

CA17013UNLP

UNIVERSIDADE: Universidad Nacional de La Plata

AUTOR: Andrés Duarte Loza (aduarteloza@hotmail.com)

DUALIDADES ENTRE LA MÚSICA CULTA EUROPEA Y LATINOAMERICANA

Palavras chave: Música latinoamericana; Instrumentos musicais

Palabras clave: Música latinoamericana; Instrumentos musicales

INTRODUCCIÓN

¿Por qué motivos somos capaces de reconocer auditivamente en el medio de la música culta rioplatense, que una obra fue compuesta por un compositor de origen europeo?. Este tipo de interrogantes tienen origen en una pregunta mucho más amplia: ¿en qué medida una música da cuenta del lugar y el medio musical en que fue concebida?. Y en este sentido ¿de que manera las concepciones acerca de la complejidad gravitan en la diferenciación entre las producciones musicales de ambas regiones?.

El concepto de complejidad se presenta como un interesante lugar de discusión acerca de las tendencias europeas y latinoamericanas de las últimas décadas, ya que es un término que es sostenido como fin último del progreso en música, según algunas de las concepciones centroeuropeas. Buena parte de las estéticas musicales latinoamericanas proponen el rechazo a la complejidad como es entendida en centroeuropa, para dar lugar a las búsquedas que se apoyan en una intención de síntesis que prioriza los aspectos cualitativos de la obra musical.

La dirección que la música culta centroeuropea a tomado en los últimos decenios se ha visto influenciada por la postulación teórica que promueve una concepción evolutiva de la música, en los términos de una complejidad creciente. En este sentido la realidad musical latinoamericana plantea una contrapartida a esos postulados en una línea que no ostenta ni pretende la complejidad según es entendido en Europa Central o al menos no plantea su propia realidad musical – en cuanto a lo estético compositivo e instrumental- basándose en las concepciones centroeuropeas.

METODOLOGÍA

El trabajo se sitúa en un estudio analítico-comparativo basado en la oposición y discusión sobre concepciones teóricas fundamentales en el ámbito de la música culta centroeuropea y latinoamericana- desde una perspectiva histórica cultural- como así también sus repercusiones en el campo de lo estrictamente estético musical.

DUALIDAD 1

Afinidades y rechazos

Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943) escribe: *“El dualismo que penetra todas nuestras actividades, como resultado de una quizás imposible síntesis entre Europa y América, involucra a todo y a todos.*

Cabría preguntarse si la presencia o ausencia de determinadas tendencias y procedimientos compositivos en la música argentina contemporánea responde -entre otras causas- a esa dualidad esencial. En otras palabras, de qué manera y con qué profundidad nuestra tierra y nuestro espacio, en sus apariencias e inapariencias, estimula afinidades y rechazos”.

Pretender enmarcar a la música culta contemporánea de Europa central o de Latinoamérica como unidades estéticas sería, de alguna manera, simplificar o negar las expresiones particulares y diversas que se plantean dentro de sus medios culturales tan vastos y heterogéneos. Tanto la música que se genera en centro Europa como en Latinoamérica presenta, hoy, una gran cantidad de vertientes en lo referido a estilos y estéticas compositivas. Dentro mismo de la producción musical de las figuras más destacadas de estas regiones culturales podemos encontrar -dependiendo de la obra que se analice- distintas concepciones estéticas. A su vez, podemos observar ciertas constantes en las concepciones compositivas que acercan -a veces más de lo esperado- a las estéticas más diversas. Al analizar la música centroeuropea desde Latinoamérica contamos con la posibilidad de tomar distancia con respecto de ella y esto, sumado a la confrontación con nuestra propia realidad, nos permite establecer algunas constantes. Percibimos, entonces, en la producción musical centroeuropea, diferencias sustanciales en relación con variables musicales significativas, como por ejemplo: la concepción del tiempo, el imaginario sonoro, la escritura musical, las técnicas instrumentales y los procesos constructivos.

Es evidente que el compositor europeo no puede pasar por alto su antigua tradición musical en el campo de la música culta, tanto sea para afirmarla como para negarla o discutirla. Esta tradición constituye, a su vez, una de las vertientes de la música en América Latina pero no abarca, de ninguna manera, a la diversidad latinoamericana.

DUALIDAD 2

Tendencias latinoamericanas y tradición centroeuropea

Es posible delimitar algunas características comunes de la música latinoamericana poniéndolas en contraposición con la producción centroeuropea. El compositor y musicólogo Coriún Aharonián (Montevideo, Uruguay, 1940) advierte, en el análisis de cierta porción de obras de compositores latinoamericanos, algunas posibles tendencias propias de Latinoamérica que marcan cierto distanciamiento con respecto a las de sus pares europeos:

“El sentido del tiempo es aparentemente distinto del europeo. La observación estadística de obras de las últimas décadas de uno y otro continente permite concluir en tanto hipótesis de trabajo que el tiempo psicológico del compositor latinoamericano es más breve y más concentrado que el de su colega europeo promedio”.

