

**INTRODUCCIÓN  
A LA PRODUCCIÓN  
Y EL ANÁLISIS MUSICAL**

Apuntes de la Cátedra



## EL ARTE

Imaginarios sobre el arte.  
Arte / Poética. Doble sistema de causalidad.  
La producción de imágenes ficcionales.

Aquello que llamamos arte ha sido objeto de consideraciones y enfoques muy diversos a lo largo de la historia. Desde la distinción en Occidente entre artes liberales y mecánicas, la separación moderna entre las bellas artes y las artes menores o aplicadas, hasta la multiplicidad actual, fue entendido como mimesis, imitación de la idea, de la naturaleza, como técnica, representación, imagen divina, manifestación subjetiva, discurso, comunicación, giro cultural, producto de la interioridad humana, de la razón, del azar, de la locura, como espejo ontológico del conocimiento científico, creador de belleza, etc.

Estas aproximaciones no permiten localizar cuáles son las constantes que posibilitan entender bajo esa denominación a sus disciplinas tradicionales (música, plástica, diseño, literatura, artes audiovisuales, danza, teatro, fotografía), y las recientes (publicidad, videojuegos, arte en las redes, animación, entre otras)

El giro cultural de la segunda parte del siglo pasado tiñe estas caracterizaciones. Es indiscutible que el arte está en la cultura. Pero no toda la cultura está en el arte, ni acredita sus rasgos ficcionales,

que alteran la naturalización perceptual. Por ejemplo, cocinar un pollo al horno es sin dudas un hecho cultural, pero, aunque ciertas recetas nos puedan parecer sublimes (pienso en mi abuela Elena,) no se intenta construir una imagen ficcional poética que, como en el arte que esté en el lugar de otra cosa.

El arte comunica. Pero no toda comunicación persigue los fines del arte. La frase “el hombre caminó mucho” es clara y expone una acción y una categoría de magnitud. El enunciado “el hombre caminó hasta que hubo más cielo” es ambiguo. Hay un desplazamiento y una sustitución. (mucho por más cielo que indica que el hombre caminó hasta que salió de la ciudad, no había ya casas que ocultaran el cielo, y por lo tanto éste se podía ver. “Hubo” reemplaza a aquello que el hombre vio. Los fragmentos estudiados de las películas *Amadeus*, *Pollok* y *Sueños de un seductor*, son ejemplos de lo planteado en el comienzo de esta guía. En los dos primeros aparece el estereotipo de artista genial, que crea por una condición casi divina, inexplicable e intransferible. En el último, el autor ironiza acerca de la sobre interpretación lin-

güística y snob de la palabra frente a la imagen.

Categorías como creatividad, expresión, sensibilidad, libertad, locura, inspiración, son tan imprecisas que no presuponen contenidos específicos como tiempo, espacio, ritmo, textura, encuadre, forma, materiales, percepción, procedimientos, operaciones.

La estética es una rama de la filosofía que privilegió durante siglos, entre sus principales objetos de análisis al arte y la belleza. Pero, como podemos ver en el cuadro, el concepto de belleza no supone una característica constante y es muy arduo en el presente establecer su fisonomía.

El texto previsto para leer esta semana, propone que en la literatura, y esto se podría trasladar al arte, siempre existe una zona oculta, ambigua, aquello que Piglia llama “doble sistema de causalidad”, una historia explícita y otra enmascarada.

Esta conjetura se resume en los enunciados “un cuento siempre cuenta dos historias”, “la historia secreta es la clave de la forma del cuento, y “los puntos de cruce son el fundamento de la construcción”. Estas conjeturas constituyen el núcleo fundamental del breve texto. Tal duplicidad (la coexistencia de lo explícito y lo eludido) es reconocible en todas las esferas y disciplinas del arte y, por ende, en la música.

El poema *Manzana*, de Juan Gelman, agrupa imágenes que se resignifican en su contigüidad e inverosimilitud (cicatriz y amarga, crepúsculo y firme, cara y sueña, salir por puertas cerradas) y, sobre todo, un viento que mueve la sombra y no las hojas. Al viento se le atribuye así una cualidad diferida, que no posee y se transfiere de las hojas a su sombra, generando un efecto de extrañamiento. En

clase, un alumno sugirió leer el poema al revés, comenzando por el final. El resultado es igualmente poético.

En la canción *A la sombra del manzano* de María Teresa Corral, el recurso es, respecto del texto de Gelman, el mismo. La idea de una manzana sin sombra sólo puede ser posible en el arte. En la metáfora, a efectos de construir su rasgo ficcional, se elimina una noción de realidad (la que concibe una manzana con su sombra) para dar paso a otra original (la de una manzana que perdió su sombra). Un poema se estudia en la Universidad y el otro en primer grado de la escuela primaria. La música, una chacarera intercalada por algún pasaje más suspensivo, parece escogida para no perturbar el poema.

En el tema *Cuando se ponga mansa la luna* de Alberto Muñoz, el tratamiento es paradójico. Una composición elemental basada en un poema casi abstracto. Comienza con una suerte de letanía sin letra que anticipa el carácter posterior. El formato canción con acompañamiento, cuyos orígenes son brumosos, ya forma parte de la historia de la música clásica y es clave para entender la música popular desde el siglo XX en adelante. Aquí el texto es opaco y deja reconocer más una estructura de antecedente/consecuente y un clima sombrío que una lógica semántica (Cuando ocurra todo esto haré todo aquello o “cuando se ponga mansa la luna (...) voy a buscar despacio”...).

La simplicidad de la música (melodía por nota de paso, modo menor y unos pocos acordes) atenúa la distancia de la poesía. La imagen que convoca el verso “voy a buscar despacio los nueve giros de mi saliva” habla de la inexistencia de un “a priori poético”. Luna no es, como material aislado, más poético que saliva. El

Ricardo Piglia.  
*El jugador de Chejov (En Power Arte)*

Lectura sugerida

## OPERACIONES RETÓRICAS, PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS.

Adjunción, sustracción, sustitución, intercambio.

poema es críptico pero su estructura formal narrativa y simétrica. A-A-B-A-A-B. La canción es una especie de Guarania con un material infrecuente (aunque ya no tanto) para el género: el piano y un bajo eléctrico.

En la versión ya clásica de *Adiós nonino*, que Piazzolla compuso cuando murió su padre en 1959, la referencia al "tema" es aún más abstracta. Existen procedimientos compositivos comunes a otras épocas, progresiones y secuencias (recurso que consiste en tomar una melodía y trasladarla por diferentes regiones armónicas) zonas de desarrollo y otras de transición. Los dos motivos (uno más rítmico y el otro más lírico) están trabajados en base a una figura retórica habitual en la literatura y en la imagen visual: la repetición. No es una repetición literal, porque lo que cambia es justamente la altura.

La obra podría calificarse como "melancólica" o "emotiva", con zonas de ascenso y puntos culminantes y sería factible realizar todo tipo de alusiones a la tristeza o la pena. Pero quien no conozca el hecho de que el padre del músico había muerto pocos días antes, no podría identificar la causa de esa pena.

La música, comparte algunas de los procedimientos clásicos, (repetición, acumulación, elipsis, cita intertextual, hipérbole, e incluso metáfora), pero al carecer de referencia figurativa y de texto es en cierto modo, un lenguaje mudo, sin más correspondencia que su propia construcción formal. Por ello resulta tan inabordable para quien no la práctica. Y si bien pueden advertirse configuraciones más pregnantes que otras (por ejemplo en una canción construida con figura y fondo), y también referencias culturales

estratificadas en géneros y estilos reconocibles (en este caso un tango) o comportamientos que aluden a la vida misma (pausas, esperas, tensión, reposo, ascensos y descensos de la dinámica o la velocidad, rasgos festivos o dramáticos, etcétera,) en muy contadas situaciones narra una historia "traducible". Ascender es una acción usual que la música replica fácilmente. Pero ascender melódicamente no es lo mismo que subir una montaña. Y si la tradición también juega un papel preponderante en la escucha (si estamos familiarizados con la forma sonata es esperable que dicha estructura resulte cercana, ni siquiera esa dimensión narrativa define una referencia al modo de la figuración.

Por lo tanto, lo recóndito aquí habita en los dos planos. Y otra posible conclusión: en el modo de tocar de Piazzolla y su quinteto existe algo inasible, un desapego con la notación que alumbra en las anomalías, en las rupturas y que demuestran, una vez más, que la música no suena como está escrita y que los silencios, las cesuras, las asimetrías y las fisuras al rígido corsé de la simetría proporcional, no tienen traducción.

Las formas en que los sonidos y los silencios se convierten en música, y los recursos a través de los cuales estas acciones se materializan, no se agotan en una denominación específica.

En la literatura y las artes visuales, como hemos analizado, se emplean las operaciones retóricas. Ellas se clasifican en operaciones de adjunción, sustracción, sustitución e intercambio y, a su vez, a cada una le corresponden figuras que aluden a las diferentes maneras de efectivizarlas. Por ejemplo, a la adjunción le conciernen las figuras de repetición, acumulación, rima, paradoja, entre otras.

A la sustracción elipsis, suspensión, tautología. A la sustitución, metáfora (la más relevante en la retórica), metonimia, sínecdoque, hipérbole, cita intertextual y al intercambio inversión o hipébaton, asíndeton. Solo estamos mencionando algunas. Además, estas figuras pueden articularse por identidad, semejanza de forma, semejanza de contenido, diferencia, oposición de forma, oposición de contenido, doble sentido, paradoja, o aparecer varias de manera simultánea en una misma imagen. Lo que nos interesa en estos casos no es la memorización

de tales clasificaciones, que muchas veces resultan arbitrarias o contradictorias, sino poner en consideración herramientas compositivas y analíticas.

Los casos de publicidad seleccionados, incluyen estas figuras. La suspensión y la hipérbole en el comercial de la mujer en el aeropuerto (la depiladora es tan eficaz que sus piernas se resbalan). En la propaganda de *Quilmes* se destacan la hipérbole y la acumulación, son tantos los que toman la cerveza que, si se juntaran, podrían jugar un partido de fútbol de más de un millón de personas por equipo. La exageración es tal que ironiza en torno a las dificultades que ello supondría para resolver incidencias típicas de los partidos o relatarlos.

En el anuncio de *Coca Cola para todos*, además de acumulación hay metáfora, es decir, semejanza de contenido entre, por ejemplo, un pelado y una botella sin tapa, o un deportista y una imagen de la misma botella con gotas que simulan transpiración. En *Coca Cola mundial 2006* hay acumulación, metáfora y repetición.

Las imágenes enlazadas por la música durante los créditos de la serie *Dexter*, se basan en un equívoco permanente entre breves momentos que muestran al personaje principal alistándose para salir (prepara el desayuno, se lava los dien-

*Operaciones retóricas en la música,*  
Emiliano Seminara.

Lectura sugerida.

tes, se pone una remera que se adhiere al contorno de su rostro, se afeita y salta una gota de sangre, corta un huevo frito) apelando al doble sentido que aporta su perfil de asesino serial. Así, un trozo de tocino friéndose en aceite, una prenda de vestir que, como en el cuento de Cortázar *No se culpe a nadie*, parece ahogar al personaje, o el primer plano de un pomelo cortado con un filoso cuchillo, refieren metafórica o metonímicamente a este doble sistema de causalidad que estudiamos en la clase anterior. La escisión psíquica del protagonista se resume en un cúmulo de escenas triviales que remiten a acciones que pueden ser inocentes o dramáticas y crueles. Cortar, ahogar, freír, quemar, retorcer, sangrar.

Las dos versiones de *Canción para bañar la luna* de María Elena Walsh, una grabada por su autora y otra, una reinterpretación de Juan Quintero y Luna Monti que citan introduciendo variantes de timbre, armonía, diseño melódico, ritmos y carácter. A pesar de la extravagancia del arreglo, esta cita permite, no obstante, reconocer el original.

La canción de Sandro *Yo te amo* parte de una estrofa versa "Tus labios de rubí, de rojo carmesí". Aquí labios de rubí funciona como metáfora (semejanza de contenido) estableciendo paralelismos entre las dos imágenes (son rojos, bellos, brillantes) y descartando las diferencias (los labios son blandos y carnosos y el rubí duro y frío.) Es lo que en simbología se denomina semas libres.

En *Tu vestido* de Ana Prada aprendido en clase, los tres motivos melódicos que reaparecen una y otra vez son reelaborados con sustracciones y adiciones que se alternan. Ya en el primer tiempo

se genera un desplazamiento porque la voz irrumpe de manera acéfala respecto del acento. En cada repetición del motivo principal (hoy te pusiste tu vestido el prohibido...) cambia la instrumentación, queda la guitarra sola, se omite un verso, se sustituye por una versión instrumental ornamentada o, como acontece casi al final, desaparecen los sonidos tónicos y quedan la voz y la percusión creando un efecto de vacío. Las referidas operaciones retóricas se desencadenan y superponen, más allá de las metáforas que habitan el texto. Aunque su presencia es evidente en la música, la recurrencia a las operaciones retóricas es infrecuente.

El resultado de una modesta investigación realizada por la cátedra hace ya 20 años a través de una encuesta que tomó como indicadores preguntas efectuadas a compositores, instrumentistas, directores y estudiantes avanzados señala que aquellos se refieren a estos recursos como procedimientos, procedimientos compositivos, e, incluso, técnicas, aspecto sobre el que avanzaremos en otra ocasión. Así, las decisiones formales cuyo resultado implica la presencia de mónadas, unidades o configuraciones responden a tal enunciado. Alejar o acercar sonidos (en un cluster, una línea melódica o un acorde o un diseño rítmico) a través de decisiones como superponer, yuxtaponer, imbricar, alternar, variar, retornar, irrumpir, podrían enmarcarse bajo esta denominación.

Estos comportamientos se advierten en dos obras de épocas y estéticas muy diferentes. En el *Preludio de la Suite para Cello* de Juan Sebastián Bach N° 3, el motivo principal pasea por diferentes alturas hasta llegar a su transición hacia otra idea. Es una suerte de repetición pero no de to-

dos los parámetros porque, aunque el diseño melódico y el rango se mantienen, el movimiento lleva a que cambie permanentemente de registro. A su vez, el cierre de la obra, que concluirá previsiblemente en la tónica, está suspendido, diferido, como un amague que luego de varias anticipaciones se concreta tras una acumulación de expectativas no resueltas.

En *Gente*, de Coriún Aharonián, tres ideas (que remedan en cierto modo al candombe) se suceden a partir de varios comportamientos: desarrollo, repeticiones que quiebran la lógica del motivo, alternancia o sustracción de unos y otros e irrupciones inesperadas (sobre todo en la primera sección).

El carácter abstracto de la música instrumental impide asimilar estos recursos a las operaciones mencionadas. Sin embargo, la música no se subsume únicamente a su gramática o su forma y puede expresar estados emocionales (pena/alegría) representar un fenómeno determinado (irrupción/ procesión, oposición) o rasgos atinentes a la temporalidad o la espacialidad y sus manifestaciones cotidianas (vaciar/ llenar, avanzar, retroceder, acelerar, pausar, etcétera). Operaciones y procedimientos resultan así conceptos cercanos y a veces indiferenciables, aunque, de manera muy general podría decirse que los procedimientos son sub categorías específicas de las operaciones.

Es muy forzado en la música hablar de metonimia o aliteración al carecer aquella de imágenes de referencia, pero otras figuras como la repetición o la elipsis cuadran en ambas categorías.

Es lo que ocurre en el estribillo de *Adiós juventud*, de Jaime Ross. Allí, la línea

"parece mentira las cosas que veo, por las calles de Montevideo" elaboran una elipsis invertida que se completa a partir de la memoria armónica de algo que aún no sucedió.



# SONIDO

Categorías de análisis:  
 Sonido, ruido, silencio. Lo "bello" y lo "feo".  
 Materia prima- Elaboración humana- Obra – valor.

En el trabajo realizado en clase los estudiantes ingresan al auditorio mientras se registra la entrada en una grabación.

génesis, carece de intencionalidad musical, se le confiere una organización y se vuelve susceptible al análisis.

Al reproducirla es posible agrupar los sonidos según ciertas características:

Se concluye en esquematizar algunas cualidades relacionadas con la evolución temporal de los componentes sonoros: un proceso en ascenso, un punto culminante y un descenso en intensidad y dinámica, sobre un fondo continuo, representado por este gráfico:

## MODO DE EJECUCIÓN

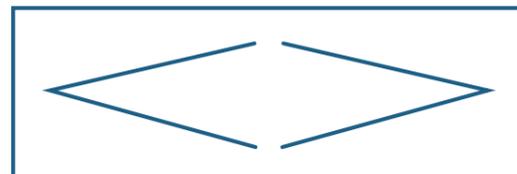
(refiere a la acción que implica la producción del sonido)

Golpear - arrastrar - percutir - rasgar - frotar - emitir (hablar, cantar, susurrar, gritar, etc.)

## FUENTES

(remite al origen del sonido)

Piano - violín - pizarrón - automóvil - bancos - voz (articulada/ inarticulada)



## TIPO DE EFECTO SONORO

(analiza cualitativamente rasgos relativos al desenvolvimiento del sonido)

Fuerte / Suave - Largo / Corto - Liso / Rugoso - Agudo / Grave

Se indica entonces a los estudiantes que imiten la forma del esquema, la secuencia de efectos (sucesión, superposición, alternancia), texturas (simples y combinadas), duraciones relativas, instrumentos a utilizar-. Arman grupos y ensayan. Luego tocan.

A partir de esta descripción, a un fenómeno espontáneo y casual que, en su

*Ausencia y presencia del silencio.  
 El ruido como categoría cultural.  
 Belinche, Larrégle: Apuntes sobre apreciación musical: Sonido (Cap. 3)*

Lecturas sugeridas.

Complementariamente se confeccionan registros escritos a modo de partitura en los que se distinguen varios aspectos a representar:

- Momentos de menor intensidad (al comienzo), de transición o estabilidad (en el medio),
- De mayor intensidad (punto culminante), caída (final);
- Disposición espacial de los sonidos;
- Sucesión temporal de los sonidos;
- Sonidos propiamente dichos.

La mayoría eligió una grafía analógica (dibujos que intentan "parecerse" a lo escuchado): Unos pocos complementan estos dibujos con onomatopeyas verba-

les: puc, bbzzz o similares. En ninguno apareció el pentagrama ni signos (corcheas, notas o barras de compás).

Luego de cotejar todas las partituras se acuerda que:

*La escritura en el pentagrama, propia del sistema tonal, está compuesta por signos convencionales y arbitrarios; sirve para escribir alturas puntuales y duraciones derivadas de la proporcionalidad con que se divide una unidad.*

Si se compara la grabación inicial con el trabajo ejecutado por los estudiantes, este último resulta de una transformación del primero; dicha transformación ha sido intencional y fue realizada colectivamente. Partiendo de esta premisa elaboramos preguntas que sirven para inferir conceptos de la experiencia realizada:

## ¿Cómo se concretó la transformación intencional señalada?

El siguiente esquema describe el proceso de trabajo implementado para llegar a las pequeñas piezas:



¿Lo creado por el curso tiene más valor que lo existente? ¿En qué consiste ese valor?

Sí, dado por aquello que los alumnos, con su propia actividad, le han agregado a lo que ya existía. El valor es un incremento, algo más, que le da un sentido nuevo a lo material. Puede pensarse como una secuencia:

**Materiales sonoros**  
(en bruto o previamente elaborados)

**Herramientas instrumentales**  
(objetos, voces)

**Actividad humana con un fin**  
(ejecución de instrumentos, discusión de ideas, ensayos)

**Obra / Producto**  
Valor (plus de significación)

El contraste permanente entre sonido y silencio es la primera ley del universo sonoro, sin él no podrían distinguirse entre sí. Ni el silencio absoluto ni el sonido total existen. Las sonoridades casuales son inseparables de las sonoridades intencionales y constituyen su contexto. Juntas forman el paisaje sonoro.

Cuando realizamos en clase una obra intencional con las herramientas y los efectos dados en nuestra grabación, lo que no podremos controlar será el entorno casual. Lo casual o aleatorio forma parte inseparable del fenómeno sonoro total.

Un sonido puede ser analizado a partir de dos conjuntos de cualidades:

■ Las que describen su materialidad sonora: altura, intensidad, duración y timbre, por ejemplo, en una flauta la segunda octava y sin vibrato

■ Las que remiten a sus fuentes o imaginarios que pueden funcionar como referencia, un ladrido implica un perro

Durante la modernidad europea las obras que, muy genéricamente, podemos entender como clásicas, utilizaron un universo de sonidos que podían ser considerados musicales según una característica principal: la posibilidad de producir alturas puntuales.

Los instrumentos: flauta, oboe, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo, contrabajo, tuba, trompeta, piano, guitarra, orquesta, por nombrar sólo algunos, funcionaron como herramientas exclusivas para la producción musical y fueron excluidos de la consideración todos aquellos sonidos no tónicos. Entonces, el concepto de belleza moderno se define por la afinación y la identidad interválica. Estas condiciones hacen posible la trasposición y las relaciones de tensión, distensión y desvío armónico que se advierten en el réquiem de Mozart al proponer una acumulación de la necesidad resolutive que aumenta cada vez que se elude una cadencia. Dicho de otro modo, es una obra coral con acompañamiento de orquesta que circula en torno a una escasa cantidad de acordes y que va sumando frases que no terminan de concluir hasta el acorde final, extenso y potente sobre la tónica.

La teorización del ruido y el silencio en tanto materiales musicales aparece con las vanguardias de fines del siglo XIX y principios del XX como una de las formas de quiebre con la tradición tonal.

En Ionization nos encontramos con una obra realizada íntegramente con instrumentos de percusión. Si bien esta cualidad plantea una ruptura desde la elección de los sonidos, persisten en su estructuración formal características comunes a músicas anteriores: una pulsación estable, configuraciones rítmicas y texturales, alternancias entre secciones con sonidos más cortos y otras con sonidos más largos. El análisis a partir de las cualidades acústicas hace posible utilizar categorías comunes entre estos "ruidos" y los otrora sonidos musicales, y asociarlos o separarlos en función de similitudes y diferencias en la altura, duración, intensidad y timbre.

Otro rasgo interesante es que se trata de una composición escrita íntegramente en partitura que requiere un director y una formación de tipo orquestal. Curiosamente se sigue escuchando como una obra "contemporánea" aunque fue estrenada hace cien años.

John Cage estrenó 4'33" en 1953. Es una composición conceptual totalmente en silencio que algunos autores señalan como un antecedente de lo que dio en llamarse Posmodernidad. El arte conceptual propone, valga la tautología, más una idea que su realización. Durante la "ejecución" los sonidos involuntarios que se producen en la sala forman parte de la obra. Aún así, la performance recurre, en este caso, a cualidades de referencia musicales que responden al contexto de un concierto: el pianista se sienta al piano en un escenario y cada vez que termina una sección cierra la tapa del teclado. El efecto es perturbador.

La primera parte de la canción *Tzutuhl* a cargo del dúo Liliana Vitale, Verónica Condomí, consiste en una superposición

relativamente aleatoria de sonidos efectuados con las voces de manera gutural. Alude a ciertos animales o ruidos selváticos muy alejados de lo que se podría considerar el canto lírico. Esta sección compuesta por tales ruidos vocales gradualmente se va ordenando y desemboca en una suerte de introducción a la canción propiamente dicha que incluye texto.

Como hemos dicho esta introducción a la introducción funciona a partir de imágenes sonoras que referencian a un contexto distante del mundo clásico.



Acceso directo a canción  
4'33 de John Cage.

**liliana vitale** **verónica condomí**



Acceso directo a canción  
Tzutuhl de Liliana Vitale y Verónica Condomí.

## MATERIALES

La materialidad y el material cultural.  
La idea es un material.

El concepto de material está tradicionalmente asociado a “aquello con lo que se hace algo según una forma”. Para la teoría clásica musical, los materiales serían los sonidos en sus diferentes singularidades de acuerdo a las características del instrumento que los produce y las variantes de su ejecución (pulsar, frotar, golpear, emitir.) En esa taxonomía, los sonidos se distinguen de los ruidos y, particularmente, dentro de la misma categoría se escinden los sonidos “musicales” de los “no musicales”. Las frases El sonido de un pájaro y el sonido de un violín convocan imágenes cargadas de significaciones distantes. La materialidad musical denota así una inmutabilidad que, como en la ciencia y en la historia modernas, estableció la perennidad y universalidad de ciertos atributos sobre otros entendidos como subalternos por el idealismo clásico.

