a Eisenstein, aunque también las observaciones son válidas para las experiencias de Ruttmann). El sentido de la música no sería tanto “expresar el movimiento fotográfico, o duplicarlo, sino motivarlo o justificarlo”. En suma, la unidad de ambos medios se realiza sólo de manera indirecta —ahí asoma la noción de montaje como una mediación legitimadora—, pero no es posible pensar estéticamente esta unidad como basada en la semejanza. En sus propias experiencias filmicas, realizadas en los Estados Unidos, Eisler jamás concedió a la idea de que elemen-



tos visuales precisaban completar su sentido con elementos representativos de la música. O viceversa.

¿Cómo pensar este vínculo, tan mediado (tan determinado) hoy por el progreso tecnológico? Los films abstractos o experimentales de tipo músico-visual de la vanguardia alemana mencionados en esta ocasión, están en la prehistoria estilística y formalista de un género como el *clip* musical o el publicitario (quedarían aparte otras categorías expresivas realizadas en video, que elaboran complejos efectos sonoros y visuales). De la misma manera, el programa estético que sustentaba aquella práctica sería el vector o punto de partida de una reflexión sobre la imagen *digitalizada* que hoy puede *encarnar* —literalmente— la música, como ritmo, como movimiento, escapando a cualquier empresa de representación.

La imagen actual de síntesis desmultiplica todos los pasajes operados hasta ahora entre las artes. Desde formas, texturas y materiales que oscilan entre la figuración y la abstracción. Desde la supresión misma de las nociones de tiempo y espacio. Esta imagen de síntesis, estrictamente numérica, calculada, flotante entre las dos virtualidades que la animan (la visual y la sonora), pone en primer plano, finalmente, sólo la *capacidad de pasaje*. El modelo extremo del proyecto de "obra de arte total" sería ahora la *Tosca electrónica* que aunó para espectadores planetarios música lírica, teatro, cine y televisión, valorizados a partir del despliegue tecnológico que permitió la mezcla.

Vaciado de contenidos programáticos, el espacio del arte visual (cinético) es ocupado por una retórica que interpela desde el poderío de su presencia, de su omnipotencia manipuladora, de su capacidad aparentemente infinita de reproducción. Es en este punto donde el tema roza el problema del "progreso" en relación con la obra de arte. Cuestión que vuelve a actualizarse en el marco de una estética moderna que debe preguntarse si realmente ha podido sobrevivir. ■

Notas

¹ La reivindicación actual de Ruttmann se funda en ciertas desprolijidades de una historia escrita según el mandato de determinadas filiaciones ideológicas o políticas: Sigfried Kracauer y Lotte Eisner escribieron sobre el cine alemán y sus artistas desde el exilio, como muchos otros, mientras Ruttmann permaneció en la Alemania nazi, sospechado de algún tipo de colaboración. Una revisión de la figura de Ruttmann en tanto creador fue sostenida por el investigador y crítico alemán Walther Schobart, al presentar en junio de 1990 un ciclo dedicado al cine alemán de vanguardia de los años '20 en el Instituto Goethe de Buenos Aires, con películas de Ruttmann, Egge-ling, Richter, Fischinger, etcétera.

² Carl Shorske, *Viena Fin de Siglo*, Ed. Gustavo Gilli, 1981, p. 374.

³ Boris Eichenbaum, "Problemas de la Cine-estilística", en *Poetika Kino*, 1927, traducido en *Cahiers du Cinéma* n° 220, 1970. Jean Mitry también resta legitimidad a la noción de *ritmo puro* aplicado a las artes: "... sólo existe en la música...". Por el contrario, "el ritmo visual está desprovisto de capacidad emocional como de significación objetiva... No hay ritmo en el cine, no más que en literatura". *Estética y psicología del cine*, México, Siglo XXI Editores, t. II, pp. 159 y 167. Argumentos similares sostienen T. W. Adorno y H. Eisler, en *El cine y la música*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1976, pp. 90 y 159.

⁴ Es conocido el protagonismo de la calle en las películas del cine expresionista alemán de los años '20. Entre las expresiones de vanguardia específicamente, un antecedente importante del *Berlin* de Ruttmann es el proyecto de Lázlo Moholy-Nagy titulado *Dinámica de la metrópoli*, escrito entre 1921 y 1922 como guión acompañado de escrupulosos diseños visuales, aunque no concretado en obra fílmica. Y sobre todo *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti, sobre la ciudad de París, con idéntica búsqueda de lo rítmico-visivo en cine, pero con imágenes dispersas, inmotivadas, con itinerarios marginales frente al mundo de la producción y la funcionalidad metropolitana que refleja Ruttmann.

⁵ En 1983 se realizó en Alemania un trabajo de edición que convierte a *Berlin. Sinfonía de una ciudad* en un film sonoro: incorpora la orquesta al cuadro (es visible en el comienzo de cada uno de los cuatro actos) y la música a la banda sonora. El procedimiento apenas altera la duración original de 60 minutos.

⁶ Walther Ruttmann en *Lichtbildbühne*, con motivo del estreno, el 27 de mayo de 1927. Citado en el catálogo *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*, presentado por Walther Schobart.

⁷ Sergio M. Eisenstein, *El sentido del cine* (1940), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1974, pp. 117 y ss. El tema del "montaje armónico" es mencionado explícitamente en un artículo de 1929: "La cuarta dimensión en el cine", reproducido en *Cahiers du Cinéma* n° 270, octubre de 1976.

⁸ *Op. cit.*, p. 100.

La música en cuadro

Raúl Beceyro

La música en el cine es, normalmente, una música *en off*, tal como se habla de una voz *en off* cuando nos referimos a la voz de un locutor ausente en la imagen, y que puede corresponder o no a un personaje de la ficción. La música *de cine* estaría en el mismo caso que la voz de un relator *anónimo*, alguien que no siendo un personaje de la historia del film, sería la voz del film, la voz del narrador. La música de cine es entonces la música puesta por el narrador, la música del narrador.

La música de cine añade una capa adicional al film, distinta de la anécdota. La música no se podría, en principio, confundir con el plano anecdótico, sería otra cosa menos *natural*, un añadido irreductible a elemento de la anécdota.

El carácter artificial de la música, que haría de la música del film un elemento heterogéneo, resulta en la práctica neutralizado, banalizado, mediante el simple procedimiento de convertir a la música en un elemento redundante, cacofónico. Cuando, en la escena en que los héroes se besan, se escuchan los temblorosos violines, en ese momento la escena, la anécdota, la imagen deglute, fagocita la música, que se convierte en un eco de lo que vemos que está sucediendo. En la inmensa mayoría de las películas la música consigue confundirse con la imagen, con la anécdota, al reiterar el carácter, el tono, el sentido de ese fragmento de narración. Se integra tanto que llega a desaparecer. La observación superficial que dice que la mejor música de cine es la que no se nota tiene de cierto únicamente que eso es efectivamente lo que sucede en la mayoría de los casos: la música no se nota, no se escucha, pegada, a causa de su carácter obvio, como otra capa de pintura, a la historia que se nos cuenta.

La arbitrariedad, el artificio que supone la utilización de la música en el cine, resulta así resuelta de una manera radical. Es como si, advirtiendo que tiene una uña un poco larga, alguien se cortara el dedo.

Como se ve, esta manera de resolver el problema del artificio que supone la música del cine, ni es una manera de resolver ningún problema, ni es interesante. Pero existe otra forma, otra tentativa de resolver la arbitrariedad, el artificio de la música de cine, otro intento de integrar la música al film, que es más interesante y que al menos ha producido, o ha ayudado a producir, algunas películas extraordinarias.

Este segundo camino consiste en integrar la música a lo que estamos contando. En su aspecto más

elemental eso se ve cuando en el cuadro tenemos el objeto (radio, casete, disco, orquesta) que origina la música que estamos escuchando. La música encuentra así, en principio, una explicación, no es arbitraria ni pertenece a otro ámbito que lo que se cuenta.

Sin embargo, muy frecuentemente una convención suplanta a otra convención, y entonces nada cambia. Cuando el plano del dedo apretando la tecla del aparato de audio debe venir *exclusivamente* para decir que la música que empezamos a escuchar proviene de ese aparato, el precio que hay que pagar por la explicación es excesivo. Pasa lo mismo que en esos films (como *A la hora señalada*, de Fred Zinneman) que pretenden contar una historia en tiempo real, una historia cuya duración coincida con el tiempo de la proyección, pero que deben permanentemente, para asegurar su temporalidad, incluir tomas de reloj que indiquen al espectador exactamente qué hora es, confesando en esos planos que en realidad no puede verdaderamente controlar el elemento temporal.

Puede pensarse que la mayor parte de las veces en que se pretende *naturalizar* la música de cine, quitándole su elemento arbitrario, explicando su origen y tratando de justificar su existencia, lo que se hace en realidad, al sumergirla en el flujo anecdótico, es hacerle perder su autonomía. En esos casos, simplemente, la música *dice* que tal personaje está escuchando tal música. Y nada más: describe al personaje, de la misma manera que lo describe el traje que lleva puesto o las palabras que pronuncia.

Podría entonces llamarse *música directa* (por analogía con el sonido directo, ese sonido que se graba en el mismo lugar y al mismo tiempo que se está filmando la imagen de la toma) a esa música que forma parte del cuadro, cuyo origen (disco, casete, orquesta) está en cuadro, aunque sea implícitamente. Puede no estar en cuadro en algún momento, pero se sabe que forma parte de ese ambiente en el que se está filmando, está *fuera de cuadro* pero ahí nomás, al costado del borde.

Mantener como *música directa* la música a lo largo de toda una película o por lo menos durante un fragmento prolongado no es frecuente. Más frecuente es que la música comience como *directa*, con un origen explicitado, para luego separarse de ese origen y convertirse, simplemente, en *música de cine* que, desde afuera de la acción, acompaña las imágenes que vemos.

Hacer bromas con el carácter arbitrario de la música en el cine es algo que a veces sucede en la vida real. Cuando irrumpen las cuerdas enardecidas uno puede preguntar, nada inocentemente: ¿y dónde está la orquesta? Y hay películas en las cuales se ha manejado, también jocosamente, este elemento. En *Touche pas la femme blanche*, film de Marco Ferreri, con Marcello Mastroianni, filmado en París y que cuenta, libérrimamente, la historia del general Custer, frecuentemente vemos, junto a los personajes centrales, a un conjunto de cuerdas que está inter-



pretando la música del film. En cuadro, ahí, mezclado con la acción, vemos al conjunto musical que origina la música de la película. En su film Ferreri señala, como con el dedo, el estatuto, el lugar de la música, que ésta se empecina en tratar de ocultar.

Pero no es haciendo chistes (ni en la vida cotidiana ni en los films) como se plantean mejor los problemas. Existen dos films en los cuales se plantea, se desarrolla y se resuelve la cuestión del carácter arbitrario de la música en el cine. En un caso en la breve secuencia que sirve de fondo a los títulos, al comienzo del film. En el otro durante un largo fragmento que dura 45 minutos. Se trata de *El hombre equivocado*, de Alfred Hitchcock y de *El Gatopardo*, de Luchino Visconti.

Los títulos de *El hombre equivocado* aparecen sobre una toma, un plano general del interior del Stork Club. En realidad tenemos distintos momentos del mismo plano, unidos por sobreimpresión, mientras vemos que el local se va vaciando de gente. Luego se pasa a un plano cercano de la orquesta, que dejará de tocar el último tema y cuyos integrantes se dirigirán al vestuario. El que toca el contrabajo es Balestrero (interpretado por Henry Fonda), el personaje central del film.

El larguísimo plano general está acompañado por la música que toca la orquesta del Club. En consecuencia nos encontramos ante una música *directa*, cuyo origen está explicitado: esta orquesta está tocando esta música. Pero sucede algo muy curioso: por momentos escuchamos efectivamente la música que está tocando la orquesta pero por momentos, inesperadamente, escuchamos *otra* música, cuya melodía sigue más o menos la de la orquesta, pero cuyo carácter cambia completamente: cambian instrumentos, tono, ritmo. En esos momentos (que no coinciden con las sobreimpresiones que enhebran los sucesivos planos generales) lo que el espectador de *El hombre equivocado* está escuchando es la música del film, ya no la orquesta del Stork Club, sino la de Bernard Herrmann, el músico del film.

Resulta curioso que en ese fragmento Hitchcock quiera desmentir lo que en general se quiere afirmar, muestre lo que se suele esconder. Hitchcock tenía a su alcance lo que todos buscan: tenía un club

con una orquesta tocando. Podía entonces incluir esa música, justificando esa inclusión, naturalizando esa música. Pero esta *naturalización* de la música evidentemente no le gustaba, porque esa música parecía estar ahí, pasiva, inseparable del lugar y sin poder ser eliminada. Hitchcock, a pesar de eso, la elimina, por momentos pero la elimina. Por momentos convierte a esa música directa en música de cine, aunque para hacerlo deba manipular extrañamente a la música, buscando que el espectador perciba, como a la distancia, la música del film, la voz del narrador. Ni siquiera en este film (basado en un hecho real), ni en este momento (la secuencia de fondo de los títulos) Hitchcock tolera la naturalización de la música, porque eso significaría la supremacía de lo natural, de lo inmediato, de lo no mediatizado.

En el caso de *El Gatopardo*, sucede lo contrario. Los 45 minutos finales de la película de Visconti, si dejamos de lado la breve secuencia de cierre, transcurren en el interior del Palacio donde se lleva a cabo el baile. La música que se escucha a lo largo de esta secuencia proviene de la orquesta que frecuentemente tenemos en cuadro y la utilización de esa música es, en principio, realista, dado que, por ejemplo, cuando se abre la puerta de la biblioteca en la que está el Príncipe Salina, el volumen de la música aumenta, y disminuye cuando se la cierra. La película respeta un principio general, al adecuar el volumen de la música a la distancia de la cámara a la orquesta; en el caso extremo, cuando vemos a la orquesta en un primer plano, tenemos el correspondiente primer plano sonoro de la música.

Hay un detalle curioso: la música empieza *en off*, sobre el plano general de los campesinos, toma previa a la secuencia del baile, y en ese momento funciona como una típica música de cine, exterior a la acción. Es quizás a causa de este desfase inicial que cuando la música se reorienta, en el momento en que, viendo la imagen del baile, comprendemos que esa música se está escuchando, en ese momento, ahí, el efecto producido sea mayor.

A lo largo de esta secuencia de 45 minutos la música aparece como protagonista central y el estatuto de esta música, su naturalización, y el hecho de que la

orquesta aparezca frecuentemente en cuadro, son rasgos que la definen. Además, al mismo tiempo, la música actúa como música de cine, acentuando el carácter de los diferentes momentos: el comienzo, el vals que bailan el Príncipe y Angélica, la danza del final, cuando ya todos se van yendo, etcétera.

No quiero decir que el valor de esta secuencia de *El Gatopardo* se explique únicamente por la definición del sitio de la música, su estatuto y su rol. Ya se sabe que la larga secuencia del baile es la conclusión del film (mientras que no es la conclusión de la novela de Lampedusa) por una decisión de Visconti. Prácticamente su única indicación a los guionistas del film fue que debía terminar con el baile, eliminando los capítulos finales de la novela. Por otra parte puede suponerse que Visconti, planeando el baile, debía estar pensando en *En búsqueda del tiempo perdido*, de su admirado Proust, y que tanto *El tiempo recuperado* como la secuencia del baile de *El gatopardo* cierran el arco de las dos narraciones con esa especie de desfile otoñal, declinante, de personajes marcados, desgastados, por el paso del tiempo.

La música no agota toda la larga secuencia del baile, es cierto, pero tengo la impresión de que en la decisión de hacer del baile (con la obvia presencia protagónica de la música) el final, la conclusión del film, tuvo mucho que ver la música. Por otra parte hay, en la secuencia del baile de *El Gatopardo*, una cuestión escandalosa: su desmesura. Que en una película que cuenta una historia normal, con fiestas, batallas, amores, etc., un baile ocupe casi la cuarta parte del total del film es una decisión extrema. En el gesto vanguardista de Visconti al tomar esta decisión, existe una búsqueda de las posibilidades extremas del cine, tocando sus límites. Y entonces puede pensarse en otro vanguardista extraviado en el centro del cine normal: Alfred Hitchcock, también él haciendo películas con historias de cadáveres, culpables y persecuciones pero que, al mismo tiempo, hacía un film de una sola toma, otro film donde lo que se trabaja es fundamentalmente la cuestión del punto de vista, otro, como ya hemos visto, donde se analiza y violenta el estatuto natural de la música, etcétera.

La desmesura de la secuencia del baile de *El Gatopardo* no pasó desapercibida. Productores, distribuidores y exhibidores estuvieron de acuerdo: era demasiado, y se abalanzaron sobre el film. La secuencia del baile fue uno de los fragmentos más censurados, cortado (siempre por razones comerciales) a tal punto que en algunas versiones de la película el baile sólo duraba unos minutos. El desvío de Visconti era de esa manera corregido.

Uno de los momentos más grandes de la historia del cine es el baile de *El Gatopardo*. La secuencia dura 45 minutos y en esos 45 minutos Visconti despliega y resuelve (como lo han hecho algunos otros realizadores en otros films o en otros momentos del film) el problema de la arbitrariedad de la música en el cine, de su estatuto incierto, de su andar en zig zag. ■

Sobre la música y los ruidos

Andrei Tarkovski

Como es sabido, la música entró en el cine ya en tiempos del cine mudo, cuando un pianista ilustraba con su acompañamiento lo que acontecía en la pantalla, con una música que correspondía al ritmo y a la tensión emocional de las imágenes. Esta era una sobrecarga mecánica de la imagen con música, casual y –en cuanto a su valor ilustrativo– primitiva.

Extrañamente, este principio de utilización de la música en el cine se ha conservado, de manera casi idéntica, hasta nuestros días. Un episodio se “apoya” con acompañamiento musical, para ilustrar otra vez el tema principal y para subrayar su valor emocional. A veces se quiere que la música sirva sólo para salvar unas imágenes fallidas.

A mí lo que más me convence es un método en que la música surja casi como estribillo poético. Si en una poesía nos encontramos con un estribillo, entonces, enriquecidos por la información de lo que acabamos de leer, retornamos a aquel punto de partida que inspiró al autor a escribir aquellos versos. El estribillo hace que en nosotros renazca aquel estado originario con el que entramos en ese mundo poético que para nosotros era nuevo. Y a la vez hace que lo revivamos de nuevo, y además de forma inmediata. Podríamos decir que retornamos a las fuentes.

En este caso, la música no sólo refuerza e ilustra un contenido vertido en imágenes paralelas a la música, sino que abre la posibilidad de una impresión nueva, cualitativamente distinta, del mismo material. Si nos exponemos a la fuerza elemental de la música, provocada por un estribillo, estamos volviendo, con una experiencia emocional nueva, enriquecida, a los sentimientos ya vividos. En este caso, la introducción de un elemento musical modifica el colorido, a veces incluso la sustancia de esa vida fijada en un plano. Es más, la música puede introducir en el material ciertas entonaciones líricas, que surgen de la experiencia del autor. Así, en *El espejo*, una película biográfica, la música en muchos casos está tomada de la propia vida, es una parte de la experiencia interna del autor; es un elemento importante para la configuración del mundo del héroe lírico en esta película.

La música puede jugar un papel funcional cuando el material visual tiene que experimentar una cierta deformación en la recepción por el espectador. Cuando se quiere que, en su percepción, resulte más pesado o más liviano, más transparente y suave o más rudo y más sólido. Si un director

utiliza una determinada música, obtiene así la posibilidad de dirigir los sentimientos de sus espectadores en la dirección que pretende conseguir, ampliando sus relaciones para con el objeto que se le presenta de forma visual. Con ello no modifica el sentido del objeto, pero se le da una vivacidad suplementaria. El espectador lo percibe –al menos potencialmente– en el contexto de una nueva unidad, una de cuyas componentes ahora es también la música. A la percepción se le añade, pues, un nuevo aspecto.

Tengo la esperanza de que, en mis películas, la música no sea tan sólo una “ilustración unidimensional de las imágenes”; y en ningún caso quiero que sea percibida como un aura emocional de los objetos representados, con lo que se quiera mover a los espectadores a ver la representación en la entonación que yo he elegido. La música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre, aunque siempre es posible que en una película sonora, trabajada con toda consecuencia, no quede sitio para la música, y sea suplantada por ruidos, más interesantes desde el punto de vista del arte cinematográfico, cosa que yo he procurado en mis dos últimas películas: *Stalker* y *Nostalghia*.