Una tendencia que se observa, frecuentemente, en el compositor centroeuropeo, es la pretensión de abarcar la mayor cantidad de recursos y posibilidades operacionales para la transformación de materiales y procedimientos compositivos. Esto redundaría -en muchos casos- en la necesidad de extender la duración total de la obra. Por otro lado, puede considerarse a la concentración temporal como una constante en la música latinoamericana. Este quizás sea uno de los factores que determinan, de manera más evidente, la notoria tendencia de los compositores latinoamericanos a la composición de obras más breves si se las compara -en cuanto a su duración total- con las de los compositores europeos. Además, los procesos constructivos, tienden a evitar la direccionalidad, estableciéndose una concepción no lineal y no cronológica del tiempo.

Al respecto, escribe Aharonián: *“Podemos comprobar un elevado porcentaje de obras que se instalan en una sintaxis no discursiva en la que el encadenamiento en devenir permanente de células sonoras -propio de la tradición europea occidental- es sustituido por una estructura de zonas expresivas”.*

Se encuentra, también, que la supuesta división entre música popular y música culta parece entrar en contradicción con las estéticas compositivas de muchos compositores latinoamericanos que, para la elaboración de sus obras de música culta, consideran posible la utilización de materiales provenientes de la música popular latinoamericana: *“Las búsquedas de un replanteamiento de lenguaje van llevando a un gradual rompimiento de la dicotomía entre música "cultura" y música "popular"[...]dicotomía propia de la cultura europea”.*

DUALIDAD 3

Universalismo e identidad cultural

La vanguardia de la música rioplatense no ha sido ajena a la producción de la música de las vanguardias centroeuropeas de la primera mitad del siglo XX. Por un largo período de su historia vanguardista los compositores del Río de la Plata han plasmado, en sus obras, técnicas y materiales provenientes de Europa y de sus corrientes más prominentes. Tal es el caso de Juan Carlos Paz, mítica figura de la composición rioplatense, quien en 1934 introdujo la técnica dodecafónica en Argentina. Paz se ubicó, históricamente, como un ferviente defensor del progreso en música, situándose -él mismo- como un compositor universalista. Sin embargo, la música realizada por Paz jamás perdió una cuota de singularidad que hacía imposible pensarla como música compuesta en el medio europeo. De manera no explícita, su música deja ver un fuerte componente argentino. Si bien incorporó a su oficio una técnica que provenía de Europa, fue la forma en que utilizó dicha técnica la que le otorgó a su música singularidad. De esta forma generó obras de características propias y argentinas, impensables para la práctica dodecafónica centroeuropea de aquellos tiempos.

A partir de la década del sesenta surge una generación de jóvenes compositores latinoamericanos nucleados, algunos de ellos, en Buenos Aires por una experiencia compartida en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. Esta generación sería la encargada de formular una histórica revisión -de las concepciones ideológicas y estéticas- que giraría en torno a la construcción de una identidad latinoamericana. Esta revisión contempló -a futuro- diversas posiciones con distintas orientaciones ideológicas, entre las que se contarían la de los que tenían la intención de generar un contramodelo con respecto a Europa, así como también, la de los que conscientes de ser creadores de estéticas musicales que reflejaban la singularidad de su entorno cultural, albergaron la posibilidad de establecer vínculos con la tradición europea desde una perspectiva crítica.

Coriún Aharonián escribe: *“En América Latina todo conspira para que alguien o alguienes no se atrevan a generar contramodelos cultos. Si el loco desatado del rebaño es halagable, se le hará caer en la trampa de fabricar tarjetas postales, con colorido patrio, pero sin poder de confrontación con los "grandes nombres" metropolitanos. Si no es halagable, se buscará la forma de integrarlo al juego de mercado de la propia metrópoli. Si no se presta a ello, se encontrará la forma de silenciarlo. Como a Silvestre Revueltas, como a tantos otros, ayer y hoy”*.

Por otro lado, el compositor Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936) reconoce un aporte original de la Argentina a la composición musical en: *“ [...] aquéllos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música; que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país [...] los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario.”*

Se extrae de lo dicho por ambos compositores -entre muchas otras profundas concepciones- una fuerte intención liberadora de los supuestos culturales de reproducción de modelos estilísticos, ya que se manifiestan fuera de la vieja concepción colonial del modelo europeo que es replicado en América. Es la expresión de algunos de los miembros de una generación de compositores que no se consideraron subordinados a las corrientes y tendencias europeas, sino que se plantaron en una realidad autónoma y contemporánea y que plantearon nuevos caminos y desafíos. Sin caer en una ingenua recreación de lo “nacional” pero sí, apostando a una alteridad basada en el reconocimiento y en la construcción de una propia identidad.

DUALIDAD 4

Complejidad y progreso

Una de las apreciaciones más recurrentes a la que se acude al describir ciertas diferencias entre la composición musical de Europa y Latinoamérica, es la que radica en la mayor o menor complejidad de sus estéticas compositivas. Suele argumentarse que la música europea ostenta un grado mayor de complejidad del que se encuentra en la de Latinoamérica.