Eso cambió. El mundo es la materia en movimiento en sus distintas formas y manifestaciones. Estas formas concretas de la materia se configuran a partir de un determinado estado o propiedad de ella, un producto de sus cambios, de su desarrollo regular. Entonces, las ideas y los conceptos más abstractos, las sensaciones y percepciones, derivan de la activi-

dad humana (que, por lo tanto, es también material y reflejo de las propiedades de los objetos materiales).

La materia encierra una multitud infinita de las más diferentes entidades y sistemas que existen, se mueve en el espacio y en el tiempo, y posee una diversidad inagotable de propiedades que somos incapaces de percibir. Esas condiciones, aparentemente contradictorias, la convierten en un objeto de interés para abordajes futuros. Pensemos apenas en las variadas opciones con las que un sonido se nos vuelve tangible. Los instrumentistas saben utilizar esos matices con intenciones expresivas. Cada actitud de las manos, cada modo de percutir, de soplar o de emitir, brinda la elección de un material que interroga y abre caminos.

Las imágenes enlazadas por la música durante los créditos de la serie Dexter, se basa en un equívoco permanente entre breves momentos que muestran al personaje principal alistándose para salir (prepara el desayuno, se lava los dientes, se pone una remera que se adhiere al contorno de su rostro, se afeita y salta una gota de sangre, corta un huevo frito) apelando al doble sentido que aporta su perfil de asesino serial. Así, un trozo de tocino friéndose en aceite, una prenda de vestir que, como en el cuento de Cortázar “No se culpe a nadie”, parece ahogar al personaje, o el primer plano de un pomelo cortado con un filoso cuchillo,

refieren metafóricamente a este doble sistema de causalidad que estudiamos en la clase anterior. La escisión psíquica del protagonista se resume en un cúmulo de escenas triviales que remiten a acciones que pueden ser inocentes o dramáticas y crueles. Cortar, ahogar, freír, quemar, retorcer, sangrar.

Las dos versiones de *Canción para bañar la luna* de María Elena Walsh, una grabada por su autora y otra, una reinterpretación de Juan Quintero y Luna Monti que citan introduciendo variantes de timbre, armonía, diseño melódico, ritmos y carácter. A pesar de la extravagancia del arreglo, esta cita permite, no obstante, reconocer el original. Lo mismo ocurre con las diapositivas 23, 24 y 25 que aluden a *La última cena*.

La canción de Sandro Yo te amo parte de una estrofa versa “Tus labios de rubí, de rojo carmesí”. Aquí labios de rubí funciona como metáfora (semejanza de contenido) estableciendo paralelismos entre las dos imágenes (son rojos, bellos, brillantes) y descartando las diferencias (los labios son blandos y carnosos y el rubí duro y frío.) Es lo que en simbología se denomina semas libres.

### Las ideas son materiales posibles

Potencialmente todo lo que suena, incluso la ausencia de sonido puede ser considerado material ya que lo que lo termina de configurar como tal, es la intencionalidad de poetización (la idea). Con el tiempo hubo materiales que se fueron estandarizando volviéndose característicos de determinados géneros y estilos musicales y estableciéndose como con-

dición para su producción.

Potencialmente todo lo que suena, incluso la ausencia de sonido puede ser considerado material ya que lo que lo termina de configurar como tal, es la intencionalidad de poetización (la idea). Con el tiempo hubo materiales que se fueron estandarizando volviéndose característicos de determinados géneros y estilos musicales y estableciéndose como condición para su producción.

Al escuchar el comienzo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven presenciamos un ejemplo de ello, la cristalización de las condiciones materiales de una época. Un solo material que se muestra al inicio y su posterior elaboración a partir de la traspasación y las modulaciones tímbricas. En este pequeño fragmento notamos dos conceptos que mencionamos anteriormente, la relación entre idea y materialidad y la acumulación histórica del mismo. La construcción de la forma a partir de trasladar un motivo a diferentes alturas era una práctica común en compositores de épocas anteriores como Bach, pero la modulación tímbrica solo es posible de ser imaginada como consecuencia de la ampliación de instrumentos de la orquesta y su instalación como instrumento de la música culta.

Estas nociones no son exclusivas de la música académica, en *Laura va* de Spinetta nos encontramos con una canción donde la instrumentación subvierte en cierto modo lo esperable para ese género musical. La elección de una sonoridad orquestal de cámara, con procedimientos propios del estilo tales como la técnica en los relevos instrumentales, los momentos a tutti y solo, y la manera de conducir internamente las líneas texturales, se combinan con la utilización de

*Ausencia y presencia del silencio.*

*El ruido como categoría cultural.*

*Belinche, Larrégle: Apuntes sobre apreciación musical: Sonido (Cap. 3)*

Lecturas sugeridas.

## DISPOSICIÓN DE LOS MATERIALES EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO.

Agrupación / Separación. Repeticiones.  
Secuenciación / Irrupción.  
Organización espacial básica: figura y fondo.

un bandoneón, instrumento que remite a un registro musical totalmente distinto y una forma de cantar que alude a otro tipo de tratamiento genérico. Estamos frente a otro ejemplo de la complejidad en la construcción del material que en el caso de esta canción abreva de distintas tradiciones.

La búsqueda de ruptura por parte de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX contempló, entre otras cuestiones, un replanteo respecto de cuáles son las materialidades más aptas para la producción musical. En este sentido se incluyen aquellos sonidos que antes eran excluidos del repertorio musical clasificados como ruidos y el silencio. Las obras analizadas en clase trabajan a partir de distintos tipos de ruido, algunos de ellos generados a partir de formas de ejecución no convencional de instrumentos tradicionales, por ejemplo tocar un violonchelo como si fuera un redoblante y un redoblante como si fuera un violonchelo. Hacer una música sólo con instrumentos de percusión. Usar las palmas como instrumento, entre otras.

El caso de *4'33"* de Cage, analizado en la guía anterior, resulta extremo respecto de la utilización del silencio considerando que éste plantea el entorno sobre el que se desarrollará una obra que no está predeterminada en el sentido en que los sonidos que se produzcan de manera involuntaria, pasarán a formar parte de la misma. La ausencia de una propuesta sonora desdibuja los límites que encuadran aquello que pertenece o no a la música, estableciéndose sólo los momentos de comienzo y final y trabajando sobre la expectativa que genera el vacío y la incertidumbre. Este es un ejemplo en el que el material es casi exclusivamente

una idea y que tuvo sus manifestaciones en distintas artes bajo el mote de arte conceptual como ocurre con el mingitorio de Marcel Duchamp en 1917, los dibujos en el aire con un trozo de madera quemada de Armando Reverón; y las esculturas aerostáticas y pinturas de Ives Klein quien declaró que sus pinturas en la exhibición *"El vacío"* de 1918 eran invisibles.

En el arte conceptual se produce un efecto de desmaterialización.



Acceso directo a la  
5ta Sinfonía de Beethoven.



Acceso directo a canción  
Laura va de Almendra.

### De los materiales a la música: Las organizaciones primarias.

El comportamiento con el que los sonidos se agrupan, apartan, conforman unidades mayores y delimitan planos se produce en el tiempo y en el espacio y le otorga a los materiales una organización. Se trata de una aproximación preparatoria al estudio de la textura, el ritmo y la forma como conceptos operatorios. En este esbozo inicial analizaremos dos tipos de organizaciones elementales: la repetición y el cambio en el plano temporal y la superposición de figura y fondo en el plano espacial.

*¿Cómo se relacionan los sonidos? ¿Qué les confiere sentido? ¿En qué contexto se da esa relación? ¿Cuántas unidades reconocemos? ¿Qué comportamientos se repiten o varían? ¿Cuáles son modificaciones graduales de los anteriores? ¿Cómo funcionan estas combinaciones en el interior de la obra?*

### Unidad y separación: las configuraciones.

Los actos de juntar, separar, repetir, variar, superponer o desfasar crean unidades. Al disponerlas en el espacio y desplegarlas en el tiempo estableciendo algún tipo de jerarquía toman cuerpo entidades que se perciben intuitivamente. Así, los sonidos se agrupan en unidades mayores. Cuando sonidos y silencios componen una unidad, esta es configurada (amalgamada, unida, formada) por la escucha. Si sus contornos son nítidos, demarcan un recorte (por ejemplo, en el caso de una melodía tonal sencilla).

Una configuración tiene identidad propia y delinea límites que prevalecen a la dispersión. En música se habla de configuraciones texturales, formales, rítmicas, melódicas, armónicas.



Fragmento de *Quién te enseñó a nadar* de Milton Nascimento

Daniel Belinche María Elena Larrégle: *Apuntes sobre apreciación musical.*

*"Del sonido a la música, las organizaciones primarias". (Cap. 4)*

Lectura sugerida

**Relaciones de la organización temporal: repeticiones y cambios.**

Cuando un diseño rítmico, melódico o armónico se reitera, esa reiteración produce vínculos de identidad que se despliegan en el tiempo. Esas repeticiones pueden ser idénticas o presentar diferentes grados de semejanza, por ejemplo una célula rítmica que solo cambia de altura.

The musical score is titled "Più mosso" and is written in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has four staves. The first staff begins with a tempo marking "Più mosso" and a "rit." (ritardando) marking. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is repeated in the second staff. The second staff also includes a "rit." and "a tempo" marking. The third staff continues the rhythmic pattern with a "rit." and "a tempo" marking. The fourth staff shows a melodic line with a "rit." and "a tempo" marking. The second system consists of eight staves, each containing a different melodic line, demonstrating various rhythmic and melodic repetitions and changes.

**Relaciones en la organización espacial: La parte y el todo. Figura/fondo.**

El primer orden elemental que surge de este proceso es la relación figura/ fondo. Esa articulación se produce por varios factores y asume contornos diferentes de acuerdo a cada caso.

La simultaneidad, la superposición de configuraciones, la presencia de diseños melódicos contra un fondo repetitivo, la conjunción de texto y melodía con un acompañamiento instrumental, la ejecución con mayor intensidad de una configuración sobre otra, se cuentan entre varias razones que examinaremos más adelante. La relación figura fondo es siempre de oposición y es una de las orientaciones más transitadas en las teorías del arte a partir de las investigaciones de la Gestalt.

La ruptura, igual que la repetición, se da en las grandes estructuras. Esto ocurre, por ejemplo, cuando una sección culmina y da paso a una nueva, precedida por un largo silencio. A pequeña escala las opciones se amplían (interrupción, desfasaje, irrupción imprevista, etc.) Sean cuales fueren los términos empleados para mencionar este comportamiento (ruptura, contraste, conflicto, diferencia, irregularidad, disonancia) hemos visto que es la tensión con su contrario lo que le otorga valor semántico a un cambio.

Los tres niveles de organización (la constitución de configuraciones, sus conexiones espaciales y temporales) se unifican. En efecto, ritmo, textura, melodía se amalgaman en una escala morfológica mayor. A través de esas intervenciones compositivas los sonidos y materiales se transforman en música.

## ESPACIO. TEXTURA.

Concepto de espacio. Tipologías tradicionales.  
Configuraciones, condiciones internas y relaciones.

En la música, textura alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad. De ahí que la articulación entre configuraciones se registra “en tiempo presente”, un presente ensanchado en lo que de manera muy amplia llamamos espacialidad musical. Tomamos espacio y tiempo como conceptos que convergen y cuya universalidad no está exenta de cambios.

La palabra *textura* se utiliza además como sinónimo de timbre, en referencia a las cualidades interiores del sonido, entendido este como un fenómeno complejo. Es por eso que, para establecer diferencias, cuando se habla de textura con relación a la estructura gramatical se emplea también la denominación Textura de Trama.

Espacio, tiempo, sonido, movimiento no simbolizan hoy lo mismo que en el pasado. La crisis de la tonalidad da lugar a la formulación de nuevos lenguajes. Esta transformación obliga a reconsiderar categorías como figura/fondo, campo, planos, etc. Hablar de espacio, perspectiva, planos,

en teoría musical, revela la ausencia de terminología específica, problema que se agudiza en este tema poco recuentado en el campo de la investigación. Por otra parte, es evidente que la cuestión armónica incide en la organización textural. Por razones que derivan de una tradición urricular aun no superada, el estudio de la armonía se lleva a cabo en una disciplina independiente, inserta en lo que se denomina Lenguaje Musical.

En consecuencia, en este apartado sus contenidos son tratados solo complementariamente. La textura es, además de un emergente de la música, un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna de la superficie musical. Este planteo se sustenta en la determinación de la composición interna de las configuraciones texturales, planos, líneas, y en la atención al carácter de sus relaciones.

El conocimiento de la textura provee al músico profesional y al docente de música herramientas para penetrar en la organización espacial y sus relaciones y, en la ejecución, para tomar decisiones interpretativas.

### Lenguaje técnico y categorías de análisis.

Una configuración textural, en la estrategia que venimos desarrollando, es una categoría superior que contiene las nociones de línea, contorno melódico y plano. Los planos texturales se distinguen cuando hay al menos dos configuraciones. Al volver explícito lo que hace que un caso (configuración A) difiera de otro (configuración B), atenderemos a la constitución de A y de B y a las relaciones que se establezcan entre ellas.

Así, se busca determinaren cualquier obra:

- De qué modo se articula la totalidad.
- Si las hubiera, cuántas configuraciones (mónadas, unidades, formas, Bajtín las llamaría enunciados en el lenguaje verbal).
- Cómo son, porqué resultan reconocibles como unidad.
- Cómo se relacionan entre sí.

En la textura la confluencia espacio/tiempo/profundidad es particularmente importante. Las configuraciones:

- Se superponen;
- Se imbrican;
- Se suceden.

En la música contemporánea es frecuente la superposición de configuraciones que no guardan semejanza entre sí, aunque se encuentran en una misma secuencia temporal. Su opuesto sería una sucesión de acordes de ataques sincrónicos e

idéntico dibujo melódico entre las voces. Aquí se produce un efecto de síntesis que atenúa los bordes de cada línea. A mayor sincronía de ataques, correspondencia acentual e identidad en el diseño melódico, mayor cohesión entre los planos. Entre ambos las opciones son innumerables. Un error frecuente es asociar simultaneidad con identidad. Al superponerse, dos o más configuraciones no guardan necesariamente relaciones de identidad. También puede darse un bajo índice de sincronía y alto de identidad. La primera gran configuración es la obra misma.

### Conclusiones preliminares

- El espacio es uno de los conceptos operatorios que definen la construcción de una obra musical.
- Está presente en todas las disciplinas del arte.
- Es inseparable del tiempo.
- Los materiales de la música se organizan en el espacio/tiempo.
- Se delimita como una construcción ficcional y no como algo preexistente.
- Parte de sus cualidades se configuran en relación a la longitud, profundidad, contigüidad, escala, proporción, registro.
- Aun en los casos de ausencia de fondo explícito la organización perceptual tiende a disponerse en la oposición figura/ fondo. El espacio vacío es tan reconocible como el espacio lleno, por ejemplo en una obra de voz y percusión sin relleno armónico.
- Cuando utilizamos palabras como lleno/vacío, adentro/afuera, arriba/

Daniel Belinche; María Elena Larrégle:  
Apuntes sobre apreciación musical.  
Textura y melodía (Cap. 5).

Lecturas sugeridas.

abajo, cerca/ lejos e incluso agudo/ medio/grave hacemos referencia al espacio. Este espacio no es el entorno físico.

- El espacio en la música se define en el interior de la propia obra.
- Para nominar estas cuestiones la tradición ha impuesto de algún modo, como señalamos en la guía anterior, un término que proviene de las artes visuales y que podría cuestionarse habida cuenta de los estudios y las investigaciones más recientes sobre el tema. El término es *textura*. Sin embargo es una palabra tan instalada que preferimos obviar el debate en torno a su pertinencia.
- La *textura*, entonces, define una entidad gramatical mediante que permite comprender el modo en que los materiales se transforman en música.
- En los ejemplos que figuran en este tramo de los contenidos, se presentan diferentes casos analíticos con el objetivo, por un lado de propiciar el empleo del vocabulario técnico descrito en la guía anterior (la identificación de unidades o configuraciones dentro de la totalidad, sus componentes internos y el modo en que se relacionan entre sí) y por el otro, de relativizar la correspondencia entre los problemas que presenta cada ejemplo y la rigidez y simplicidad con la que el esquema propuesto refleja tales problemas. Esto ocurre porque al desplegarse la música en el tiempo, la organización espacial (textural) puede mutar y la organización perceptual figura fondo, la cantidad de planos reconocibles, la complementariedad entre distintas

configuraciones, su sincronía o diacronía, e incluso las propiedades más o menos complejas de un fondo posible, se transforman en el decurso de las obras. Una simple canción, cambia en su interior. Por ejemplo el acompañamiento de una melodía tonal con texto a cargo de una mujer puede, ante la ausencia de esa voz, convertirse en una trama en la que es factible reconocer diferentes configuraciones.

- En el caso de la *Invencción a dos voces* de Juan Sebastián Bach se trata de un único instrumento que deja escuchar dos configuraciones texturales que se imitan, pero a lo largo de la obra una de las líneas realiza un acompañamiento.
- En el aire de milonga *La sacan a bailar* los sonidos se suceden punto a punto, la mayor parte del tiempo, sin superponerse. Se supone que esto determina una sola línea, pero una escucha más atenta es capaz de establecer dos planos texturales en esas incursiones en el bajo que van tejiendo una segunda secuencia interrumpida.
- El Coral de Juan Sebastián Bach es tradicionalmente caracterizado como una homofonía, es decir, un conjunto de cuatro líneas que coinciden en sus ataques. Pero si prescindimos de la partitura lo que en verdad ocurre es que se percibe una sola trama, una línea "gruesa" que muestra una vez más que la música no suena como está escrita.
- En la versión de *Clavelito Banco* de Aca Seca estas mutaciones internas a las que referimos en los párrafos anteriores, son particularmente complejas. Lo que podría denominarse como

una introducción, compone en realidad una textura imitativa, una especie de fuga que, en otras versiones Juan Quintero ejecuta sorprendentemente solo con la guitarra y que aquí se completa con el piano y la percusión, casi en estilo barroco, lo que ameritaría un análisis en sí mismo. Al entrar la voz, esta trama compleja se vuelve fondo. En el devenir de la canción hay varios pasajes en los que el acompañamiento se simplifica en forma de acordes o contramelodías paralelas y dan lugar luego a la reaparición o la cita de los materiales de la fuga sin que ello llegue a modificar la relación de figura fondo.

Este caso demuestra que la relación entre diferentes unidades texturales no puede remitirse únicamente a un esquema fijo y que siempre es necesario escuchar en el intento de comprender qué es lo que ocurre.

### Ejemplos para análisis



Acceso directo a Cello Suite Nro. 3 de Juan Sebastián Bach



Acceso directo a canción Fuga y misterio de Astor Piazzolla



Acceso directo a canción Todo así de Leo Maslíah



Acceso directo a canción O Superman de Laurie Anderson

## ESPACIO. TEXTURA. MELODÍA

Melodía tradicional. Movimiento melódico.  
Rango, registro, unidad mínima, secuencia melódica,  
melodía tonal, modal, atonal, otras.

En la música tonal la melodía adquiere un valor que le concede, de hecho, autonomía respecto de la textura. Preferimos considerar su tratamiento de modo inclusivo, atendiendo a su transformación en el panorama de la música actual, dado que la melodía es una configuración textural destacada y de mayor relevancia en la percepción.

En su acepción tradicional la melodía es una sucesión temporal de alturas, o bien el parámetro horizontal de las alturas, en tanto el vertical es el armónico.

### Estas definiciones:

a) Parten del supuesto de que se puede separar el movimiento melódico de los restantes parámetros, con lo cual la melodía pierde su esencia: el sentido.

b) Ignoran que la melodía se caracteriza de acuerdo a cada cultura y época histórica (melodía de timbres, ritmos, etcétera).

A partir de estas observaciones, conviene reservar la definición señalada para línea melódica de alturas, circunscribiéndola al ámbito del sistema armónico-tonal. Si intentamos eliminar de una línea meló-

dica los parámetros rítmicos, armónicos, dinámicos y tímbricos. Lo que queda, ¿es realmente una melodía?, ¿la misma melodía?.

### Registro y rango

El movimiento melódico se despliega dentro de marcos. Estos marcos son los registros (en cada timbre) y los rangos. Tradicionalmente, la clasificación de los registros se formula como grave - medio - agudo, denominación, en verdad, convencional. Pero, en muchos casos, los registros suponen timbres diferenciados, como en la voz humana. Asimismo, la constitución de las "familias de instrumentos" en la orquesta sinfónica moderna respondió a la necesidad de homogeneizar los timbres y ampliar los registros.

En los registros, el rango melódico es el ámbito concreto que cada movimiento específico asume como el suyo propio. El rango es la realización particular de una categoría general, que es el registro. El rango impone límites: límites máximos y límites mínimos. En el sistema armónico-tonal, el rango melódico mínimo es el semitono y el rango melódico máximo está señalado por el ámbito que alcan-

za la propia melodía. El sistema armónico-tonal con sus rasgos de reversibilidad tiende a reducir la importancia que poseen el rango y el registro en el movimiento melódico. Habitualmente, el registro está ligado al "color" tímbrico, mientras que el rango implica, en esencia, medición cuantitativa, en tanto franja de frecuencias. Sin embargo, muchas de las experiencias en la música contemporánea demuestran que el rango extremo incide en la configuración del timbre de manera categórica como por ejemplo si tocamos una melodía en los registros extremos del piano.

### Recurrencia melódica

El movimiento melódico se rige por el principio dialéctico de la unidad/ variedad. Uno y otro son inversamente proporcionales: a máxima unidad, mínima variedad y viceversa. Esta alternancia responde a la recurrencia melódica, aquellas unidades - mínimas o máximas - que viabilizan una especie de "reconocimiento" de la unidad y de la transformación melódica. La recurrencia se realiza por medio de una "frecuencia motívica" o serial. Gracias a ella es posible "seguir" el movimiento melódico-musical y, algo todavía más importante, rearmar retrospectivamente su estructura integral a fin de concebir su coherencia y su sentido. Dado que el movimiento melódico se desenvuelve en el tiempo, tiene un pasado, un presente y un porvenir - o previsión -, sólo la memoria (y la capacidad de anticipación) permite su reconstrucción mental y habilita a comprender la música como totalidad en movimiento. Si el movimiento melódico carece de factores de recurrencia, o los distribuye en el tiempo o en el espacio musical de manera irreconocible para la audición in-

mediata y espontánea, el movimiento en su conjunto se torna ininteligible para el oyente y, por tanto, no es factible de ser reconstituido.

Las melodías, entonces, constituyen unidades, configuraciones, que, de acuerdo al contexto armónico, escalístico, o al sistema de pertenencia, suelen resultar singularmente reconocibles en la percepción. Uno se va silbando o cantando la melodía. Esta ocurre dentro de determinados marcos. Esos marcos pueden ser tonales, modales, seriales, pentafónicos, tritónicos e incluso no responder a un sistema determinado. En la música tonal es común que la melodía se despliegue de acuerdo a un plan formal proporcional preestablecido. De ahí surgen términos robados al lenguaje verbal como frase, semifrase, pregunta, respuesta, motivo, sujeto, tema, desarrollo, coda o epílogo, aspectos que abordaremos con mayor profundidad en otra etapa del programa.

Cualquier sucesión de alturas no compone una melodía. Para que ello ocurra deben amalgamarse una serie de factores que confluyan produciendo unidades de sentido. Y un elemento muy determinante es la presencia de texto, aunque no el único. También la repetición de diseños melódicos que se despliegan en diferentes secuencias o progresiones, como ocurre con los ejemplos escuchados en clase (*Vieja viola, Preludio de Bach*) promueven esas unidades.