Para conseguir que la imagen filmica sea real y plenamente sonora, probablemente haya que prescindir conscientemente de la música. Viendo las cosas desde un punto de vista estricto, el mundo transformado filmicamente y el musicalmente elaborado son dos mundos paralelos, en conflicto. Un mundo sonoro organizado de forma adecuada es, por esencia, un mundo musical y como tal un mundo profundamente cinematográfico.

Otar Ioseliani, por ejemplo, trabaja extraordinariamente bien con el tono, pero su método se diferencia radicalmente del mío. Utiliza un trasfondo de ruidos cotidianos naturales, con una persistencia tal que nos convence tan plenamente del carácter ordinario de lo que se ve en pantalla, que uno ya es incapaz de imaginarse esto sin un fonograma detallado.

¿Qué es un mundo sonoro naturalista? En el cine, esto, en cualquier caso, es algo inimaginable, pues en una toma tendrían que existir simultáneamente pasos, ruido, fragmentos de palabras, viento, ladridos, gallinas, etc. Todas estas imágenes fijadas en una toma tendrían que expresarse también de modo adecuado en el fonograma. Lo que saldría sería una tremenda cacofonía y la película, finalmente, tendría que prescindir del nivel de los sonidos. Si no se seleccionan los sonidos, al final esa película sería equiparable al cine mudo, pues se escaparía la imagen del mundo sonoro, carecería de cualquier expresividad sonora propia.

Si en las películas de Bergman resuenan pasos en un corredor vacío, campanadas de un reloj o ruido de vestidos al moverse, parece que el director utiliza

los sonidos de modo naturalista. Pero en realidad este “naturalismo” exagera los sonidos, los estructura y los hiperboliza. Entresaca un solo sonido e ignora todos los demás acontecimientos acústicos colaterales, que en la vida real es seguro que se oírían. Así, en *Los comulgantes*, en la escena en que a orillas del río encuentran el cadáver de la suicida, sólo se oye el agua. Durante toda la escena, no se oye nada más que el agua, que nunca calla, no se escucha ni un solo sonido más, ni los pasos ni las palabras que se dicen las personas a orillas del río. Esta es la expresividad acústica de Bergman.

En el fondo yo tiendo a pensar que el mundo ya suena de por sí muy bien y que el cine en realidad no necesita música, con tal de que aprendamos a oír bien. Pero en el cine moderno también hay ejemplos de una utilización extraordinaria, llena de virtuosismo, de la música. Así, en *La vergüenza*, de Bergman, suenan, a través de un miserable transistor, partes de maravillosas composiciones musicales, perturbadas por ruidos diversos. Me acuerdo también de la fantástica música de Nino Rota para *8 y 1/2*, de Fellini, una música triste, sentimental y también un tanto irónica.

En algunas escenas de *El espejo* utilizamos, en colaboración con el compositor Artemiev, música electrónica, que en mi opinión encuentra muchísimas aplicaciones en el cine. Queríamos que sonara como un eco lejano, como lamentos y ruidos extraterrestres, expresando un sucedáneo de la realidad y a la vez estados anímicos concretos, con sonidos que reprodujeran con mucha exactitud el sonido de la vida interior. La música electrónica desaparece exactamente en el momento en que comenzamos a percibirla, a comprender cómo se ha estructurado. Artemiev consigue los sonidos por vías muy complejas. Había que eliminar de la música electrónica todas las características de su origen experimental y artificial, para poder experimentarla como un sonido orgánico del mundo.

En cambio, la música instrumental es un arte tan independiente, que resulta mucho más difícil de integrar en una película, convirtiéndola en un elemento orgánico de ésta. Su uso siempre es un compromiso; siempre es ilustrativa. Además, la música electrónica se puede perder en el mundo sonoro de una película, esconderse detrás de otros sonidos, parecer algo indeterminado; puede parecer la voz de la naturaleza, la articulación de ciertos sentimientos, puede asemejarse también al respirar de una persona. Lo que quiero destacar es la indeterminación. El tono sonoro debe mantenerse en una indecisión, cuando lo que se oye puede ser música o una voz o sólo el viento. ▣

Música en el reino helado

Entrevista a Francisco Kröpfl



Cuáles son sus primeras experiencias con música e imagen?

– En 1958 fui contratado por el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires para realizar una serie de investigaciones relacionadas con la generación de sonido y su aplicación en la música. Allí fundé, en ese mismo año, el Estudio de Fonología Musical, que comenzó a desarrollar sus tareas en el Laboratorio de Acústica de la Facultad de Arquitectura. El Departamento de Actividades Culturales reunía varias disciplinas artísticas. Entre ellas, estaba también el Instituto de Cine dirigido por Aldo Persano. Nosotros ya habíamos hecho algunas bandas sonoras para ese Instituto; recuerdo una documental sobre un asentamiento indio, una para el Instituto de Biología de la Facultad de Medicina y algunas otras, institucionales, sobre distintas áreas de la Universidad. En algún momento, Persano me sugirió realizar una película artística partiendo de la filmación de unos móviles muy lindos, muy bien diseñados por un arquitecto y plástico de Rosario que se llamaba Mauro Kunz. Kunz era sin duda un muy buen diseñador; y era un hombre pequeño, refinado, muy parecido a Truffaut, según recuerdo. Tan refinado era que terminó yéndose a Londres. A este grupo se unió luego Ricardo Aronovich, ese gran cameraman argentino que fue el que hizo la gran mayoría de las películas del verdadero Truffaut. Yo lo había conocido en una galería de arte,... en mi galería de arte.

– Durante la explosión de las vanguardias no figurativas y sus extensas posibilidades comerciales, me imaginó.

– Claro, lo conocí antes de inaugurar la galería de arte KRAYD —iniciales de Kröpfl, Aguirre y Daniel— cuyo logotipo fue diseñado por Tomás Maldonado. Esta galería era una muy buena ilusión relacionada con la vanguardia no figurativa. Pensé que al ser nosotros los primeros en exponer no figuración de una forma más o menos sistemática, habíamos encontrado una manera de ganarnos la vida. Yo no quería hacerlo con la música, creía que me iba a perder, a prostituir; por suerte, luego de fracasar con esta galería y terminar fundidos con mi socio Zoltan Daniel, en 1955, comencé a dedicarme enteramente a la música enseñando armonía, contrapunto, composición, etcétera.

– ¿Y la cámara de Truffaut?

– Aronovich venía a la galería desde el comienzo, apenas colgamos los primeros cuadros. Tengo todavía una foto donde él sostiene uno de Tomás Maldonado.

El grupo que participó en la película funcionaba muy bien. Lo importante era que todos queríamos producir un objeto satisfactorio estético y formalmente.

– ¿Comenzaron la película por la música?

– Primero se decidió filmar algunas tomas, 5 ó 6, de los móviles de Mauro Kunz. Pedí que en esas tomas se cumplieran ciertas condiciones, pensando ya en explotar algunas correspondencias entre imagen y sonido sobre las cuales yo había estado trabajando. Cuando Persano me comentó que íbamos a filmar objetos abstractos en movimiento, me pareció oportuno sugerir, desde el comienzo, algunas posibilidades entre las cuales se incluyeran, por ejemplo, las diferencias de velocidad o distintas consideraciones sobre la densidad de los objetos a filmar; o si el móvil estaba compuesto por uno o más elementos, o también la cantidad de elementos que componían la imagen. Por supuesto que en ese momento también hice observaciones sobre los movimientos regulares o no regulares, estables o inestables, etc. Mis sugerencias tuvieron que ver con los movimientos de los objetos en el espacio. Se les imprimía entonces el movimiento indicado y así se los filmaba luego. Tenía yo por esa época muy armado ese esquema de oposiciones: regularidad-irregularidad, continuidad-no continuidad, homogeneidad-heterogeneidad. Ese esquema lo usaba ya en mi música, sobre todo para diseñar las estructuras de aquellas músicas electrónicas, pero también para algunas obras instrumentales. Era un esquema de organización al que llamaba "Análisis fenoménico de los parámetros" y la posibilidad de aplicar el mismo principio, o por lo menos sugerir algunos aspectos de esa metodología que yo venía utilizando para aplicarla a los movimientos de los materiales a filmar, me atraía mucho. Podía componer la música a partir de esos movimientos, considerando desde la cantidad de objetos que constituían un móvil hasta el uso de la percepción global de cantidad (pocos, muchos o uno solo) y además manejar otros conceptos generales, como velocidad o regularidad... Por otra parte, durante la filmación me di cuenta de que podían iluminar de distintas formas a los móviles. Aronovich fue trabajando con esto sobre las imágenes y así se incorporó un parámetro más a la filmación. Quedaron después un x número de tomas; luego de desechar aquellas que obviamente no servían, las seleccioné y agrupé según ciertas categorías. En conversaciones sucesivas llegamos a un acuerdo sobre el orden de esas tomas utilizando las ideas de reiteración-recurrencia-cambio-densidad de cambio-cantidad de cambio; es decir: magnitud de los cambios y otros términos siempre relacionados con los niveles de organización que yo utilizaba. Una vez hecho el montaje, en el cual intervine, me puse a



componer la música partiendo de estas equivalencias. Por ejemplo, como no había sonido estéreo en el cine, el desplazamiento de un objeto de izquierda a derecha tenía una correspondencia con el sonido en su forma o evolución dinámica. Así, un crescendo-decrescendo en el sonido se relacionaba con los barridos horizontales de la imagen, la luminosidad se correspondía con el registro usado, o directamente con algunos tipos de instrumentos y/o acciones de estos. Un Glockenspiel y las cuerdas punteadas, por ejemplo, iban sobre imágenes de mucha luz, en cambio, otros instrumentos con sonidos menos brillantes o más graves quedaban relacionados con la menor cantidad de luz. La irregularidad de los eventos musicales era considerada y también tenía su correspondencia con el movimiento de los objetos en la pantalla. Esas equivalencias me sirvieron para organizar la música partiendo de un orden previo; es decir, ya sabía dónde tenían que ocurrir ciertas acciones.

– ¿Cuáles eran los instrumentos?

– Dos guitarras eléctricas, piano (percutido y punteado), un Glockenspiel grave y platillos. Era 1960 y yo ya trabajaba en música electrónica; la posibilidad, entonces, de crear algunos sonidos que se asociaran a los comportamientos de esta música, me interesaba. Usé dos guitarras eléctricas —de las que no tenían caja de resonancia—, pero cada una de ellas era tocada por dos intérpretes: uno tocaba las cuerdas mientras el otro manejaba el volumen del amplificador. En gran parte de la pieza había que rasguear y luego, después del ataque, hacer el crescendo y/o el decrescendo con el amplificador. Lograba así una polifonía de dos estratos con estas dos guitarras eléctricas. El piano era tocado normalmente y además punteado dentro de la caja de resonancia. El piano punteado lo tocó en la grabación Carlos Roque Alsina y el piano normal, Lucía Maranca; una de las guitarras, Jorge Panisch, un guitarrista también notable de quien no he vuelto a saber nada, la

otra, Miguel Angel Cherubito, que vive hace mucho tiempo en España. El Glockenspiel grave lo tocó Antonio Yepes y los platillos, Néstor Astuti. Ese Glockenspiel lo usé ligeramente desafinado en relación con el piano, para producir sensación de desfase cuando tocaban las mismas alturas. Estos comportamientos sirvieron para las proyecciones de sombras de los objetos. El grupo instrumental fue dirigido por Roberto Ruiz, un excelente director que trabajó mucho en aquellos tiempos para la agrupación Nueva Música. Ahora debía pensar en la técnica de composición para el eficaz sincronismo entre música e imagen. Determiné que el pulso fuera de 60 la negra, es decir uno por segundo, y para el modo de organizar el ritmo, utilicé las técnicas que Stockhausen expone en su artículo "Así como el tiempo pasa"; esto era trabajar con la idea de los "formantes de tiempo" pero adaptando la complejidad a mis requerimientos, usando un número reducido de formantes. Cada "formante" es un valor de la serie de los armónicos; yo usé valores bajos y pocos elementos. Al usar la técnica de las fases fundamentales, cada una de ellas subdivisible y organizable rítmicamente en su interior por la serie subarmónica, el ritmo parte de la suma de estos elementos básicos. Luego asigné determinados porcentajes de esta proporción al silencio y al sonido, siempre cuidando la relación con las imágenes. Esto me fue útil cuando había pocos eventos y se podía tener un control puntual; en cambio, cuando había 5 ó 6 eventos, esta relación entre imagen y sonido o música era global. Cuando un conjunto móvil filmado usaba comportamientos irregulares, a esto le correspondía un conjunto rítmico que se comportaba de igual manera.

– ¿Para una película serial?

– La película fue organizada, sin embargo, en forma intuitiva. Se tuvo en cuenta una cierta curva de tensión decidiendo, por ejemplo, dónde se ponía la mayor irregularidad del movimiento interno, o dónde aparecía la zona de mayor luminosidad, etc. El esquema total resultante del montaje se transfirió a la organización musical, es decir que en vez de partir de una serie de tiempos, yo comencé por la secuencia de imágenes y, a partir de éstas, organicé grupos de fases fundamentales. A estos grupos se los trataba rítmicamente según las correspondencias que proponía el comportamiento de las imágenes.

– Sin textos, ni palabras...

– No, la película fue una pura experiencia plástico-sonora, sin textos o palabras y de diez minutos de duración. Se llamó *Dimensión*, un título que para ser franco nunca me pareció del todo adecuado, pues en todo caso tendría que haberse llamado *Multidimensiones en relación*. Tuvo un premio en el festival de Venecia, como película artística: el "Bucraneio di

Bronzo" (el Cráneo de Buey de Bronce). Fue interesante, porque como músico pude intervenir en la organización de las tomas, sugiriendo además los tipos de ritmo impuestos a los móviles, luego intervenir en el montaje y habiendo hecho esto, tener entonces muy claras las estructuras o acciones que podía realizar musicalmente a partir de la propuesta básica, que consistía en establecer una correspondencia entre imagen y música partiendo de las dimensiones de los objetos y sus movimientos en el espacio. De todas maneras, la correspondencia no fue llevada a sus límites ya que se pudo haber tratado una mayor cantidad de parámetros con esa técnica, pero yo me dediqué sólo a los que consideraba importantes; correspondencias a partir de categorías abstractas: cualidades tímbricas (lo brillante se asocia a lo agudo en registro y a lo metálico), su relación con el registro, el movimiento o los desplazamientos relacionados con la dinámica y el ritmo en sus categorías más abstractas: regularidad-irregularidad, continuidad-no continuidad, homogeneidad-heterogeneidad, etcétera.

– *A partir de estas observaciones seguramente se pudo aprender mucho sobre el "potencial emotivo" de la música, la imagen y sus principios de organización.*

– Sí, pero más allá del potencial emotivo de la música, y más allá de las correspondencias que se establecen a partir del movimiento –que sin duda connota a otros niveles–, y a diferencia del uso corriente de la música en el cine, donde las correspondencias exploradas son más bien de tipo psicológico, en esta película se trataron solamente las correspondencias como categorías abstractas. Pienso que aquella idea sigue siendo válida, claro que hoy podría abarcar mayor complejidad y otras dimensiones. Luego de esta experiencia continué con los trabajos de técnicas audiovisuales y dicté clases sobre correspondencia entre imagen y sonido, siempre en relación con lo audiovisual. Cuando dirigía el Departamento de Música Contemporánea en el CICMAT (Centro de Investigación en Ciencia, Arte, Material y Tecnología), seguí pensando y trabajando en las convergencias o divergencias que podían establecerse entre imagen y sonido. A medida que fui incorporando a mi música los conceptos de suspensividad-resolutividad, convergencia-divergencia entre parámetros, me resultaban atractivos los intentos de trasladarlos a otras áreas de expresión o perceptivas. Me preocupé por clasificar los diferentes órdenes de la percepción en su funcionamiento.

– *Veo que vamos hacia un esquema de hielo, un flash en la oscuridad emotiva.*

– Oscar Masotta nos había pedido un audiovisual, muy experimental y sobre la historieta *Flash Gordon*; esto lo hicimos para el Instituto Di Tella en la Exposición Internacional de la Historieta creo que en el

año '68. A mí me interesaba hacer un trabajo analítico sobre la transferencia de la historieta al audiovisual, ya que tenían elementos en común (lo estático en los cuadros, por ejemplo) y una diferencia fundamental: el tiempo y su interrelación con la distribución en el espacio de imagen. La historieta elegida fue "En el reino helado", con una hermosísima edición de los dibujos originales del autor. Le hablé a Juan Carlos Indart para que se uniera al proyecto. Tres imágenes posibles en tres pantallas, ¿qué posibilidades de correspondencia tenían al incorporarse a un proyecto audiovisual a partir de las semejanzas y las diferencias?; o la simultaneidad y/o sucesión de las imágenes, o el tiempo de permanencia de las imágenes con el ritmo consiguiente provocado por la alternancia o el pasaje de una a otra. Sin duda era un lindo tema y me pareció que este modo de tratarlo era más interesante que fragmentar la imagen o trabajar la explosión audiovisual, con colores y contrastes en los límites de la percepción, u otras formas que estaban bastante transitadas en este tipo de montajes. Finalmente decidimos reducir los textos a aquellos indispensables y proyectarlos, en partes, como en una película muda. De algún modo lo era. La idea era hacer una banda electrónica que entonces se desdoblara. Allí estuve obligado a pensar de otro modo en las posibles relaciones o funciones de la música y la imagen. Tenía que resolver sonidos que fueran parte de la imagen (un crash o un monstruo con el sonido adecuado, o una máquina extraña con su sonido imaginario); después estaban las acciones y su carácter (lo bélico, lo tranquilo, los romances). También traté el sonido en función de los procesos internos de los personajes, aquello que podían estar sintiendo los personajes involucrados. El sonido fue considerado, entonces, en tres niveles básicos: 1) Indicio, 2) Interior psicológico, 3) Ambientación de acciones y lugares. (... la semiología ha desarrollado numerosos esquemas alrededor de estos problemas).

Con "El" oscilador de Reichembach

– Todo esto lo desarrollé con un solo tipo de generación de sonidos, partiendo del primer oscilador controlado por voltaje que en ese año había desarrollado Fernando von Reichembach. Esos tres niveles de relación del sonido con la imagen eran importantes, pero estaba además el problema de su proyección en el tiempo. Entonces: ¿cuántos tipos de acontecimientos, temas o subtemas ocurrían dentro de la historieta?; o las acciones, los diálogos relacionados con el tema central y las situaciones fuera del tema central, por ejemplo el romance de Flash con su novia de siempre, una situación cómica frente a la dimensión épica del personaje. Otra decisión fundamental fue la del tiempo mínimo que requerían las imágenes y para ello las dividí en sintéticas y analíti-

cas. Sintéticas eran las que se entendían en un mínimo de tiempo, de forma tal que si uno les quería dar un tiempo mayor que el de *Augenblick* (parpadeo) era simplemente una decisión formal. Cuando en la imagen había, por ejemplo, un personaje con un revólver en la mano, no era necesario más de una fracción de segundo para comprenderla; cuando teníamos, en cambio, cinco o siete personajes no convergentes en la acción, esto obviamente necesitaba otro tiempo de exposición. Realizamos entonces múltiples observaciones entre los asistentes, un testeo aproximado para comprobar aquello que considerábamos un tiempo mínimo indispensable para definir la duración. El ritmo quedaba condicionado por este valor medio, al que se llegaba cuando definíamos estas duraciones mínimas. Este audiovisual se proyectó durante la Exposición Internacional de la Historieta con un equipo automatizado que controlaba seis proyectores, diseñado por Fernando von Reichembach. Años más tarde fue exhibido durante bastante tiempo, en la sala audiovisual del Museo Nacional de Bellas Artes y mediante otro notable equipo de automatización, diseñado por Víctor de Zavalia.

La banda de sonido aún existe, yo la tengo a pesar de no significar mucho por sí misma, pero las imágenes creo que se perdieron, lamentablemente. La idea fue trabajar con muy pocos elementos sonoros pero cumpliendo las múltiples funciones que exigía la representación en las pantallas. En un solo momento utilicé otro tipo de generación de sonido: un fragmento de *Diálogos II*, mi obra electrónica. Fue para el momento de la falsa muerte de Flash Gordon; el texto superpuesto decía: "Flash Gordon ha muerto", y ahí estaban sus amigos, muy apenados, rodeándolo.

– Como en el cine pero totalmente distinto...