En otros casos (*Misterio, Secuencia de Luciano Berio*) las relaciones recíprocas de unidad/variedad resultan más "físicas" más primarias y, por ende, menos reconocibles. Sugerimos tocar y frecuentar melodías de todo tipo, cantar y tocar simultáneamente una misma línea meló-

dica, crear contra melodías entre la voz y el instrumento, improvisar preguntas y respuestas con crecientes niveles de dificultad para que este concepto, tan habitual en la práctica de la música como poco frecuentado teóricamente, no se vuelva abstracto.



FM TANGO  
EDMUNDO RIVERO



En lunfardo

PolyGram



Acceso directo a canción  
Vieja Viola de Edmundo Rivero



Acceso directo a canción  
Blue Moon de Billie Holiday



Acceso directo a canción  
Sequenza III de Luciano Berio

## TIEMPO.

Tiempo psicológico, físico, cultural, histórico.  
Tiempo universal del acontecimiento y de los cuerpos.  
Pasado, presente y futuro. Repetición y cambio.  
Tiempo ficcional y Música.

### Tiempo. Sobre el pasado y el presente del arte.

Ahora que voy a completar este disco con otras lecturas, con eso de pensar cómo las cosas pueden ordenarse o desordenarse más allá de todo lo concebible. A lo mejor usted escuchó la primera cara y después se fue al cine, o estuvo seis meses estudiando matemáticas, o a lo mejor todavía no escuchó la primera cara porque no le gusta proceder metódicamente, y yo por mi parte, grabé esos primeros textos hace cinco días, y después estuve tan resfriado que no pude seguir porque mi voz parecía una foca pidiéndole pescados al domador, y a lo mejor usted está escuchándome en mangas de camisa y con las ventanas abiertas, y en cambio aquí nevó anoche y yo me he puesto un polo abrigado y amarillo. Todo es distante y diferente y pareciera inconciliable. Y a la vez, todo se da así simultáneamente en este momento que todavía no existe para mí y que es sin embargo el momento en que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, es decir, en un tiempo que para mí, ahora es el futuro.

- Julio Cortázar

Daniel Belinche: *Tiempo. Sobre el pasado y el presente en el arte. Tiempo, espacio y poética de la repetición. De la liberación de la mano a la complejidad del horizonte.*

Lecturas sugeridas.

*Pero si volviera a la isla sería un día más joven.*

-Umberto Eco

No es un problema percibir la rapidez. Casi todo se somete a ella. Lo difícil es darnos cuenta de la lentitud. En la lentitud, el andar del tiempo es secreto. Así anida en las fotografías. Transita y no acontece. Así envejecemos.

El transcurrir temporal es continuo. Podemos reparar en él cuando en su interior se producen cambios. El encadenamiento de esos cambios hace posible medirlo, discriminar dentro del continuo una especie de frecuencia. Siempre es una alteración, un conflicto, lo que corta la homogeneidad y permite admitir un antes y un después. Si hemos podido establecer momentos, configuramos la duración, que deja de ser absoluta e indeterminada y se vuelve relativa. El tiempo dura. Integrado a nuestra psiquis y, en paralelo, sumergiéndonos en su duración y renovación constante. Esa duración no es homogénea, un punto que se extiende sin cambiar; es el cambio, la

heterogeneidad en su manifestación intrínseca. El conflicto es condición para la imagen temporal. Si aquellos eventos en puja se organizan en la conciencia se llega a la idea de ritmo. Al asumir éste además una dimensión estética al participar de un entramado formal, junto con la textura -que en la música sería el "espacio"- estamos ante un ritmo musical. El ritmo musical, por consiguiente, es la distribución deliberada de una serie de eventos sonoros en el tiempo que se enhebran con intenciones poéticas. Lo comprendemos a través de una categoría intuitiva: la sucesión -el suceder- que es más que la secuencia sonora de un sonido tras otro. El fluir musical acaece e instala un episodio voluntario total y en constante renovación mediante nexos dinámicos que incorporan y semantizan sus rupturas.

### **Tiempo musical**

La música es un instante que muta en recuerdo. Discurre en segmentos que van de lo sucedido a lo inmediato y a lo por venir. La reminiscencia cercana acumula sonidos y estos, en su fugacidad, en ese instante, viven. No es un punto geométrico. Posee duración, mínima y, sin embargo, comporta movilidad y memoria, pilares del eje temporal. El pasado contiguo se acumula nota a nota. El presente, con esa cualidad de tránsito, de intermediación y de suceso, cancela el tiempo físico y suscita el futuro. En el Clasicismo, el futuro podía anticiparse: llegaba con el reposo de la última cadencia. En las composiciones contemporáneas, los finales son un poco más complicados.

¿Qué ocurre si el pasado invade el presente? ¿Cómo realizar hoy la música creada siglos atrás? ¿Por qué seguimos

escuchando ciertas obras con la frescura de la primera vez? ¿Qué dañó a aquellas tersas sonatas, que yacen ahora desprovistas de los contenidos humanos que las hicieron posible y resultan intolerables, prematuramente envejecidas ante el poder destructivo de los años? ¿Son aún inteligibles?

La imagen artística sintetiza tiempos. En ellos, suele palpase la conexión con su contexto. Unos pocos, anacrónicos, fallidos actos alojados en su interior, necesitan escurrirse para ser percibidos.

*La luna se usaba antes para calcular el tiempo.*

*Señora: qué tiempo tiene su niño: mi niño tiene tres lunas.*

*- María Teresa Corral*

Los días nacían con la luz. Poco sabemos de ellos. Es probable que los acontecimientos prehistóricos sean tan decisivos para vislumbrar la historia misma, como la infancia temprana para entender al individuo. Ni la muerte podía penetrar la atemporalidad motora. La dificultosa y lenta subjetivación del tiempo constituyó un paso gigantesco a lo humano, la escritura, el arte y su música. Esa capacidad representativa que concede reconstruir las cosas en su ausencia tal vez provenga de las manipulaciones primarias que establecían distancia con el objeto capturado. Así pasamos del egocentrismo inicial que ordena los acontecimientos en función de sí, y ata la niñez a un presente continuo, a la objetivación de esos acontecimientos que enhebran recuerdos y duraciones y permiten historizar. El mito del tiempo es la puesta en marcha, en un plano simbólico, de procesos

originados en los hechos psíquicos elementales. En la mitología griega, Cronos era el dios de las edades y el zodiaco. Se exhibía como un ser con tres cabezas: de toro, de hombre y de león. Escurridizo y en pareja con Ananké, la inevitabilidad, conducía la rotación de los cielos y, cada tanto, se le aparecía a Zeus con el aspecto de un anciano de cabellos largos y barba blanca. Para Chronos, sólo existía el presente. Pasado y futuro eran extensiones de un presente más ancho. En el occidente cristiano, el tiempo del Medioevo, imagen de Dios, se encauzaba hacia un fin. No duraba, era. Lo importante no es lo que cambia, sino lo que perdura. La melodía del texto litúrgico, que parece formar parte más del espacio inmóvil que del fluir acontecimental, en cualquier canto gregoriano se recorta contra un fondo implícito e inmenso: el silencio. El ritmo asume las acentuaciones agógicas de la prosa en la palabra divina. Al cantar se articulan duraciones largas (acentos) y cortas. Los ataques se suceden y la sílaba coincide con un sonido o con varios en los melismas, antecedentes del lenguaje instrumental. La palabra comienza a perder espesor con respecto a la música pura. Esta unicidad cedió de manera gradual. Al canto original se le agregó una melodía paralela. Corría el siglo X. En los albores del precapitalismo, los planos sumaban cuatro, insinuando la perspectiva, el fondo, pronto supeditado a la figura. La divinidad, única protagonista de los cantos cristianos, extravió su lugar en las alturas y descendió al bajo. Con tanto enredo, el lenguaje de Dios, inaudible, desvelaba a Roma. Los estados nacionales monárquicos abandonaron el latín, recluso en las misas. Chansones, villancicos y madrigales usaban el idioma vernáculo. El canto llano doblado con cromornos, cornamusas y

violadas gambas precipitó el paso de lo litúrgico a lo profano. El cuerpo oculto del cristianismo volvía con las danzas que demandaban repeticiones regulares para orientar en la pista de los palacios a los ataviados caballeros y a las regordetas doncellas engalanadas con joyas y miriñaques. Surgió la orquesta, y la música vocal se separó de la instrumental. La prosa dejó lugar a la poesía de métrica uniforme, acentos dinámicos y pies métricos conforme al principio inercial de tensión y distensión. Otras cosas ocurrían en América. La ciclicidad circular, reflejo de cosechas y estaciones, fue penetrada por la progresividad. En pleno racionalismo cartesiano, la debilidad del principio que encastraba las líneas en la sincronía de los organum feudales hizo que éstas se agruparan por medio de la imitación. Y en la verticalidad, en el acorde, es tangible un fondo, una apariencia fundante de la Modernidad: la indisoluble unidad de tiempo/espacio y la virtualidad de un horizonte cognitivo y sensible, ordenado de abajo hacia arriba, sobreentendido y estructural en la inmensa geometría latente a cuyos recuadros irán a caer sonidos y silencios. Era el tiempo del hombre europeo, de causas y efectos, de múltiples y repeticiones. Tal complejidad requería que el hilo temporal flotante se escandiera y regulara. La unidad básica -el pulso- se dividió o duplicó recurriendo en la notación a negras, blancas y corcheas, es decir, a la escritura que simboliza el esqueleto formal y la médula de la música clásica: el sistema tonal. En esta sistematicidad se cifra la distancia del pensamiento medieval con el proyecto iluminista moderno. La libertad de lo humano frente a lo sagrado. No era lo sagrado europeo. Era también lo sagrado americano. Las voces, en un caso, proyectan la corporeidad emanada de

lo sublime y fluyen horizontalmente. En cambio, para la Modernidad centroeuropea, tal circuito es abstracto. Los sonidos pueden ausentarse, pero la arquitectura armónica permanece en las relaciones interválicas y supone un orden a priori que tiende a rechazar lo extraordinario e imprevisible, los tiempos creados por los acontecimientos concretos, los tiempos interiores a las cosas, anudados al espacio y característicos de la cultura china. Con el Renacimiento, el ritmo musical se alinea de acuerdo a los seculares parámetros de la división binaria y la división ternaria. El tiempo es orden, mide sucesos, es mensurable en segmentos iguales. La multiplicación binaria fija patrones métricos regulares. El acento va en paralelo a la teoría newtoniana de la caída de los cuerpos. Al primer pulso corresponde un relieve, más fuerte. Poco después, a las partituras se les adosaría, al lado de la clave de sol, el quebrado, que prelude el carácter homogéneo y equilibrado que regla la continuidad temporal de toda la composición. Cuatro por cuatro o 4/4. Compacto y macizo. Impermeable a los atavismos griegos, la pentafonía o los ritmos aditivos, Europa impone su estandarte de belleza idealizada y universal capaz de dar al mundo objetos deslumbrantes y únicos. Objetos de autor. El artista, ese ser excepcional dueño de ejercer su absoluta libertad creativa, se elevaba sobre el vulgo. Así la música avanza junto a la sociedad, en busca de un final en el que la tensión concluye en reposo: la tónica. La matriz dejó de ser orgánico/ fisiológica y se volvió dinámico/corporal, basada en el desplazamiento de un cuerpo en el espacio físico. Este modelo, incipiente como la nueva clase, prosperaría hasta conquistar el poder. En el Barroco, la secuencia de una línea melódica en cuartas y quintas alternadas se

denominaba “progresión”. La serenidad garantizada por las unidades proporcionales llegó a su esplendor con las monarquías absolutas y comenzó a resquebrajarse a partir de la Revolución Industrial. Incluso el arte burgués, supuesto refugio de la creatividad respecto de la ciencia, malogró su potencial y se sometió a los designios del mercado.

El pasaje de los palacios a los salones de la burguesía y luego a los grandes teatros transitaría lentamente su derrotero hasta Internet. La penetración capitalista es anterior a la industria cultural. El arte, sí, la música, precoz mercancía. Esa suerte de reificación, de artilugio del intelecto para desprenderse de la sensibilidad, pagó su costo desde el comienzo y dio lugar a un intento fallido por sustraerle al devenir su esencia cualitativa. Junto a la fantasía racionalista de cuantificarlo todo, la pérdida de sensualidad, la disociación razón-afecto-cuerpo, se crearon nuevos mitos unificando fórmulas matemáticas con verdad: el mecanismo de sustitución por generalización de la ciencia moderna. El ritmo, despojado de su conflictividad, se vio hostigado por las concepciones de la razón pura: el sonido subordinado a versiones menores del cálculo o a la palabra. La armonía barroca llevó las tensiones al extremo tolerable para su época. Los cambios de velocidad se producían por duplicación o división, por mayor o menor densidad cronométrica, es decir, cantidad de ataques en lapsos regulares, manteniendo constante la frecuencia del pulso. La pasión hizo lo suyo. En una suite de Bach se puede presagiar el final, intuimos la direccionalidad por determinadas funciones y enlaces armónicos. Pero hay varios finales. Y es incierto presumir cuándo será el definitivo y, emulando las gambetas de Garrincha, cuál será el auténtico desen-

lace. Tal incertidumbre inaugura un movimiento melódico.

Garrincha jugaba como Wing derecho en la selección de fútbol brasileña. Chueco, petiso y esmirriado se las arreglaba para burlar a los atléticos cancerberos suecos. Amagaba una y otra vez a su izquierda y salía con la pelota por la derecha mientras los rubios gigantes quedaban despatarrados a su espalda. Una vez le preguntaron cómo se las arreglaba para engañar a los defensores si siempre repetía el mismo recurso. Garrincha, que no leyó a Zátanyi pero acaso la intuía, contestó: ellos saben lo que voy a hacer, pero no cuándo lo voy a hacer.

El tiempo es contenido de la experiencia, provoca sucesos, ya no los mide, no admite igualdad de partes ni transitoriedad perpetua.

Luego del verano clásico, al equilibrio geométrico sujetado en pulsos y acentos regulares se le opondría un enemigo ancestral: el sujeto. En el Romanticismo, los cambios de velocidad arbitraria, las variaciones de “tempo”, dependerán de la calidad interpretativa del ejecutante y no de la métrica reglada por negras y corcheas. Aparecieron notas del compositor (en letra pequeña y en los márgenes) que daban cuenta de estas asimetrías. Rubato (significa libre, ad libitum, tiempo robado), Senza tempo, Rallentando, De a poco, Accelerando, Súbito, Tempo primo, Ritenutto. Estas sugerencias planteaban ya un problema que ni el empirismo ni el neopositivismo berkeliano han podido resolver. ¿Cuánto es rallentando? ¿Cuánto detenerse? ¿Con qué escala calcular un tempo que no desconecte la trama o una velocidad que no devenga en arrebatos? ¿Cómo se mide el amor?

A comienzos del siglo XX, el arte pensó el tiempo de otra manera. Las vanguardias rompieron con la secuencialidad y la experiencia de un tiempo concebido como desarrollo de pequeñas unidades regulares. Un estudio reciente de Susan Buck-Morss pone en evidencia la contradicción entre las vanguardias constructivistas y futuristas y las vanguardias políticas de su época. Unas introducían y manifestaban en sus obras el tiempo intensivo de lo simultáneo; otras sostenían la continuidad lineal del determinismo revolucionario. En el presente estas concepciones conviven.

Mientras, en América, tras cinco siglos de dominación y mestizaje, el tiempo musical fue refugiándose en las supervivencias del pasado, en los desplazamientos y la circularidad de entonaciones rituales que, industria cultural y urbanización mediante, complejizaron estas reminiscencias en muchos casos hasta llegar a composiciones de enorme complejidad y abstracción. Aquello que con gran laxitud denominamos música popular, cobija en esa denominación, experiencias temporales de todo tipo, cierta tendencia a la concisión, a gran libertad en la interpretación vocal respecto de los acompañamientos, y un modo de escurrirse en el flujo temporal que muchas veces vuelven las versiones intraducibles o imposibles de registrar en la notación tradicional.



Acceso directo a canción  
Chacarera Cubista de Cuchi Leguizamón



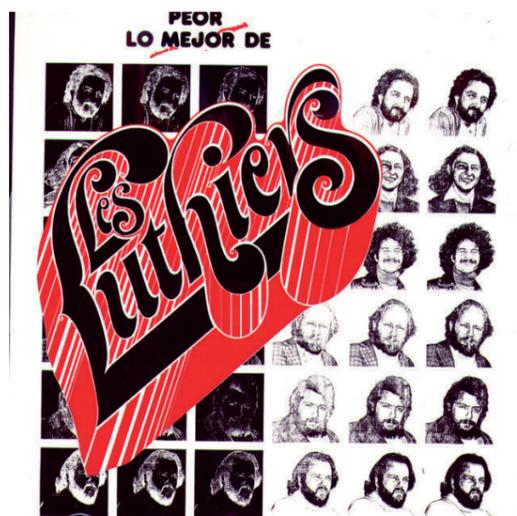
Acceso directo a canción  
Erik Satié: Vexations



Acceso directo a canción  
Terminator I



Acceso directo a canción  
Baguala Tucumana del Mollar  
de Leda Valladares y María Elena Walsh



Acceso directo a canción  
Vals del Segundo de Les Luthiers

## RITMO.

Duración, sucesión, superposición, velocidad, quietud, movimiento, repetición, cambio. Acento, tempo, metro, desvío. Ritmos dentro del ritmo.

### RITMO

Espacio/Tiempo

Ritmo/ contexto y tiempo histórico.

El tiempo es materia de análisis de la filosofía, la psicología, la estética, la física, disciplinas que intentaron diversas aproximaciones para darle entidad. Sin profundizar al respecto, se tomarán dos ejes fundamentales de esas búsquedas: permanencia y cambio. La confrontación entre ambos ha planteado históricamente los problemas alrededor de la identidad, el devenir, el ser.

Los pensadores contemporáneos postulan el carácter multidireccional del tiempo llegando a las categorías lineal y no-lineal. Una temporalidad irreversible, relacionada con el presente y con la permanencia, que transcurre desde un origen y se dirige a un fin (el tiempo "teleológico"); y una temporalidad reversible, tránsito de pasado a futuro que vuelve el tiempo sobre sí mismo o lo despliega en espiral. La permanencia, a su vez plantea cierta espacialidad, cierta quietud.

En la Antigüedad y el Medioevo el ritmo estaba ligado a la palabra. El griego y el latín son idiomas de acentuación agógica. El ritmo musical se basaba en la respi-

ración y en la curva sonora de su ascenso y descenso. En el Renacimiento refería a lo corporal, estableciéndose con los pies métricos el principio inercial de tensión y distensión tal como lo escuchamos en la versión del Greensleeve. Ya aparece la danza y el cuerpo, manifestación también tangible de la espacialidad que se hace presente.

Las acentuaciones dinámicas y los ritmos regulados por la división binario/ ternario se consolidan en los siglos posteriores con el sistema tonal. Aquí la matriz temporal deja de ser orgánico-fisiológica y se transforma en dinámico- corporal. "En el modo lineal el tiempo es direccional, una duración que nos transporta del pasado al futuro; el presente se está alejando permanentemente detrás nuestro (...) En el modo no-lineal, sin embargo, el presente existe, y es lo único que existe". El paradigma es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio físico. Esa lógica causal/ mecánica se sustenta en el apoyo, y al pulso se agregará el metro. Esto no significa que la música barroca, clásica y romántica comporten una misma noción del ritmo.

Daniel Belinche; María Elena Larrégle:  
Apuntes sobre apreciación musical. Ritmo. (Cap. 6).

Lectura sugerida

Entre el ritmo orgánico barroco, cuyo recurso para generar aceleración era la duplicación (lo hemos mencionado en el caso de *Chacona* de Bach), la organicidad de una sonata clásica y los rubatos del Romanticismo existen diferencias obvias. Pero en esa larga etapa las producciones musicales comparten la regulación a través de unidades homogéneas y una estructuración temporal regida por la resolución V/I.

En el Siglo XX las vanguardias abandonan mayoritariamente el modelo del sistema tonal e instalan nuevas concepciones rítmicas que conviven con las anteriores. El uso estructural del silencio, los ritmos aditivos, la ausencia de compás y simetría, la polimetría rítmica y/o la repetición masiva y ampliada son parte de las ideas generadoras más utilizadas en la composición académica contemporánea como hemos analizado en el Poema sinfónico para 100 metrónomos de Ligeti de 1962.

Hoy la tecnología captura la temporalidad en un grado que hace pocos años hubiera parecido inverosímil. La alternativa de avanzar, retroceder, detener o reproducir a nuestro antojo manifiesta una dimensión del tiempo que se mueve entre la memoria, la percepción y la anticipación, es decir, entre pasado, presente y futuro, en contraste con ese tiempo cronológico que sigue férreamente su curso hacia adelante. La aceleración de los tiempos históricos reinstala la idea de "tiempo flotante", en el que la repetición es uno de los rasgos sobresalientes. Se vuelve tangible la fantasía recurrente de control y retorno, reconocible también en otras esferas del mundo contemporáneo.

Esta permanencia en un continuo presente se aleja de la univocidad del tiempo de la Modernidad. Una opción es la

que provoca la ilusión de infinitud temporal. También lineal, aunque no apoyada en la direccionalidad sino más bien en un movimiento uniforme, de carácter perpetuo. En el marco de una proporcionalidad asimétrica, el fluir musical a partir del movimiento ondulante de líneas configura una temporalidad estática. Este comportamiento no es propiedad del mundo contemporáneo. Hemos visto que se da, por ejemplo, en la música religiosa medieval donde el ritmo es subsidiario de la palabra y la respiración. Junto a las cesuras del habla y de niveles de recurrencias parciales, su característica es la circularidad derivada por la renovación del impulso de cada unidad motivada en el lenguaje verbal que porta la ciclicidad de la respiración. Este sostenimiento periódico y no regular incide en la imagen del perpetuo temporal. No hace falta recurrir a las vanguardias para encontrar evidencias.

El ritmo no lineal corresponde en su mayoría a la música académica del Siglo XX en adelante en convivencia con marcas muy arraigadas en la Modernidad. La falta de narratividad mediante el no desarrollo de los materiales, la repetición invariable -a veces mecánica- de las frases rítmico-melódico-tímbricas y la apropiación de aspectos de culturas no occidentales han contribuido a la ruptura con la estética tradicional.

Situaciones típicas son aquellas en las cuales lo que sigue a un sonido no está ligado a su antecedente por ninguna razón lógica. Desde el punto de vista gramatical, podríamos decir que la tríada pulso-metro-tempo ya no estructura un único conflicto y es reemplazada por un amplio abanico de relaciones. La ausencia de linealidad en el ritmo planteará varias opciones:

- La repetición, literal o mínimamente variada, de una frase rítmico melódico-tímbrica;
- La superposición de materiales musicales sin relación aparente entre ellos;
- El agrupamiento más o menos denso de sonidos;
- El movimiento a mayor o menor velocidad de grupos o masas sonoras;
- La aparición de pausas más o menos estipuladas.

Otro rasgo característico del presente es la aceleración de la mayor parte de los hábitos culturales, al mirar una película de hace 30 o 40 años ya advertimos, salvo que la búsqueda estética vaya por ese lado, una lentitud que tensiona con nuestra capacidad de respuesta actual. Junto con la aceleración ha brotado la brevedad, el pequeño formato, instagram, facebook, tik tok, lo efímero, no son únicamente manifestaciones estéticas que atraviesan las relaciones humanas sino que intervienen, modifican y penetran la vida cotidiana. Estos signos que cobraron mayor relevancia a partir de la llamada posmodernidad funcionan casi como rasgo de época, la vida en pantallas, por consiguiente el sonido y la música, inseparables de la imagen visual fija o móvil, el espacio y el tiempo densificados y comprimidos.

En el marco de la crisis pandémica actual, estos formatos que inciden tanto en la música como en la visualidad, determinan también aspectos compositivos como la horizontalidad de algunas publicaciones en facebook que replican la tra-

dición clásica o la verticalidad del tik tok. La convivencia en distintas escalas de obras que pueden espectarse en un celular o en una pantalla de 60 pulgadas o en un estadio proponen por otra parte la coexistencia, en la misma obra, de tiempos musicales y tiempos visuales. Cuando la música permanece en una única unidad y los planos cambian permanentemente como en un videoclip, asistimos también a temporalidades diferentes que se complementan. Hoy los docentes grabamos clases y, en el caso de nuestra cátedra, estos registros conviven con una clase en acto presente en comisiones a cargo de los colegas pero también diferidas respecto de la presencialidad aunque en la pantalla también hay presencia, podríamos decir una presencia físicamente más lábil.

#### *Tocando el ritmo*

La parálisis ante las dificultades mecánicas le imprime a la ejecución el tempo personal de esos obstáculos. La falta de sistematización en la enseñanza del ritmo musical -que supone articular entre la búsqueda de continuidad y la resolución de los problemas técnicos- es una de las razones del fracaso de músicos calificados cuando tocan en público. En la formación de instrumentistas la internalización de la continuidad y la fluidez en la ejecución son decisivas. La teoría acerca del ritmo musical no implica su realización. El primer contacto con una obra suele ser desordenado. Cuando comenzamos la lectura de un libro examinamos la contratapa, el prólogo, husmeamos títulos y fragmentos atractivos, incluso la tentación nos lleva, a veces, a leer anticipadamente el final. Al estudiar la partitura este ir y venir de un fragmento a otro es inevitable. Se repiten pasajes en el afán de superar dificultades o por mero regodeo. No obs-

tante, más allá de esta aparente aleatoriedad, es factible esquematizar estrategias de estudio: la repetición en la velocidad adecuada hasta alcanzar precisión, la inserción de estos pasajes en unidades mayores que aúnan la memoria motriz con la formal y emotiva y el momento de la ejecución completa, evitando cortes innecesarios. Aquí el transcurrir predomina frente al acontecer. La interrupción constante en este momento del estudio obtura ese aprendizaje. Con un toque fluido y continuo, la música parece deslizarse y los ataques se vuelven sutiles. Junto a la aparición de movimientos más pequeños y controlados, sobreviene un salto cualitativo en el aprendizaje instrumental. La relación intuitiva e inasible entre sonidos y silencios, entre ataques y duraciones, con sus imperceptibles vaivenes asimétricos, se transforma en contenido enseñable. El hábito de contar los pulsos o marcar con el pie retrasa en ocasiones una comprensión más profunda del ritmo musical.

En la música popular, los buenos cantantes frasean con flexibilidad notable ante una base rítmica y armónica regular. Así lo hemos analizado ya en la versión de *Cardo o ceniza* de su autora Chabuca Granda. Este hábito se sitúa en la delgada orilla entre la creación auténtica y los lugares comunes. Cantores de tango, blues o flamenco, a despecho de voces poco potentes o afinación dudosa, son verdaderos expertos en el manejo del ritmo, incorporando los silencios al fraseo, en el límite de la estructura armónica sin atarse a las acentuaciones regulares o a la métrica propuesta por el acompañamiento. Tal como lo señala Aharonián estos desplazamientos difieren de la síncopa europea. “Uno de los factores de unidad en la diversidad lo constituye la omnipresencia, en la América producto del mestiza-

je cultural, de lo que podríamos definir como el sentido de antelación o retardo en el flujo musical de los apoyos rítmicos, sentido que el oído europeo asimila erróneamente al concepto de síncopa”. En el ejemplo de Chabuca Granda, registrado parcialmente en la escritura, la línea de la voz acentúa y agrupa desviándose del arpeggio que repite la guitarra. Los ataques son ligeramente irregulares, casi verbales. Esta libertad admite cambios en la ejecución. Su fraseo rítmico está marcado por la pequeñez, no porque pase desapercibido sino porque huye a cualquier gesto de grandilocuencia. El ritmo aquí asume un tono de detalle, de gesto en miniatura. A eso se suma el hallazgo de un acompañamiento que propone otra cara de la variación, en la repetición que apenas se altera antes de las cadencias, contra el canto que muta permanentemente pero de manera imperceptible. En una secuencia I-IV-V sencilla, la melodía se mueve de manera asimétrica, instala cesuras, pausas, respiraciones que adquieren un sentido expresivo, corroborando una vez más la distancia entre ritmo y métrica. Es un asunto muy transitado en el campo teórico que está lejos de resolverse en el ámbito de la educación pública y que actualiza la necesidad de que la enseñanza del ritmo musical forme parte de los proyectos curriculares con mayor presencia.



Acceso directo a canción  
 Así hablo Zarathustra de Richard Strauss.



Acceso directo a canción  
 Cardo y ceniza de Chabuca Granda



Acceso directo a canción  
 Chaconne de Johan Sebastián Bach

## TIEMPO. ESPACIO. SÍNTEISIS.

### *Ritmo / Espacio / Tiempo* *Contexto y tiempo histórico.*

Volvamos al tiempo. Sabemos que el tiempo cambia. Y la música con él.

Cuando, hace muchos años (muchos) uno cursaba la vieja *Apreciación Musical*, (ahora *Introducción a la producción...*) en realidad, sus contenidos se restringían a la enseñanza de una historia de los géneros musicales resumida. Pero no cualquier historia. La cosa era así: sucediendo un veloz recorrido por la antigüedad, donde lo que no fuera occidental se calificaba como exótico, aprendíamos que en la Edad Media la gente cantaba Cantos (obvio) gregorianos. En el siglo XV empezaba el renacimiento (el humanismo). Se bailaba en los palacios en fiestas dionisiacas y paganas La Basse Danse y la Tourdion, una lenta y binaria y la otra rápida y ternaria para regocijo y respiro de los comensales. Los coros (pequeños) entonaban villancicos o Madrigales y (eso creíamos) todo el mundo pintaba y bebía clericó. Después comenzaba el Barroco (que era oscuro y tormentoso) surgían la Opera, el Concierto, la Fuga junto a tocatas y cantatas y estaba Bach, que tuvo muchos hijos, algunos más famosos que él. Más tarde, rococó mediante, llegaba

el clasicismo (que era claro, transparente, melódico y amable) con su forma sonata y sus sinfonías. Las óperas, los conciertos, adoptaban el estilo simple, natural y equilibrado de las melodías con acompañamiento y la estructura formal de que metaforizaba la incipiente ilustración. Y estaba Mozart, que era mujeriego, que murió pobre, joven, sin terminar el Réquiem y a los dos años ya tocaba el piano con los ojos vendados. Un genio innato bendecido por la divinidad. Cuando murió llovía.

Con la revolución francesa, el romanticismo mutaba oscuro, más oscuro que el barroco y todo resultaba inmenso, las orquestas enormes que necesitaban un director, la duración de las obras, los instrumentos que se agrupaban por familias, los teatros de la nueva burguesía. Todo inmenso y pasional menos los preludios de Chopin que también era pasional pero polaco, no alemán. Operas, conciertos, sonatas, cuartetos, lieders, sinfonías, se escuchaban en las salas, desde Beethoven, el compositor de la bastilla que se quedó sordo, hasta Wagner, con su infantería pesada.

Música litúrgica siempre hubo. Y en los umbrales del siglo XX terminaba la cursada.

Hoy suena a broma. Pero este racconto deliberadamente paródico se sujeta a la tradición predominante en la enseñanza, entre lineal y anecdótica, que funcionaba de un modo en el que lo omitido pesaba tanto como lo explícito. Por un lado latía la ausencia de lo contemporáneo, lo popular, lo pretendidamente periférico. Por el otro, la supresión de los componentes formales presumía que estos rasgos no formaban parte de la historia, en la que el tiempo y el espacio revisten sus contornos y le otorgan su carnadura.

### *Contexto y tiempo histórico.*

Volvamos al tiempo. Sabemos que el tiempo cambia. Y la música con él. Cuando, hace muchos años (muchos) uno cursaba la vieja *Apreciación Musical*, (ahora *Introducción a la producción...*) en realidad, sus contenidos se restringían a la enseñanza de una historia de los géneros musicales resumida. Pero no cualquier historia. La cosa era así: sucediendo un veloz recorrido por la antigüedad, donde lo que no fuera occidental se calificaba como exótico, aprendíamos que en la Edad Media la gente cantaba Cantos (obvio) gregorianos. En el siglo XV empezaba el renacimiento (el humanismo). Se bailaban en los palacios en fiestas dionisiacas y paganas La Basse Danse y la Tourdion, una lenta y binaria y la otra rápida y ternaria para regocijo y respiro de los comensales. Los coros (pequeños) entonaban villancicos o Madrigales y (eso creíamos) todo el mundo pintaba y bebía clericó. Después comenzaba el Barroco (que era oscuro y tormentoso) surgían la Opera, el Concierto, la Fuga junto a tocatas y

cantatas y estaba Bach, que tuvo muchos hijos, algunos más famosos que él. Más tarde, rococó mediante, llegaba el clasicismo (que era claro, transparente, melódico y amable) con su forma sonata y sus sinfonías. Las óperas, los conciertos, adoptaban el estilo simple, natural y equilibrado de las melodías con acompañamiento y la estructura formal de que metaforizaba la incipiente ilustración. Y estaba Mozart, que era mujeriego, que murió pobre, joven, sin terminar el Réquiem y a los dos años ya tocaba el piano con los ojos vendados. Un genio innato bendecido por la divinidad. Cuando murió llovía. Con la revolución francesa, el romanticismo mutaba oscuro, más oscuro que el barroco y todo resultaba inmenso, las orquestas enormes que necesitaban un director, la duración de las obras, los instrumentos que se agrupaban por familias, los teatros de la nueva burguesía. Todo inmenso y pasional menos los preludios de Chopin que también era pasional pero polaco, no alemán. Operas, conciertos, sonatas, cuartetos, lieders, sinfonías, se escuchaban en las salas, desde Beethoven, el compositor de la bastilla que se quedó sordo, hasta Wagner, con su infantería pesada. Música litúrgica siempre hubo. Y en los umbrales del siglo XX terminaba la cursada.

Hoy suena a broma. Pero este racconto deliberadamente paródico se sujeta a la tradición predominante en la enseñanza, entre lineal y anecdótica, que funcionaba de un modo en el que lo omitido pesaba tanto como lo explícito. Por un lado latía la ausencia de lo contemporáneo, lo popular, lo pretendidamente periférico. Por el otro, la supresión de los componentes formales presumía que estos rasgos no formaban parte de la historia, en la que el tiempo y el espa-

Daniel Belinche; María Elena Larrégle:  
*Apuntes sobre apreciación musical. Ritmo. (Cap. 6).*

Lecturas sugeridas.

cio revisten sus contornos y le otorgan su carnadura.

En esta guía intentamos una aproximación al tiempo que transcurrió entre conquistadores y conquistados. Aquel que suscita aún interrogantes y zonas inexploradas. Considerando que, por la necesidad de resumir, nos ceñiremos a auscultar superficialmente el devenir temporal en Europa a partir de la aparición del capitalismo y a algún ejemplo de nuestra música popular. Pero podríamos ir a Oriente, a Africa, y a tantos lugares cuya música apenas sobrevivió.

Perseguir el movimiento orgánico del tiempo en la producción musical, como decía Warburg, “descompartimentar” los sucesivos periplos que fue adoptando su imagen exigiría un esfuerzo profundo por no escatimar nada, por rescatar las voces inaudibles de trovadores y juglares, de campesinos y de indígenas, de negros y de gauchos, del rock urbano y el tango prostibulario, que usaron el tiempo y el espacio a partir de otras coordenadas, pero se trata de una modesta guía de lectura.

Ya comentamos que el tiempo fue y es materia de análisis de la filosofía, la psicología, la estética, la física, disciplinas que intentaron diversas contiguidades para darle entidad. En su configuración existen innumerables semblantes, pero escogemos tres de manera esquemática: el tiempo cíclico, (el de los cantos litúrgicos, el de la baguala) en donde los fenómenos se repiten con alguna regularidad; el tiempo lineal predominante en la modernidad, (el de los conciertos y la tonalidad) en el cual el pasado, el presente y el futuro se encuentran nítidamente diferenciados. Ello presupone

el pasaje de un tiempo al siguiente y la superación del punto de partida.

Así construyeron su noción de la temporalidad las sociedades modernas, enarbolando la idea de progreso. Así se invadió América y los otros continentes luego colonizados. Es un tiempo que prevé los cambios y sus resoluciones. “Con la cultura del desecho”. El presente se revela como un transcurso hacia el futuro. Ello explica parcialmente nuestra perplejidad al escuchar algo que se filtra por las hendiduras de ese muro.

El tercer tiempo se despliega en espiral y conjuga fisonomías de la percepción cíclica y de la lineal. Transcurre y simula alejarse pero retorna de vez en cuando o se acerca. Siempre hubo casos en el arte y sobre todo a partir de 1900.

Es decir que el tiempo es plural y complejo y vivimos en esa pluralidad. Según el historiador Fernand Braudel, uno de los más destacados representantes de la escuela de los Annales franceses, se distinguen además tres categorías analíticas:

- El tiempo inmediato o del acontecimiento;
- El tiempo medio o de coyuntura, el cual se ha sugerido como de una decena de años a un cuarto de siglo y
- El tiempo largo o de larga duración, que remite a las civilizaciones.

Notó Braudel que el tiempo corto contiene ritmos escuetos y concentrados, y el de larga duración lapsos largos y dilatados, casi espaciales, que habitan en la lentitud extrema y son imperceptibles. Estos tiempos se vinculan, y son los pro-

cesos más extensos los que le dan sentido a los movimientos breves o medios. Estos movimientos, concisos y fugaces, aquí vamos con Benjamin, influyen sobre el devenir de la historia, como destellos que fulguran o como la gota que, incansable, horada la piedra poco a poco.

En el afán de simplificar, asumiremos dos ejes fundamentales para abordar tal complejidad en la música: las nociones de permanencia y de cambio. La confrontación entre ambas ha planteado históricamente los problemas alrededor de la identidad, el devenir, el ser. Mencionamos que buena parte de los pensadores contemporáneos postulan el carácter multidireccional del tiempo, llegando a las categorías lineal y no-lineal. Una temporalidad irreversible, relacionada con el presente y con la permanencia, que transcurre desde un origen y se dirige a un fin (el tiempo “teleológico”) y una temporalidad reversible, tránsito de pasado a futuro que vuelve el tiempo sobre sí mismo o lo despliega en espiral. La permanencia, a su vez plantea cierta espacialidad, cierta quietud. Entonces, tiempo y espacio funcionan como un todo y son inseparables. Los acontecimientos que ocurren en el tiempo dejan huella en el espacio.

En la Antigüedad y el Medioevo el ritmo estaba ligado a la palabra. El griego y el latín son idiomas de acentuación agógica. (por longitud y no por dinámica). El ritmo musical se basaba en la respiración y en la curva sonora de su ascenso y descenso. En el Renacimiento refería a lo corporal, estableciéndose con los pies métricos el principio inercial de tensión y distensión, tal como lo escuchamos en la versión del Greensleeve. Ya aparece la danza, manifestación también tangible

de la espacialidad que se hace presente y del quiebre con el universal religioso. Las acentuaciones dinámicas y los ritmos regulados por la división binario/ ternario se consolidan en los siglos posteriores con el sistema tonal. Aquí la matriz temporal deja de ser orgánico- fisiológica y se transforma en dinámico- corporal. “En el modo lineal el tiempo es direccional, una duración que nos transporta del pasado al futuro; el presente se está alejando permanentemente detrás nuestro (...) En el modo no-lineal, sin embargo, el presente existe, y es lo único que existe”. El paradigma es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio físico.

Esa lógica causal/ mecánica se sustenta en el apoyo, y al pulso se agregará el metro. Esto no significa que la música barroca, clásica y romántica comporten una misma noción del ritmo.

Entre las danzas o las variaciones sobre un bajo renacentista, el ritmo de las secuencias y progresiones barrocas, cuyo recurso para generar aceleración era la duplicación (lo hemos mencionado en el ejemplo de la Chacona de Bach en su versión para guitarra), la organicidad de una sonata clásica (Mozart) y los rubatos y la grandilocuencia del Romanticismo (Así hablaba Zarathustra) existen contrastes. Pero en esa larga etapa, las producciones musicales comparten la regulación a través de unidades homogéneas y una estructuración temporal regida por la resolución tensión /reposo que irá cediendo hacia fines del XIX. Todo esto en paralelo a las distintas etapas del capitalismo.

En el Siglo XX, las vanguardias abandonan mayoritariamente el modelo del sistema tonal e instalan nuevas concepciones rítmicas que conviven con las

anteriores. El uso estructural del silencio, los ritmos aditivos, la ausencia de compás y simetría, la polimetría rítmica y/o la repetición masiva y ampliada son parte de las ideas generadoras más utilizadas en la composición académica contemporánea que introducen desplazamientos, como analizamos en el *Poema sinfónico para 100 metrónomos* de Ligeti de 1962. Aunque la matriz compositiva escapa a la tradición clásica, se puede anticipar, como se señala en la grabación, que los metrónomos se irán apagando hasta su final. Cada nueva estrategia compositiva recoge elementos de su pasado.

Hoy, la tecnología captura la temporalidad en un grado que hace pocos años hubiera parecido inverosímil. La alternativa de avanzar, retroceder, detener o reproducir a nuestro antojo una imagen fija o móvil, manifiesta una dimensión del tiempo que se mueve entre la memoria, la percepción y la anticipación, es decir, entre pasado, presente y futuro, en contraste con ese tiempo cronológico que sigue férreamente su curso hacia adelante. La aceleración de los tiempos históricos reinstala la idea de “tiempo flotante”, en el que la repetición es uno de los rasgos sobresalientes.

Se vuelve tangible la fantasía recurrente de control y retorno, reconocible también en otras esferas del mundo contemporáneo. Esta permanencia en un continuo presente se aleja de la univocidad del tiempo de la Modernidad. Una opción es la que provoca la ilusión de infinitud temporal, también lineal, aunque no apoyada en la direccionalidad sino más bien en un movimiento uniforme, de carácter perpetuo. En el marco de una pro-

porcionalidad asimétrica, el fluir musical a partir del movimiento ondulante de líneas propone una temporalidad estática. Este comportamiento no es propiedad del mundo actual. Hemos visto que se da, por ejemplo, en la música religiosa medieval, donde el ritmo es subsidiario de la palabra y la respiración. Junto a las cesuras del habla y de niveles de recurrencias parciales, su característica es la circularidad derivada por la renovación del impulso de cada unidad motivada en el lenguaje verbal. Este sostenimiento periódico y no regular incide en la imagen del perpetuo temporal. No hace falta recurrir a las vanguardias para encontrar evidencias.

El ritmo no lineal corresponde en su mayoría a la música académica del Siglo XX en adelante, en convivencia con marcas muy arraigadas en la Modernidad. La falta de narratividad que puede tener como consecuencia el no desarrollo de los materiales, la repetición invariable –a veces mecánica– de las frases rítmico-melódico-tímbricas y la apropiación de aspectos de culturas no occidentales han contribuido a la ruptura parcial con la estética moderna. Situaciones típicas son aquellas en las cuales lo que sigue a un sonido no está ligado a su antecedente por ninguna razón lógica. Desde el punto de vista gramatical, en la mayor parte de la producción contemporánea ligada a las vanguardias, la tríada pulso-metro-tempo ya no estructura un único conflicto y es reemplazada por un amplio abanico de relaciones.

La ausencia de linealidad en el ritmo planteará varias opciones: – la repetición, literal o mínimamente variada de una frase rítmico melódico-tímbrica; – la superposición de materiales musi-

cales sin relación aparente entre ellos; – el agrupamiento más o menos denso de sonidos; – el movimiento a mayor o menor velocidad de grupos o masas sonoras; – la aparición de pausas más o menos estipuladas.

### ***El fluir en la interpretación musical.***

La parálisis ante las dificultades mecánicas le imprime a la ejecución el tempo personal de esos obstáculos. La falta de sistematización en la enseñanza del ritmo musical –que supone articular entre la búsqueda de continuidad y la resolución de los problemas técnicos– es una de las razones del fracaso de músicos calificados cuando tocan en público. En la formación de instrumentistas, la internalización de la continuidad y la fluidez en la ejecución son decisivas. La teoría acerca del ritmo musical no implica su realización. El primer contacto con una obra suele ser desordenado. Cuando comenzamos la lectura de un libro examinamos la contratapa, el prólogo, husmeamos títulos y fragmentos atractivos, incluso la tentación nos lleva, a veces, a leer anticipadamente el final. Al estudiar la partitura, este ir y venir de un fragmento a otro es inevitable. Se repiten pasajes en el afán de superar dificultades o por mero regodeo. No obstante, más allá de esta aparente aleatoriedad, es factible esquematizar estrategias de estudio: la repetición en la velocidad adecuada hasta alcanzar precisión, la inserción de estos pasajes en unidades mayores que aúnan la memoria motriz con la formal y emotiva y el momento de la ejecución completa, evitando cortes innecesarios. Aquí el transcurrir predomina frente al acontecer. La interrupción constante en este momento del estudio obtura ese aprendizaje. Con un toque fluido y continuo, la música parece deslizarse y los

ataques se vuelven sutiles. Junto a la aparición de movimientos más pequeños y controlados, sobreviene un salto cualitativo en la ejecución instrumental. La relación intuitiva e inasible entre sonidos y silencios, entre ataques y duraciones, con sus imperceptibles vaivenes asimétricos, se transforma en contenido enseñable. El hábito de contar los pulsos o marcar con el pie, retrasa en ocasiones una comprensión más profunda del ritmo musical.

Un párrafo final. En la música popular, los buenos cantantes frasean con flexibilidad notable ante una base rítmica y armónica regular. Así lo hemos analizado ya en el primer caso de la clase grabada, la versión de *Cardo o ceniza* de su autora Chabuca Granda. Este hábito se sitúa en la delgada orilla entre la creación auténtica y los lugares comunes. Cantores de tango, blues o flamenco, a despecho de voces poco potentes o afinación dudosa, son verdaderos expertos en el manejo del ritmo, incorporando los silencios al fraseo, en el límite de la estructura armónica, sin atarse a las acentuaciones regulares o a la métrica propuesta por el acompañamiento. Aharonián sostiene que estos desplazamientos difieren de la síncopa europea. “Uno de los factores de unidad en la diversidad lo constituye la omnipresencia, en la América producto del mestizaje cultural, de lo que podríamos definir como el sentido de antelación o retardo– en el flujo musical de los apoyos rítmicos, sentido que el oído europeo asimila erróneamente al concepto de síncopa–”.

En el ejemplo de Chabuca Granda, registrado parcialmente en la escritura, la línea de la voz acentúa y agrupa desviándose del arpegio que repite la guitarra.

Los ataques son ligeramente irregulares, casi verbales. Esta libertad admite cambios en la ejecución. Su fraseo rítmico está marcado por la pequeñez, no porque pase desapercibido sino porque huye a cualquier gesto de grandilocuencia. El ritmo aquí asume un tono de detalle, de gesto en miniatura. A eso se suma el hallazgo de un acompañamiento que propone otra cara de la variación, en la repetición que apenas se altera antes de las cadencias, contra el canto que muta permanente e imperceptible.

En una secuencia I-IV-V sencilla, la melodía se mueve de manera asimétrica, instala cesuras, pausas, respiraciones que adquieren un sentido expresivo, corroborando una vez más la distancia entre ritmo y métrica. Es un asunto muy transitado en el campo teórico que está lejos de resolverse en el ámbito de la educación pública y que actualiza la necesidad de que la enseñanza del ritmo musical forme parte de los proyectos curriculares con mayor presencia. Para ello es necesario abrir el campo de los objetos susceptibles de interés para la comprensión y la interpretación de la música, de todo tipo de música, en la medida en que ésta ya no se considere como un objeto cerrado en su propia historia sino como “un punto de encuentro” de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas. Es cuestión de tiempo.

## FORMA.

Organización interna, composición y relaciones. Diferencia de forma y estructura. Forma como organización de los materiales. Formas clásicas y contemporáneas. Tipologías tradicionales. Formas dinámicas.