– En el cine, el movimiento de las dos dimensiones o continuo, las correspondencias son más sencillas de lograr y en la medida en que el tiempo transcurre dentro del proceso de la imagen y además en el orden musical, las dificultades para establecer estas correspondencias o el desarrollo de la forma son mucho menores. Uno se mueve con un campo de analogías más completas, en cambio en el audiovisual uno tiene que "mover" la imagen. En los años '64 o '65 yo insistía con esto pues, en la medida en que la música no marcara de alguna forma la entrada de la imagen, no se obtenía la sensación de entrada, de motivación en su aparición. Esto se ha generalizado ahora en los video-clips o en los audiovisuales institucionales o publicitarios que se realizan. Se usa música con pulsación regular y siempre la imagen entra sobre uno de los tiempos fuertes. El principio más general sería que la imagen debe aparecer en alguno de los tiempos fuertes del compás.

Claro que hoy parece obvio, pero en aquella época no se tenía conciencia de esto, ...la motivación de

la aparición de las imágenes a partir de la acentuación musical.

Música y cine

– Creo que se han hecho muy pocos buenos trabajos en este sentido, y por lo general éstos están siempre vinculados a un gran creador. En ese sentido me parece admirable el trabajo de Bergman con la música; en *Puerto*, usaba una evocación fuerte entre el estado de angustia de los personajes, relacionándolo con el tipo de sonido que se presentaba en el momento de los conflictos psicológicos. Recuerdo un tipo especial de sonido, una situación muy conflictiva entre dos personajes que tiene como fondo el ruido de las vajillas de la cocina. En otra película, el personaje se tira al mar y se mata; se ve luego el mar, luego se oye un solo grito de ave marina; se ve al personaje acostado en un hospital y simultáneamente se escucha un rasguído de guitarra; dos elementos puntuales que se requerían como efecto de adición al problema del montaje. O en *Noche de circo*, el contrapunto entre dos instrumentos mientras dos de los personajes caminan por el circo, o el clarinete solo cuando el personaje está en el teatro. Bueno, desde ya la gran experiencia de Alexander Nevsky como ejemplo de organización puntual, y las discusiones que hubo entre Eisenstein y Prokofiev... y claro, uno se olvida, pero no hubo muchos buenos ejemplos.

– ¿Y en la Argentina?

– Los realizadores cinematográficos argentinos tienen miedo de los niveles que puede alcanzar el sonido. En las películas de Torre Nilson, en aquellas con música de Juan Carlos Paz, se pueden encontrar situaciones de diálogo donde la música pudo haber estado más alto, siempre sin pasar el límite, por supuesto, para que se entienda el diálogo, pero el miedo de ser interferido por esa música hizo que Torre Nilson usara niveles tan bajos, por momentos, que hacían perder a la música su eficacia; y no fue así por lograr una situación subliminal, sino para no provocar interferencias con el texto. Debo decir también que me pareció fantástico que Torre Nilson recurriera a Paz para aquellas películas que se adaptaban a la estética de Paz ya que él no adaptó nunca su modo de producción pues no violentaba su estilo; Torre Nilson tuvo muy buen tino en elegirlo para aquellas obras en donde había una tensión expresionista tan marcada, y que funcionaba muy bien con la música de Paz.

... Hoy, ahora, me parece que sobre esta relación entre música e imagen o música y cine, en general, ya no hay demasiada búsqueda en el mundo. ■

Oscar Edelstein

Syncrosemia

El cine como un arte de la composición

Alberto Fischerman

el compositor Alfred Hitchcock se sienta a la mesa de montaje y comienza a componer su film *Rear Window*, llamado aquí *La ventana indiscreta*. Junto a él está su ayudante Herbert Coleman, su montajista George Tomasini, el músico Franz Waxman y los sonidistas Harry Lindgran y John Cope. Sincronizan la música para los títulos iniciales de la película que irán sobreimpresos en una toma fija de una ventana vista desde el interior. La ventana está dividida por tres cortinas americanas que se enrollan una a una como



la apertura de un telón que descubre el escenario donde se desarrollará la acción.

La música dura dos minutos y los títulos un minuto diez segundos. Los cincuenta segundos restantes servirán para que la cámara describa un patio, una pared con ventanas y llegue a un primer plano de James Stewart, el protagonista. Está inmovilizado en su habitación por un impedimento físico y observará, como en múltiples pantallas de proyección, pequeñas historias de sus vecinos. La música de *obertura* es un híbrido entre el voluntarioso ajeteo de *Un americano en París*, ritmos y timbres exóticos a lo Morton Gould y cierto culteranismo propio de un Aaron Copland tardío. Con grandilocuencia propia de una gran metrópoli, la música contrasta, en una operación no exenta de ironía, con el pequeño mundo que describe la imagen.

De pronto irrumpen los ruidos y el ambiente: por una radio un locutor dice el pronóstico meteorológico, alguien cambia de emisora y sintoniza una música popular. Una pareja que ha dormido en el balcón por el calor, se despierta; tránsito desde la calle; en un plano más cercano el zumbido de una afeitadora



eléctrica, suena un teléfono y comienza el diálogo; debajo de las voces, la sirena de una ambulancia. Pasa un helicóptero. Música funcional para gimnasia que una bella muchacha utiliza en sus ejercicios matinales. Un músico ensaya en el piano los primeros acordes de un tema que recién comienza a componer. Voces distantes ininteligibles. Vuelve la música de Franz Waxman, ahora incidental, para acompañar las peripecias del pobre Stewart, que intenta rascarse la picazón que tiene bajo el yeso de su pierna. Una puerta que se abre y se cierra. Más diálogos distantes. Otra sirena. El pianista sigue componiendo y estos sonidos del piano continúan como fondo para el diálogo que el protagonista tiene con su enfermera que ha entrado a la habitación.



Hitchcock interrumpe la visión y pide al sonidista que le alcance los ladridos de un perrito. Ese perrito habrá de tener más adelante importancia dramática en el relato. En la imagen que tiene delante el director una mujer se acerca a un hombre y le dice algo. El hombre le responde de mal modo y la mujer lanza una exclamación de desagrado. Hitchcock recorta tres ladridos y sincroniza el último, como si fuera un doblaje, con la exclamación muda de la mujer, de modo tal que los otros dos ladridos queden en off, para que este último parezca más efecto de la casualidad que de una voluntad manifiestamente metafórica. Ya se ocupará el sonidista, durante la mezcla, de equalizar los ladridos para equipararlos al timbre de voz de la mujer.



En otra cabina de montaje, 35 años después, el compositor Win Wenders trabaja en otro film, *Las alas del deseo*. También está acompañado por colaboradores. Entre otros el músico Jürgen Knieper.

Wenders ya terminó la filmación y las tomas ya han sido seleccionadas por el director y puestas en orden por el montajista. Los sonidistas sincronizaron los diálogos, ubicaron con bastante aproximación las voces en off, armaron las bandas de ruidos, las del sonido ambiente, tienen transcrita la música y los

diversos fragmentos fueron numerados por escena. Estamos frente a lo que se llama un armado grueso del film con aproximadamente ocho bandas de sonido (dos de ambiente, dos de ruidos, dos de música y dos de diálogos).

El director trabaja con su montajista una a una las bandas junto con la imagen. Pasa de una banda a la otra, las oye en forma conjunta, de a dos, o de a tres. Corrige acentos falsos, desplaza tiempos fuertes para que no "muerdan" en los cortes, busca sincronía en los ataques, elimina superposiciones que molestarán en la regrabación, elimina ruidos parasitarios, desplaza sílabas, ajusta fotogramas, pide nuevos sonidos o modificaciones de timbre o de altura. Compone. Articula un discurso polifónico o, si se me permite el neologismo, diría *syncrosémico*, ya que incluye a la imagen, por supuesto determinante hasta ahora en el discurso cinematográfico.

Win Wenders está ajustando las primeras imágenes de su film: Una lapicera que escribe un texto. El cielo. Un ojo. Un monólogo en off acompaña estas imágenes. El sonido de un helicóptero no oculta el registro aéreo de la ciudad de Berlín. La obviedad del arpegio de un arpa ilustra la presencia de Bruno Ganz, el ángel, en lo alto de una torre. Los techos de Berlín. Otra vez la torre con su ángel, ahora desde la visión de un niño que lo observa a través de la ventanilla de un bus escolar. Un solo de cello, atonal, con algún que otro pizzicato flota sobre estas imágenes. Otra vez la torre. Murmullos crecientes como una textura generada por la yuxtaposición de voces apenas susurradas. Interior de un avión. Monólogo interior de la azafata y de un niño que mira al ángel. Monólogo interior de Peter Falk (Columbo), un ex ángel que también viaja en el avión. El avión está llegando al aeropuerto con música de reminiscencias ravelianas: cierto triunfalismo hollywoodense para arribar a destino. El avión circunvala la torre de control de donde emergen numerosas voces entrelazadas. El ángel oye todo. Y discierne. Coros.

Una digresión; El triunfo de la voluntad, aquel film de Leni RIEFEN-stahl encargado por el ministro de la Propaganda que documentaliza los festejos en ocasión de un congreso del Partido Nacional Socialista que se desarrolló en Nürenberg en 1934, también comienza desde el aire. Y otro ángel, Adolph Hitler, también condesciende a lo humano, pero con música wagneriana. Ambos ángeles, desde las nubes, sobrevuelan la metrópolis.

Ya en tierra, el ángel de Wenders, ubicuo como todo ángel, penetra en la soledad de la gente. El

cello continúa su trabajo en la pura orfandad de los humanos, como sobrevivientes de una antigua guerra. Y como en Hitchcock, ventanas con sus historias, radios encendidas, voces infantiles, automóviles y sobretodo un hervidero de pensamientos audibles.

Ahora Wenders trabaja en la secuencia de la biblioteca pública: techo decorado con estrellas. Concluye el cello. Panorámica a las mesas de lectura más un travelling que recuerda aquel de *Toute la memoire du monde*, de Alain Resnais, acompañado por un continuo electrónico al que se le suma un coro femenino de tipo minimalista con un leve desliz cromático ascendente y luego los murmullos más unas voces, aisladas del conjunto, ininteligibles, como un *sprechgesang* schoenbergiano con textos en alemán, inglés y hasta una oración litúrgica en hebreo. La cámara, sin detenerse, hace una panorámica a la izquierda, a los dos ángeles que avanzan. Uno de los dos ángeles sale por la izquierda del cuadro y el otro detiene su marcha junto con la cámara. En ese instante ingresa en la banda sonora la voz de una soprano. El ángel parece escucharla. Esta voz es sustituida por una contralto y luego por un tenor. Por fin un coro masculino. Silencio.

En plano general un anciano sube las escaleras. Jadeo en primer plano. Monólogo interior del anciano: es un escritor. Ingresando en la banda un solo de violín en registro alto. La secuencia se corta abruptamente por un *fillage* provocado por los vagones de un subterráneo que pasa frente a la cámara con el sonido propio del traqueteo sobre los rieles.

Conclusiones

Hoy no existe tal cosa que pueda ser llamada música para un film. Sí existe una trama compleja de sonidos de diverso origen, que incluye, a veces, fragmentos musicales. Lo que en el principio fue la música de acompañamiento para las películas hoy es arqueología, a la que se recurre, sólo de tanto en tanto, por nostalgia.

Bresson lleva esta noción al límite: "pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort, pas de musique du tout".

Tampoco hoy es posible hablar en términos absolutos del cine como imagen, en el sentido visual del término. Si bien perdura su función dominante en el discurso cinematográfico hay síntomas evidentes que indicarían una equiparación creciente de las variables sonoras con las variables visuales.

Entonces ¿qué es el cine?

El cine es un discurso contrapuntístico de alta complejidad, en el sentido académico que se le otorga en música para diferenciarlo del discurso

armónico que sucede por bloques verticales modulando acordes. Este contrapunto cinematográfico, incluida la imagen y desarrolladas las cualidades autónomas de cada línea sonora, (diálogos, sonidos del ambiente, ruido, música ambiental y música incidental), consiste en la articulación de diversas líneas melódicas que discurren en forma simultánea y concertada.

¿Es posible imaginar la lectura de un film en términos no dramáticos, no programáticos, no pictóricos o figurativos, más allá del inevitable análogo de la fotografía? ¿Es posible leer un film en su dimensión más específicamente artística, abstracta, algebraica, es decir musical?

Hoy, el video facilita la lectura de un film: detenerse, releer y comparar pasajes. Como un libro.

Nuevas técnicas de registro y procesamiento han modificado la percepción acústica y visual y hacen más sutil el discernimiento de las diferencias tímbricas, cromáticas y dinámicas. ¿Cómo hacer una partitura que incluya las variables visuales de lo que finalmente resulte ser un film que supere al guión tradicional con un detalle y rigor similar a lo que suelen ser las partituras musicales o, mejor aun, los proyectos arquitectónicos? Sistemas de representación gráfica que permitan, antes de la realización, una lectura horizontal y vertical completa de la obra.

Creo que el cine permite un trabajo de composición tan riguroso como el que se realiza en el campo musical. Y que lo que se entiende específicamente como lo musical, lo que realiza el músico para el film constituye sólo una de las varias líneas contrapuntísticas que en forma interdependiente constituyen el discurso cinematográfico.

No es correcto, hoy, escindir, en una artificiosa división del trabajo, los diversos aspectos de la composición, de la totalidad de la banda sonora y ésta de la imagen. Tampoco es correcto otorgarle esa responsabilidad al músico. Esa tarea es privativa del propio director como compositor de la totalidad del film.

Salvo honrosas excepciones, que hemos intentado ejemplificar, el cine ha estado supeditado a los principios de la narratividad dramática. Estas formas, tan valiosas como la forma sonata en todas sus variantes de Haydn a Bartok, dominaron el universo ficcional cinematográfico desde sus orígenes hasta nuestros días.

Por este camino y adhiriéndome fervientemente a la recuperada noción de progreso artístico¹ creo posible imaginarle un futuro al cine (¿Utopía, siglo XXI?) en el que, liberado ya del *melos* dominante (siglo XIX), rol que ha cumplido la imagen con más que probada eficacia, se caracterice como un arte de la *syncrosmia*, es decir, como un arte de la composición. ▣

Ecós de Hollywood

Juan Pablo Compaired

Un bombardero B-17, envuelto en llamas, pierde altura devorándose un cielo superpoblado de manchas negras provenientes del fuego antiaéreo nazi. En su interior, el comandante intenta controlar con decidida calma el curso del aeroplano. Por debajo de su casco asoma un hilo de sangre, sin embargo nuestro piloto sonríe. Dice: "Supongo que hemos llegado al final del camino".

Durante toda la secuencia la música desarrolla el tema *Stars and Stripes* en un tono heroico siempre en crescendo hasta el clásico *The End*.

Buena película para vender War Bonds en el hall del cine en el año '42. Un efecto completamente distinto, contrastando con esta idea del final heroico, resultaría de un uso diferente de la banda musical, si por ejemplo se hubiera decidido por una composición que plantee, a través de disonancias espaciadas casi lúdicas, que nuestro héroe es en realidad un loco de atar.

Otra posibilidad podría ser dejar la escena en completo silencio, con solamente el sonido del viento como sustento. Y la música entrando sobre los títulos finales dando el tiempo justo para la reflexión de la platea, que seguramente saldrá del cine sacando conclusiones metafísicas sobre el sentido de la guerra y la muerte, etc. etc. etcétera.

La relación de la música con lo dramático es anti-quísima e inevitable, pero resulta interesante revisar algunas teorías que justifican la aparición de la música en el cine. El compositor Hanns Eisler, en su libro *Composing for the Films*, establece que el uso de la música como acompañamiento del cine mudo se debía "al efecto fantasmal que las películas causaban en el público. La música funcionaba entonces como una especie de antídoto contra el completo silencio que acompañaba las figuras de personas viviendo, actuando incluso hablando. La música agregaba la vida que le faltaba a la película". Una idea más simple es la de Kurt London en su estudio *Film Music*, en el que plantea que la aparición de la música en el cine mudo no responde a una "necesidad artística" sino al propósito de neutralizar el molesto ruido del proyector. London luego profundiza y observa que: "La razón estética y psicológica más importante para explicar la necesidad de música como acompañamiento del cine mudo es sin duda el ritmo del film como un arte de movimiento. No estamos acostumbrados a percibir el movimiento como forma artística sin sonido que lo acompañe o por lo menos un ritmo audible. La tarea

¹ Federico Monjeau, "En torno del progreso", en Revista *Lulu*, núm. 3.

del acompañamiento musical es la de acentuar y profundizar el ritmo formal del aspecto visual".

Roy Prendergast, en su libro *Film Music, a neglected art*, reformula una idea de London diciendo que si bien la música en el cine no surge de una "necesidad artística", esto debería entenderse como una "necesidad artística consciente". Sugiere que los principios de la música en el cine fueron más utilitarios que artísticos, explicando parcialmente por qué los compositores tuvieron que luchar un buen tiempo antes de poder escribir partituras con algún contenido artístico. Para los productores de los primeros tiempos la música era sólo un mal necesario.

En 1908 se escribe la primera partitura original para cine: Camille Saint-Saëns compone la música para *El asesinato del Duque de Guise* de la compañía Le film d'Art. Los costos que implicaban hacer música original no convencieron mucho a la industria, que buscó de inmediato otras soluciones. Un año después la compañía Edison comienza a editar "sugerencias específicas para la música" para los films que realizaba. Hacia 1913, las orquestas y pianistas de los cines podían adquirir música con precisas especificaciones dramáticas. Los ejemplos más famosos son la *Kinobibliothek* (o *Kinothek*) de Giuseppe Becce, publicada en 1919, y *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes*, de J. S. Zamecnik que apareció en 1913. Los libros tenían un índice con partituras haciendo referencia a situaciones específicas, como el siguiente ejemplo: Tensión-Agitado: a. Persecución; b. Aeroplano; c. Combate heroico; d. Batalla; e. Disturbios, terror; f. Masas enardecidas, tumulto; g. Naturaleza: tormenta, fuego.

Si bien el carácter de estos recursos abunda en lugares comunes, clichés y formulismos, hay una funcionalidad en este tipo de interacción audiovisual que conduce a que aun luego de una significativa evolución en el terreno de la composición para cine los términos básicos con los que se desenvuelve el compositor sean relativamente parecidos a los índices de las compilaciones.

Por otra parte, se puede hablar de categorías más abstractas, según el *conductismo* americano: las funciones de la música en el cine. Aaron Copland enunció diecisiete funciones fundamentales de la música en el cine que pueden ser englobadas en tres áreas generales:

- Estableciendo una atmósfera de tiempo y lugar, y de estado de ánimo.
- Apoyando la acción física, ritmo y estructura.
- Desarrollando elementos implícitos de un personaje o una circunstancia.

El compositor experimentado sabe determinar qué función va a destacar a través de la música y cómo va a lograrlo.

Una anécdota sobre diferentes tipos de interpretación de una escena es el caso del propio Copland cuando compuso la música de la película *La Heredera*. En este film Olivia de Havilland interpreta el rol de Catherine, la hija de un millonario que se enamora de un cazador de fortunas. Su padre intenta evitar el idi-

lio a toda costa. En una tensa secuencia Catherine espera a su enamorado a medianoche con el fin de fugarse con él. Un carruaje entra en cuadro, pero luego de pasar lentamente frente a ella sigue su camino dejándola abandonada. Copland compuso una música de fondo que acompañaba el paso del carruaje, pero en un *screening* de prueba el público encontraba la situación más risueña que trágica. Copland tuvo que recomponer la música centrándose esta vez en el sentimiento de angustia y desolación de la protagonista.

La forma en la que ha evolucionado el trabajo de los compositores dentro de estas funciones guarda relación tanto con el desarrollo de nuevas técnicas como también con el refinamiento de las producciones en sí mismas.

Uno de los primeros grandes compositores de Hollywood, Max Steiner (*King Kong* —la original—, *Lo que el viento se llevó*, *El tesoro de Sierra Madre*, *El informante*), basaba sus composiciones casi únicamente en la técnica de *mickeymousing*, que parafrasea musicalmente lo que sucede en la imagen. Esta técnica corresponde a la función de apoyar la acción física, y lo hace de una forma exagerada. Sin embargo, llama la atención la capacidad de Steiner para exponer diverso material temático dentro de parámetros tan restringidos. En la actualidad el *mickeymousing* ha caído en desuso pero es importante destacar que Steiner, con su obsesión de sincronizar hasta el mínimo detalle, fue pionero en utilizar y perfeccionar el método del *click-track*.

El *click-track* original consistía en una película con perforaciones cada tantos fotogramas que al pasar por un lector producían un *click*. La idea era que se podía obtener un metrónomo que media en unidades acordes al formato de cine, como por ejemplo: un *click* cada 24 fotogramas (60 rpm) pudiendo generar tempos no posibles en un metrónomo normal. Además, había dos tipos de *click-track*, fijo y variable. El fijo era un *loop* de celuloide con perforaciones a intervalos regulares, y el variable era una cinta continua con las perforaciones espaciadas en forma irregular.