*“Todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en contenido conjetural.*

*Pater afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo. Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético.”*

*- Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros” en Otras Inquisiciones.*

### Enfoques

La simplicidad aparente del término forma en su uso cotidiano no hace más que descubrir una alta complejidad cuando se lo intenta definir. En el lenguaje habitual, “forma” se asocia a figura, contorno, disposición de elementos, estructura, continente, molde. Aunque también es manera, modo (la forma de hacer una cosa) y convención (cuidar las formas). Las teorías del Siglo XIX sostienen que la forma es una adición de elementos (de aquí la conocida frase “la suma de las partes constituye el todo”). Su traslación al pensamiento musical dio lugar a enunciados que atienden sólo a la intervención de elementos del lenguaje preformados (tonalidad, armonía, ritmo,

temática). Estas teorías, de origen mecanicista y atomista, están incluidas en textos de morfología de importante difusión. En ellos la reflexión se centra en géneros o estilos que responden veladamente a representaciones de la Modernidad y se asientan con exclusividad en los principios de la música armónico-tonal por ejemplo en la obra de Purcell.

La Gestalttheorie -o psicología de la forma- cuestionó el paradigma anterior. La forma no se construye por la suma de las partes sino que las partes están determinadas por el todo. Cualquier elemento adquiere una función o un sentido diferente si está aislado o si está integrado a una totalidad o a otra. Las partes no preexisten al todo sino que éste las determina. Estos planteos, en consonancia con las posiciones estructuralistas en el terreno del arte, dieron curso a postulados teóricos que conciben la forma asociada a la relación de las partes entre sí y de éstas con el todo, por lo que la sola alteración de una de ellas modifica la obra.

En oposición, las reconsideraciones de las últimas décadas acuerdan en que los componentes se crean en la obra. La forma es dinámica y está asociada con el movimiento. Imaginemos, por ejemplo, a un bailarín o a una nube. Las configuraciones se estiran, se contraen, mutan en otras. La relación forma/dinámica se potencia en la temporalidad de la música.

Sin embargo, si existe un hábito que conspira contra la ardua tarea de descifrar los rasgos formales, es el de oponer el concepto de forma al de contenido. En el supuesto caso de que la obra de arte efectivamente posea un "contenido" (el tema, lo que "significa"), asunto que cuanto menos ameritaría una discusión más extensa de orden estético, este contenido puede entenderse como la forma misma. El arte no habla de algo, es algo. La forma, en consecuencia, no constituye la apariencia que de acuerdo a uno u otro estilo adopta el contenido, sino justamente aquello que la obra muestra. Como este no es un libro de estética, eludimos (por fortuna) el asunto.

Con relación a la música, el compositor György Ligeti afirma que "(...) la forma musical es más que la simple relación entre un conjunto y sus componentes. (...) Cada frase y cada elemento poseen en el interior del proceso musical características que contribuyen al transcurso entero: de su lugar y de su comportamiento - encadenamiento y ausencia de encadenamiento, afinidad y contraste de los elementos - resulta un sistema de relaciones que sugiere una continuidad o una detención, es decir, una extensión en el tiempo. El concepto de forma musical se trata entonces no solamente de proporciones en el interior de un conjunto, sino también de la manera en que actúan los componentes en el interior de un todo.

### **Forma y fórmula**

Para Ligeti, la aseveración tan difundida según la cual la forma es "un conjunto de componentes y la relación entre ellos" es válida pero dice poco respecto de la naturaleza de la forma musical. A ella remiten las descripciones de los modelos clá-

sicos del tipo A - B - A donde prevalece un plan a priori que marca, desde el comienzo de su tratamiento, las acciones posteriores. A partir de un molde conocido, es factible seguir la continuidad musical y anticiparla. Igual que con el resto de los contenidos sintácticos estudiados, cuando las obras no se ajustan a la lógica dominante-tónica las convenciones analíticas pierden eficacia. El esquema no es culpable de su utilización. El empleo de letras (A A = identidad; A A' = semejanza; AB = diferencia), útil como punto de partida, es una herramienta funcional al análisis que no agrega demasiado por sí misma. Schloezer agrega: "Guardémosnos igualmente de confundir `forma` con `fórmula`. La pretendida `forma sonata` es tan sólo una fórmula, un plan de composición o una ordenación abstracta; la forma, por el contrario, es siempre concreta. Una misma fórmula, como por ejemplo el allegro de sonata, sirve de regla a muchas obras, cada una de las cuales constituye una forma propia en el más pleno sentido de la palabra. La forma en música no es pura teoría: se materializa en la realización. La forma se vuelve tangible. Forma y materia son entidades que se aclaran mutuamente. En esta materialización, las decisiones interpretativas generan sentido.

Las elecciones sustentadas en los criterios de segmentación y de agrupamiento, la ubicación de cesuras, el valor semántico asignado durante la ejecución a repeticiones, semejanzas y diferencias, intervienen en la configuración, dejan oír la forma. Sintácticamente, la forma musical es la consecuencia de la disposición y las relaciones dinámicas de los materiales en el espacio y en el tiempo. Es, asimismo, continente del resto de los estratos gramaticales. Ritmo y textu-

ra son contenidos de la forma. Descifrar la forma posibilita imprimir criterios de continuidad y segmentación intencionales. Aunque la noción de espacio es especialmente vaga en el tejido musical, Ligeti expone el modo en que la forma descubre esta cuestión. La relación espacio-tiempo permite "seguir" la música en curso. De esta manera, la asociación involuntaria o consciente de los elementos nuevos con otros acontecidos activa expectativas con respecto al devenir del discurso, dando indicios de la unidad. Esto revela la participación de las funciones cognitivas, las facultades de relacionar, abstraer, memorizar, anticipar, etc. Frente a la obra, la subjetividad origina, con diferentes registros de conciencia, la unión de los eventos sonoros. Agrupa, segmenta, configura partes, operando componentes de contenido (lo que permanece - lo que cambia) y componentes de grado (cantidad de cambios, magnitud de los mismos, extensión de la permanencia).

El concepto de forma musical se trata entonces no solamente de proporciones en el interior de un conjunto, sino también de la manera en que actúan los componentes en el interior de un todo.

### **Los procesos formales**

Los criterios de agrupamiento o segmentación provienen del peso de los comportamientos estables y los cambios, sean estos grandes o pequeños. En términos estéticos responden a las nociones de equilibrio, contraste y diversidad y se manifiestan musicalmente en repeticiones, variaciones, transposiciones, etc. Estos principios ordenadores de los procesos formales son:

- Identidad (partes iguales)
- Semejanza (partes similares)

- Diferencia (partes divergentes)
- Oposición (partes contrastantes).

Pero las taxonomías no echan luz acerca del papel de estos recursos en el interior de la música, ni de su articulación en las dimensiones macro y micro. Lo decisivo será interpretar cuándo y cómo deja algo de ser lo que es para constituirse en lo otro y qué rol juega en el conjunto. Aquí textura, material sonoro, ritmo, melodía y marco armónico son contenidos de la forma. Las operaciones plasmadas (permanencias, repeticiones, variaciones, contrastes) compondrán esa forma. Entre los sonidos del primer tema de una Sonata las mutaciones de altura, duración o intensidad no interrumpen la continuidad porque son parte de una organización estable de mayor magnitud. Por el contrario, operan como razón de esta continuidad. No ocurre lo mismo entre el final del primer tema y el inicio del segundo. En ese punto, la concentración de transformaciones combinadas ocupa un lugar de privilegio en la percepción. Cambian la región armónica, la melodía, las alturas y, a menudo, la intensidad y el carácter. Además, la introducción de un nuevo tema es subrayada con una cadencia y acompañada por la disminución de la velocidad; algo termina y algo comienza oponiendo las alteraciones parciales a las estructurales. Estas últimas abarcan a las primeras. En tales nociones se asienta la conciencia formal. La forma musical se apoya también en ellas.

### **Identidad y cambio**

En una pieza hay zonas en las que el movimiento sucede dentro de un diseño nítido y otras en las que transita. En las primeras predomina la estabilidad y en las segundas la transformación o la direccionalidad. El reconocimiento de los

factores que dan cauce a la continuidad o a la ruptura entre las unidades formales es una de las operaciones básicas del análisis. La clase escuchamos varios casos esquematizados con dos segmentos (A-B) delimitando tres variables: la sucesión de A por B (inmediata o mediada por algún evento), la imbricación de A y B y la transformación de A en B. Todas ofrecen a su vez otras opciones: 1. Sucesión: B aparece a continuación de A a.- Inmediatamente después (yuxtaposición): A / B b.- Con una pausa o un corte entre ambos: A / / B Página 103 c.- Con la aparición de algún elemento entre ambos (más corto, no surge de A ni de B, interrumpiendo la consecuencia esperable del ocurrir) A / / (x) / / B / 2. Imbricación: B comienza antes de que A finalice, dando lugar a una superposición parcial. A / / B / 3. Transición: Entre A y B se crea un movimiento que comienza en A y se desencadena en B. A /\ /\ /\ B Las combinaciones de las anteriores dan cabida a alternativas (la superposición de A y B, zonas de transición en el interior de A o B, etc.).

### Contenido/contenido

Igual que el ritmo la forma se despliega en dimensiones grandes o pequeñas entrelazadas unas con otras. En cuanto dentro de este sistema pretendemos separar la forma de la materia, esta última se nos escapa. La forma es un sistema de conexiones, no de materiales aislados. Y estas conexiones no se dejan sujetar: apenas se aprecian en ellas sus efectos. El criterio formal es imprescindible para la ejecución. A esto apunta Kühn al preguntar “¿A qué se debe que una obra musical no se desmorone hasta una mera acumulación de ideas, que no deje tras de sí la impresión insípida de la arbitrariedad, sino que produzca la sen-

sación de un todo compacto y congruente?” En este punto aporta el concepto de “principios generadores” aplicado a tres comportamientos: la repetición, la variación y el contraste. Durante el proceso total de la ejecución, que involucra el análisis y la interpretación, el músico atiende a dos cuestiones. La primera atañe al conjunto de los procesos formales (agrupamientos, segmentaciones, relaciones entre ellos, transiciones, etc.). La siguiente refiere a las decisiones interpretativas que devienen de ese examen y al uso del tiempo, la dinámica, la articulación y el timbre para hacer evidente u ocultar lo que va emergiendo en la forma. La interpretación, entonces, está estrechamente unida a la profundidad de la conciencia formal. Por ejemplo, la repetición refuerza una intención positiva o la diluye. Adquiere significados divergentes en una sinfonía romántica o en el minimalismo.

*Dido y Eneas* es una ópera compuesta por el inglés Henry Purcell a finales del siglo XVII. El libreto, escrito por Nahum Tate, retoma el mito griego de Eneas extraído de la Eneida, la epopeya escrita por el poeta romano Virgilio en el siglo I antes de la era común.

La tradición del sistema tonal y la propia rutina de nuestra escucha genera, aún trascurrido más de un siglo de la aparición de las vanguardias, un efecto de extrañamiento. Cuando escuchamos una obra que se despliega por fuera de los estándares de la relación dominante-tónica (una sonata de Mozart, una canción melódica, etc.) los criterios de análisis formales requieren un ajuste que permita comprender la forma en un sentido más “físico” y menos estratificado. Cuando está claro que escucharemos un tango

nuestro sistema perceptual se acomoda, en cierta manera, para operar sobre algo conocido, habitualmente dos estrofas y un estribillo, en una estructura rítmica binaria y una secuencia de acordes más o menos predecibles. En cambio si se trata de una composición que rompe con alguno de esos parámetros tal el caso del *Poema sinfónico* de Ligeti que estudiamos en la clase de ritmo se vuelve imprescindible, permítasenos la digresión “escuchar en un estado más puro”, sin red, porque aunque se reconozcan comportamientos formales, incluso convencionales, el material se escapa del molde. Con esto podemos concluir provisoriamente que no existe obra sin forma.

Parte de este texto fue publicado bajo el título *La Eneida*, el héroe troyano Eneas logra escapar con vida del asedio a su ciudad durante la célebre Guerra de Troya y se dirige, con el favor de los dioses, a la parte occidental del territorio de la actual Italia. Allí, previo desvío hacia Cartago (que es la situación que tomará la ópera), se casará con Lavinia, hija de Latino, y de su descendencia vendrán nada menos que Rómulo y Remo, los fundadores de Roma. De este modo, en el texto de Virgilio (encargado por el Emperador Augusto), se sientan las bases para proponer que el Imperio Romano surge de una casta superior, directamente de un héroe troyano. Esto, en definitiva, es un ejemplo del arte puesto al servicio de una ideología, algo que retomaremos en la última unidad. La idea de destino en la mitología griega es fundamental. Aquiles elige ser glorioso con la condición de una muerte prematura, a la que no puede escapar. Edipo hace lo imposible para no cometer los crímenes a los que está destinado desde antes de nacer pero, no obstante, no puede esquivar el hecho

de que asesinará a su padre y se casará con su madre. Así, en la historia de Dido y Eneas, el destino también es protagonista: Eneas, yendo hacia Italia, se desvía a Cartago, una ciudad en el norte de África (en la actual Túnez), y se encuentra con Dido, su reina, quien desde la muerte de su marido Siqueo ha jurado ante los dioses no enamorarse nunca más. Pero ambos se enamoran, y Eneas decide desobedecer a las deidades y, por amor, quedarse allí. Pero Eneas no puede escapar a su destino, que es, como decíamos más arriba, nada menos que crear la progenie que fundará Roma, la ciudad más maravillosa de la Tierra hasta el momento. Dido termina diciéndole que debe marcharse. Cuando Eneas se va, Dido entiende que para él esto solo ha sido una interrupción, que él aún puede continuar su viaje y realizar lo que los dioses desean; en cambio, ella había jurado no amar a nadie más, y no lo ha cumplido: su promesa está rota, y solo le queda la muerte. Esta tragedia es la historia narrada en la ópera.

Salgamos un momento del mito y volvamos a la Historia (con mayúsculas). Roma y Cartago fueron ciudades rivales que compitieron por el control del mar Mediterráneo, y tuvieron, en el siglo III antes de la era común, varias guerras, conocidas como Guerras Púnicas. Cartago (liderada por Aníbal y sus batallones que incluían elefantes) casi alcanza a invadir Roma, pero no lo consigue. Pocos años después, Roma invade Cartago, y la destruye completamente. La Eneida de Virgilio, escrita poco tiempo después, utiliza la historia de Dido y Eneas para poner en consideración la idea de que la enemistad de las ciudades surge a raíz de este episodio, como si su rivalidad fuera fruto de algo divino, manejado por los dioses. Nuevamente, es el arte puesto al servicio

de un ideal político.

Volvamos a la ópera. En el mito, no está claro el modo en que Dido muere, y existen varias teorías: se arroja a una pira con fuego; se lanza desde lo alto de una torre al mar Mediterráneo; se da muerte con la espada de Eneas; ingiere veneno. En la ópera, como toda representación teatral, hay que escenificar la muerte. Hay que decidir cómo va a morir Dido, pero también, como veíamos, esa muerte debe significar algo. ¿Qué ocurre con el destino? ¿Se transfiere a los herederos, a los que dejamos, o se acaba con la muerte de uno mismo? ¿La muerte representada pondrá énfasis en la idea de resignación ante el destino, en el dolor de sus familiares, en el dolor físico de quien muere, en el enojo?.



Acceso directo a canción  
Dido and Aeneas de Purcell Henry



Acceso directo a canción  
Ave María de Alessandro Moreschi



Acceso directo a canción  
Help! de The Beatles

## ANÁLISIS MUSICAL.

Secuenciación del análisis musical: percepción inicial, descripción básica, segmentación parcial, recomposición significativa.

Recursos analíticos; detección de relaciones, formas, operaciones, configuraciones y estructuras orgánicas. Unidades macro y micro. Repeticiones y desvíos. Funciones dentro de la totalidad. Aspectos gramaticales y semánticos. Reconocimiento de los materiales y su rol dentro de la obra. Contextualización inicial. Comienzos, despliegue y finales. Detalles y fragmentos.

De la ejecución y la escucha al análisis. Del análisis a la oralidad y la escritura.

Claridad y sencillez. Una aproximación crítica a los modelos analíticos.

### Análisis musical.

El análisis es una herramienta clave en el aprendizaje musical. Un mediador entre la escucha y la palabra. Un nexo que permite franquear la distancia entre la mera ejecución y la interpretación que toda obra exige. Interviene en cada instancia del contacto con la música. Desde la partitura y la resolución de cuestiones técnico/motrices hasta la toma de decisiones que deja comunicar con claridad lo que se pretende en un ensayo, en un trabajo teórico, en una clase.

En cada contenido que abordamos a partir de nuestro primer encuentro se utilizó este recurso a fin de facilitar un acercamiento de las/os estudiantes a la posibilidad de comprender el sentido,

las características, el funcionamiento, las relaciones prioritarias y los detalles relevantes de cualquier obra musical, a través de la práctica instrumental y la escucha y, en paralelo, poner en palabras, en el lenguaje oral y/o escrito, las conclusiones preliminares derivadas de aquel. Para ello hemos propuesto un anclaje en lo que denominamos conceptos operatorios (tiempo, espacio y forma) en un intento por desentrañar los laberínticos caminos a través de los cuales una idea, un material, un gesto, un diseño más o menos consciente, se pueden convertir en música.

La tarea analítica profesional exige el empleo adecuado de un vocabulario téc-

nico, que, por fuera de la especificidad a veces sofisticada de sus códigos (como cuando es imprescindible adoptar términos que no pertenecen al habla cotidiana (anacrusa, intervalo, rango, tesitura o recurrencia melódica) hunde sus raíces más profundas en experiencias humanas que permitieron elaborar nociones elementales de uso común del tipo antes/después, quietud/ movimiento, dentro/fuera, igual/distinto.

El análisis es una propiedad esencialmente humana. Es parte del proceso que incorpora una dimensión cualitativa a lo escasamente percibido. Permite agregarle a nuestro contacto con la realidad un plus simbólico. Es, en cierto modo, una acción develatoria que escrudiña en lo oculto, en los dos sistemas de causalidad que aprendimos con Piglia, sobre las intrincadas capas que actúan simultáneamente en toda intencionalidad poética. Y en ese develar intervienen la razón y el inconsciente, la práctica musical concreta y nuestra historicidad personal y social, lo conocido y lo recóndito. La música, tanto en su extremo grado de abstracción como en sus expresiones más sencillas, siempre encierra un enigma, una trama oculta que pugna por brotar hacia la superficie.

Podemos analizar una partitura, que es apenas un indicio de la música potencial, o tomar decisiones en la misma materialización de una obra, mientras tocamos o interactuamos con otros, y, en estas circunstancias tan inesperadas que nos condicionan, analizar a través de la escucha o de la observación de un registro audiovisual. Una imagen, una composición, un relato siempre pueden ser interpretados, es decir, vueltos a narrar. Recordemos que la palabra latina inter-

pretatio significa traducción. El análisis entonces es la obra puesta en un lenguaje más lejano, que gana en inteligibilidad lo que pierde en carnadura.

Desde la perspectiva de la escucha profesional (nótese que usamos escucha y no audición), en la misma acción indagatoria se yuxtaponen o suceden diferentes grados de intervención subjetiva:

- Un registro perceptual primario (hay quienes lo denominan sincrético), que puede ser un tanto aleatorio y desordenado y establece relaciones muy evidentes, ubica la obra en tiempo y espacio, identifica grandes rasgos y comportamientos, materiales, contextos, etcétera.
- Un momento inicialmente descriptivo y comparativo y luego más “quirúrgico” y detallado, que acaso requiera la disección de algún fragmento y la segmentación y estructuración esquemática de las relaciones que se producen en el interior de la obra.
- Una instancia de recomposición analítica, de síntesis, que permita comprender la música en su totalidad, privilegiando sus formas y su sentido por sobre las capas parciales que la integran, los detalles, los rasgos salientes, y todo aquello que emerge de este examen.
- Un tramo en el que todo este proceso se ponga en palabras, privilegiando el empleo adecuado del vocabulario técnico, la sencillez y la claridad, evitando auto referencias, repeticiones estériles, comentarios irrelevantes, obviedades, opiniones no fundamentadas, lucimientos retóricos y sobre argumentaciones.

Estos pasos no presuponen necesariamente una secuencia ordenada y progresiva, por partes, sino más bien una intervención totalizadora que a menudo advierte antes los desplazamientos y las rupturas que las repeticiones y la estabilidad. La palabra interviene como un nexos que enhebra, ordena e incorpora un registro que dialectiza la imagen. Pensamos con imágenes (en este caso sonoras) y también con palabras.

### **El análisis musical como disciplina teórica**

*El análisis musical es una disciplina relativamente reciente que alcanzó su estatus en el siglo XX y reconoce gran cantidad de enfoques y métodos. Presentamos aquí algunas alternativas:*

#### **1. Los modelos que derivan del conductivismo, el tecnicismo y el procesamiento de información.**

La obra es considerada un neutro objetivo, que es sometido a disección y nunca es recompuesto en su totalidad. La intervención predominante consiste en descomponer, separar, clasificar, discriminar. Su núcleo es la concepción asociacionista del aprendizaje y el conocimiento. Postula que este se alcanza por asociación de ideas y que ninguna idea tendría contenido no informado previamente por las sensaciones recogidas por los sentidos. Dado que se considera al sujeto equipotenciable y que inicialmente funciona como receptor neutro (tabla rasa), todo conocimiento se adquiere por medios asociativos y la estructura de la conducta está condicionada por el ambiente. Sus adherentes trabajan sobre la hipótesis de que los procesos mentales se objetivan en las variantes observables a partir de algunos principios generales:

estímulo / respuesta, ambientalismo, equipotencialidad. Parte de un principio mecanicista según el cual las leyes del aprendizaje son igualmente aplicables a todos los ambientes, especies e individuos, que todos los estímulos son equivalentes y los mecanismos asociativos universales.

La evaluación de este tipo de práctica suele reducirse a criterios cuantificables, opciones del tipo múltiples choice, se prescinde de la comprensión global y se busca producir un efecto espejo, en el cual la percepción debe reflejar el “objeto” prescindiendo de cualquier registro subjetivo o cultural. Estas corrientes, de gran raigambre en las décadas de los 80 y 90 incidieron en la enseñanza de la educación auditiva y la audioperceptiva. El mismo término (oír, no escuchar) sintetiza sus limitaciones. El estudio del aprendizaje se funda en experiencias de laboratorio en las que las conductas se someten a observación, como en las ciencias básicas, reduciendo la capacidad de percepción a la identificación, discriminación, clasificación y repetición correcta de una secuencia de ejercicios. Se apunta a verificar las respuestas esperables para que el auditor corrija sus diferencias con un modelo previo asignado. Los ejercicios reemplazan a las obras. “Alcanzando la verdad a través del método, no expuesto éste como una concepción sino como un conjunto de operaciones ideológicamente neutras, impermeable a los atavismos sensorio motrices y a los engaños de lo simbólico, sin historia y sin pasiones, numerosos educadores musicales adhirieron al modelo descrito, sobre todo durante las décadas referidas. Aunque las críticas a este modelo han sido feroces e irrefutables, persiste en tanto estrategia de la enseñanza y el análisis musical.”

## 2. Aquellos que se inscriben en la lógica de la Gestalt, el formalismo, el funcionalismo y el estructuralismo.

Allí la tarea analítica busca la identificación de una estructura preexistente a la obra, para descomponerla en elementos constitutivos relativamente más sencillos y asignarle a estos elementos funciones en el interior de esa estructura. Predominan las relaciones sobre las partes. En esta secuencia, la “estructura” puede reconocerse como la unidad interna de una obra, o como la obra entera. En esta línea, la composición puede ser concebida como algo autónomo, “artefacto”, habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor en el caso de la música de tradición oral). Los procedimientos habituales empleados son de tipo empírico y sistemático: la segmentación, el registro de elementos recurrentes y variantes, la reducción, la combinación. El “significado” deriva de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo analítico consiste en develar esa coherencia. Ha sido predominante en el siglo XX y todavía hoy prevalece sobre todo para aplicarlo en la música tonal.

Aunque el diseño analítico estructural aparece envejecido, tanto como el estructuralismo que le dio origen, se impone como un rasgo común a todos los tipos de análisis musical -estilístico, formal, funcional-. Una unidad o configuración es comparada con otra unidad, “ya sea una obra concreta, la comparación entre dos obras, o entre una obra dada y un “modelo” abstracto como la forma sonata o un estilo identificado como tal”.

En la canción de Ana Prada, *Tu vestido*, tal procedimiento se centraría en la ubicación de las “partes” por comparación de grados de semejanza, (por ejemplo la

línea melódica inicial (Hoy, te pusiste...) que reaparece 11 veces con distintos estadios de similitud o diferencias. Lo que se esquematizaría como la parte A se impone por recurrencia y pregnancia. Por comparación se distingue de las otras dos unidades melódico armónicas (“tu figura se la lleva la calle”..., y “te doy mi nombre verdadero”...) revestidos armónicamente de un carácter suspensivo, ya que ambos concluyen parcialmente sobre un acorde de dominante.

A su vez, el reconocimiento del tema principal deja en evidencia recursos que ornamentan, sustraen elementos, adicionan y varían cada una de las unidades y atañen además a las relaciones que se producen entre ellas. (se omite el primer ataque, entra toda la banda, queda la percusión sola con la voz generando un efecto de vacío armónico, reaparece el conjunto, cambia el texto pero no el diseño melódico, la línea es únicamente instrumental, etc.).

A pesar de sus aportes indudables, este procedimiento resulta hoy insuficiente a los efectos de concebir una comprensión más profunda de lo que ocurre. Remite a un análisis preestablecido, “fijo”, capaz de exhibir la relación de la totalidad con las partes así como sus relaciones y funciones (el modelo de Schenker sería un ejemplo) que responde a la pregunta “¿Cómo funciona esto?”. Suele esquematizarse con fórmulas del tipo AAB AC y otras por el estilo pero omite ciertas variables y consecuencias. Por ejemplo, en la bella obra de la autora uruguaya, que se trata de una canción amorosa, sensual, que alude a la seducción, tiene un narrador textual en primera persona y expresa un tono festivo que descansa sobre una fórmula rítmica propia de

la música rioplatense, etc. La pregunta aludida “¿Cómo funciona esto?” podría ser sucedida de otras concomitantes: ¿Qué es esto? ¿Qué significa esto? ¿Qué me dice esto? ¿Qué esconde esto? ¿Qué muestra esto? ¿A qué se parece esto?.

Así, el objeto musical se extiende y abandona su carácter estático para dar cuenta de su mutabilidad. La misma naturaleza de la música, su aparente intangibilidad, obliga a una adecuación dinámica de las intervenciones de la escucha respecto de un objeto que se mueve constantemente y es perceptible gracias a la capacidad humana de recordar.

## 3. Los modelos que conciben la obra como proceso dinámico.

La obra musical se entiende, aquí, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en sus contornos estáticos, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. No es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) “artefacto” sino “proceso”. El análisis se despliega atendiendo a los cambios que se producen en su interior.

Esta práctica es complementaria con la anterior porque le adjunta a la percepción estructural los cambios, y sus resonancias semánticas. En la canción *El Angustiao*, interpretada por Juan Quintero y Luna Monti, las “partes”, en tanto segmentos en el sentido lineal o vertical son muy evidentes. Prevalece una textura de figura fondo, cada cantante realiza su línea melódica de manera sucesiva, luego se encuentran en una zona de transición en la cual las voces convergen sincrónicamente y en la última sección se superpo-

nen las dos melodías que en el comienzo se escucharon por separado. Pero esto no agota la tarea analítica. También es claro el carácter melancólico del texto y de la interpretación vocal, en el caso de la voz femenina un tanto enfatizada. La relación de la melodía con el acompañamiento es decisiva para la materialización de ese carácter. El factor estilístico también interviene encuadrándose, con gran laxitud en lo que podríamos denominar como una derivación del folclore, reelaborado académicamente a través de un lenguaje armónico más complejo.

La complementación entre estos dos últimos enfoques, a los que llamaremos provisoriamente formal y dinámico, encuadra con el tipo de análisis que la cátedra propuso en el primer cuatrimestre. La develación de las grandes estructuras, las partes, pero pensadas estas no como un a priori sino dinámicamente. Benjamin hubiera dicho, dialécticamente, en el sentido de la develación de los cambios sobre las estructuras y de los detalles (los destellos) en los que brota la totalidad o el deseo, el pasado o lo por venir.

## 4. Los análisis de tipo sociológico, atravesados por el giro cultural.

Enfatizan en la exterioridad de la obra más que en ella misma. La pregunta aquí sería: ¿Qué dice esto? Es una interrogación estéril cuando se trata de música, aun en una escena paródica (la de Les Luthiers.) La música, a menudo, no dice nada. Más bien presenta y no explica. Aquí son decisivas la interpretación, la recepción y el entorno contextual. El significado de la obra derivaría de la develación de lo que ésta trasluce de su entorno. La consecuencia en la escritura promueve frases del tipo “lo que la obra dice”, “la canción

refleja la lucha por la preservación del medio ambiente”, la rebeldía de los jóvenes frente a un mundo distópico”, o la época de Luis XIV” pero, poco nos aclara sobre su fisonomía musical.

##### 5. Los análisis fenomenológicos.

La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no “suena”) en el modo en que es percibida por tanto, a través de los mecanismos psicológicos de la escucha, que son el objeto del análisis. En esta línea entrarían los métodos encuadrados en los estudios cognitivos o en la fenomenología, en la denominada “actitud fenomenológica” que se ocupa del contacto entre objeto y conciencia: observa así la percepción dirigida hacia los objetos (“intencionalidad”) y se dedica a describir la estructura de esta percepción. El objeto de estudio musical, desde esta perspectiva, no será la partitura, o su realización, sino la experiencia de la música en la conciencia del oyente.

La fenomenología extiende el análisis a parámetros dejados de lado en los métodos tradicionales, como el factor temporal o el espacial, pero ceñidos exclusivamente al punto de vista de la percepción. Sin embargo, frente a la pretensión de objetividad de los análisis formalizados, la descripción fenomenológica se funda en la experiencia subjetiva del perceptor, algo que puede plantear problemas de cara a su solidez metodológica. Promueve enunciados del tipo “a mí me parece”, “ lo que a mí me produce”, etc.

Las propuestas más extremas han venido de la mano de la denominada New Mu-

sicology, si es que pueden considerarse propuestas a sus postulados. Efectivamente, la disolución del estatus del análisis musical es evidente en los escritos de dicha corriente. Rechazando los pares tradicionales subjetividad/objetividad y la autonomía de la obra musical, y defendiendo la relatividad del conocimiento, incluso del propio conocimiento, la práctica analítica deconstructiva que acompaña profusamente los escritos de la new musicology es un pretexto para fundamentar un discurso hermenéutico que es pura interpretación subjetiva.

*Continúa Nagore:*

*“Estas tradiciones, sin embargo, no son excluyentes sino complementarias. Aunque sigan aplicándose hoy día métodos analíticos rigurosos y formalizados, como el análisis schenkeriano o los análisis formalistas (desde el tradicional a los estructurales), nadie puede prescindir ya de otros aspectos inherentes a la obra musical. En líneas generales, se podría decir que -al menos desde un punto de vista teórico- existe un rechazo bastante generalizado hacia la idea “positivista” de la obra musical cerrada, tendiendo a considerar la música como “proceso”.”*

En el siglo XX -que, señalamos, es el siglo del análisis musical-, este cambia de estatus: pasa de ser considerado una herramienta al servicio de la teoría, la composición o la biografía, al rango de disciplina autónoma. Ante esta difuminación, tanto de la historia como del análisis, Leo Treitler ha advertido con acierto que “si no aceptamos el estatus autónomo provisional de la obra musical, corremos el riesgo de reducirla a un símbolo y hacerla transparente para el significado (extramusical) cuya explicación se convertirá en el último propósito del estudio

musical; es decir, corremos el riesgo de que desaparezca como objeto estético una vez que haya cubierto su papel de significación” (Treitler 1999: 376).

Este escrito está lejos de constituirse en un marco teórico que ameritaría estudios más rigurosos. Provisoriamente podemos conjeturar que el análisis ofrece la posibilidad de acceder a un conocimiento válido de la obra musical. Pero si a ésta le es negado un cierto estatus autónomo de la música como objeto, se anula totalmente cualquier esfuerzo de explicación, análisis e interpretación, que fundan la base de la enseñanza y de la investigación. Si no lo hacemos, nuestro acercamiento a la música nunca podrá ser analítico, ya que el análisis, según la definición que hemos apuntado más arriba, es el examen detallado que se hace de una obra, un escrito o cualquier realidad susceptible de estudio intelectual, así como el resultado de ese examen. Es decir, se trata de una práctica que presupone una realidad susceptible de ser examinada y explicada. Escuchar y poner en palabras lo que suena. El análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita. Esa escucha puede en algunos casos llevarnos a comprender y explicar mejor una obra musical que el estudio de la partitura. Toda música conserva sus coordenadas históricas, contextuales. No hemos avanzado aún en estas alternativas. Pero si la búsqueda se restringe a los efectos que la música produce en el espectador, en el modo en que los componentes sociales se reflejan en su interior o en sus meras interpretaciones semánticas, poco podremos comprenderla.



Acceso directo a  
Lutherapia de Les Luthiers



Acceso directo a canción  
Tu vestido de Ana Prada.



Acceso directo a canción  
El angustiao de Juan Quintero.

## PERCEPCIÓN.

Percepción: registro empírico/ elaboración subjetiva.  
Condicionantes culturales.  
El giro Kantiano. Lo natural y lo cultural.  
Gestalt y conductivismo. Trampas de la percepción.  
Percepción de lo nuevo y de lo conocido.

### Percepción.

La percepción es uno de los contenidos centrales en la educación artística, sobre todo a partir del siglo XX. Entendida en el pasado desde la perspectiva positivista (como una mera recepción pasiva de estímulos aislados exteriores a la conciencia) y descripta en su faz meramente orgánica, los aportes de las diferentes ramas de la psicología modificaron ese esquema introduciendo perspectivas renovadoras que tendrían gran impacto en la formulación de las asignaturas comprendidas en los programas de arte. Por un lado, el psicoanálisis introduce el valor del inconsciente en la construcción subjetiva de cualquier imagen, que, a partir de ese principio subvierte la noción de objetividad y racionalidad perceptual.

Las imágenes percibidas están condicionadas por el deseo, las pulsiones, los recuerdos, y toda la actividad que atañe a zonas veladas a la razón. Las corrientes contemporáneas de la psicología valorizan la intervención del inconsciente, el deseo, la memoria emotiva y cultural en el acto de percibir. Incluso los sueños, entendidos como trabajo del inconsciente,

resultan elaboraciones de imágenes muy cercanas a las figuras retóricas como la metáfora y la metonimia. De ese modo, el inconsciente juega un papel decisivo en la configuración de la imagen (sonora, visual, corporal) que, lejos de representar una "copia" del mundo "real" es modificada y re simbolizada por nuestra vida anímica.

Anton Ehrenzweig insiste en que "La indiferenciada fábrica interior del arte nunca puede apreciarse del todo. En el mismo acto de percibirla [a la obra] la transformamos en algo más sólido y definido (...) La estructura oculta del arte es creada a unos niveles más bajos que los de la conciencia y más próximos a las técnicas del proceso primario. Pero, una vez creada, sólo la podemos observar al nivel superior de la conciencia.

En lo que Freud denominaba sistema de retranscripción, la conciencia perceptual atraviesa previamente estadios sucesivos, entre ellos, el inconsciente. "La memoria no pre-existe de manera simple sino múltiple, y está registrada en diversas variedades de signos (...)

Los aportes del psicoanálisis tendrán

impacto en diferentes corrientes de las ciencias sociales que refutan al positivismo desde matrices diversificadas y en ocasiones distantes entre sí, como la fenomenología, la hermenéutica, los estudios culturales, etcétera.

Por otro lado la Gestalt, analiza la relación dialéctica entre lo denotado por el objeto y sus condiciones formales internas y la elaboración dinámica que la conciencia realiza sobre este. Así, se plasman una serie de orientaciones que parten de un principio de simplicidad en la organización perceptual en figura y fondo, y las llamadas leyes de semejanza, simetría, buena forma, contigüidad, cerramiento y pregnancia entre otras.

Entonces, la percepción se puede entender como una primera interpretación de los datos proporcionados por el objeto con los que el sujeto reelabora, proceso que ya no se entiende como una secuencia pasiva. Tanto la razón como el inconsciente con sus variables emocionales y culturales entran en juego dirigiendo la exploración perceptiva, jerarquizando intereses o condicionando el umbral de reconocimiento de acuerdo a la valoración, familiaridad, pregnancia, conflicto, etc., provocados por el objeto.

La *Gestaltpsychologie*, (Gestalt puede traducirse como forma) sostiene que la conciencia no es *nunca afectada por sensaciones aisladas*, sino por conjuntos de estas que forman una estructura. En los albores del Siglo XX Wertheimer y Kholer, sus máximos exponentes, formularon las muy difundidas leyes que, según su teoría, rigen la percepción. Desde un planteo fundacional en muchos aspectos, se puso en evidencia la interacción entre la percepción y el comportamiento

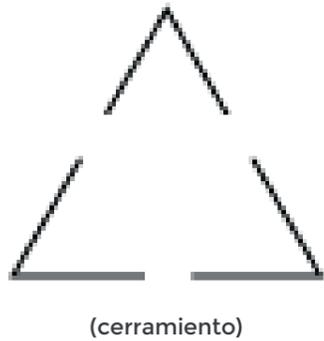
del objeto. Sus aportes son rescatados en un nuevo contexto al advertir su practicidad, si bien en la actualidad se habla de condiciones de la percepción más que de leyes propiamente dichas.

**Estos son algunos de sus principios:**  
(Ver ejemplos en el capítulo 2 de *Apuntes sobre apreciación musical*)

- **Figura y fondo:** determina la tendencia a subdividir el campo en zonas más articuladas, que ocupan el primer plano, habitualmente más pequeñas y complejas, de mayor claridad y precisión, esto es, la figura, y zonas más fluidas, más lejanas del espectador, que rodean la figura, difusas, es decir, el fondo. (Por caso, una canción cuya melodía presenta un acompañamiento) aunque otros autores como Chateau consideran que entre figura y fondo existe una relación de grado más que de sustancia, dado que el fondo puede ser complejo, mimetizarse con la figura o convertirse en ella, como ocurre en varios ejemplos musicales que hemos analizado en clase. (El preludio 4 de Chopin).

- **Buena forma:** una forma se destaca en un campo por su simplicidad extrema y significado claro, consecuencia de factores tales como regularidad, unidad, sencillez. (Por ejemplo la canción Vamos a la mar)

- **Cerramiento:** una forma incompleta tiende a completarse perceptualmente, recomponiendo su estabilidad (las formas cerradas son más estables que las que se presentan sin límites).



principios de semejanza (similitud de tamaño, dirección, forma, color) y proximidad (similitud de ubicación).



■ **Transponibilidad o constancia:**

Traslado de una configuración de una situación circunstancial (orientación, tamaño, etc.) a otra sin que dejen de percibirse sus características estructurales básicas. En lo visual, un ejemplo sería la perspectiva (donde las escalas de tamaño indicarían un alejamiento del mismo objeto); en lo sonoro, la tonalidad que permite seguir escuchando un pasaje melódico en Do Mayor aunque se hubieren agregado modificaciones a la línea o al contexto (por ejemplo en una progresión).

■ **Pregnancia:** la configuración se identifica por el mínimo conceptual, su enunciación estructural o figurativa sencilla, su reconocimiento verbal inmediato, el máximo nivel de contraste con su entorno y el mínimo de ambigüedad. En el caso de la música una línea melódica sencilla contra un fondo de silencio o de acordes repetidos.



■ **Continuidad:** factor que se observa principalmente en los bordes de las figuras por el cual las líneas rectas o curvas tienden a continuarse respetando su trayectoria original. Se aplica también a las gradaciones de tono o color. En música, a las escalas, líneas melódicas direccionadas hacia la tónica, etc.

Se le critica a la Gestalt la propensión a explicar la percepción finalizada en la misma estructura del objeto. No abundaremos aquí en las particularidades que la percepción adquiere en las etapas evolutivas de una misma persona. Es innegable que la percepción de un niño difiere de la de un adulto y que, más allá de su edad, un mismo individuo está marcado por registros cuyos nexos son aleatorios. Un niño es distinto a un adulto pero también a otro niño.

■ **Agrupamiento:** se refiere al comportamiento de las partes con relación a la totalidad, sobre la base de los

Respecto de la música, Pierre Schae-

ffer describe las funciones auditivas y los atributos de oír (percibir pasivamente), escuchar (dirigirse activamente a un estímulo sonoro), entender (organizar intencionalmente los eventos) y comprender (obtener una significación suplementaria a través de una actividad conciente). La escucha cobra sentido desde una dimensión sintética.

los casos pudimos materializar el valor del punto de vista, de la experiencia, el modo en que la disposición compositiva de un elemento varía de acuerdo al lugar que ocupa en la totalidad, el impacto de la quietud y el movimiento en la organización perceptual, la ruptura entre fuente y sonido y varios ejemplos que relativizan y contradicen las mismas propuestas que la Gestalt investigó.

En contrapartida, se captan con absoluta precisión datos inconexos sin relacionar. Entonces:

- El horizonte perceptual sonoro no es un amorfo "vacío". El sujeto elabora, selecciona, agrupa, separa, jerarquiza.
- Quien escucha es público y "compositor" a la vez. La percepción es intencional.
- En el acto de descifrar el sentido musical, las relaciones se priorizan a las partes aisladas.
- El carácter relacional de la escucha y la práctica musical, fundamenta la conjetura de que la totalidad posee propiedades que faltan a sus elementos. Y es en el momento de tocar o escuchar sin interrupciones una obra, y no en su desgarramiento, cuando esa totalidad se hace presente.

Como conclusión, podemos arriesgar que las funciones o actividades de la subjetividad son vitales, y que quien escucha o mira modifica el objeto de su percepción. Que siempre se percibe bajo condiciones, y que, además, se percibe menos de lo que ocurre, pero esta limitación es compensada por un plus simbólico que únicamente lo humano, a través de su subjetividad, es capaz de conferir.

En las obras analizadas en clase (el tango *Garúa* en la versión de Goyeneche y Piazzolla, el recital de Michael Jackson, la secuencia *Zoom*, el power de imágenes visuales, el fragmento del reportaje a Alfred Hitchcock, el *Cuarteto de cuerdas* de Penderecki y el ejercicio de Kholer, *Takete y maluma*, hemos analizado algunos de los principios orientadores que se mencionaron en los párrafos precedentes. En todos

## INTERPRETACIÓN.

Percepción: registro empírico/ elaboración subjetiva. Condicionantes culturales. El giro Kantiano. Lo natural y lo cultural. Gestalt y conductivismo. Trampas de la percepción. Percepción de lo nuevo y de lo conocido.

Hasta ahora, en los trabajos de aula, las composiciones y los análisis de las obras propuestas adoptaron criterios formales. La música habitualmente persigue otros fines – expresos o tácitos, extrínsecos o intrínsecos – que hacen a su sentido o su significación (desnudar estados emocionales, representar un fenómeno, suscitar un clima). Sin polemizar en torno a si la música comunica contenidos, sentimientos o es sólo forma, forma dinámica de la sensación, los criterios del análisis gramatical estudiados hallan su razón de ser en la interpretación de estas cuestiones.

Según Bordwell, “El término latino *interpretatio* significa ‘explicación’ y viene de *interpres*, negociador, traductor o intermediario. En la actualidad el término denota prácticamente cualquier acto que elabore o transmita significado. (...) los significados no se encuentran, se elaboran.

El hecho de tomar la elaboración del significado como un proceso constructivo no conlleva un relativismo absoluto, ni tampoco una derivación infinita de la interpretación.” Paul Ricoeur describe la interpretación como “La tarea del pensa-

miento que consiste en descifrar el significado oculto en el significado aparente, en revelar los niveles de significado implícitos en el significado literal.”

Desde el campo de la filosofía y de la estética, Gadamer y Pareyson estimaron al conjunto de la realidad como interpretable, interrogándose acerca del sentido de la interpretación en el arte. Pareyson planteó el proceso de formación de la obra como interpretativo: el artista dialoga con la materia que ha de formar. La lectura tiene un carácter interpretativo. “(...) no existe una interpretación única, mejor que todas las demás: única es sólo la obra, no la interpretación, que es múltiple. Esto no significa que sea arbitraria: el intérprete no deberá agregar o sobrepone su personalidad a la obra, sino servirse de ella como instrumento o intermediario (...). Eco, treinta años después de *Obra abierta*, postuló una permanente oscilación entre la iniciativa del intérprete y la fidelidad a la obra, reconociendo los límites que el texto impone: “(...) En resumidas cuentas, decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que cada acto pueda tener un final feliz. Hasta

el deconstruccionismo más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables (...) Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor.) Para Sontag, reducir la obra a su contenido la empobrece, dado que margina sus cualidades sensoriales y sensoriales y plantea que la función de la crítica debiera consistir en demostrar “cómo es lo que es”, incluso “qué es lo que es” y no “qué significa”. Barthes, aun sosteniendo la multiplicidad de sentidos, advierte las limitaciones de esta traducción. “Imposible para la crítica pretender traducir la obra, principalmente con mayor claridad, porque no hay nada más claro que la obra.”

Pero si consideramos que el lenguaje del arte está determinado por su nivel metafórico, por el grado de alejamiento, de sustracción del objeto representado, la división entre contenido y forma, o entre racionalidad e intuición no aparece tan clara. La capacidad para sugerir y al mismo tiempo ocultar, enmascarar, aludir, tiene como contrapartida la facultad de recepcionar. El análisis y la interpretación no empobrecen la sensorialidad o la intuición. En todo caso la resignifican.

Los conceptos contemplan un núcleo (rasgos esenciales) y una periferia (rasgos circunstanciales). En la metáfora se activan una o más propiedades pertinentes, mientras las restantes permanecen “narcotizadas”. Según Borges la metáfora es el contacto momentáneo entre dos imágenes. Si bien no es obligadamente un fenómeno intencional, y toda palabra es en potencia metafórica, como artificio poético se trata de un discurso ambiguo y así, la metáfora no es la mera sustitución

de un decir por otro. En ella o en cualquiera de las operaciones retóricas el sentido se diversifica y se potencia. El significante, es decir la condición material, física, de aquello que se enuncia, “significa”.

La frase el “*hombre caminó mucho*”, sustituida por el *hombre caminó hasta que ralearon las casas o el hombre camino hasta que hubo más cielo*, presupone una cadena de sustituciones (tanto caminó el hombre que salió de la ciudad y por lo tanto no había casas. Como no había más casas el cielo se observaba sin obstáculos) podría continuarse en una deriva incesante.

En el enunciado El eremita fatigó el desierto, el sentido original mantiene su presencia, dado que siempre estamos refiriendo a una acción que comunica que alguien caminó mucho (mucho tiempo o mucho espacio) pero el “truco” retórico consiste en alejar cada vez más la forma del tema. Entramarlo, como enunciaban los formalistas rusos. Así, la idea de cuantificación, también imprecisa en la fórmula inicial (mucho) adquiere de algún modo carnadura. Tan larga fue la marcha del hombre que el que se cansó fue el desierto.

En el típico diálogo *¿Me querés?* mi hija contestaba como tantas, “hasta el cielo, ida y vuelta”. Ida y vuelta adquiere cierto tipo de cuantificación, porque es más que únicamente hasta el cielo, pero no sabemos cuánto es hasta el cielo. Pero si la frase fuera hasta el cielo ida y vuelta y siempre un metro más, la cuestión pareciera establecer algún tipo de medida. Borges aclara este punto con su habitual maestría cuando alude a las *Mil y una noches*.

En todos los casos, estos juegos verbales implican un trabajo interpretativo mayor,

Eco: *Los límites de la interpretación*.

Larrégle- Belinche. *Apuntes sobre apreciación musical*. Cap. 11. Interpretación

Lecturas sugeridas.

dado que lo dicho aparece al mismo tiempo oculto. Se establece una distancia, una lejanía. En un poema fónico, como el que utilizamos en la clase, esa brecha es aun más amplia, dado que no hay traducción posible, pero sí una aprehensión de orden formal. Reconocemos repeticiones, variaciones, alternancias, comienzos, finales y podemos realizar asociaciones libres por analogías cualitativas o empatía fónica. Como si se tratara del balbuceo de un niño. Como la música.