Cabe resaltar la íntima relación entre la música para películas, el desarrollo tecnológico y la experimentación sonora. También, la gran flexibilidad y poder de adaptación que han demostrado los compositores de la pantalla.

El prolífico Steiner, que hizo la música de más de 300 películas y que hace uso y abuso de la sincronización, es uno más dentro de un grupo de compositores europeos que transformaron la música de Hollywood. Otra figura relevante es Erich Wolfgang Korngold (*Las aventuras de Robin Hood*, *Capitán Blood*, *El halcón de los mares*), un compositor proveniente de la ópera que inicia la escuela épica o de los *wagnerianos*, que continúa actualmente en vigencia a través de compositores como John Williams (*Tiburón*, *Encuentros cercanos*, *Guerra de las Galaxias*, *Indiana Jones*) y Bruce Broughton (*Silverado*). Korngold incorpora una nueva técnica de sincronización: dirigir "a la película", que

consiste en dirigir la música viendo una copia de la película que contiene indicaciones visuales cerca de cada punto de sincro. Este método evita la dureza del click y permite un desarrollo más fluido de la música.

Una vertiente diferente fue la iniciada por David Raksin, el primer compositor americano de envergadura que ingresa a las filas hollywoodenses con un estilo influido fuertemente por la música popular. Para solventar su formación musical tradicional Raksin trabajó en numerosas bandas de baile como arreglador e intérprete adquiriendo fluidez en el lenguaje de la música popular. Su obra más destacable es la partitura para el film *Laura*, en la que se puede apreciar la efectividad del tratamiento monotemático.

Asimismo, Raksin aprovechó una de las secuencias de la película para experimentar con el sonido: mientras la orquesta toca un suave arreglo del tema, en un canal separado hay un *loop* de una grabación de acordes en piano sin el ataque, creando una textura irreal y etérea.

El campo de la música de películas permitió llevar al gran público nuevas técnicas y sonoridades que hubieran sido rechazadas de ser presentadas por sí mismas. Esto se debe principalmente a la estrecha relación entre imagen y sonido como dimensiones simultáneas.

Leonard Rosenman (*Al Este del Paraíso*) sostiene que hay una relación de intercambio simbiótico entre el film y la música que lo acompaña. Rosenman cuenta su experiencia de escuchar a gente no entendida en música hablar admirada de una composición "disonante" después de ver una película, y que sin embargo esa misma música escuchada por la misma gente fuera del contexto audiovisual generaba desde un tibio hasta un terminante rechazo.

La música para cine promueve gran experimentación y generalmente es a través de este medio que se revelan masivamente las nuevas tendencias y técnicas. De esta forma se produce, por ejemplo, la difusión del Theremin por parte de Miklos Rozsa en *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*) de Hitchcock. El Theremin, un instrumento inventado en 1920, era poco conocido en esa época (1945). Más allá de las obras de Cowell o de Varèse, la popularización del Theremin se produce gracias a Rozsa. A partir de ese momento fue utilizado hasta el hartazgo en películas de ciencia ficción.

Así como el cine posee esta enorme capacidad de absorción de nuevas técnicas y tecnologías, los compo-

sitores se han visto en la necesidad de replantear aspectos formales y estructurales. A partir de la década del '50 estas tendencias se acentúan. Aparecen compositores como Alex North, influido por Bartok y Stravinsky; Leonard Rosenman, que tiende a un estilo en la línea de Schoenberg y luego de Ligeti; o Bernard Herrmann. Todos ellos abren el camino para la aparición de otros como Jerry Goldsmith y Billy Goldenberg.

La funcionalidad del trabajo para cine exige la transformación de distintos conceptos en nuevas alternativas. Un ejemplo es el de Alex North en su trabajo para el film de Elia Kazan *Un tranvía llamado deseo*. North elige el lenguaje del Jazz para determinar una atmósfera de tiempo y lugar, y una coherencia estética con el film. Sin embargo, el tratamiento de las disonancias y el entorno armónico dista mucho de ser jazzístico, relacionándose más bien con la armonía clásica del siglo xx.

Es importante destacar este punto: el compositor de música para film se ve en el constante desafío de adaptar sus propias técnicas de composición y su estilo a las necesidades dramáticas de la historia, y probablemente a algún capricho del director y/o del productor. La



composición para películas ha evolucionado y se ha ido especializando con el transcurso de los años. Terreno ideal para los compositores proclives al eclecticismo, se ha convertido en una disciplina en sí misma con su propia jerga y técnicas particulares. Muchas de estas técnicas han sido desarrolladas por motivos más prácticos que estrictamente estéticos, surgidas de la necesidad bastante frecuente de tener que producir trabajos en breves periodos de tiempo.

Los compositores para cine a menudo ponen énfasis en la obtención de determinados colores y texturas por encima de aspectos formales. El problema de la forma en la música de cine es un tema vasto, ya que en muchos casos el compositor puede librar esta función a la intrínseca formulación de las imágenes recayendo la forma sobre el ritmo y la composición visual. Este tratamiento colorístico y contrapuntístico es el que determina que una obra para cine no resista quizá un análisis fuera del contexto audiovisual.

El desarrollo de la composición con imagen ha originado una comprensión por parte de los músicos de la forma interactiva que deriva de la combinación de los múltiples elementos que conforman una película, usando cada uno de ellos como complemento y evitando competir en protagonismos contraproducen-

tes. En este sentido, el compositor con frecuencia centra su foco en distintas circunstancias que van desde la banda de efectos sonoros hasta el timbre de la voz de los actores.

Hasta aquí básicamente ha llegado la evolución de las tendencias. Con excepción de la incorporación masiva de instrumentos electrónicos y del uso de computadoras para la sincronización, no se han producido nuevos elementos que influyan en la estética de la música de películas. Esto es así si consideramos música de cine aquella que juega un rol contrapuntístico en la totalidad de la obra. Porque sí han surgido, en cambio, toda una serie de alternativas sonoras como la inclusión de temas pop o musicalizaciones en lugar de música original con sentido dramático.

Se podría decir que actualmente nos encontramos en un momento de estancamiento que tiene que ver con parámetros más culturales que estrictamente musicales. Casi no se producen nuevas alternativas y la música de cine ha pasado de su papel innovador y experimental a un cómodo postmodernismo. Obviamente, esto tiene que ver también con la naturaleza de las producciones actuales que repiten viejas fórmulas incansablemente. Parece que actualmente el énfasis está puesto en la realización más que en la idea. Y por supuesto, en su salida comercial. En la nueva camada de compositores que invadió las pantallas como Danny Elfman (*Batman*), Alan Silvestri (*Volver al futuro*, *El abismo*, *Predador*) o Hans Zimmer (*Días de trueno*, *Conduciendo a Miss Daisy*) se revela una caída hacia el efectismo liso y llano. Por un lado se ve el regreso del estilo que impuso Korngold en el sentido de orquestaciones cuasi operísticas y eufóricas. Por otra parte, se aprovecha al extremo el rango dinámico de la cinta de grabación, logrando reacciones físicas de la audiencia sólo por el volumen en el que se produce la banda sonora. No olvidemos que ha habido un gran desarrollo en los sistemas de sonido de las salas de exhibición que permite lograr efectos impensables hace unos años. Si bien esto no es tan obvio en nuestro país, por razones conocidas, la calidad de sonido en las salas influye en el criterio de composición. Ver *Darkman* de Sam Raimi con música de Danny Elfman en un cine en los Estados Unidos es impresionante por el efecto que produce parte de la banda sonora al ser reproducida a tan alto volumen.

Esta observación sobre los nuevos compositores no implica una descalificación ya que algunos de ellos son excelentes y muy versátiles, como es el caso de Alan Silvestri. Como en otras áreas, esta vuelta al *clasicismo* y el efectismo responden a una falta de opciones de vanguardia.

De todas formas es importante destacar que hay un regreso a lo sinfónico o por lo menos una mezcla de material electrónico y acústico. Considerando que gran parte de los compositores actuales para film provienen de la música popular es significativa la elección de la textura sinfónica, ya que esto nos habla del predominio de este tipo de sonido en las grandes producciones. ■



La regla del borramiento y la reivindicación de la autonomía¹

Michel Chion

es conocido el estatuto paradójico, y más bien frustrante, que le dan a la música de películas aquellos que la utilizan: le piden que sea bella y esté bien hecha, que sea talentosa y convincente pero, sobre todo, que no se note. Esta idea, entonces, se convierte en el primer mandamiento: 'No te harás escuchar por ti misma'.

Es en esta regla del borramiento que Kurt London descubría, en 1936, su verdadera especificidad: "la música pura es aprehendida conscientemente; la música del film inconscientemente... la buena música de películas no debe ponerse en primer plano".² No es sorprendente que los realizadores de películas estén, casi siempre, de acuerdo con esta regla.³ Pero también hay muchos compositores que la suscriben. "Cuando se escribe un comentario musical para un film -dice Georges Van Parys- la música debe ser oída pero no escuchada. Nunca me siento del todo seguro del destino de una película cuando se me habla de la música que he introducido en ella". Así, la música parece consentir en ser un ingrediente más en la alquimia cinematográfica.

Adorno y Eisler ironizaron sobre esta doble reivindicación de una música que debería ser de calidad pero a la cual no debería escuchársela y para ridicularizarla citan una cuarteta: "Conozco un bonito juego/me pinto unas barbas/y las tapo con un abanico/para que nadie las vea".

La cita es graciosa pero poco pertinente para el caso, dado que, para seguir con la metáfora que

ellos plantean, nadie ha planteado que la hermosa barba permanezca escondida: se pide solamente que se funda en la fisonomía general del film y que no sea necesario prestarle una atención particular y autónoma. Por otra parte, es propio de la música suscitar de manera difusa y en el límite de lo consciente, sensaciones, recuerdos, impresiones cinéticas. Se pretende olvidar esto como si fuera vergonzoso.

Señalemos en primer lugar que la música es quizás el único componente del film que pretende beneficiarse con un exagerado privilegio y, al mismo tiempo, reivindicar cierta igualdad. Ahora bien, ¿qué igualdad?, ¿igualdad con qué? Es evidente que no con otros componentes tales como el decorado, las actuaciones ni la fotografía, sino con todo el resto de lo que constituye al film y que, a menudo, de manera un poco rápida, se agrupa bajo el nombre de imagen (se dice: la música y la imagen). Nadie se atrevería a exigir que el decorado de un film, ni su fotografía o sus actuaciones se justificasen aisladamente. Entonces en nombre de qué se reclama este privilegio para la música si ella no posee un estatuto aparte.

La música sería entonces el único elemento del film que pretende reclamar en todo momento su autonomía, de replegarse sobre sí misma y de justificarse en nombre de sus propias leyes. Aun reducida por la mezcla⁴ a una posición de 'música de fondo'; debajo de las palabras, aun separada en cortos fragmentos, ella resiste –lombriz inmortal– como el organismo musical más elemental que se tenga a bien dejarle: embrión de ritmo, célula melódica mínima, persiste en reivindicar una vida autónoma que supera siempre la función localizada que se le atribuye. Dicho de otro modo, la música del film reclama una particularidad que le permita, al mismo tiempo, entregarse completamente a su función –que es de ampliación emocional, o de puntuación o de estructuración– sin perder una suerte de en sí irreductible.⁵ Esto se debe quizás a que la música parte de algo más arcaico y más esencial que las imágenes. De ahí también que pueda prostituirse totalmente y conservarse como música pese a todo, prestarse siempre sin darse jamás. Puede perfectamente disociarse de una película a la cual ha servido para ir a acompañar a otra con la misma convicción indiferente, pues es paradójicamente su plasticidad, su docilidad suprema, la que le permite conservar su núcleo de autonomía irreductible. Se presta a servir a las emociones 'particulares' que se quiera hacerle expresar y, al mismo tiempo, se sitúa siempre más o menos en lo general, en lo universal. La música tendrá siempre en ella algo que justifique la pequeña historia individual a la cual ella deberá magnificar pero de la que, en el fondo, le importa poco.

Por todo esto, la problemática 'música original' o 'música ya existente' debe ser restituida al lugar que

le corresponde y que no siempre es esencial. Señalemos en primer lugar que, a pesar de la importancia que se le confiere en los libros, las composiciones originales representan una minoría en el océano de imágenes acompañadas de música que los medios arrojan sobre el mundo. Se recurre muy frecuentemente a la ilustración sonora y al stock de música incidental de archivo según el modelo de la célebre Kinotek inaugurada en el cine mudo por Giuseppe Becce, en 1919. Y, por otra parte, cuando existe la música original, basta que sea editada sobre disco para convertirse en accesible a los ilustradores sonoros que la harán 'trabajar' nuevamente sobre otras imágenes reciclando en las publicidades de golosinas los más bellos acentos de Nino Rota.

Al mismo tiempo es la misma relación que la música mantiene con las palabras que pueden acompañarla; justamente de ahí surge el problema de una música política, dado que palabras de sentidos opuestos pueden convenirle del mismo modo.

Por todo lo expuesto, para nosotros la música del cine es, en principio, lo mismo que cualquier otra música y correlativamente toda música puede convertirse en música de cine. Simple cuestión de adaptación: se reorquesta, se cambia el tempo, la tonalidad, se corta según la dimensión requerida, se arregla y así es la cuestión. Es lo que dice el compositor Mauricio Kagel después de haber probado con los estudiantes de su curso quince músicas diferentes sobre una misma secuencia de imágenes y luego quince secuencias de imágenes con la misma música. Su conclusión fue breve: va bien siempre. Pierre Shaeffer que suscitó experiencias similares dice lo mismo: "La música de cine generalmente no tiene ninguna importancia; cualquier música puede cumplir una función".⁶ Lo que no quiere decir que no se puedan establecer algunas relaciones privilegiadas. Solamente que esta complicidad entre música y film no es nunca única ni necesaria: no existe sino en el tiempo y en el espacio de su unión. Pero si esta coincidencia entre una imagen y una música puede volverse emocionante es porque se las siente unidas por lo arbitrario de la vida. Cuando la música y la imagen no se miran directamente a los ojos, cuando su unión es gratuita, transmuta la impresión patética de la fragilidad de la existencia (pongamos por caso, en Ozu, esas pequeñas músicas de supermercado que resuenan entre las secuencias dialogadas de *El gusto del sake*), y es quizás allí, entonces, donde todo es más bello.⁷ ■

Notas

¹ *Le son au cinéma*, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1985.

² *Film Music*, p.13.

³ Véase en la investigación de Tay Garnett en *Un siècle de cinéma* los consejos de Wylar: "Si la música logra hacerse ver de una manera consciente por los espectadores, aunque sólo sea por un instante, el encanto está roto" (p. 395). De Walsh: "Si el público se



hace consciente de la partitura pierde la atención" (p. 370). De Henry King: "Hacer música que el público no note y que sin embargo esté ahí" (p. 187).

⁴ Proceso final de las bandas de sonido de un film que consiste en mezclar y pasar a una sola banda todos los elementos sonoros. (N. del T.)

⁵ La música es a menudo percibida como un elemento invasor y peligroso para el film si es que se convierte en algo demasiado presente. Muchos de los testimonios recogidos por Tay Garnett (*Un siècle de cinéma*) concuerdan en este sentido. "Muchos films sufren por tener demasiada música" dice Clarence Brown (p. 38), y Alessandro Blasetti: "Hay que evitar que la partitura invada o disloque la significación profunda de la historia" (p. 27).

John Schlesinger: "La música debe ser utilizada con parsimonia" (p. 299). François Truffaut: "Desde 1930 se ha puesto demasiada música en las películas" (p. 345). René Clair: "La música molesta en muchas escenas más de lo que las mejora" (p. 48), etcétera.

Comentarios de Maurice Jaubert sobre la introducción de la música en una secuencia (*Esprit*, abril de 1936): "La ruptura del equilibrio sensorial que produce en el espectador debe ser cuidadosamente prevista por el realizador; sea en un momento especialmente dramático que utilice el choque de una intrusión brutal (un fortísimo de la orquesta encadenado sobre un grito, por ejemplo), sea que haga entrar insidiosamente un sonido musical mediante el uso trucado de un sonido no musical".

⁶ "L'Element non visuel, du cinéma", *Revue de cinéma*, núm. 1, octubre de 1946.

⁷ Es el mecanismo evocado por Pierre Shaeffer ("L'Element non visuel du cinéma") a propósito de un film de Gremillon, *Le Ciel est à vous*, retomando el tema en *Sur le pont de Nord*. Dice Shaeffer: "El hace hablar a la música, pero ella habla tanto mejor cuanto más arbitrariamente está asociada a la imagen. Estamos lejos de la música-ilustración; es la música-material". La música-material, según Shaeffer, retoma la noción de música-personaje de Sergio Miceli (*La música nel film*). Lo que nosotros llamamos música anempática entra muchas veces en esta categoría.

Traducción J. L. G.

De Beethoven a Ludwig van

Ludwig van, de 1969, forma parte de la extensa lista de películas realizadas por Mauricio Kagel para cine y televisión. Entre varias otras, pueden mencionarse *Antithèse* (1965), *Match* (1966),

Solo (1967), *Zwei-Mann-Orquester* (1973), *Kantrimusik* (1976), *Mitternachtsstück* (1987), *Repertoire* (1990). "He dicho que Ludwig van —explica Kagel— era una declaración de amor por Beethoven. Pero cuando se habla positivamente en pro de algo, se le hecha una sombra (...)

Una tesis para Ludwig van era la de hacer la música a partir de esta idea: cómo había escuchado Beethoven su música durante los últimos diez años de su vida, es decir, mal".

Lulú consideró oportuno publicar en primer lugar la entrevista con Felix Schmidt, donde Kagel expone la original perspectiva sobre Beethoven en que se basa Ludwig van. De esta película, así como de la relación compositor/cineasta, habla Kagel en la entrevista que se presenta en segundo término.

Ambos reportajes fueron extraídos de: Mauricio Kagel, Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1983. Colección Musique/Passé/Présent, dirigida por Pierre Boulez y Jean-Jacques Nattiez.

Ludwig van

—Felix Schmidt: Señor Kagel: en gran parte se ha entendido erróneamente su filme satírico Ludwig van como un filme anti-Beethoven, cuando es más bien un testimonio de su amor por el compositor, tal como usted ha dado a entender recientemente. ¿Qué significa para usted la obra de Beethoven?

—Mauricio Kagel: Es tan importante para mí, que he decidido rodar *Ludwig van*, y avenirme a los malos entendidos.

—Si usted concuerda en que debería juzgarse la música sobre todo según la posición histórico-filosófica que ocupa, ¿qué importancia tiene entonces la obra de Beethoven desde ese punto de vista?

—Tiene, por cierto, la importancia de un arte que hace estallar los límites impuestos por las formas y las actitudes transmitidas. Esta manera de concebir la música cuestiona todo cuanto pertenezca al pasado. Así, Beethoven presentó a la sociedad vienesa las

formas musicales que ésta prefería —como las sonatas y los conciertos para piano—, pero la retórica de esas obras no se ajustaba a los cánones, y parte de lo que el simple desprecio por las convenciones había destruido confirió a la música de Beethoven, por el contrario, gran capacidad de resistencia. Ante todo, esto tuvo dos consecuencias: ya no se pensaba que el compositor sólo debía ofrecer diversiones a su público, ya que Beethoven encaraba, por medios musicales, problemas extraños a los dominios de la música. Por añadidura, el aspecto de diversión de esas obras asumió un sentido equívoco, ya que cuanto esa época consideraba incómodo, casi intocable, echaba a perder de continuo el placer.

—¿Puede darnos un ejemplo preciso?

—Los cuartetos de cuerdas y las sonatas para piano del último período bastarían para demostrar esta tesis. Pero tomemos una de las sinfonías pares, ya que —excepción hecha de la sexta— interesan visiblemente menos a público y músicos. Por ejemplo, la cuarta. En tanto composición, su importancia es menos espectacular que la de la tercera o quinta. Sin embargo, en el Adagio, la insistencia rítmica del acompañamiento del tema es típica del modo en que Beethoven deforma lo que es familiar.

—¿A causa de la estructura?

—Sobre todo porque los dieciséis compases de la exposición se basan en una célula rítmica que puede percibirse de inmediato, con un mínimo de precisión en la ejecución. Esta célula ya causaba muchas dificultades a las orquestas de la época barroca. La atmósfera placentera creada por la melodía del movimiento lento pronto se disipa.

—¿Qué es lo que hace la excelencia del Beethoven compositor?