### La música

Si la interpretación es la capacidad de atribuir significado y sentido, la transferencia de estos enunciados al campo de la música requiere precisiones. Usualmente, sentido y significado se emplean como sinónimos. Sin embargo, el sentido no se agota en la significación de un término. Admite varias lecturas: semántica, estructural, lógica o motivacional. Pese a su similitud, significado y sentido se distinguen en que este último añade un valor de orden cultural y pareciera ahondar en un nivel de profundidad creciente. El sentido sería el significado más su valor cultural. El tango o un barrio de Buenos Aires son evocados con la mera escucha del rasgueo con síncope como ocurre con alguno de los casos analizados en clase que parten de un reconocimiento del género (*Cardo y Ceniza*, *Drume negro*). El sentido musical está otorgado por la organización formal y su carácter connotativo por encima del contenido. Existe ambigüedad estética cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido(...)Un artista, para describir algo que quizás hayamos visto y conocido siempre, emplea las palabras (o las imágenes) de modo diferente, y nuestra primera reacción se traduce en desarrai-

go, casi en la incapacidad de reconocer el objeto(...) que nos obliga a mirar de forma diferente la cosa representada, pero, al mismo tiempo, también los medios de representación y el código a que se referían. El arte aumenta la dificultad y la duración de la percepción". La naturaleza misma de la música, su carácter temporal y su grado de abstracción, aleja el significado de la designación o alusión directa a una cosa, imagen visual o situación. El evento musical tiene significado porque crea una expectativa respecto de otro evento musical. El significado es además consecuencia de esa expectativa que involucra registros emocionales, intelectuales y físicos. Sentido y significado musicales se explican tal vez con más facilidad por su contrario, cuando por alguna razón se imponen por ausencia. Este efecto reconoce numerosas causas pero en todas se manifiesta como un desajuste. Pensemos en una ejecución interrumpida por problemas mecánicos o de concentración. El ritmo se fractura en su continuidad. Es un momento traumático para el que toca y para el que escucha.

Esta sensación no se circunscribe sólo a situaciones "de concierto". Es extensiva a versiones exageradamente románticas, demostraciones de destreza técnica sin intenciones expresivas, tempos mal elegidos, inadecuadas dinámicas, desafinación, repeticiones sin intención estética, vibratos desmesurados, la articulación entrecortada de los alumnos que están comenzando su formación, segmentaciones arbitrarias, ejecuciones rígidas con acentos y tiempos muy marcados, clisés clásicos o líricos en temas populares (muy de moda en esta época de tenores operísticos volcados a los géneros urbanos), o arreglos forzados que alteran aspectos esenciales de estilo. Mientras en los ejemplos precedentes el desajuste responde a

la versión, en otros obedece a asuntos relativos a la escucha. Estamos hablando de una interpretación que se distancia de la crítica literaria o cinematográfica. Esta esfera del conocimiento, que Bordwell define como "la acción de realizar inferencias acerca de los significados implícitos a partir de los significados referenciales o explícitos", difiere del enfoque con el que tomaremos la interpretación en este escrito. Mientras el crítico opera con la obra concluida en cualquiera de sus variantes, el músico interviene en acto. La interpretación es un contenido a aprender en una doble búsqueda: conocer la sintaxis musical, sus tensiones internas y condiciones de configuración y accionar con ella en pos de producir su sentido. Esta última es la característica que más se aleja de la crítica de arte puesto que el docente no es mediador entre la obra y el alumno. Aquel debería promover la apropiación de las capacidades interpretativas para que los estudiantes operen con ellas de manera autónoma.

### Interpretación / ejecución

En el léxico coloquial quien interpreta la música es el ejecutante. Su formación se atiende en las clases de instrumento o en los trabajos de conjunto y música de cámara, a través del estudio de:

- Dinámicas (variaciones de intensidad súbitas o progresivas)
- Tempos (variaciones de velocidad estructurales o parciales)
- Articulaciones (modo de juntar sonidos o partes)
- Timbres y ataques (ejecución con o sin vibrato, metálico, opaco, etc.)
- Fraseo (discurrir más o menos flexible con relación a la escritura, al movimiento melódico, a la métrica, al acompañamiento).

Estos recursos se emplean para sugerir o evidenciar estados emocionales (éxtasis, pena, sorpresa, etc.), conceptos (equilibrio, dinamismo, quietud) o referencias estilísticas (ornamentaciones, instrumentaciones, elección de tempos).

Pero la interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas. Durante la ejecución, además de la emoción y el intelecto se compromete la motricidad y el cuerpo. El análisis evita restringir la interpretación a la intuición, al "sentimiento". Este proceso -el proceso del análisis- atraviesa por diferentes momentos en los cuales no necesariamente las conductas involucradas presumen la oposición entre lo racional y lo sensorial o intuitivo. El estudio de cualquier objeto, su percepción global, lo que para los músicos sería una primera lectura continua, aun saltando partes o notas, en general es seguida de una tarea de descomposición, que focaliza sobre los componentes, resolviendo problemas puntuales. Esta descomposición se vuelve estéril si luego no sobreviene una reconstrucción más compleja del objeto y, para nosotros, de la obra. En esta reconstrucción ya se ha incorporado la mirada del intérprete que altera la percepción inicial y que, en el caso de la música, implica tomar decisiones, determinar tempos, articulaciones, dinámicas y un carácter singular aunque nunca totalmente arbitrario. Este momento de la interpretación pone en evidencia la estructura formal de la obra y también sus rastros invisibles.

En su interpretación del *Preludio N° 4 Op. 28* en mi menor de Chopin, Martha Argerich escoge un tempo lento, esboza

apenas los puntillos y pareciera destacar cada nota, sin que por ello el conjunto se resquebraje. Es una versión severa, que no se concede el mínimo desahogo sentimental, el menor exhibicionismo y, sin embargo, conmueve.

Emplea un rango dinámico sutil que acumula tensión sin desbordarse. Alberto Mozzati, en cambio, toca el mismo prelude con más energía, en los extremos del volumen, en tempo más rápido, con un fraseo atado a la partitura, lo que le otorga un carácter enfático y rígido. La singularidad de las versiones es clara e incluso para un auditor no iniciado es bastante sencillo diferenciarlas. Siguiendo el planteo de Eco, hay algo del orden de la permanencia donde el texto impone su lógica y sus restricciones, y lleva a discernir que se trata de la “misma” obra. Más allá de la multiplicidad de versiones, no toda interpretación es “verosímil” si pretende ser inteligible. Los roles del compositor, del ejecutante y del público son técnicamente distintos pero siempre es la intervención subjetiva la que modifica un material dado. En las tres instancias hay un valor agregado a este material. Si bien difieren los procedimientos y el tipo de intervención no es equiparable (el manejo de las dinámicas en la ejecución; los procesos de elaboración compositiva y la escucha comprensiva) todos comprometen una acción y una apertura a los innumerables dilemas de construcción que estos roles acarrearán. Dejarse interpelar por una obra o un suceso ayuda a controlar la propensión al virtuosismo, a la ostentación.

La comunicación supone esta apertura junto a un permanente contrapeso entre estabilidad y conflicto. Si, por el contrario, la respuesta repite el mensaje, y el mensaje reitera la respuesta, el proceso

entra en un círculo vicioso.

En una de las clases, Marina Arreseygor tocó un pasaje de un Preludio n° 3 para Cello. Allí no hubo lugar para grandes desbordes emotivos. Interpretar, en este caso, consistió en dejar que las distintas texturas, las diferentes líneas que se entran en la obra, se escuchan con claridad.

En la versión de Juan Quintero y Luna Monti sobre la bella y clásica Canción para bañar la luna de María Elena Walsh se puede hablar de una reinterpretación compositiva en la cual se emplean cambios de timbre, cromatismos, mutaciones tonales, onomatopeyas y tempos variables, que, sin embargo no alteran el reconocimiento del tema inicial. No siempre estos intentos resultan felices. Una vez, un músico le comentó a Yupanqui “Maestro, hice un arreglo sobre El arriero”, Yupanqui respondió “Por qué, Lo encontró roto?”

#### *La notación interpretativa*

Los signos de notación cambiaron con la historia. En el Siglo XIX se instala una escritura más precisa y abarcativa que contiene a las anteriores. Estas indicaciones refieren:

**Al tempo:** Ej. a tempo, attacca, accelerando (accel), ritardando, riterdando, ritenuto, tenuto, rubato, tempo giusto, presto, lento, moderato, smorzando (smorz), G.P. (gran pausa).

■ **A la dinámica:** Ej. ff, f, mf, mp, p, pp, crescendo (cresc), diminuendo, (dim), piu forte.

■ **A la articulación:** Ej. legato, staccato, détaché, forzato (fz), legatissimo, martelé (martillado), non legato.

■ **Al tipo de emisión del sonido:** Ej. coll'arco (con el arco), sul ponticello (cerca del puente), frullato, Ped. (pedal en el piano), corda vuota (cuerda al aire).

■ **A aspectos emocionales más o menos precisos:** Ej. agitato, con ardore, dolcissimo, expresivo, impetuoso, tempestoso.

■ **A características de estilo:** Ej. alla rustica, alla polaca, alla turca.

Nuevas claves y hábitos de notación se adaptan a las composiciones contemporáneas. Convive la analogía - que favorece el acercamiento a las representaciones iniciales - con signos y símbolos abstractos. En la notación interpretativa, la ambigüedad e inexactitud limita y, al mismo tiempo, enriquece. El problema de la escritura y la transferencia de un sentido a otro es complejo.

Según M. Etkin “(...) el dominio del oficio de compositor aparece muy vinculado en nuestra cultura al dominio de la escritura, es decir, de la notación musical como un cuerpo de símbolos y signos que, al ser decodificados por el intérprete, restituyen la obra imaginada. El pasaje a la notación se convierte en el primer obstáculo, en la primera demora que afronta el compositor. Por ella aparecen grietas por las que se evaden ciertos materiales; a veces un movimiento en ambas direcciones deja ingresar elementos y planteos imprevistos y fructíferos. La notación con su autonomía - en tanto cuerpo de símbolos y signos infiel a lo imaginado y, simultáneamente, estímulo visual y sonoro que realimenta la

imaginación - se convierte no solamente en un parámetro más, sino en uno de los ejes de la enseñanza de la composición.”

Desde una perspectiva semiótica, M. Schultz aborda la cuestión de los límites de la escritura:

“(...) la partitura apunta a su objeto como cualquier otro sistema de signos, pero el signo musical a) no puede reemplazar a su objeto, no puede estar por su objeto más que como registro; la partitura, insisto, no es la música; b) tampoco puede ser reemplazado por otros signos musicales dentro del sistema. Mi argumento es que la experiencia musical completa no puede ser alcanzada sin la presencia sonora. Aun tomando en cuenta que el compositor posee imágenes musicales durante su proceso creativo y que el intérprete puede imaginar cómo sonaría una obra al recorrer la partitura visualmente... las inexactitudes propias del medio notacional musical, en combinación con las circunstancias histórico - musicales, son a la vez, las puertas de acceso a la diversidad y la libertad interpretativas.”

Interpretar no es obligatoriamente dotar a una composición de una mayor carga dramática. Tocar o cantar con distancia y frialdad es pertinente si hay justificación para tal criterio.

El empleo de los recursos clásico-románticos se ha extendido al punto que es habitual escuchar versiones de arreglos corales sobre una canción popular con un empleo de la dinámica propio de un Lied de Schubert. Este estereotipo, que acompaña los finales melódicos V-I con un descenso gradual de la intensidad como sinónimo de “tocar expresi-

vamente", es un escollo para la elección de interpretaciones adecuadas a las exigencias internas de composiciones que no responden a esa lógica y, a veces, los resultados rozan el ridículo. El olvido de las coordenadas históricas con que se concibió la música es una de las causas de la estandarización interpretativa y ha dado lugar a entender que Mozart es excesivamente tonal, Bartok demasiado rítmico o el silencio de 4'33" de Cage exageradamente prolongado y que, por ende, la interpretación debería remediar estos flagelos. En las clases de cámara o instrumento es común que el maestro intervenga con comentarios del tipo "toque más expresivamente", que dejan desorientados a sus alumnos.

Enseñar interpretación conlleva una búsqueda de claridad y precisión verbal en la formulación de las consignas, no sólo para desentrañar el sentido oculto de la obra sino para hacer audibles su soporte formal, agrupamientos que merezcan escucharse de una manera destacada sin que este énfasis debilite las relaciones de conjunto. Técnicamente, volver audibles los sonidos internos de una trama, construir un buen rallentando, ponderar la función expresiva de una disonancia y su resolución, son contenidos interpretativos. La interpretación es un fin de la enseñanza musical. Esta competencia surge de la dialéctica entre las acciones de componer, escuchar, ejecutar y conocer.



Acceso directo a  
Lisandro Aristimuño



Acceso directo a  
Maria Elena Walsh



Acceso directo a  
Hector Villa Lobos



Acceso directo a  
Frédéric Chopin



Acceso directo a  
Johann Sebastian Bach



Acceso directo a  
Leo Maslíah

## MODERNIDAD

La palabra modernidad es engañosa. Porque la usamos para mencionar un rasgo de novedad, pero se comenzó a usar en el Siglo V (del latín *modernus*, que quiere decir *modo*). Por eso se asocia habitualmente a la condición de pertenencia de época, de "actualidad". (Ser moderno, estar a la moda) En sus diferentes usos puede aludir a la idea de contemporaneidad (algo que existe al mismo tiempo que otra cosa, suceso o persona) a un cierto corte historiográfico (la Edad Moderna, comprendida entre los siglos XV y XVIII,) al modernismo (que atañe al movimiento estético arquitectónico y literario que se opuso tanto al arte clásico como a las vanguardias entre la segunda mitad del SXIX y las dos primeras décadas del XX) o a la modernización, que refiere a las teorías utilizadas para explicar el proceso de adaptabilidad en las sociedades, con el supuesto de que, con ayuda, los países periféricos pueden alcanzar un "desarrollo" semejante al que exhiben los países centrales.

En cambio, la modernidad sería una condición de la historia, un movimiento cultural, económico, político, filosófico y artístico que comienza a configurarse a fines del siglo XV con la conquista de América, cristaliza en el siglo XVIII europeo (el "siglo de las luces") y cuyo final es

motivo de controversia. Hay quienes lo ubican en la posguerra del siglo pasado, otros autores establecen un hiato entre la crisis del petróleo y la caída del muro de Berlín y algunos lo consideran un proyecto inacabado aún en curso. Al respecto plantea Esther Díaz:

*Jürgen Habermas señala que, mientras lo que simplemente está de moda queda pronto rezagado, lo moderno (que es mucho más que una moda) sigue conservando un vínculo secreto con lo clásico (...) Moderna es la conciencia que tiene una época de haber superado, por sus rupturas, sus lazos con el pasado.*

*Como periodización histórica, la Edad moderna ya es pasado: los historiadores la ubican entre los siglos XV y XVIII. A partir de la revolución francesa comienza la Edad Contemporánea. En realidad, cuando decimos "moderno", como superado por lo posmoderno, no nos referimos al sentido de "actualidad" que tiene la palabra, ni tampoco a la Edad Moderna. Nos referimos a un movimiento histórico-cultural que surge en Occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el XX. Para algunos autores, (Habermas) aún persistimos en la modernidad. La crisis ideológica actual no sería más que otra vuelta de tuerca de la modernidad.*

*(Esther Díaz, Posmodernidad).*

La modernidad, que como proceso histórico es cambiante, mantiene a lo largo de su itinerario una premisa: la ruptura paulatina con el mundo mítico en el que el hombre encuentra la verdad en dios. La modernidad ya no expresa la imagen del hombre esperando al mesías sino la búsqueda de la verdad, del conocerlo todo a través de la razón, de la ciencia. Con ese afán civilizatorio se produjo la colonización en América. ¿Tuvo América modernidad? Más allá de la influencia de la revolución francesa en las guerras de emancipación, y la idea extendida de que la conquista incorporó a las colonias a la "historia moderna", ¿Fue Tupac Amaru un hombre moderno? ¿Existió un Barroco americano?

Por ahora hablamos de Europa. La imagen que caracterizaría a la modernidad europea es la presencia de un sujeto que observa y conquista los secretos de un objeto. Esto propone que el mundo es la representación que nos hacemos de él, decretando al mismo tiempo la agonía de la antigua representación teológica, religiosa, a partir de dos principios: la confianza en que la idea, la razón, (el idealismo) reemplazaría a la creencia y que ya no habría distinciones entre idea y realidad, y, en paralelo, la irrefutabilidad que a los empiristas les proporcionaban los sentidos para concebir una noción ineluctable de la historia en la conquista del progreso a través de la observación, que era el camino a la verdad. Y la verdad estaba en los hechos, en las cosas, en lo comprobable empíricamente, lejos de cualquier devaneo metafísico que pretendiera una explicación "no comprobable" (el positivismo).

El binomio sujeto/objeto y la autoconciencia de aquel, junto a la expectativa de progreso permanente, busca sustituir

mediante la ciencia, las certezas que brindaba respecto de la verdad la relación dios/hombre en la antigüedad. La modernidad en cambio, avanza y deja todo detrás. Progresa y se dirige a un fin. Aniquila el pasado, pero lo contiene en su cientificidad histórica.

En una conferencia Nicolás Casullo les hablaba así a sus estudiantes respecto de la modernidad:

*La modernidad (...) es la racionalización del mundo a partir de saberes autónomos que ya no van a responder a dogmas, que ya no van a responder a la autoridad del rey o de la iglesia, que van a dar cuenta de su propia esfera en lo que vayan logrando en términos de conocimiento y reflexión. La Modernidad, entonces, desde esa perspectiva socio filosófica, con muchísimo de análisis de la cultura, es ese entramado de racionalización. Nosotros somos un exponente claro: cuando ustedes entran a la Universidad de Buenos Aires, están entrando en gran parte al corazón de esas esferas, al corazón de ese proceso de racionalización, están entrando a una disciplina (...)*

*Al mundo de la ciencia. Nosotros somos parte de ese recorrido que tuvo allá lejos a Rousseau, a Newton a Robespierre, conmoviendo al mundo. Nosotros estamos situados en esta herencia. Algunos creen fervientemente que la ciencia es el verdadero camino hacia la verdad. La cátedra va a tratar de disuadirlos de esta idea, va a plantear que un poeta solitario, quizás viendo el atardecer y pensando en su infancia, está más cerca de conocer la verdad que ocho años de estudio.*

*(Nicolás Casullo, itinerarios)*

En la música, este extenso tramo de la historia abarca aquello que hace algunas décadas solía estudiarse de acuerdo a una secuencia encadenada de estilos contrastantes. Superada la "oscuridad" del Medioevo, se sucedían el renacimiento, con sus danzas de a pares, (pavana y gallarda, passamezzo y saltarello, basse danse y tourdion) sus villancicos, madrigales, chanson y ayres y la consecuencia polifónica de los cantos litúrgicos. Pleno humanismo y en América y África, matanzas y esclavitud. Luego el barroco, entre la aparición de la Opera seria, la orquesta y sus conciertos, fugas, sonatas, suites y demás, conjugó la pasión con la razón, en la convivencia de una incipiente burguesía, la vida cortesana y los monarcas y la tensión entre protestantes y católicos. Bach, el gran compositor barroco, tuvo tantos hijos como obras maestras y algunos de ellos fueron estrellas de rococó ornamental y virtuoso inmediatamente posterior.

El clasicismo entronó a Mozart con sus sonatas, sinfonías y operas en todos los idiomas, e instaló la idea del músico genial, atormentado y mujeriego. Pero si hubo un artista "moderno", romántico, burgués, taciturno, autoconsciente, admirador de la revolución de la nueva clase, y encima paulatinamente sordo, lo que solo le permitía, en sus obras maduras, pensar los desarrollos en lugar de escucharlos, ese fue Beethoven. El creador de la pura abstracción, del cual derivarían otros notables por sus obras maceradas en vidas noctámbulas y pasionales. Desde el subestimado Chopin hasta el tardíamente exacerbado Wagner.

Dijimos que la modernidad fue Europa. Y Hegel el filósofo alemán de la totalidad, quien postuló la cohesión entre lo pen-

sado y lo vivido, el devenir, la dialéctica que luego Marx dio vuelta. Hegel pensó. Y pensó lo humano como el movimiento perpetuo entre dos nada. Beethoven, su némesis, encarnó esa condición, de desarrollo incesante, de música indeterminable en su funcionalidad. Una música, total y al mismo tiempo inútil. Que solo legaba su imagen para ser escuchada. Al respecto Fischerman escribió:

*(...) La hipótesis es que hay una idea del arte en particular que en la música se cristalizó alrededor de la figura de Beethoven (...) Esa forma de concebir el arte-la música- (...)persigue la condición de abstracción - de música absoluta- (...)Hegel, en su Estética, aseguraba que el arte nacía en el preciso momento de la muerte del ritual. Es decir que la condición de artístico estaba directamente ligada a su capacidad de abstracción.*

*(Diego Fischerman, Efecto Beethoven)*

Desde tal postura, los géneros que tienden a la abstracción (y no a la celebración, el entretenimiento, la danza, la festividad), serían superiores a los claramente funcionales, y hallarían su razón de ser exclusivamente en la escucha.

## VANGUARDIAS

Hace más de sesenta años el crítico Hans Magnus Enzensberger comenzaba un artículo publicado en Buenos Aires por la revista Sur de la siguiente manera:

*Desde hace varias generaciones, cualquiera que cubra planos de colores, cuartillas de palabras o pentagramas de notas, puede considerarse embanderado en la vanguardia. Ha habido quienes no han hecho uso de esa posibilidad. Aquel que no vacila en calificar de vanguardia*

a un autor como Fran Kafka, ya por tan pretenciosa palabra queda convicto de ligereza muy grande. El propio Kafka jamás la hubiera pronunciado. Tampoco Marcel Proust, ni William Faulkner, ni Bertolt Brecht, ni Samuel Becket. Ninguno de ellos, que sepamos, ha invocado ese término, que hoy integra el vocabulario de las reseñas con que los editores acompañan los libros que publican, pero cuyo sentido, como si estuviese establecido de una vez por todas, no reflexiona prácticamente ninguno de los muchos que tan sueltamente la emplean. Reza esto tanto para los partidarios de las vanguardias como para sus detractores. Unos y otros utilizan sin discriminar un concepto discriminatorio que hace más de cien años fue acuñado con fortuna en París (avant garde) y que desde entonces viene circulando como piedra de toque que no hay porqué tocar. (Hans Enzensberger, *Las aporías de la vanguardia*).

La relación entre el pasado y el presente, entre lo reaccionario y lo progresista, no siempre se dirime en su núcleo diferencial: la apertura al interrogante, la duda, la búsqueda de nuevos caminos. Las vanguardias jamás han convocado a la quema de libros para censurar una disidencia, pero parte de lo que el ambiguo término abarca, ha sido monolíticamente impermeable al “ruido” social que denunciaba Adorno. Pero este posicionamiento presentó matices en las disciplinas del arte. Mientras la música y la literatura, a pesar de sus búsquedas de renovación formal aceptaron desde el comienzo la reproductibilidad técnica que tan agudamente analizaría Benjamin, las artes visuales se aferraron hasta el final a la idea de obra única e irrepetible, y esto no discriminó entre un cuadro de Velázquez, de El Greco o de Kandinsky. Al respecto refiere Hobsbwan:

“En resumen, es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como arte. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y, en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y el arte capital del siglo XX. El *Guernica* de Picasso es, como obra de arte, incomparablemente más impresionante que *Lo que el viento se llevó*, de Selznick, pero desde un punto de vista técnico esta es una obra más revolucionaria. (...)”

Las vanguardias no quisieron reconocer esta situación hasta el triunfo de la sociedad de consumo moderna, en la década de los cincuenta y, al admitirlo, se quedaron sin ninguna justificación”. Eric Hobsbawm *A la zaga*, Barcelona, 1998, p. 34.

Las imágenes siguientes están tomadas del texto citado.



Las vanguardias son modernas en el sentido de la idea progreso, la novedad y lo contemporáneos. A pesar de su rechazo a la industria cultural, vanguardias musicales, Impresionismo, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, microtonalismo, futurismo, traen nuevas escalas, formas y materiales que aún perduran. Pero también se graban. Expresan una crisis parcial del sistema tonal (ceñida a un sector social hiper especializado) que amplía el material, incorpora los sonidos del paisaje, lo aleatorio a la composición, y el aprovechamiento de los avances tecnológicos de grabación y procesamiento electrónico del sonido. Esto ocurre en Europa y Estados Unidos mientras se forman los nuevos estados nacionales burocráticos, aparecen el nazismo y el fascismo, y ocurren la revolución rusa y las guerras mundiales. La música se estructura en un espaciotemporal de múltiples dimensiones. Y, en paralelo a la física relativista y cuántica, irrumpe la música popular en el mercado y los medios de comunicación masivos.

El romanticismo del siglo XIX fue prolífico en sinfonías tocadas con enormes orquestas y amplios rangos expresivos y temáticos, y en deliciosas obras en miniatura, preludios, lieder y scherzos que brotaban del todavía no psicoanalizado mundo interior. Tanto se desarrolló este movimiento, que derramó sobre una parte de las vanguardias del siglo XX.

Stravinsky, y acaso Schoenberg, Berg y Webern querían ser como Beethoven. Querían ser Beethoven, notó Emiliano Semina. Abstractos, rotundos, creadores de la música pura, fuera de ritos y entretenimientos. La música universal para escuchar. La ruptura con esa tonalidad que se iba ajando siglo a siglo, la liberación de

la disonancia que subvirtió gota a gota el inoxidable sistema que supo instaurar compases, grados, medidas, tónicas, intervalos, regularidad, proyectos, progresiones y sujetos, se poblaba además con palabras de imposible mensura. Palabras que expresaban cuestiones que desafiaban la razón iluminista: *sensa tempo*, (sin tiempo) *rubato*, (tiempo robado) *ad libitum*, lento. ¿Cuánto es lento?

Así, las vanguardias francesas, alemanas y norteamericanas heredaron la pasión por la originalidad, la búsqueda de superación del pasado a través de diferentes estrategias (nuevas escalas que evitaban los ejes tensión/distensión, el retorno a los modos antiguos, la repetición sin progreso, el empleo de instrumentos de percusión sin altura puntual, los registros electro acústicos luego procesados, entre otros) pero también cierto conservadurismo elitista que impidió que esas innovaciones llegaran al nuevo gran público consumidor de música, cine, radio, novelas y periódicos que alumbró la tecnología del siglo siguiente: las masas.

Las vanguardias musicales, proponen una renovación formal que convierte y acentúa el carácter jeroglífico del código determinado por esa cripticidad. Para Adorno, la persistencia de su sentido es constantemente diferida a una instancia que no llegará jamás. Dice Adorno:

*“La música más que otras artes es prototipo de esto, toda ella es enigma y evidencia a la vez. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan”.*

(Theodor Adorno, *Sobre la música*)

Es una profunda reflexión poética. Pero Adorno creía que la música que comulgaba con los principios de la revolución francesa, la música de Haydn, Mozart y de Beethoven hasta su madurez, simbolizaban la plenitud de lo humano, igual que la filosofía de Kant, Hegel, Schiller y Goethe. Y la crisis de la obra tardía de Beethoven, quien le había borrado la dedicatoria a Napoleón en la Sinfonía Heroica, lo lleva a pensar que la promesa quebrada ya no cuajaba con la vida cruel y atroz del siglo XX. Esa situación únicamente la podía simbolizar la Nueva música y esa era la música de Schoenberg. Esa música debía ser compuesta para quienes la entenderían. Y el entendimiento profundo de las condiciones históricas dejaba fuera a la mayor parte de la humanidad. Había que protegerse de las masas. Y en ese sentido, las vanguardias, en su traducción literal, a pesar de las profundas renovaciones formales que implementaron para escapar de la tonalidad, tuvieron más de guarda (guardia) que de avand (adelante). Apenas comprendían aquellos que eran capaces de observar desde la retaguardia.

Las masas no encendían la radio, ni reproducían en el gramófono - y luego en el tocadiscos el grabador a cinta, el casete, el CD y ahora el celular o la computadora digital- para escuchar las obras atonales para piano de Schoenberg y sus amigos o la Pregunta sin respuesta de Charles Ives. No. Escuchaban foxtrot, jazz, habaneras, boleros, como después lo hicieron con el rock, el folclore devenido nuevo cancionero de protesta, con los Beatles y hoy con cumbias, trap, indie, la música de las películas y las series, mezclados en la licuadora que supone la vida urbana. En el medio hubo lugar para todo. El tango mutó a partir de la guardia vieja hasta Diego Schissi, pasando por Gardel, Troilo

y Piazzolla. El folclore en sus comienzos brumosos, cantó a las montañas, el pueblo añorado, el río, se industrializó con Los chalchaleros, Falú, Tejada Gómez, vivió su etapa de protesta con el nuevo cancionero popular latinoamericano y hoy anda por ahí con Acaseca, Juan Quintero o sus símiles en otros países. Son ejemplos. Otras músicas fatigaron las cornisas, los bordes de la invención y la identidad, como Bill Evans, Thelonious Monk, Egberto Gismonti, King Crimson, Alberto Muñoz o Dave Brubeck.

En esta inédita música popular. para escuchar, alejada de sus orígenes, se filtró la vieja música clásica a la que le disputaron su lugar, pero que sigue sonando de la mano de la industria cultural. Todo eso, fue, ha sido y en algunos casos sigue siendo "moderno". Moderno por lo tonal o moderno por el afán de superación y progreso. Más adelante hablaremos de lo posmoderno.

Volvamos al sujeto racional. Que descubrió que "ese" era su tiempo. El tiempo del iluminismo del S XVIII, el tiempo de estructurar y explicar la historia y el lugar del hombre en ella y entroniza sus héroes en Descartes, Kant y Hegel. Que sufrió los embates del pensamiento romántico y de los llamados maestros de la sospecha (Nietzsche, Marx, Freud, la Escuela de Frankfurt) y recién declinó casi en los confines del siglo XX cuando, con la caída de los grandes relatos, la ironía y el escepticismo de la posmodernidad rupturista en el arte y conservadora en la política, con la llamada "ausencia de sentido", extravió su destino. Todavía resiste.

## LO CONTEMPORÁNEO

La modernidad, entonces, abarca también lo contemporáneo, si lo contemporáneo comprende el ciclo que comienza con las transformaciones del mundo urbano, los saltos tecnológicos de mediados y fines del XIX (la fotografía, el dínamo y la imprenta) y comienzos del XX (la reproducción ampliada del sonido y la imagen, el cine, el diseño, la globalización, el láser y, sucesivamente la tecnología digital, las redes, internet etcétera.)

Contemporáneo no es solo el ahora sino un presente ensanchado con sus vaivenes y retrocesos. Abarca la fase tardía de la modernidad industrial, las guerras, el giro de eje político de Europa a EEUU y Rusia, la caída del muro, la crisis del petróleo y la revolución mundial abortada y sustituida por el desencanto posmoderno. Aunque la historia no terminó, todo eso es de algún modo, contemporáneo, y ocurre en las ciudades.

Los capítulos del transitado y muy recurrido libro de Erick Hobsbawm "Historia del Siglo XX" no por conocidos pierden carnadura respecto de una visión panorámica de aquello que muy genéricamente llamamos contemporáneo:

1. La época de la guerra total
2. La revolución mundial
3. El abismo económico
4. La caída del liberalismo
5. Contra el enemigo común
6. Las artes 1914-1945
7. El fin de los imperios
8. La guerra fría
9. Los años dorados
10. La revolución social 1945-1990
11. La revolución cultural
12. El tercer mundo

13. El socialismo real
14. Las décadas de crisis
15. El tercer mundo y la revolución
16. El final del socialismo
17. La muerte de la vanguardia las artes después 1950
18. Brujos y aprendices

Estos subtítulos aparecen agrupados en tres partes que el autor inglés denomina La era de las catástrofes, La edad de oro y El derrumbamiento.

Los avances de la historiografía, los anales, los marxistas ingleses amigos de Hobsbawm y todas las corrientes que los continuaron tanto en Europa como en América Latina, permiten, con diferentes enfoques y matices, un acercamiento a acontecimientos y transcurso que siguen gravitando en la actualidad en nuestra percepción del presente. Luego del período de las revoluciones, las crisis económicas y las batallas, de muertes masivas y enormes avances científicos que abarcan a las ciencias sociales y al arte, como el psicoanálisis, la Gestalt, la sociología y los estudios literarios, luego de todo eso, la posguerra alumbró hábitos culturales impensados pocos años atrás y un progreso inédito en la historia de la humanidad en niveles de inclusión, educación, derechos civiles y derechos políticos. Y en el tercer quiebre -conjetura Hobsbawm- producido por la restauración conservadora y la post revolución, se producen cambios que aún no han detenido su curso. El mismo autor, en referencia al tramo que denomina la edad de oro y que Alcira Argumedo, pondera como el fin de la Edad contemporánea habida cuenta de las metamorfosis referidas, plantea que, en el epílogo de la guerra, el mundo era otro. Escribió Hobsbawm:

“Los jóvenes, en tanto grupo con conciencia propia que va de la pubertad (...) hasta mediados los veinte años se convirtieron ahora en un grupo social independiente. Los acontecimientos más espectaculares sobre todo de los años 60 y 70, fueron las movilizaciones de sectores generacionales, en países menos politizados, enriquecían a la industria discográfica, el 75/80 por cien de cuya producción –a saber música rock- se vendía a un público de entre 14 y 25 años. (...) “La juventud” no como fase preparatoria para la vida adulta, sino, como la fase culminante del pleno desarrollo humano”

Hobsbawn, *Historia del Siglo XX*)

Esta insatisfacción tardía que deviene de la crisis económica de los años 30, las grandes matanzas ocasionadas por la guerra, el principio de globalización del mundo y el hecho de que ese mismo mundo ya no es eurocéntrico porque a lo largo del siglo se ha producido la caída y la decadencia de Europa, genera la desintegración de las antiguas pautas por las que se regían las relaciones humanas y el quiebre de los vínculos entre las distintas generaciones, o, en otras palabras, entre pasado y presente. El rock expresa como pocas manifestaciones estéticas esa fractura, no sólo porque aparece como un fenómeno universal en planeta que se convirtió en una única unidad operativa que condiciona y pretende moldear a estos nuevos actores sociales (los jóvenes), sino que además le confiere materialidad en algunas de sus figuras heroicas (que mueren jóvenes) James Dean, Jimmy Hendrix, el Che Guevara, John Lennon como antes Gardel, Evita y Julio Sosa en el peronismo y el tango, la idea de la eterna juventud. Los Beatles, hijos de familias obreras en una ciudad portuaria, con

escasa formación académica musical, dejaron de tocar en público ante el bramido de las multitudes que no dejaba escuchar los temas y, además, aparecían otros músicos con mayores destrezas con quienes no podrían competir. Esto los empujó al estudio de grabación, a sus obras más audaces y a su agonía, sumergidos en la procesadora urbana, donde los límites entre las categorías de música culta y popular se iban volviendo lábiles y la juventud algo más que un divino tesoro. De ese momento es *Abbey Road*, (1969) orquestado por George Martin con Geof Emerick como ingeniero de grabación, hábito que se afianzaría en las décadas siguientes hasta la actualidad. El estudio de grabación se traslada incluso a las casas particulares.

“*Help*” (Socorro) es un caso paradigmático. El texto clama por ayuda, ante la sensación de vejez, melancolía y nostalgia respecto a la juventud perdida, cantada frente a multitudes por jóvenes que sólo tienen 20 años. Un parangón en Argentina sería “*Canción para mi muerte*” en la que Charly García y Nito Mestre entonan “Hubo un tiempo que fue hermoso y fui libre de verdad, guardaba todos mis sueños en castillos de cristal” refiriéndose a su pasado. Ellos también tenían 20 años. Alcira Argumedo, socióloga y teórica argentina, caracteriza este tramo de la historia de la siguiente manera:

“*El ciclo de la Edad Contemporánea comienza a cerrarse al finalizar la segunda guerra mundial. En la etapa comprendida entre 1945 y 1973 – tomando este último como un año que condensa complejos procesos a nivel internacional con una densidad similar 1979- se produce la Revolución del Tercer Mundo. Por primera vez en más de cuatro siglos dos tercios de*

*la humanidad, considerados seres inferiores por la supremacía euroamericana (...) hostigan a las potencias coloniales y neocoloniales, impulsan procesos de liberación nacional y social e imponen gobiernos de corte popular en gran parte de las regiones asiáticas, africanas y de América Latina.”*

(Alcira Argumedo, “*Crisis de las ciencias sociales de la Argentina en crisis*”)

La modernidad es, sobre todo, el proyecto cultural de los grandes relatos. Las explicaciones totalizadoras que prometían un futuro mejor a través del progreso inevitable de la historia como el desarrollo de la 5ta de Beethoven.

Según José Pablo Feinmann un metarrelato establece:

1. Un sentido
2. Una linealidad
3. Una utopía
4. Un motivo de lucha, de praxis
5. Un sujeto
6. Un horizonte de plenitud

Un gran relato asegura la plenitud del horizonte al que aspira. La idea de sujeto es totalizadora. Conocerlo todo, explicarlo todo. El capitalismo industrial es un gran relato. Lo son también el marxismo, el idealismo, el psicoanálisis, la sociología, la nueva historia, el arte. Por lo tanto, si la modernidad instituyó la muerte de dios y entronizó al sujeto y a continuación, la posmodernidad postuló su finitud, todavía discutimos tales conjeturas. La modernidad, ese proyecto inacabado, pensó Habermas, sigue influyendo en la formación de artistas y teóricos universitarios y habita en el presente. En lo contemporáneo.

## POSMODERNIDAD: LA VIDA DESENCANTADA

Hay una escena en el epílogo de la película “*El club de la pelea*” dirigida por David Fincher y basada en la novela *Fight club* de Chuc Palahniuk, en la cual la protagonista femenina (Marla Singer) le pregunta al narrador, también personaje anónimo encarnado por Edward Thomson “¿Por qué te disparaste?”. El le contesta, “estoy bien, confía en mí. Todo va a estar bien”, mientras por la ventana se ven edificios que se derrumban sucesivamente. Tras un breve silencio prosigue “Lo que ocurre es que me conociste en un momento muy extraño”. El actor principal, el insomne que busca llenar sus vacíos en peleas brutales entre hombres que se golpean en sótanos umbríos, ya no siente matices. Únicamente el dolor extremo. Ese paisaje extraño, al que alude podría simbolizar aquella atmósfera a la que varios autores han llamado posmoderna. La de monstruos gigantes, (el *Tiburón* de Spielberg), máquinas cibernéticas asesinas que intentan matar el pasado (*Terminator*)o intrusos en naves espaciales al servicio del capital financiero (*Alien*) que atacan desde dimensiones inexplicables enfrentados por la altísima y valiente comandante Ripley (como Uma Thurman en *Kill Bill*, mujeres enormes). La atmósfera de las primeras obras de Leo Masliah, sórdidas, irónicas e inexpresivas, como muestra la canción Corriente alterna, en la que una mujer abandona y retorna a su pareja a tal velocidad que ya es imposible diferenciar ambos actos y se va convirtiendo en una estela. Es el pop de Madonna, Michael Jackson (hombre/mujer, niño/adulto, blanco/negro, bailarín, cantante y productor multifacético) el videoclip sin narración que enlaza planos que cambian permanentemente con

una misma música. El minimalismo futurista de Laurie Anderson donde nada es lo que parece. El espacio de las primeras performaces, del Land Art (arte de la tierra) donde Richard Long traza un camino en la cordillera de los Andes, y le saca una foto que llamó *Walking line*. Esa es la obra de arte posmoderna. Posmodernidad supone la desaparición del objeto y el debilitamiento del sujeto. El celular que permite habitar varios espacios simultáneamente, la guerra de Irak, que solo vimos en la pantalla sin cuerpos ni combates: un festival de fuegos artificiales.

Si efectivamente la posmodernidad es identificable como un tramo orgánico, esa organicidad se amalgama en la pura contradicción: una estética que admite todo tipo de matices enmascarada en la estrategia financiera global cuya crueldad no parece encontrar tampoco sus límites.

## FRASES

(A lo largo de mi vida, todos nuestros problemas han venido de la Europa continental, y todas las soluciones han venido de las naciones anglohablantes a lo largo y ancho del mundo) George Bush, «He hablado con Vicente Fox, el nuevo presidente de México, para tener petróleo que enviar a Estados Unidos. Así no dependeremos del petróleo extranjero» Ronald Reagan, “Las mejores mentes no están en el Gobierno. Si hubiera alguna, el sector privado se las robaría”, el mismo Fukuyama “Quizás estamos siendo testigos no sólo del fin de la Guerra Fría, o del pasaje de un período particular de la historia de posguerra, sino del fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la historia ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobier-

no humano (...) hay poderosas razones para creer que este ideal será el que gobierne el mundo material en el largo plazo.

Es la ciudad distópica de *Pulp Fiction*, el relativismo de Manhattan, el sin sentido itinerante de *El vestido rosa*, el hombre que vive en un presente perpetuo de *El día de la marmota*, el caminar lento y permanente de El sabor de las cerezas, el silencio de 4,33 de Cage15 referido e imitado hasta el infinito. Es *Thriller*, *Café Müller*, la hibridación, la repetición con variaciones mínimas de Philip Glass (Beard and Gloag), las composiciones tan dispares de Luciano Berio, las obras tardías de Pierre Boulez, Brian Eno. Es, además, *For Bunita Markus* de Morton Feldman, en donde los sonidos parecen brotar de un espacio desconocido (como Alien) fuera del tiempo. Es la reiteración de Steve Reich donde parece que nada ocurre y todo ocurre, las fotogalerías, los grafitis anónimos, la estetización de lo cotidiano, la hibridación, el fragmento, el vacío de sentido, el arte conceptual.

Como se ve, todas propiedades que existían desde tiempos remotos y que adquieren una gradualidad mayor a partir de las crisis de mediados de los 70. Casullo opina que entran en crisis: el sistema capitalista industrial de la posguerra, el estado de bienestar, el proyecto político alternativo (el socialismo), los sujetos sociales históricos (como la clase obrera), la sociedad del trabajo y las formas burguesas de la política. Junto a estas crisis, emerge un tiempo de revolución tecnológica y una instrumentación cultural, desde los poderes del capital que poseen los medios de masas, el mensaje publicitario, informativo, ficcional, de entretenimientos, deportivos, sobre lo social. La cultura del consumo cubriendo la casi totalidad de los aspectos formadores de la vida, desde las zapati-

llas al peinado, desde la comida hasta la cultura del veraneo, desde el celular hasta el Whatsapp.

El término posmodernidad o postmodernidad, es empleado entonces para designar un amplio espectro de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos del siglo XX, que llegan hasta el presente, caracterizados por su oposición o superación de las tendencias de la modernidad, (progreso, sujeto, totalidad, sentido, utopías) aun conviviendo con ellas. En las ciencias sociales, refiere al proceso cultural que se desplegó en muchos países durante el siglo XX, a partir de los años 70. En economía se utiliza el concepto de postmaterialismo o postindustrialismo.

Las distintas corrientes del movimiento posmoderno surgieron durante la segunda mitad del siglo XX. Comparten la idea de que el proyecto de la modernidad (libertad, igualdad, solidaridad) fracasó en su intento de renovación de las formas tradicionales del arte y la cultura, el pensamiento y la vida social. Se produce un quiebre en el orden económico capitalista, que abandona una economía de producción (el Estado de bienestar) orientándose hacia una economía del consumo que requiere el debilitamiento de los lazos sociales. En contraposición con la modernidad, la posmodernidad es la época del desencanto. La revalorización de la naturaleza y la defensa del medio ambiente, se mezclan con la compulsión al consumo, la conexión permanente en las redes y el cuestionamiento a las ideologías y a la política. La verdad es transmitida por los medios masivos. El receptor se aleja de la información recibida quitándole realidad y pertinencia, convirtiéndola en mero entreteni-

miento. Se pierde la intimidad y la vida de los demás se convierte en un show, especialmente en el contexto de las redes sociales. El pasado y el futuro empalidecen ante la pregnancia enajenada del presente. El culto a lo individual encuentra su correlato en el cuidado del cuerpo y la liberación estética personal. Buena parte de los individuos basan su existencia en el relativismo y la pluralidad de opciones, igual que el subjetivismo impregna la mirada de la realidad. Y aunque la razón moderna y la ciencia son negadas, se instala una confianza sin fisuras en la tecnología.

Estas son parte de las caracterizaciones habituales cuando se habla de posmodernidad. Y si bien es un período contradictorio signado por movimientos sociales y grandes cambios culturales y reivindicaciones, entre ellos el feminismo y los derechos humanos, es claro que el horizonte revolucionario que signó el derrotero de las conquistas del pasado (cristianismo, ilustración, marxismo, capitalismo), cosmovisiones que ordenaban y legitimaban los acontecimientos históricos, es sustituido, en amplios sectores sobre todo de las clases media y alta, por el relativismo y el escepticismo respecto del futuro. De ahí que es frecuente escuchar frases del tipo “yo vivo el presente”. La multiculturalidad, la fragmentación, la lingüística, la ironía, son principios que aún prevalecen.

## LA CAÍDA DE LOS METARRELATOS

Sentenció Lyotard: “Se tiene por posmoderna la incredulidad sobre los grandes relatos”. Lo comunicacional comunica. Lo que comunica es la transparencia. La sociedad posmoderna es una sociedad transparente.

Otro rasgo que tiñe el discurso posmoderno es la ruptura del devenir histórico. En la mirada de Foucault, la historia es discontinua y si la historia es discontinua, esa discontinuidad se expresa como acontecimiento. Cuando el suceso sucede, la discontinuidad se efectiviza. Hay un afuera de la historia. Un quiebre.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault analizó magistralmente *Las meninas*. Allí Velázquez pinta a la pareja real. Pero Felipe IV y Mariana no aparecen en el cuadro: solo la vemos reflejada en un espejo. Los reyes no son visibles. Lo que sabemos es lo que los soberanos ven. Vemos el objeto que el sujeto ve, pero no vemos al sujeto sino diluido. El sujeto no existía antes de la modernidad. El sujeto es la razón. El hombre. En Foucault, ser sujeto es estar sujeto, y esa sujeción comienza con el humanismo ¿Qué es el humanismo? Es ese mundo en el que todo lo ente es imagen del hombre que establece un dominio sobre ese mundo. Dice Feinmann: “Velázquez mira la cámara. Mira desafiante a los reyes. Los desafía porque los ha derrotado. Los expulsó del cuadro”.

Pero en el universo posmoderno no hay lugar para imágenes permanentes. Todo es discurso. Y los discursos, las historias de Instagram, el Snapchat o el arte efímero, se esfuman y pueden ser vorazmente reemplazados por otros que incluso los contradigan. Los entes fueron reemplazados por la discursividad.

La posmodernidad expresa en su forma, la visión que occidente tenía de sí antes, durante y después de la caída del comunismo. El atentado a las torres gemelas pareciera desmentir su vigencia. Otra vez, el mundo, ese mundo aparen-

temente multicultural, pluriverbal, crítico, irónico y desencantado, ese fin de la historia anunciado por Fukuyama, retornó a la globalización y la división tajante del bien y el mal. Lo anunció Bush en su discurso ante el parlamento de Estados Unidos luego del ataque. “Dios está con nosotros”.

Estas categorías apenas esbozadas en el texto (modernidad, contemporaneidad, posmodernidad) representan tradiciones que gravitan en la formación musical y que aparecen a menudo imbricadas. Se trata de conceptos abiertos al debate. ¿Cómo es el presente en el cual discurre nuestra vida? ¿Hay un sentido? ¿La modernidad retorna para concluir su legado? ¿Es parte de una crisis en la cual lo nuevo no terminó de nacer y lo viejo no terminó de morir?