—Ante todo, la combinación de improvisación y variación. Beethoven conoció la declinación de un género musical concebido únicamente en función de la vida social: la transformación improvisada de un tema dado al improvisador, o escogido por él mismo. Aun cuando, ya en sus primeras obras, trata de integrar a la composición el virtuosismo de su inspiración del momento —lo que logró casi a la perfección—, un aura de sorpresa intencional envuelve su obra.

—¿Quiere usted decir que en la elección del tema, o bien en el desarrollo armónico?

—Me refiero más bien a la actitud del compositor frente a la composición en su conjunto. El género de público hacia el que se dirige el efecto de la sorpresa intencional prueba que conocía muy bien a los meló-

manos de salón. A los veinte años, Beethoven entra en competencia con otros pianistas conocidos de su época. Sólo aquel que supiera combinar la musicalidad y la imaginación que le eran propias, con nuevos elementos estilísticos, podía alzarse con la victoria.

—¿Qué papel desempeñan entonces los cuadernos de esbozos?

—Diríase que cumplen una función de remedio. Por un lado, son el diario donde se inscriben los conflictos entre espontaneidad y sujeción y, por el otro, los cuadernos de conversación musical que le permiten modificar sus ideas con plena conciencia del objetivo al cual aspira. Los cuadernos de apuntes también nos permiten ver que parte de la tarea preparatoria consistía en atenuar las insuficiencias técnicas de los instrumentos. He aquí lo que aún debería indicar a los compositores actuales el rumbo a seguir. No es posible remediar positivamente las contrariedades técnicas de los intérpretes si no se las comprende de inmediato en toda su extensión. De esta suerte, la jeremiada de que "mi instrumento no llega", se convierte en "lástima que mi instrumento no llegue".

—En vista del culto consagrado a Beethoven durante los últimos treinta años, ¿podemos percibir aún como música la compuesta por Beethoven? Un concierto de obras de Beethoven, ¿no se ha convertido en un ritual?

—Los conciertos tradicionales son más un ersatz de ritual que el propio ritual en sí. Sin embargo, en el caso de Beethoven, la sublimación moralizadora lo torna insoportable. La divisa de que "él ha sufrido por nosotros, estamos en deuda con su obra" evoca forzosamente ideas neoteológicas. La herencia que Beethoven nos ha legado es el armamento moral.

—¿Qué puede hacerse para desembarazarse de esta imagen?

—Ocupar nuestra proclividad a la agresión. El modo más eficaz de combatir el siglo XIX en el siglo XX sigue siendo el de esclarecer los espíritus desde la escuela. No obstante, antes tendrían que esclarecerse las instituciones.

—Pero los oyentes de mayor edad quedan en la incertidumbre.

—Para nosotros, los adultos, tengo otra solución. No tocar más Beethoven durante cierto tiempo, a fin de permitir la recuperación de los nervios auditivos que reaccionan ante su música. Es posible que esta solución haya de toparse con dificultades similares a las de la planificación familiar en la India, pero el resultado valdría la pena. Si además dejásemos de

contar historias apócrifas, habría una posibilidad de que los oyentes más jóvenes no resulten contagiados.

—¿Cree entonces que el efecto del desgaste ya se hace sentir en Beethoven a tal punto que habría que clasificar al compositor, durante los años próximos, entre los monumentos históricos?

—Sí, considero que nos vemos obligados a velar por que los oyentes no se deformen más aún. Por eso deberíamos tratar de desembarazarnos rápidamente de las estupideces literarias que hemos debido avalar, para poder escuchar nuevamente la música sin que ningún gusto literario la eche a perder.

—¿Aún se toca correctamente a Beethoven en nuestros días?

—Los intérpretes en quienes el sentido crítico es consciente tratan, sobre todo, de tocarlo correctamente. Pues bien, resulta que algunos de estos intérpretes arriban a conclusiones semejantes a las que acabo de exponer: dejan de hacer música. Es un viraje extraño. En el hecho de cesar se ve una posibilidad de afinar aun más la interpretación. Algo análogo ocurre en nuestros tiempos en la composición.

—¿Cuáles intérpretes, por ejemplo, poseen —según usted— un espíritu crítico?

—El pianista Glenn Gould. Desde hace algunos años prefiere rodar filmes. Afortunadamente, el Cuarteto Lasalle aún no se ha detenido.

—¿Cómo debe tocarse a Beethoven, entonces?

—Los *tempi* no deben ser de una regularidad estricta. Beethoven rara vez escribe "tempo rubato", pero es lo que tiene en mente. En esta música es indispensable respirar a menudo. De este modo se torna evidente el carácter de improvisación (rechazada). Un segundo punto concierne al aspecto anguloso. Los *sforzati*...

—... la acentuación súbita, la acentuación particularmente marcada...

—... Sí, aún se tocan los *sforzati* como si fuesen simplemente acentos dentro del matiz indicado en último término. De esta suerte, se controla la intensidad. No quiero pretender que todos los *sforzati* hayan de dislocar el discurso musical, pero deben producir el efecto de una ruptura, de una arista viva. Los jóvenes directores de orquesta que acaso lo conciban de este modo tienen tanto miedo a las orquestas de renombre, que prefieren ponerse verbalmente de acuerdo con el primer violín respecto del toque personal que podrían aportar en la veldada del concierto.

—¿Y la instrumentación?

—Todos los retoques, aun los más célebres, aquéllos heredados del director de orquesta Weingartner y de sus sucesores, deben eliminarse. Es una bendición el que Beethoven haya tenido instrumentos imperfectos, pues esa imperfección a menudo se manifiesta allí donde los clisés sonoros propios de esta época producen un efecto revelador. "Suavizar" la dureza del sonido es detestable. Inclusive si ello no es resultado de retoques, sino de un incremento enorme de los efectivos de la orquesta, o aun de la disposición particular de los micrófonos.

—¿De modo que usted no admite el hermoso sonido redondo al que aspiran tantos directores de orquesta?

—No. Lo ideal sería interpretar a Beethoven tal como él oía, es decir, "mal". Eso es lo que traté de componer en mi filme *Ludwig van*. La idea básica era reorquestar su música de modo de tratar consecuentemente ciertas regiones sonoras y ciertas frecuencias que un sordo percibe apenas o aun de una manera deformada. Las deformaciones tímbricas nos han permitido constatar claramente, una vez más, en ocasión de las grabaciones, hasta qué punto se trata allí de una música verdaderamente grandiosa. Todos los músicos participantes, y yo mismo, estábamos continuamente emocionados. Jamás había vivido una experiencia semejante.

—En su opinión, no hay ningún vínculo entre los últimos cuartetos y las obras de los compositores que sucedieron a Beethoven, antes del opus 7 de Schoenberg. Ahí tenemos un período vacío de ochenta años. ¿Cómo explica usted eso?

—En el interin tenemos a Reger (el del último período), pero hoy en día no parece ortodoxo mencionar su nombre... Creo que no puede considerarse el de los últimos cuartetos sino como un caso de rara complicación. Un lenguaje musical que es también la negación de un "querer-hablar-hasta-el-extremo" (siendo justamente eso desde el punto de vista existencial) se manifiesta en ellos, mientras que también aparece en ellos una forma musical que anuncia, ella misma, su propio fin. El Cuarteto opus 131 es un ejemplo perfecto de esto. Una situación semejante no existió inmediatamente después hasta en Schoenberg. No en vano menciona usted su primer Cuarteto de cuerdas, opus 7. En ésta, la más íntima de las formas musicales, Schoenberg expresa la intimidad de su cuestionamiento. Y esta pieza vio la luz inmediatamente después del gigantesco aparato de *Péleas et Mélisande* opus 5, y mientras ya se hallaban en gestación los *Gurrelieder*.

—¿Siempre ha visto usted así estas relaciones?

—No comencé a comprender a Beethoven hasta los dieciocho años, después de haber trabado conocimiento con la música de Schoenberg y con su pensamiento teórico. En esa época, mientras yo trataba de componer, todavía se consideraba al dodecafonismo como mecánico y vacío de sentimientos, y se lo calificaba de molestia judía proveniente de la Europa Central. La obra del último período de Beethoven me confirmó entonces que no hay evolución alguna posible en la música sin apelar a la inteligencia de todos...

—¿Qué piensa usted acerca de la tesis según la cual el estilo del último período de Beethoven influyó de manera determinante sobre los compositores modernos?

—No sé si el concepto de influencia corresponde bien al estado de cosas. Por ejemplo, en las *Seis Bagatelas* para cuarteto de cuerdas, opus 9, de Webern, se encuentra un tempo en el cual las aceleraciones y los *rallentandi* constantes ofrecen una semejanza llamativa con los cambios de tempi en el séptimo movimiento (Allegro) del *Cuarteto para cuerdas* opus 131 de Beethoven. Para Webern, este modo de articular el tiempo constituye un medio para "sentimentalizar" los sonidos; por el contrario, para Beethoven ello equivale a una interrupción pasajera del flujo. En lugar de influencia podría hablarse de parentesco.

—¿Los compositores de su generación tienen afinidades con Beethoven?

—En el nivel de la composición, apenas. En cuanto concierne al método, a la estructura, es menos conocido, aun cuando su principio inmanente de la variación esté emparentado con los principios de la música serial. En nuestros días hay una predilección por citar lo cuando se quiere operar la distanciaci3n con respecto a lo conocido. No obstante, conozco pocos compositores que quieran escuchar música nueva en su tiempo libre, a menos que sea la suya propia. En cambio, a la mayoría les gusta escuchar música más antigua. Es probable que entonces escuchen a Beethoven.

—Beethoven creía representar a la humanidad en su arte. ¿Piensa usted que, hoy en día, aún se puede pretender tal cosa, o bien, en su calidad de compositor contemporáneo, siente eso lisa y llanamente como una provocaci3n?

—Me resulta difícil creer que Beethoven haya tenido tal pretensi3n. Le han endosado el *mal du siècle*. Beethoven abarcó la Oda de Schiller tal como los compositores lo hacen habitualmente: repiti3 el texto fuerte y largamente, hasta que el oyente finalmente ya no percibe las palabras sino tan sólo la música.

—Hemos llegado aquí a esta pregunta: Beethoven, el compositor, y Beethoven, el hombre, ¿forman para usted una unidad?

—En absoluto, ¿por qué? Cuanto más aprendemos sobre él, tanto más se nos acerca. Y su música parece tanto más ilimitada y enigmática.

—Muchas gracias, señor Kagel.

—Un momento, por favor. ¿Puedo ofrecerle esta cr3nica como recuerdo?

"Las celebraciones en honor de Beethoven se han terminado ahora, y verdaderamente podemos decir que nos han deparado mucho placer. Si he de emitir un juicio sobre el carácter del conjunto, diría —y todos los testigos estarán ciertamente de acuerdo— que, desde el punto de vista de la organizaci3n, de la estética y de la dignidad, todo resultó completamente fallido, y que ello es lamentable para la memoria de Beethoven y para toda la Alemania."

Johann Vesque von Püttingen,
Impresiones sobre las celebraciones en honor de Beethoven, 1845.

Agosto de 1968
Traducci3n: León Mames



Beethoven

—Jean-Michel Damian: ¿Qué puede haber de común entre el trabajo de un músico —el suyo— y el de un cineasta, tal como usted lo practica?

—Mauricio Kagel: No hago mucha diferencia entre filme y música, sobre todo del modo en que considero que el músico puede hacer el filme... Cuando se trabaja durante tanto tiempo en el estudio de música electrónica como lo he hecho, y después se corta un filme, se está muy consciente de que se corta el tiempo, todo el tiempo. Una especie de actividad. Nunca hice muchas diferencias...

—¿Pero cómo se traslada el trabajo de montaje de una música sobre un filme?

—Creo que hay toda una gama de correspondencias entre filme y música, y a veces comienzo a trabajar como un cineasta, mientras que otras dejo hablar al compositor. Siempre estuve en relación con cineastas, desde Buenos Aires, donde fundé, con amigos, la Cinemateca Argentina; pero hay una cosa que siempre me ha molestado en el filme experimental, y es cuando el cineasta ponía la música de una manera muy brutal sobre el filme montado con mucho trabajo. Es decir que hay algo en la música, en las relacio-

nes música/filme, que no marcha, en toda una dimensión del filme experimental, y comencé a establecer una escala de todas las posibilidades de relaciones entre sonidos e imágenes, y en *Ludwig van*, por ejemplo, hay casi sesenta formas diferentes de relaciones... Eso cambia todo el tiempo...

—Pero ¿cómo ocurrió en *Ludwig van*, por ejemplo? Porque parece que la música misma naciera de una visualización, puesto que hay partituras pegadas sobre los objetos, y que a veces la música parece seguir esto. Entonces, ¿qué nació primero?, ¿ambas cosas nacieron juntas? ¿Cómo trabajó usted para ese filme?

—La idea de la "sala de música", ese museo imaginario, nació del punto de vista visual. Me dije: hay que hacer una sala donde no haya dimensión de profundidad, donde todo esté lleno. Pero al mismo tiempo dije: se va a oír toda la música de Beethoven que se vea. Es decir que primero hice un filme mudo, y luego pasé las secuencias, un juego entero para una orquesta de dieciséis músicos y se grabó sólo lo que la cámara había registrado antes...

—Lo que sorprende en sus filmes, y ahí acaso pueda verse una correspondencia con su música —me gustaría saber si usted está de acuerdo— es la importancia que usted concede a los detalles. Es decir que, en sus filmes, muy a menudo la cámara apunta hacia un detalle, el detalle de un mecanismo, de un funcionamiento cualquiera, a menudo malfuncionante, y me parece que su música también es una música bastante "al microscopio"... Se ve cierto número de detalles, de maquinarias, que funcionan ora en la música, ora en el cuerpo del músico, y a usted le gusta poner de relieve esas diferentes máquinas que funcionan un poco por todas partes, y que a veces... se trastornan.

—En mi lengua —en mi jerga— llamo macrófono al micrófono. Esto quiere decir que pienso que el micrófono es una lupa. Y hoy en día es muy importante emplearlo de modo de descubrir todo un mundo sonoro que, de otro modo, desaparecería.

—¿Qué le seduce en un detalle?

—La forma. He dicho que *Ludwig van* era una declaración de amor por Beethoven. Pero cuando se habla positivamente en pro de algo, se le echa una sombra, nada clara... Y es muy difícil decir exactamente qué es Beethoven para mí... Porque lo amo a tal punto... Nací en una tradición... ¡tradicional, digamos! Pero justamente esas relaciones muy fuertes con la música del pasado son para mí la razón para repensar siempre qué es la música del pasado. La frase de Schwitters —la tradición soy yo— es absolutamente válida en la música, a mi entender. Usted conoce los ejemplos de 1920, cuando en Rusia —cuando aún se

podía hablar de la revolución rusa— se hizo Mozart de frac, *Nozze di Figaro*... Y no digo que ésa haya de ser la especie de modernización necesaria para Mozart, pero hace falta una interpretación en ocasiones muy cercana a nuestra manera de hacer música hoy en día. Eso es exactamente lo que hice con Beethoven... Y vea usted, los músicos que tocaron esa música, que son de veras muy buenos músicos, no tuvieron problemas de conciencia. No decían "están matando a Beethoven", sino "¡hemos descubierto cuánta modernidad hay en esta música!" Creo que es exactamente la tesis de Beethoven: ¡la música del pasado está más cerca de nosotros en la medida en que la interpretemos de una manera diferente!

Vea usted, una tesis para *Ludwig van* era la de hacer la música a partir de esta idea: cómo había escuchado Beethoven su música durante los últimos diez años de su vida, es decir, mal. No oía muy bien los agudos... No oía muy bien los graves... ¡Y, finalmente, no oía casi nada! Cuando se piensa que la *Novena Sinfonía* se ejecutó con dos ensayos, uno puede tener una idea de la calidad de esas ejecuciones... Y si usted las compara con Karajan, por ejemplo, resulta clarísimo que la ejecución de la *Novena Sinfonía* con dos ensayos no fue buena... Pero fue más fuerte, porque de este modo la música se convierte en una cosa de una crudeza excepcional.

Y creo que esa crudeza es mucho mejor que escuchar una sinfonía perfecta, con un gran coro a la Mahler, y todo eso... Y es exactamente lo mismo que cuando usted escucha actualmente una *Pasión según San Mateo* con dieciséis niños, y que usted escuche la ferocidad de esos contrapuntos... Es algo más cercano a nosotros que esas versiones románticas, a la Leipzig, digamos a la Mendelssohn: ¡fue él quien realmente creó esa inflación romántica de la música del pasado! ¡Y yo estoy a favor de esta clase de investigación, y no siento piedad alguna por las falsas tradiciones!

Muchas veces se me ha acusado de destrucción. Y desde un punto de vista ético, siempre diré que no; desde un punto de vista lógico, que sí. Es decir que establezco una diferencia entre ambas dimensiones. Porque precisamente a causa del pasado hemos padecido muchos males: se ha mezclado la estética con la moral, la ética con la lógica propia de la música o del teatro. Y lo que yo hago es un análisis despiadado de la cosa...

Entonces, cuando se trabaja así, se llega naturalmente a una burla exagerada, tal vez... Pero eso es necesario para ver claro, para mí. Aunque es muy duro... Porque yo no le doy una receta constructiva. No le doy más que una visión muy destructiva de la cosa... Pero si usted tiene la capacidad de admitir eso, entonces usted puede liberar de ello su espíritu... Ese es exactamente mi mecanismo de trabajo. ■

Mayo de 1972
Traducción: León Mames

Una canción diferente

C. E. Feiling

¿Cuál es la forma general de un problema filosófico? Vale decir ¿hay alguna característica, independiente de los contenidos particulares, que separa a los problemas filosóficos de las meras dudas botánicas a las teorías físicas?

Buscando un criterio que permitiese decidir si una conducta era moral o no, Kant llegó a la conclusión de que dicho criterio jamás podría ser el comportamiento del agente. Que X e Y se comporten del mismo modo —ayudan a una viejita a cruzar la calle— no significa que ambos se estén comportando moralmente. De hecho, ni siquiera significa que alguno de los dos lo esté haciendo: X ayuda a la viejita para ganar un medalla de boy-scout. Y porque teme que le disparen y pretende usarla como escudo. ¿Existe un criterio? ¿Cuál es?

Enfrentado a la cuestión de si las máquinas eran o no capaces de pensamiento, el matemático Alan Turing concluyó que ello no podría nunca ser establecido sobre la base del *output* (lo que para las traducciones casticistas se llama “educto”). Si el *output* de una máquina llegara a ser indiscernible del de un ser humano, hipótesis no excesivamente hipotética, ¿dónde residiría la diferencia? ¿Habría una diferencia?

En un famoso relato de Borges, se plantea la posibilidad de que un autor de principios del siglo XX escriba un libro letra por letra idéntico a otro publicado en el siglo XVII. Una pregunta subyace al relato borgeano: ¿son distintos ambos textos? ¿En qué difieren?

Abocados a la tarea de establecer si hay sinonimia o no entre los términos que designan clases naturales (“gladiolo”, “plata”, “hipopótamo”, etc.) y las descripciones que supuestamente definen dichas clases, e.g. “metal blanco, brillante, sonoro, dúctil y maleable, más pesado que el cobre y menos que el plomo”, el epistemólogo Hilary Putnam

y el lógico Saul Kripke trataron de hallar una diferencia imaginando casos del tipo: “si en el futuro se descubriese que todos los hipopótamos era robots-espías controlados desde Alpha Centauro ¿cambiaría el significado del término ‘hipopótamo’?”

Nuestros cuatro ejemplos tienen características comunes. Se busca establecer si dos “cosas” (conductas, entes, textos, términos, etc.) *aparentemente* idénticas lo son de hecho, y para ello se idean situaciones que permitan descubrir si existe una diferencia. “Les enseñaré diferencias, decía Wittgenstein... Y por algo Leibniz creía que no hay identidad, *sólo número*: si dos cosas tienen exactamente las mismas propiedades, no son *dos* cosas.”

Apariencia y realidad. La filosofía, que surge una sola vez en la historia, en Grecia, tiene como punto de partida una preocupación clara: evitar que la apariencia pase por realidad. Se podría argüir —quizá incorrectamente, pero es lícito proteger el lugar de trabajo— que el surgimiento de la filosofía se debió al desarrollo previo de un arte ilusionista. A Platón le sacaba canas verdes que una acción dramática, una escultura o un cuadro pudiesen pasar por lo real.

Independientemente del proselitismo, en todo caso, nuestro ejemplo borgeano prueba que las artes siguen produciendo problemas filosóficos —siguen produciendo estética— varios siglos después de que Platón echara a los poetas de su República. Vale la pena recordar cómo solucionó Borges el problema planteado en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. (O mejor dicho: “la solución que esbozó Borges del problema etc.”, puesto que el rencoroso lector no olvidará que el *Quijote* de Menard difiere potencialmente del de Cervantes en que carece de un prólogo autobiográfico a la segunda parte.) La propuesta inferible de Borges es sencilla, y constituye una patada en

los dientes de todos aquellos que consideran que lo único que cuenta para interpretar una obra artística es la obra misma. Los dos *Quijotes* difieren porque es diferente la historia de producción de cada uno; cuando Menard escribe la palabra “verdad”, la Contrarreforma es un hecho del pasado, y el pragmatismo de William James resuena en ese vocablo.

Pensemos un poco. La solución del “Pierre Menard...” desprestigia la idea de que una obra es un todo autónomo; también la idea de que apreciar una obra de arte es abandonarse a una contemplación “pura, sin preconceptos”. El descrédito de la segunda idea no preocupa ya a nadie (dicho sea de paso que nunca fue muy acertada: ¿quién es lo suficientemente imbécil como para creer que contempla un poema?). Resulta más difícil, sin embargo, habituarse a vivir sin la primera idea. Supongamos que un compositor ruso, que lo ignora casi todo acerca de la música de América Latina, está sentado al piano, distraído e improvisando (acaba de retornar del conservatorio, donde ha dictado una clase íntegramente dedicada a criticar a Shostakovich). Sin saberlo, comienza a tocar algo que suena exactamente igual a “La flor de la canela” en la versión de “Bola de Nieve”. Un cubano que vive en el piso de abajo reconoce la melodía y se emociona, agradece *in pectore* ese paliativo musical de los fríos moscovitas. ¿Qué se sigue, para nuestra situación imaginaria, de la propuesta inferible del “Pierre Menard...”?

La pereza mueve montañas, es cierto. Pero sería un signo de flagrante deshonestidad intelectual el que alguien aceptase la propuesta borgeana y no sus consecuencias. Que son harto obvias: el compositor ruso *no está tocando* “La flor de la canela” y su vecino caribeño *no está escuchando* realmente dicha canción. Un caso paralelo, que violenta las mismas intuiciones, sería el siguiente. Nuestro compositor, que desconoce por completo el castellano, ha ingerido una inmoderada cantidad de vodka y se desploma, borracho, frente a la puerta de su vecino. En su delirio, musita una secuencia de sonidos: *Jazminesenel-peloi-ro-sasen-la-ca-ra*. ¿Puede decirse que el ruso ha proferido (y el cubano, despierto por el estrépito escuchado) los dos versos “Jazmines en el pelo y rosas en la cara”?

Problemas filosóficos. Por algo la filosofía de este siglo se ha abocado a la tarea de acabar con la filosofía. ▀

GOETHE-INSTITUT 

Avda. Corrientes 319 (1043) - Buenos Aires
Tel.: (00541) 311 8964/8 Telefax (00541) 311 8964

GOETHE- INSTITUT
Temporada musical 1993

Realidades virtuales en la música

- Collages sonoros con Asmus Tietchens, Hamburgo
- Instalación cibernética con Kurt Dahlke, Düsseldorf
- Vanguardia del siglo XX con el Ensemble Avantgarde, Berlín Oriental

**PUNTO
DE
VISTA**

Revista de cultura / N° 44 / Noviembre 1992

**Intelectuales: ciudad / arte / ideologías /
medios / psicoanálisis**

Terán y Dotti: actualidad de la filosofía - Sarlo: tesis de Landi sobre la TV - Daney: el amor del cine - La pintura según Renzi - Altamirano: lectura de Halperin Donghi - Vezzetti: psicoanálisis e ideologías - Görelík: crítica de la ideología y reforma urbana - Sabato: los conservadores

Suscripciones: Argentina, tres números, \$ 18 / Exterior, seis números, u\$s 40. Cheques y giros a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Suc. 49, Buenos Aires

Aproximación al análisis schenkeriano

Guillermo Scarabino

Lo que las masas creen, es fácil de creer; lo que la persona inteligente sabe, es difícil de saber.
Goethe¹

Este artículo tiene destinatarios bien precisos: aquellos que no conocen a Heinrich Schenker, sus teorías y su visión analítica del producto de la creación musical. En Argentina y diversos países de América Latina, donde la adhesión a los principios de Rameau está muy arraigada —herencia francesa y poco cuestionada—, Schenker es todavía un desconocido casi total. Conocerlo profunda y completamente no es fácil, porque sus teorías requieren más tiempo y esfuerzo que los estudios convencionales. El mismo lo expresó así:²

“... mi enseñanza, en contraste con métodos más rápidos, retarda el tiempo del proceso educativo. Esto no sólo guía al alumno hacia el conocimiento genuino, sino que también eleva la moral de las actividades artísticas en general. Seguramente es ya tiempo de poner fin a la enseñanza de la música en cursos condensados, como se enseña idiomas para su uso en el comercio.”

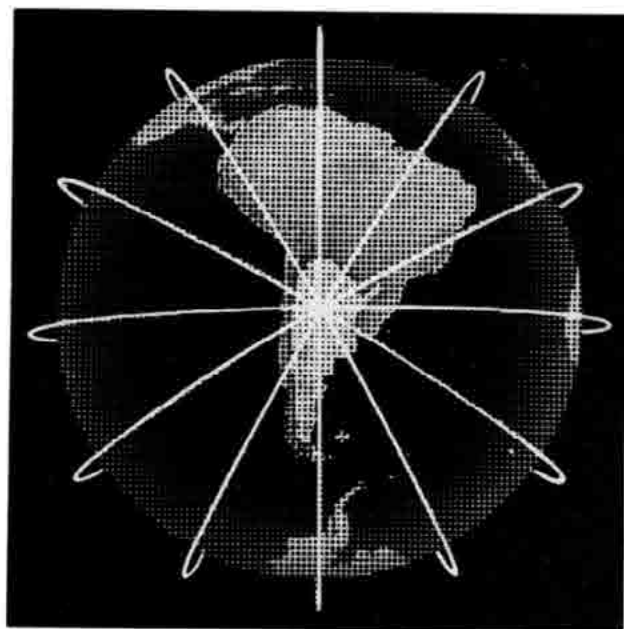
Lo que sigue es sólo una tarjeta de presentación, una especie de volante promocional, del hombre

que, con sus ideas —fruto de permanente investigación y reflexión— dio origen a una verdadera revolución en la concepción del análisis musical. Porque, si se me permite una hiperbólica intromisión en una disciplina de la que, por ignorancia y prudencia, debería excluirme, podría afirmar que, así como la relatividad de Einstein superó el concepto de espacio-tiempo absoluto de Newton, el pensamiento de Schenker superó importantes postulados de Rameau y, con ello, sacudió los cimientos teóricos sobre los que se fundamentaron dos siglos de análisis y enseñanza. Lentamente al principio, luego en forma vertiginosa, como onda expansiva de una vigorosa explosión intelectual, el pensamiento de Schenker ganó numerosos adherentes y gran difusión. El análisis schenkeriano, acotado en su origen a la comprensión del fenómeno creativo de la música del período comprendido entre el Barroco y el Romanticismo tardío en Austria y Alemania, ha ensanchado posteriormente sus horizontes gracias a la incesante labor de inquietos investigadores y agudos exégetas, permitiendo actualmente una mejor comprensión de los principios estructurales del lenguaje musical occidental, desde la Edad Media hasta una parte muy significativa de la creación del siglo XX.

Heinrich Schenker nació en la

región de Galitzia, en 1868. Estudió en Viena, en el Conservatorio y en la Universidad, donde obtuvo un doctorado. Fue pianista, director y editor de música; como compositor mereció una recomendación de Brahms a la casa Simrock, que publicó algunas de sus obras juveniles. Su producción literaria comprende cuatro trabajos fundamentales: *Harmonielehre* (Stuttgart, 1906), *Kontrapunkt I* (Viena, 1910), *Kontrapunkt II* (Viena, 1922) y *Der freie Satz* (Viena, 1935). Escribió también numerosos ensayos, análisis y revisiones, sobre los Bach —Johann Sebastian y Carl Ph. Emanuel— Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, etc., aparecidos en *Der Tonwille* (10 publicaciones, Viena, 1921, 1924) y *Das Meisterwerk in der Musik* (3 Jahrbücher, Munich, 1925, 1926 y 1930). La difusión de su pensamiento fue, en su tiempo, restringida por diversas circunstancias: en primer lugar, porque desdeñó la enseñanza grupal y nunca ocupó cátedras, circunscribiéndose a clases particulares; más adelante, porque sus actividades y la circulación de sus ideas se vieron severamente limitadas, por su condición de judío. Murió en Viena, a comienzos de 1935.

Fueron precisamente los terribles acontecimientos sociales, políticos y bélicos que convulsionaron a Europa en esa época, con la conse-



Integrar al país
entre sí
y con el mundo.
Es nuestra tarea,
todos los días.

Lo mejor de nosotros.

En Aerolíneas Argentinas somos conscientes de la ubicación y la dimensión de nuestro país. Por eso, cada vez más nos esforzamos por acercarlo al mundo.

Trabajando con el objetivo de ser cada día más grandes. En rutas. En frecuencia. En servicio. En eficiencia.

A nivel nacional, cubrimos 38 ciudades. Conectándolas entre sí, con Buenos Aires y con los principales aeropuertos del exterior.

A nivel internacional, con más de 130 frecuencias semanales de vuelos directos a 30 destinos y con las mejores conexiones a todo el mundo.

Con más vuelos non-stop a Estados Unidos, Europa y a Oceanía, con nuestro exclusivo Vuelo Transpolar. Así nos proyectamos al mundo. Y unimos al país. Con excelencia. Con altura.

Con orgullo. Integrándolo en todos los sentidos. Cada vez más.


AEROLINEAS ARGENTINAS

Cada vez más.

cuenta diáspora de artistas e intelectuales, los que causaron la radiación en los Estados Unidos de Norteamérica de algunos de los más conspicuos discípulos schenkerianos, que allí se entregaron a una incesante labor de sistematización conceptual y pedagógica, de esclarecimiento y difusión. Por ejemplo, Hans Weisse, que inició cursos en la Mannes School of Music (Nueva York) en 1931; Felix Salzer, profesor en la misma escuela y más tarde en el Queens College, de la City University of New York, que escribió —entre otras obras— *Structural Hearing*³ y, junto a Carl Schachter, *Counterpoint in Composition*;⁴ Oswald Jonas, profesor en el Roosevelt College (Chicago) y, posteriormente, en la University of California, que publicó *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*⁵ traducida y actualizada como *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*,⁶ y Ernest Oster, profesor en el New England Conservatory (Boston) y luego en el Mannes College (Nueva York), que tradujo y editó la última y capital obra de Schenker, *Der freie Satz*.⁷ Entre los pioneros norteamericanos del pensamiento schenkeriano, cabe citar a William J. Mitchell, profesor en la Columbia University (New York) y Adele Katz, quien en 1945 dio a conocer su libro *Challenge to Musical Tradition: a New Concept in Tonality*.⁸

Observando el transcurso de las últimas décadas, se puede elaborar una amplia nómina de especialistas que trabajan o trabajaron en centros académicos de indiscutido prestigio y que produjeron bibliografía poco menos que imprescindible. Para no citar sino a unos pocos: Allen Forte (Yale University) y Steven E. Gilbert (California State University), que escribieron conjuntamente *Introduction to Schenkerian Analysis*,⁹ Maury Yeston, también de Yale, editor de *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*;¹⁰ John Rothgeb (State University of New York), traductor y editor de la *Einführung* de Jonas; David Beach (Eastman School of Music), quien ahondó en la pedagogía de la teoría schenkeriana y editó *Aspects of Schenkerian Theory*.¹¹ La reseña anterior es apenas una

referencia a bibliografía básica generada por el pensamiento schenkeriano, a la que deben agregarse otros libros de indudable interés y una miríada de ensayos, artículos y análisis aparecidos en publicaciones especializadas, como el *Journal of Music Theory*, *The Music Forum*, *The Musical Quarterly*, *Music Theory Spectrum*, *Perspectives of New Music*, etcétera.

Todo dicho, es indudable que las teorías y las prácticas analíticas de Schenker, en suma, su pensamiento, puede ser discutido, debatido, confrontado, aceptado o rechazado, pero no ignorado.

En cuanto a Rameau y su *Traité de l'harmonie réduit à ses principes naturels*, es oportuno recordar que ya en el siglo XVIII suscitó objeciones. Por ejemplo, Carl Ph. Emanuel Bach escribió a Johann Kirnberger: "Usted puede anunciar públicamente que los principios de mi padre y los míos propios son anti Rameau".¹² El mismo Kirnberger manifestó en *Die Kunst des reinen Satzes*:¹³ "Rameau no ha captado la simplicidad de la Armonía en su verdadera pureza, porque ocasionalmente *equivoca notas de paso por notas fundamentales*".¹⁴ Esto demuestra que, en su propio tiempo —el *Traité* es de 1722, el año del primer volumen de *El clave temperado*— el enfoque de Rameau era duramente criticado por músicos de fuste, pertenecientes a diferentes generaciones, como J. S. Bach y su hijo.

En la manifestación de Kirnberger sobre la supuesta *equivocación* de Rameau se halla el germen de una de las ideas-fuerza del pensamiento schenkeriano: no toda tríada debe ser considerada un *grado armónico* absoluto. Schenker separó así la *identificación gramatical* del acorde-tríada, de su *significación estructural*.¹⁵ Esta idea se enmarca y se sustenta en una concepción de orden superior: para Schenker, la Armonía es una fuerza *ideal*, y el Contrapunto, una *real*. En el Prefacio de su *Tratado de Armonía*, su primera obra teórica importante —escrita en los albores del siglo XX y publicada en 1906— esbozó estas ideas, criticando los métodos de enseñanza de su época.¹⁶

"La crítica del método de enseñanza corriente... implica dos consecuencias. Primero, todos los ejercicios en conducción de voces que hasta ahora han constituido el material principal de los libros de texto, tendrán que ser excluidos de la enseñanza de la Armonía y relegados a la del Contrapunto. Segundo, sería imposible, en consecuencia, seguir el uso habitual de dividir el libro en una parte teórica y una práctica. En contraste con la teoría del Contrapunto, *la teoría de la Armonía se me presenta como un universo puramente espiritual, un sistema de fuerzas ideales en movimiento...*"

Para ampliar lo expresado, se enumeran a continuación otras ideas decisivas del pensamiento schenkeriano, que deben ser necesariamente destacadas:

1. La composición musical expresa la tonalidad como un despliegue (*Ausfaltung*) de la tríada de la Tónica en el tiempo.
2. Todos los fenómenos de una composición están referidos a una *única* tonalidad.
3. En una composición hay distintos niveles analíticos: superficial (*Vordergrund*), medio (*Mittelgrund*) y profundo (*Hintergrund*), hasta llegar a la estructura fundamental (*Ursatz*). La estructura fundamental resulta de la interacción entre la línea o melodía primordial (*Urlinie*) y el arpeggio del bajo (*Brechung*), moviéndose entre I-V-I.
4. Existe un cierto número de prototipos de estructuras fundamentales, que son compartidos por vastos números de composiciones musicales, de estilos y contenidos expresivos enormemente diversos.
5. La prolongación de un intervalo o tríada es el procedimiento compositivo (*Auskomponierung*) destinado a extender en el tiempo la influencia de dicho intervalo o tríada. Un *único* grado armónico (*Stufe*) puede ser expresado en la composición mediante una sucesión de varios acordes.
6. En los niveles estructurales medio y profundo, se encuentran procedimientos del contrapunto escolástico estricto, realizados en superficie por recursos compositivos diversos.
7. Una composición musical puede

ser representada por un sistema de análisis gráfico (*Urlinie Tafeln*).

8. La música es un fenómeno orgánico, por lo que la estructura fundamental de la composición aparece replicada en secciones o aspectos parciales de la misma.

El punto más conflictivo, en relación con el pensamiento de Rameau expresado en el *Traité*, está referido a la idea del *bajo fundamental* y a la *teoría de la inversión*. Rameau demostró que los sonidos de la tríada pueden ser reordenados verticalmente, sin que la misma cambie su sonido fundamental (generador armónico) y, consecuentemente, su identidad: según Rameau, el reconocimiento de la fundamental de una tríada no se destruye, aun cuando dicha fundamental no aparezca en el bajo real de la composición. De este principio, conocido como *teoría de la inversión*, dedujo Rameau el procedimiento de extraer la fundamental de cada tríada, creando con ellas una hipotética línea a la que llamó *bajo fundamental*. Sobre esta línea hipotética, sobre los intervalos resultantes del movimiento entre fundamentales, dedujo los principios constitutivos de la tonalidad. De acuerdo con este principio, cada formación triádica tiene su identidad vertical, que es exactamente la misma cada vez que dicha formación aparece en el discurso, sin tener en cuenta factores como la posición del bajo, el contexto contrapuntístico o la circunstancia estructural en que dicha formación aparece. Para expresarlo con una fácil analogía: una acción cinematográfica es un movimiento dirigido que se desarrolla en el tiempo; tiene comienzo, evolución, trayectoria y fin; está constituido por fotogramas estáticos que, si se observan uno por uno, aparecen como imágenes congeladas, instantáneas, des-integradas, para nada reveladoras del sentido y la significación de la acción total. El análisis armónico, planteado en los términos de Rameau y tomado así como un fin, permite sólo el reconocimiento local de fenómenos insignificantes. Como ya fue dicho, se trata de un punto de vista, en el mejor de los casos, insuficiente, y, en el peor, erróneo.¹⁷

Para ilustrar las diferencias de enfoque, acudimos aquí a un ejemplo clásico: el comienzo del segundo movimiento de la *Sonata op. 10, N° 1*, para piano, de Beethoven (Ejemplo 1).

Extrayendo el *bajo fundamental* del pasaje, se obtiene lo que ilustra el Ejemplo 2.

Tenemos aquí una serie de fundamentales de tríadas de I, IV y V de la tonalidad de *La b* que nada nos dice, excepto, quizás, que la frase termina con una cadencia suspensiva, o semicadencia, sobre V.

Si se indica la posición de cada sonoridad vertical, resulta lo que se advierte en el Ejemplo 3.

Este análisis aclara la configuración del *bajo real*, pero no ilustra sobre la *significación* de cada formación vertical. Tampoco ilumina la *significación melódica*, más allá de lo afirmado oportunamente por Rameau en el sentido de que la melodía es una derivación de la armonía, es decir de la tríada.

Véase en el Ejemplo 4 la resultante de una lectura schenkeriana.

La figura 4 corresponde a una simplificación del nivel superficial. En los compases 1-2 se advierte que dos tríadas de I se encuentran separadas por un V⁷ en primera

inversión. La génesis lineal de este V es un movimiento de bordadura en tres de sus voces: se trata de un acorde bordadura (B), cuya función es *prolongar* el I, que está expresado así por la sucesión de tríadas I - B - I. La sonoridad del acorde bordadura está, a su vez, ornamentada en su voz superior (c. 1) por una apoyatura (do⁵), resultante de un *salto consonante* en la melodía, entre fundamental y tercera de la tríada de I. En los compases 3-4 la relación anterior se invierte: ahora son dos tríadas de V las que se encuentran separadas por un I. La génesis lineal de este I es también un movimiento de bordadura, por lo que se trata de otro acorde bordadura, cuya función es prolongar el V (el bajo sol³-lab³-mib³ genera una *bordadura incompleta tipo sufijo, o escape*). Nuevamente, una sucesión de tríadas (V - B - V) expresa la tríada de V. Aquí también (c. 3), la voz superior está ornamentada por un salto consonante. La Tónica reaparece en el c. 5, esta vez en posición melódica de 3a. (do⁵ en la voz superior): se completa así el ascenso melódico lab⁴-sib⁴-do⁵; el bajo efectúa el salto consonante lab³-do³, cambiando la posición de la tríada a su primera

inversión. Simultáneamente se opera en la melodía una *transferencia de registro*¹⁸ paulatina, mediante *emergencia de sonidos de una voz interior* (mib⁵), vinculándose esta nota con el fa⁵ (c. 6), el que a su vez asciende a lab⁵ (emergente de una voz interior de la tríada reb-fa-lab), completando la transferencia de registro (una 8a. superior de la nota lab⁴ con que se inicia la frase) y constituyendo el clímax melódico, dinámico y textural. El descenso melódico (retorno al registro original) se opera rápidamente en el c.7, mediante arpeggio descendente de la tríada reb⁵-fa⁵-lab⁵, integrada con sus notas de paso. Obsérvese que el clímax estuvo soportado por una tríada de IV (c. 6), cuya función de acorde bordadura se aclara cuando, en el c. 7, el reb⁵, bordadura superior del sonido do⁵, retorna a éste, mientras el bajo completa un movimiento de paso hacia el lab³, con lo que la tríada de I vuelve a aparecer, al fin del c. 7, *exactamente en la misma posición armónica, melódica y en el mismo registro en que se encontraba a comienzos del c. 5*. Se entiende, entonces, que el proceso desarrollado en los cc. 5-7 no fue sino otra prolongación de I, realizada

NOTAS

...al margen del pentagrama

REVISTA LATINOAMERICANA DE EDUCACION
MUSICAL DE APARICION CUATRIMESTRAL

Contiene:

- Traducciones e interpretaciones de obras inéditas en castellano
- Escritos originales a cargo de pedagogos y músicos
- Reportajes a figuras musicales
- Avances de investigaciones y tesis de post-grado
- Informes relativos a producciones bibliográficas, discográficas, cursos, concursos, festivales
- Material pedagógico para la enseñanza de la música en la escuela

UNA PUBLICACION DE FUNDACION S3 PARA LA EDUCACION MUSICAL

RESPONSABLES: SUSANA ESPINOSA, SILVIA MALBRAN, SILVIA FURNO

Venta por suscripción en: Rodríguez Peña 272 - 4to. "A" (1020) Cap. Fed. Tel. 46 2710 Calle 23 Nro. 1219
(1900) La Plata Tel. (021) 51 0653-FAX: (541) 2125-7528 y en las delegaciones regionales de todo el país

INCLUIE COLECCIONABLE CON
PARTITURAS DE CANCIONES
INEDITAS, MODULOS PEDAGOGICOS
Y CRONICAS DE CLASES DE MUSICA

mediante el concurso de otro acorde bordadura (I-B-I) y una transferencia ascendente de registro para valorizar el clímax. Finalmente, en el c. 8 se opera la progresión armónica estructural I-V, ornamentada por el doble retardo

6 5
4 3

Observando la frase en su totalidad, se advierte que ella está constituida por una doble prolongación de la Tónica (cc. 1-5 y 5-7) y su progresión estructural a la Dominante (c.8). La primera prolongación corresponde al ascenso melódico inicial (*Anstieg*) al primer sonido de la línea melódica primordial (*Kopftón*), do⁵, operado mediante la nota de paso sib⁴ (cc.-3-4), soportada por la tríada mib-sol-sib, gramaticalmente V, pero estructuralmente un acorde de paso. La segunda prolongación corresponde a la Tónica y su relación con la tríada reb-fa-lab, gramaticalmente IV pero estructuralmente un acorde bordadura. Hay, en la frase, una doble sucesión de acordes,¹⁹ dentro (movimiento de paso) y alrededor (movimiento de bordadura) de la Tónica, y una progresión de la Tónica a la Dominante (Ejemplo 5).

Desde el punto de vista formal, el ejemplo analizado constituye la frase antecedente de un período paralelo²⁰ cuyo consecuente comprende los cc. 9-16. Tratándose de un período paralelo, es obvio que buena parte del consecuente reproducirá los detalles del diseño del antecedente: así ocurre hasta el c. 14 (equivalente del c. 6), en que el acorde bordadura (IV gramatical) adquiere una nueva significación estructural, al no retornar a I y conectar a éste con la Dominante

estructural del c. 15. Dicho IV gramatical, que en el antecedente fue analizado como acorde bordadura, es ahora parte del marco armónico estructural I - IV - V - I, por lo que asume una doble función (DF), contrapuntística (bordadura melódica) y armónica (parte de la estructura). Los cc. 9-13 del consecuente tienen la misma interpretación analítica schenkeriana que los cc. 1-5 del antecedente, ya que se trata de una ligera variación de los mismos, sin diferencias dignas de mención. En cuanto a la continuación de la frase consecuente, la interpretación es la que se grafica en el Ejemplo 6.

Se observa en la Figura 6 que el final de la frase consecuente completa el descenso de la línea primordial 3 - 2 - 1 (do⁵-sib⁴-lab⁴), que fue interrumpido en la frase antecedente, en la semicadencia del c. 8, a la altura del grado 2 (sib⁴ en la voz superior). Se trata de un ejemplo del recurso compositivo de la interrupción (*Unterbrechung*), muy característico de la estructura de períodos paralelos como el analizado.

En resumen, la estructura de los 16 compases comentados es, en su nivel más profundo (*Ursatz*), como se ve en la figura 7.

Lo expuesto puede servir para entender la profunda distancia que media entre un análisis armónico convencional, derivado de Rameau, y un análisis schenkeriano. El ejemplo considerado es sólo una parte de una estructura mayor.

Debe quedar en claro que, para Schenker, una composición musical es un sistema orgánico integrado, de estructuras subordina-

das, desde las de nivel más superficial, que reflejan los detalles, hasta la de nivel más profundo, que refleja la totalidad de la composición.

El ir adentrándose en los caminos de la visión schenkeriana es una gratificante experiencia que modifica, amplía y perfecciona sustancialmente las pautas perceptivas y analíticas de la creación musical. Ojalá este artículo suscite inquietudes en tal sentido. ■

Notas

¹ Citado por Schenker en *Free Composition*, New York, Longman Inc.

² *Op. cit.*, pág. XXIII.

³ 1ª edición, New York, Charles Boni, 1952; 2ª edición, New York, Dover Publications, Inc., 1962.

⁴ New York, McGraw-Hill Book company, 1969.

⁵ Wien, Universal Edition A. G., 1934.

⁶ New York, Schirmer Books, 1982.

⁷ *Free Composition*, ver Nota 1.

⁸ New York, Alfred A. Knopf, 1945.

⁹ New York, W. W. Norton & Co., Inc., 1982.

¹⁰ New Haven, Yale University Press, 1977.

¹¹ New Haven, Yale University Press, 1983.

¹² Citas de Oswald Jonas en la Introducción de Schenker, Heinrich, *Harmony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1954, pp. XII y XIII.

¹³ 2 vols., Berlín, 1771-1776.

¹⁴ Jonas, *loc. cit.*, énfasis del autor.

¹⁵ Schenker, *Harmony*, p. 138.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 25, énfasis del autor.

¹⁷ El propio Rameau abrió un intersticio para la duda, al considerar la primera inversión del II7 como un IV con "sixte ajoutée." (N. del A.)

¹⁸ Ver el concepto de "transferencia de registro" en Forte, Allen y Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, p. 123.

¹⁹ Ver los conceptos de "sucesión" y "progresión" de acordes en Green, Douglas M., *Form in Tonal Music*, New York, Holt Rinehart & Winston, Inc., 1965, p. 17.

²⁰ Ver concepto de "período paralelo" en *op. cit.*, p. 63.

Ejemplo 1

Molto Adagio.

Ejemplo 2

Ejemplo 3

I V⁶ | I | V⁶ I | V | I I⁶ | IV IV⁶ | V⁶ I | I⁶ V

Ejemplo 4

Ejemplo 5

Ejemplo 6

Ejemplo 7

MAX

Miguel Calzón

MAX es un entorno gráfico de programación orientado a la generación y procesamiento de eventos MIDI en tiempo real. Su primera versión (solamente programable en texto) fue realizada en el año 1986 por Miller Puckette en el *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM-París) con la finalidad de controlar la computadora 4X en tiempo real. En 1989 la empresa de software Opcode desarrolló una versión comercial (para la computadora Macintosh) orientada al MIDI y con una poderosa interfase gráfica diseñada por David Zicarelli. Nos referiremos a la versión 2.0.1 que se utiliza generalmente como referencia, muy bien documentada por un importante tutorial, manual y help sensible al contexto. El mínimo hardware requerido es una computadora Macintosh Plus con 2 Megabytes de RAM y disco rígido. El nombre "MAX" es un homenaje a Max Mathews.

La programación se realiza en modo de texto —un listado de instrucciones— o de patch —un diagrama del algoritmo—; este último crea un entorno favorable a aquellos usuarios que no están habituados a la codificación de los lenguajes convencionales.

MAX se ha difundido rápidamente en la comunidad mundial de usuarios de computadoras con fines musicales. En la International Computer Music Conference programada para este año en San José, California (ICMC'92) los cuatro temas de sus Workshops son MIDI, Procesamiento de la señal digital, Composición con autómatas, y MAX —cuatro campos principales de la música por computadora—. La facilidad de programación en el modo "patch"; su orientación al MIDI (sin que el programador tenga que discernir secuencias de bytes); su respuesta en tiempo real; la incorporación del ejecutante a la composición algorítmica por computadora; la flexibilidad propia de un lenguaje (versus aplicaciones con parámetros abiertos); la posibilidad de programación a bajo nivel en lenguaje C; estas razones, entre otras, contribuyeron a su amplia aceptación. Por estas razones también se eligió MAX como el lenguaje de programación de la IRCAM *Musical Workstation* en la computadora NeXT, que procesa señales digitales y eventos MIDI en tiempo real.

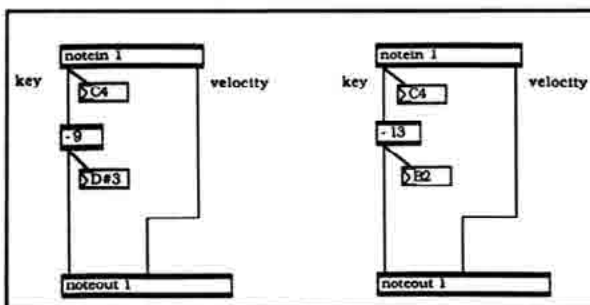
Se denomina *objeto* a la unidad de programación MAX de alto nivel, que se representa en el patch con un ícono. El objeto realiza una acción específica, y se lo identifica con un nombre propio. Posee generalmente (puede carecer de alguna de ellas) una o más entradas (*inlets*) en la parte superior de la caja, una o más salidas (*outlets*) en su parte inferior, y a veces posee argumentos. Un objeto se comunica con otro mediante líneas de enlace (*patch-cords*) que transfieren el valor-salida del objeto-A al valor-entrada del objeto-B. Cada objeto puede ser o bien uno de los aproximadamente 150 suministrados como parte del sistema original, o bien un nuevo patch programado por el usuario e invocado como objeto. Existen diversas clases de objetos: cajas, cursores, diales, teclados, menús, visores, tablas, conectores con otros patches...

En los siguientes ejemplos:

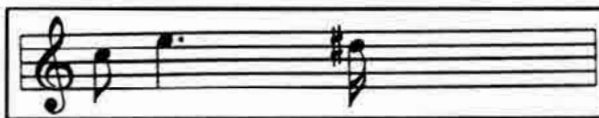
- * los números que describen alturas se refieren a la codificación MIDI (do central = C3=60, creciente hacia el agudo);
- * las duraciones se miden en milisegundos (100=MM60);
- * representamos intensidades por medio de la escala de *velocity* MIDI (0-127 creciente hacia el forte).

Armonización

Un área de MAX está orientada a la ampliación de las posibilidades mecánicas de ejecución. El siguiente patch produce una armonía paralela "menor 3" sobre cada altura que se ejecuta sobre el teclado MIDI



Entrada:

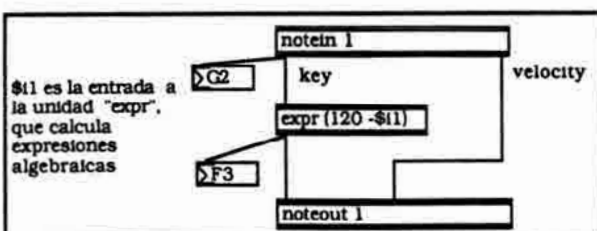


Salida:



Movimiento contrario

La nota-eje de simetría es el do central



Entrada:

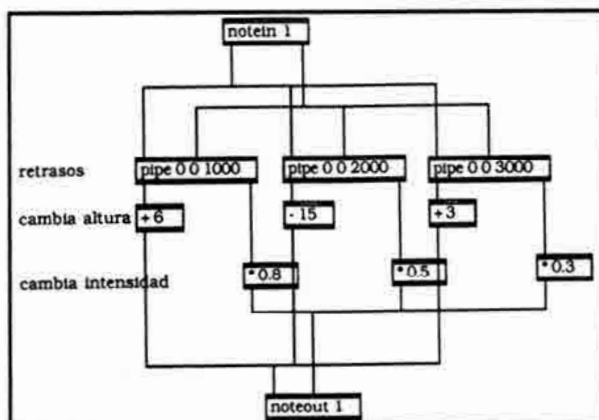


Salida:

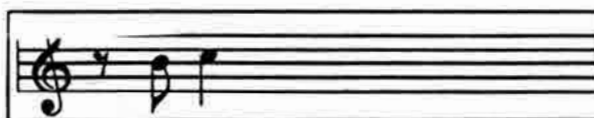


Canon

Este patch realiza tres transposiciones de la entrada MIDI, con un retraso de 1, 2 y 3 segundos. Los intervalos de transposición son +6, -15 y +3 semitonos respectivamente, y la intensidad disminuye en cada imitación.



Entrada:



f

Salida:

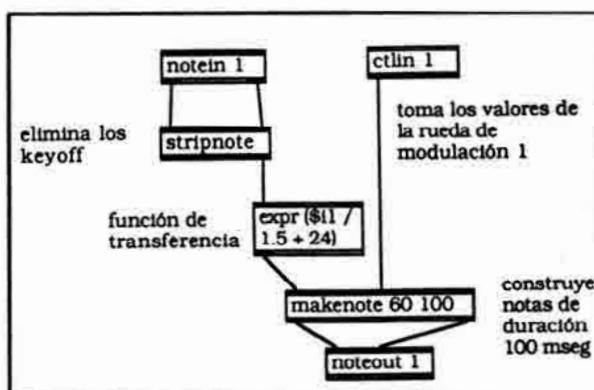


Podemos diseñar algoritmos que produzcan respuestas sensibles a un contexto tonal/modal.

Mapeo

Las lecturas que el controlador MIDI efectúa en el parámetro intensidad son proyectadas sobre el parámetro altura, por medio de una adecuada función de transferencia que reprograma el controlador.

Se regula la intensidad con una rueda de modulación. Desactivamos además la conexión directa del teclado al sintetizador (*local off*):

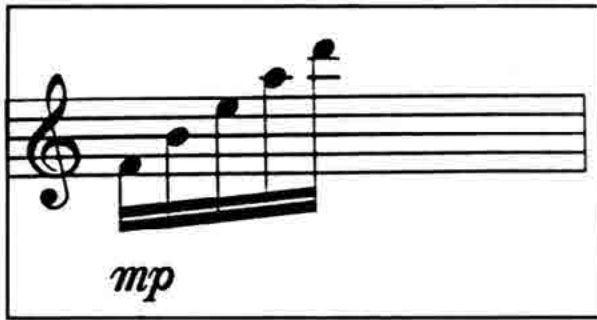


Entrada:



76

Salida:



Mapeo de algunos valores:

velocity = 120 => altura = $120/1.5+24=104$ =G#6
 velocity = 12 => altura = $12/1.5+24=32$ =G#0

Interacción

Dijimos que una importante razón del éxito de MAX es la posibilidad de interacción ejecutante-computadora. Cuando hablamos de interacción queremos decir:

- * se constituye un sistema ejecutante (E)-computadora (C);
- * E propone determinadas acciones musicales a C;
- * C responde de acuerdo con la propuesta; esto significa que:
 - distintas propuestas generan respuestas probablemente distintas;
 - una misma propuesta puede generar un árbol de respuestas, más o menos relacionadas entre sí; la respuesta no es determinista;
 - hay cierta relación de causalidad entre propuesta y respuesta;
- * la respuesta de la computadora debería influir en las siguientes propuestas del ejecutante. Esto supone que el ejecutante tome en tiempo real decisiones que afectan la estructura de la composición (de aquí la necesidad de un entrenamiento de E en técnicas improvisatorias). La efectiva interacción con el sistema depende en gran medida de la reinterpretación por parte de E, en tiempo real, de la respuesta de C. Si la relación entre los dos polos es buena —es decir si programa y ejecutante convergen en su objetivo, y la propuesta de la composición es clara—, el sistema pasará de la relación mecánica propuesta-respuesta a una relación dialéctica que genere (en el mejor de los casos) propuestas musicales no enteramente previstas en el planteo original.

Un grado de aleatoriedad está siempre presente en la relación interactiva, y en general en toda la música algorítmicamente generada. El compositor algorítmico busca lugares dentro de una banda de incerteza que tiene como polo inferior la determinación absoluta, donde la computadora se convierte en un secuenciador —un dispositivo no interactivo— y como polo inferior la aleatoriedad absoluta, donde el compositor pierde control sobre lo producido, y el acto de la composición es simplemente poner la firma sobre un objeto encontrado.

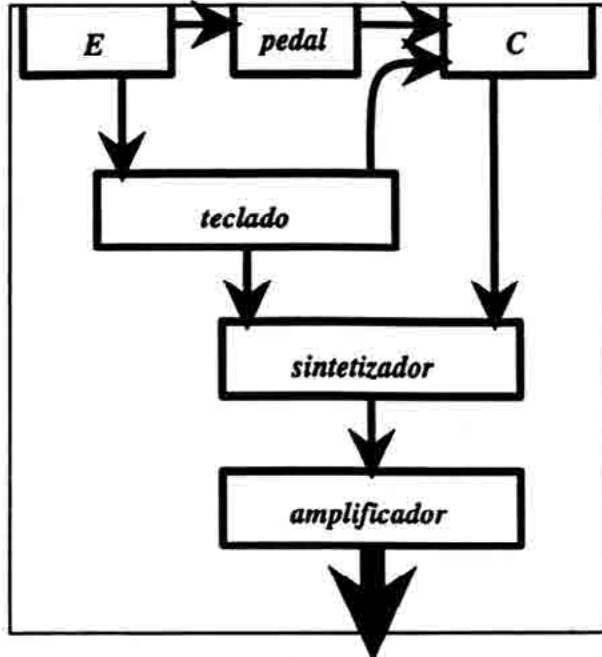
Interacción implica grados de apertura en la obra. Utilizamos MAX para crear un entorno de improvisación, esto es un hábitat favorable a cierta estrategia musical.

Reacentuación

La siguiente estrategia fue propuesta por Francisco Kröpl,

programada en MAX por el autor del artículo y presentada como parte del Report-estudio del LIPM en la ICMC'91 (Montreal). Una versión ampliada del trabajo participa en ICMC'92 (San José, California).

1) E toca una secuencia melódica en un teclado MIDI, de la cual se extrae una subsecuencia que será procesada. Utilizamos otro controlador MIDI (en nuestro caso el footswitch) para delimitar la subsecuencia.



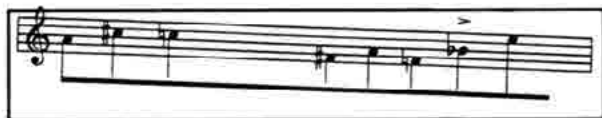
2) C abstrae la subsecuencia de alturas, la reinterpreta acenualmente y con un nuevo tempo:

- crea un acento agógico (jerarquización por duración);
- crea un acento dinámico (jerarquización por intensidad);

Entrada:

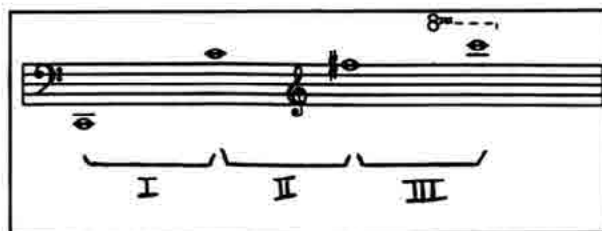


Salida:



3) C realiza otras dos transformaciones:

- transposición alternada en +6 y +14 semitonos;
- reinstrumentación: el teclado que utiliza E para ingresar su información está dividido en tres zonas:



I: no interactivo;

II: se reorquesta como *Clarinete*;

III: se reorquesta como *Flauta* (un 80% de las veces) o como *Piano* (el 20% restante).

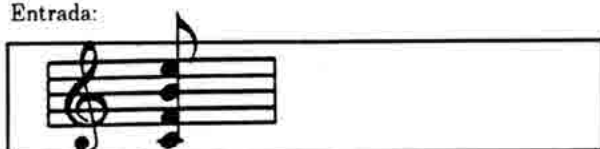
En la exploración de la máquina programada descubrimos otras posibilidades:

* polifonía de la respuesta de *C* con una nueva voz de *E*;

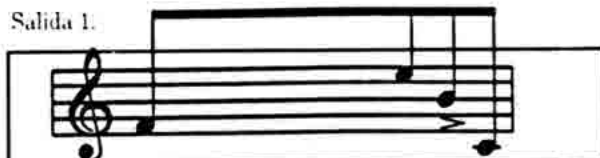
* como los procesos *Flauta* y *Clarinete* son paralelos y se disparan desde diferentes zonas del teclado, se pueden generar polifonías *Flauta/Clarinete* en *C*;

* la señal MIDI es serial (secuencial), es decir que aunque se perciban notas simultáneas, para la transmisión son sucesivas (el retraso está en orden del milésimo de segundo). Este programa no diferencia entre señales simultáneas y sucesivas, por esta razón un acorde se responde con una acción melódica. Significa que un mismo acorde conforma la red de alturas de la respuesta, pero la sucesión real de alturas es "aleatoria" (depende de la microdispersión) temporal de las notas en el acorde: *chord slop*. Por lo tanto distintas propuestas del mismo acorde de *E* se procesan en *C* como secuencias melódicas distintas.

Entrada:



Salida 1.



Salida 2:



Algunas variantes de este esquema configuran alternativas que el ejecutante puede seleccionar durante la ejecución:

- * agregar acentos secundarios (subordinados a los principales);
- * acentuar al azar o según un prototipo acentual predefinido (materializado en duración, intensidad, altura, densidad, timbre...);
- * disociar la reinstrumentación de las zonas del teclado y asociarla a la intensidad de *E* o a otro controlador MIDI;
- * *C* detecta el prototipo acentual de *E* en intensidad, y lo confirma o contradice;
- * asociar *Flauta* con acentuación agógica y *Clarinete* con acentuación dinámica;
- * reinterpretar acento agógico (*E*) como dinámico (*C*);
- * *E* ocupa una zona estrecha del registro de alturas, *C* la ensancha, o la invierte (si es aguda la refleja en el grave, o viceversa);
- * *E* ocupa una zona amplia del registro de alturas, *C* la comprime;
- * tomar el acorde como información unitaria y no sucesiva;

* La parte de la ejecución de *E* que va a la entrada de *C* está delimitada por el status del *footswitch* en el paso 1. Por lo tanto la ejecución de una misma secuencia de *E* puede reinterpretarse como diferentes entradas (que producen diferentes salidas) de *C*:



* *C* responde a los prototipos acentuales de *E* según reglas sintácticas predefinidas

Composición y caducidad tecnológica

Un compositor produce su *Sonata para piano* hacia comienzos del siglo XIX, para un hardware con varios años de uso. Casi dos siglos después, su notación es enteramente decodificable y el hardware se encuentra disponible en cualquier sala de conciertos. Por el contrario, nada asegura a un compositor que esté hoy trabajando sobre un sistema computadora-sintetizador-protocolo de comunicación/archivo (de audio o de control) disponer del sistema adecuado para realizar su obra en vivo dentro de diez años. O bien realiza un "upgrade" de la obra a medida que aparecen nuevas versiones de hardware y software; o bien la obra tiene existencia interactiva durante el período de vigencia de su recorte tecnológico y con el tiempo pasa a ser un mero registro sonoro (una grabación-documento de la versión interactiva de la obra); o bien deviene una composición sin existencia sonora, escrita para un instrumento fósil. La música interactiva con máquinas revaloriza, como el jazz, el aquí y ahora de la ejecución como etapa formativa de la obra. Estas experiencias pueden resultar valiosos medios para volver a pensar, desde otras perspectivas, la composición musical, la ejecución y su enseñanza. ■

Referencias

- Christopher Dobrian, David Zicarelli, *MAX-Manual and tutorial*, Opcode Systems.
- Miller Puckette, David Zicarelli, *MAX development package 2.0.1*, Opcode Systems.
- David Jaffe, *El conjunto instrumental extendido por computadora*, Revista *Lulú*, núm. 3, Buenos Aires, 1992.
- Jean Claude Risset, *Lecture,CCRMA* (Stanford University), 20 de febrero de 1992.
- George Lewis, *comunicación personal*, Music Department, University of California, San Diego, 5 de marzo de 1992.
- Miguel Calzón, "A program for the reinterpretation of musical input structures", ICMC proceedings, San José, 1992.

El hombre que inventó la FM

John Chowning nació en Salem, Nueva Jersey, en 1934. Es una de las personalidades más importantes de la música por computadoras, autor de obras como Phoné, Turenas y Stria. Su prestigio internacional, sin embargo, está ligado a la técnica de síntesis por modulación en frecuencia —una de las formas más eficientes para producir sonidos electrónicos, ampliamente utilizada en sintetizadores comerciales— que él descubrió. Chowning es actualmente director del Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), de la Universidad de Stanford

por Carlos Cerana

— ¿Cuál fue su primera formación?

— Yo estudié violín cuando niño. Y luego percusión, y jazz, que me gustaba mucho...

— ¿Usted tiene también un grado en física, o en computación?

— No, no, sólo en música. Lo que yo sé de acústica y computadoras lo aprendí dentro del laboratorio, de la gente que trabajaba ahí. Que es una forma de aprenderlo...

— ¿Cómo llegó a la música contemporánea?

— Llegué a ella como percusionista. Empecé a tocar, y luego a componer. Estudié con Nadia Boulanger, algunos años... Estuve en París desde 1959 hasta 1962, y en esa época había mucha actividad de nueva música allí: escuché obras de Pierre Boulez, Berio, Stockhausen, y toda esa gente... Y alguna de la música que escuché me pareció muy interesante. Por ejemplo *Kontakte*, de Karl-

heinz Stockhausen, hecha con medios analógicos —pero cuyos sonidos estaban ya muy lejos de aquéllos de los comienzos de la música electrónica—. Así que vine aquí como estudiante graduado. Yo estaba interesado en música electrónica, pero no había en Stanford un lugar equipado para ella. En cambio, tenían un departamento de ciencias de la computación, muy grande para aquel tiempo. Entonces leí en el diario un artículo que Max Mathews había escrito, sobre su trabajo en los Laboratorios Bell... Así que fui a verlo, en el verano del '64: él me explicó el programa *Music IV*, y cómo funciona, y entonces tomé la caja de tarjetas y la traje aquí, y con la ayuda de un joven estudiante graduado, ingeniero, hicimos funcionar el programa en nuestros sistemas.

— ¿Ya tenían conversores digital-analógicos?

— No, no teníamos conversores en ese tiempo: había uno solo en los Laboratorios Bell.

— ¿Cómo podían trabajar entonces?

— Una de nuestras máquinas tenía un monitor, una pantalla... Lo que hicimos fue tomar la señal que conduce la radiación catódica, que es un conversor digital-analógico. El eje Y era entonces el canal a, el eje X el canal b. Así que obteníamos estéreo de los conversores internos del monitor, poniéndole unas pinzas cocodrilo, y enviando la salida a un amplificador. Ese era nuestro conversor...

— ¿En qué consistieron las primeras investigaciones realizadas en el CCRMA?

— En la música por computadoras, o en la música electrónica en general, hay dos problemas reales de naturaleza perceptiva. Uno tiene que ver con la ubicación de la fuente de sonido con altoparlantes, y el otro tiene que ver con la dinámica interna del sonido... Yo primero hice un trabajo sobre espacios ilusorios, fuentes de sonido en movimiento, y espacio cuadrafónico...



La síntesis por FM

— *¿Cómo fue el descubrimiento de la síntesis por modulación en frecuencia?*

— La síntesis por FM fue principalmente un descubrimiento del oído, no un descubrimiento de ingeniería... En los tempranos años de la música por computadora se sabía muy poco acerca de los timbres complejos: lo que sabíamos era lo que podíamos leer en los libros de física o de acústica, que tenían una descripción muy incompleta de la complejidad del mundo natural del sonido. Mi oído interno estaba ansiando sonidos que fueran interesantes, y musicalmente vivos. Hacia 1967 —o sea alrededor de tres o cuatro años después de que empecé a trabajar con computadoras— yo estaba experimentando con vibratos extremos. Esto es, vibratos que no eran sólo variaciones de un pequeño porcentaje alrededor de la frecuencia central, sino de una gran cantidad y a una muy alta velocidad. En términos de, por ejemplo, una frecuencia central de 100 Hz, con una modulación de más o menos 100 Hz, y a una velocidad de 100, o 200 Hz. Lo que escuché, entonces, es que aquello ya no era una senoide, sino una onda compleja: la fuente de sonido tenía muchos más componentes. Lo interesante era que si no había modulación, yo obtenía sólo una simple senoide. Y cuando incrementaba la modulación tenía más y más componentes, y siempre con

sólo dos osciladores. Entonces hice un grupo de experimentos, basándome en mi oído, y me di cuenta de que relaciones simples o enteras siempre producían componentes armónicos, o sólo los armónicos impares. Entonces consulté un libro de ingeniería, y le pregunté a un ingeniero, para que me ayudara a entender. Le expliqué lo que estaba haciendo, que para él era familiar —porque los ingenieros siempre están hablando de portadoras, y megahertz... Así que miramos las ecuaciones básicas, en un libro de ingeniería estándar, y las aplicamos a lo que yo estaba haciendo. Y ciertamente, encontramos que lo que yo estaba escuchando era confirmado por la teoría... Así que ése fue el descubrimiento de un músico: fue debido al entrenamiento que nosotros tenemos en música, en escuchar dentro de los sonidos... Luego, cuando mi comprensión de la síntesis por modulación en frecuencia creció, escribí ese artículo en 1971, que fue finalmente publicado en 1973 por la Audio Engineering Society.

— *Que tuvo enormes consecuencias...*

— En efecto. Jean Claude Risset había hecho estudios sobre los sonidos de trompeta en los Laboratorios Bell, usando síntesis aditiva. El notó que la característica de los sonidos de trompeta era el rápido crecimiento del ancho de banda en el ataque: hay unos armónicos superiores que aparecen un poco más tarde. Y yo me di

cuenta que con FM yo podía hacer esto: usé la misma envolvente en amplitud y en el índice de modulación, lo que daba esta correlación entre la energía en el sistema y el ancho de banda del espectro. Esto resultó ser muy importante para muchas diferentes simulaciones, como la de cuerdas pulsadas... A lo largo de los años, yo desarrollé esto, y mucha gente lo utilizó.

— *¿Cuándo se inició el interés de Yamaha por la FM?*

— Alrededor de 1973 ellos contactaron a la Universidad de Stanford. Yo había tratado de interesar a varios fabricantes de órganos, pero en los '70 la mayoría de ellos no era consciente de que sus equipos deberían volverse digitales. Yamaha ya estaba trabajando en algunos experimentos en síntesis digital —todavía síntesis aditiva— así que ellos entendieron muy bien la importancia de todo esto.

— *Usted desarrolló la idea de la FM en medios digitales, pero también es posible realizarla con medios analógicos.*

— Sí es posible, pero los osciladores de ese tiempo no estaban ritmados por relojes digitales, así que eran muy inestables. Y si hay una pequeña diferencia entre las relaciones de moduladora y portadora, eso cambia por completo el timbre...

— *¿En qué está trabajando usted ahora?*

— En este momento, en una obra para teclado, para ejecutante

virtuoso, que controla un sintetizador digital como el TG-77, con la intervención de la computadora. Creo que ésta es mi primera pieza de control en tiempo real desde que empecé a usar computadoras: es muy excitante para mí. También estoy todavía muy interesado en algunas cuestiones perceptuales básicas: aspectos del sistema auditivo. Y por supuesto, tengo que administrar este centro, lo que lleva bastante tiempo...

El futuro de la música por computadora

— *Gran parte de los desarrollos futuros de la electroacústica se están originando ahora en el CCRMA. ¿Qué es lo que está sucediendo aquí?*

— Bueno, muchas cosas... Lo maravilloso que tiene un centro de esta clase en la universidad es que está continuamente alimentado por nuevas ideas, porque recibe nueva gente en el nivel de graduados, o aun en el de no graduados. La educación es una de las actividades primarias; la investigación es la otra. Hay mucho interés en el modelado físico: esto está a cargo de Julius Smith. Perry Cook está modelando el tracto vocal; algo de psicoacústica es explorado por estudiantes graduados... También medio-ambientes composicionales: Bill Schottstaedt está interesado en algunos aspectos de composición algorítmica.

— *¿Cuál es la formación necesaria para venir a estudiar aquí?*

— Composición musical o teoría musical. Nosotros tenemos gente trabajando como compositores, o haciendo su doctorado en

algún aspecto de la teoría de la música que se relaciona con el uso de las computadoras. Los estudiantes no graduados no tienen más requerimientos que la educación general, y esto es determinado por la Universidad de Stanford. También tenemos *scholars* invitados: compositores de Suiza, Alemania, China, y por supuesto el grupo de la Argentina...

— *¿Cuál es el futuro de la música por computadoras?*

— Bueno, el hecho es que en las universidades norteamericanas está creciendo más y más la actividad en *computer music*. Las computadoras se han vuelto un medio, así como tenemos coros y orquestas y cuartetos de cuerdas... Y es un medio que puede existir aislado o, como vemos, también en conjunción con la ejecución tradicional. Hay desarrollos muy excitantes, que introducen el virtuosismo del control en tiempo real como control de síntesis o procesamiento. Yo creo que la única diferencia con la composición tradicional, que será mantenida en el futuro, es el fuerte contenido de investigación que encontramos en la música por computadoras.

— *Algunos músicos están preocupados por la reducción de oportunidades de trabajo que han producido los instrumentos electrónicos...*

— Eso es en música comercial, se trata de otra cuestión... Es inevitable cuando el arte se vuelve funcional —de cualquier manera que sea— más allá de su dimensión intrínseca. Así que los músicos de sesión serán en parte reemplazados por los ejecutantes de sintetizadores, porque es más económico. Pero en las orquestas sinfónicas no vemos sintetizadores

para reemplazar a los violines: no existe tal motivación.

— *Los nuevos dispositivos MIDI ¿reemplazarán las habilidades para ejecutar instrumentos?*

— Construir un robot capaz de ganar los cien metros de estilo libre en natación olímpica podría ser interesante. Pero eso no significaría que las personas dejaran de nadar: seguirán haciéndolo porque les gusta. La gente toca instrumentos porque le gusta hacerlo. Pueden tomar una grabación y escuchar una sonata de Beethoven... Pero aun cuando pueden escuchar estas buenas ejecuciones, todavía producen esos horribles sonidos en el violín, para aprender cómo hacerlo por sí mismos. Para mí ése es un argumento que no tiene base... Además, algunos ejecutantes tradicionales encuentran muy excitante la conexión entre la máquina y el control fino que es parte de su entrenamiento musical. Aun cuando no hay un violín, sino un instrumento electrónico: ese control fino que poseen los buenos ejecutantes tiene un papel muy importante, y siempre lo tendrá. ▀

Carlos Cerana es compositor e investigador asociado al Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), del Centro Cultural Recoleta de la Municipalidad de Buenos Aires. Recientemente ha cumplido una residencia de tres meses en el Center for Research in Computing & the Arts (CRCA), de la Universidad de California, San Diego, y el Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), de la Universidad de Stanford, como parte de un programa de intercambio financiado por la Fundación Rockefeller.

REVISTA
CLASICA[®]

Nº 55 NOVIEMBRE

Desde el 1º de noviembre
en todos los quioscos

DOSSIER: La música bajo el nazismo
(Karajan, Furtwängler, Orff, los Wagner, Bayreuth, Francia)

ENTREVISTAS: Chris Merritt y Roberto Oswald

Festival de Salzburgo 1992, Audio, comentarios de compactos y el programa completo del mes de Radio Clásica.

FUNDACION MUSICAL DA CAMERA

&

LULÚ

Revista de Teorías y Técnicas Musicales

CURSOS Y TALLERES 1992

**Improvisación y Composición
musical con medios
instrumentales y electrónicos**

Coordinador: Oscar Edelstein

(Beca Antorcha para artistas argentinos sobresalientes)

Inscripción e Informes:

**Perú 84 - 4to Piso - Of. 64 & 65
Tel. 331-3600 - 342 7304 - De 14 a 18 hs.**

VACANTES Y BECAS LIMITADAS

**En cada
momento
de la evolución
de un músico,
Ricordi
está presente.**

RICORDI

BUENOS AIRES

Florida 677 - Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 - Cabildo 1816

ROSARIO

Peatonal San Martín 947

Índice de autores

Índice de autores

Theodor W. Adorno	77
Coriún Aharonián	156
Ana Amado	344
Diana Baroni	188
Raúl Beceyro	349
Juan Carlos Brennan	148
Alberto Briuolo	66
Pierre Boulez	71
Esteban Buch	17
Miguel Calzón	106, 194, 378
Carlos Cerana	208, 382
Friedrich Cerha	75
Pablo Cetta	182
Juan Pablo Compaired	359
Omar Corrado	139
Michel Chion	362
Luis Chitarroni	70
Jean Michel Damian	364
Pablo Di Liscia	182
Oscar Edelstein	51, 104, 145, 231, 353
Hans Eisler	342
Ernesto Epstein	63, 221
Mariano Etkin	137, 153, 324
C. E. Feiling	59, 180, 369

Morton Feldman	45
Pablo Fessel	19
Rafael Filippelli	81, 284
Alberto Fischerman	357
Diego Fischerman	23
Carla Fonseca	68
Lucas Fragasso	84
Gerardo Gandini	93, 173
Pablo Gianera	25
Silvia Goldberg	270
Horacio González	13
Nelson Goodman	131
Nikolaus Harnoncourt	279
David Jaffe	239
Thierry Jousse	339
Mauricio Kagel	245
Edgardo Kleinman	148, 278, 329
Werner Klüppelholz	124
Francisco Kröpfl	113, 237
Eduardo Kusnir	248
Oscar Ledesma	66, 229
León Mames	69
Federico Monjeau	37, 61, 103, 213, 305
Joaquim Noller	329
Adolfo Nuñez	265
Erik Oña	308
Julio Palacio	162
Graciela Paraskevaídis	164
Cristian Pauls	338
Silvestre Revueltas	154

Guillermo Saavedra	146
Carmelo Saitta	146, 228, 290, 333
Beatriz Sarlo	15
Guillermo Scarabino	371
Juan Pablo Simoniello	27
Karlheinz Stockhausen	314
Felix Schmidt	364
Klaus Schöning	245
André Tarkovski	351
Gabriel Valverde	101

La colección *Cuadernos de Música* apunta a la reconstrucción de una memoria musical de nuestro país, a través de la publicación tanto de la documentación de su producción artística como de impresos relevantes en la generación de ideas acerca de la música en Argentina. La revista *Lulú* fue editada originalmente en Buenos Aires durante los años 1991 y 1992. Esta publicación reproduce los únicos cuatro números de esa experiencia editorial, acompañados por comentarios especialmente escritos para la ocasión, que aportan una perspectiva original para la valoración del conjunto documental.

"*Lulú* fue una revista borgeana. Cuando una colaboradora objetó que una revista publicada en Argentina se llamara *Lulú*, Federico Monjeau le contestó reivindicando los derechos que había defendido Borges para la literatura argentina y que Victoria Ocampo estableció como el pacto y el programa de *Sur*. Frente al nacionalismo que piensa a la cultura como una propiedad territorial, los argentinos cosmopolitas (que a veces son lo más argentino de este país, aquellos que definen identidades reales, no deseos identitarios) respondieron con la mezcla de tradiciones y de orígenes. La inmigración había sido el primer gran hecho cosmopolita del siglo XX. A la cita de Carlos Vega sobre los que viven soñando con Europa, Federico Monjeau le responde con la figura de Juan Carlos Paz. Por otra parte, *Lulú*, con acento, es el borgeano y desafiante símbolo gráfico de una revista escrita en castellano."

Beatriz Sarlo

"En su breve y asombrosa existencia como revista inconclusa, abonando también al mito, actuó con precisión, severidad, exploró un terreno que era singular y merecía el desarrollo de un saber específico, no practicado de ese modo casi nunca entre nosotros, sin dejar de hundirse todo lo que fuera necesario en el plasma originario, la *Lulu* de la cultura novelística y musical de los años 20 en Viena, con su cortejo de nombres asociados, desde luego, Alban Berg. Y Adorno, Weininger, Pabst, Wedekind, afamadas u olvidadas figuras a las que hay que agregar a Kraus o Schoenberg. [...] El espíritu de época siempre se resuelve en biografías personales. *Lulu* como ópera, como tragedia escrita, como nota de Borges en *El Hogar*, como película, *Lulú* como revista de Buenos Aires es un complejo objeto cultural que atraviesa la memoria particular de épocas y géneros. Como revista o como ópera posee del modo oscuro en que surge un acto de arte, bajo la responsabilidad de sus autores, intentando llegar al fondo de múltiples choques entre tendencias y géneros narrativos, postulando una memoria de ceniza sobre todo el arte contemporáneo."

Horacio González

ISBN 978-987-6350-86-7



9 789879 350867