El concepto de complejidad abordado por director y teórico René Leibowitz, sitúa su acepción en términos evolutivos. La música desde Bach a Schoenberg la analiza como un proceso histórico que va, desde lo simple a lo complejo, en forma acumulativa. Esta concepción está fuertemente arraigada en el contexto europeo, posiblemente tan arraigada como la idea de progreso, delimitada por el material musical y la expansión y sofisticación de los medios y formas de producción sonora. En la actualidad de la música culta tanto europea como latinoamericana, la noción de material, puesto en perspectiva histórica como portador del progreso en arte –según lo planteaba Theodor Adorno- se ha vuelto insostenible. Los postulados de Adorno han caído con una fuerza insoslayable. Hoy por hoy no existe material ni procedimiento compositivo que pueda proclamarse como portador del progreso en música como fuera, en su momento, el caso de la serie y la técnica dodecafónica con su posterior proyección en el serialismo integral. Las obras, son hoy, las que contextualizan históricamente al material. De esta manera, carece de sentido pretender que exista un progreso en los términos de una complejidad creciente, ya que en la actualidad, no es posible analizar los materiales sonoros en términos de ampliación y expansión histórica, tal como se estudia, tradicionalmente, el desarrollo del sistema tonal.

DUALIDAD 5

Complejidad y medio cultural

En Europa se ha alcanzado un extremo grado de complejidad en la escritura instrumental y los requerimientos técnicos, para los instrumentistas, han explorado un amplio abanico de posibilidades. Además, el peso de la escritura musical sigue siendo muy fuerte en la composición instrumental. El compositor europeo al aproximarse a la máxima complejidad en la escritura está, sin duda, dando cuenta de la importancia que le otorga a la posibilidad de controlar la mayor cantidad de variables. Por supuesto que el compositor que hace uso de una intrincada escritura y utiliza complicadas técnicas instrumentales está participando de un medio musical que genera y valora esos recursos.

En Europa, a partir de la segunda mitad del siglo XX se incrementó, ampliamente, la tendencia al intercambio y el encuentro de representantes de distintas nacionalidades que han promovido el acercamiento de las más diversas tradiciones musicales del continente como, así también, la confrontación y el debate acerca de ellas. Esto ha generado diversas manifestaciones que, en muchos casos, han sabido enriquecerse entre sí. Un ejemplo paradigmático de este tipo de encuentros ha sido el de los cursos de verano de música nueva de Darmstadt. En ellos han participado muchos de los mayores exponentes de la música contemporánea de Europa. Además, han sido un espacio fundamental para la difusión de nuevas propuestas musicales, que con este impulso han conseguido una importante trascendencia en el medio artístico europeo.

La música contemporánea ha requerido de una constante búsqueda y exploración de nuevos recursos instrumentales tanto para los instrumentos tradicionales, como así también para los instrumentos no convencionales. La nueva música no tardó en ocupar un lugar destacado dentro de las instituciones académicas europeas, lo que generó la realización de un sin número de estudios específicos sobre nuevas técnicas instrumentales y sobre innovaciones tecnológicas en los medios de producción del sonido.

En la composición musical instrumental se plantea el hecho de que el compositor requiere de la interpretación musical para convertir en sonido lo que ha compuesto en el papel. Por lo que esta resultante sonora variará notoriamente dependiendo del nivel y la formación de los instrumentistas con los que se cuenta. Un compositor que pretende escuchar y hacer escuchar su música no puede ignorar la realidad instrumental con la que cuenta para la concreción de una obra. Una cuestión que se deduce de esta afirmación es que,

necesariamente, la estética de la obra es influenciada por los medios con los que se cuenta para su ejecución.

El musicólogo argentino Omar Corrado escribe refiriéndose al medio musical argentino: *“Las corrientes de la nueva complejidad no parecen haber suscitado adhesiones entusiastas aquí, actitud a la que tal vez no sea ajena la dificultad de conseguir intérpretes dispuestos a zambullirse en los verdaderos laberintos escriturales que exhiben, por ejemplo, las partituras de Brian Ferneyhough, referencia paradigmática”*.

Ahora bien, las complejidades que se plantean en cuanto a la composición y la interpretación instrumental, con qué parámetro han de medirse. Es cierto que gran cantidad de músicos europeos, habituados a la interpretación de música contemporánea, tienen muy alto rendimiento en la decodificación de partituras escritas de manera compleja. Sin embargo, ese dominio no se extiende a materiales musicales ajenos a las estéticas manejadas por compositores europeos. Por ejemplo: a materiales que hagan referencia a un estilo o género popular de procedencia latinoamericana. Estos materiales requieren sutilezas interpretativas de tradiciones culturales muy específicas que no pueden ser incluidas en una partitura, puesto que las habilidades de ejecución que requieren no son asimilables con la simple lectura de signos musicales. Sin ir más lejos en el medio rioplatense, existe un gran número de instrumentistas que poseen experiencia tanto en el terreno de lo culto como en el de lo popular. Probablemente para ellos, un gesto musical que hiciera referencia a un género popular que dominan, no representaría escollo interpretativo alguno. Este ejemplo da cuenta de lo relativo que puede ser calificar una dificultad instrumental como compleja o simple. Es decir, que las características particulares del medio musical en cuestión -entre otras cosas- determinarán el grado de complejidad para la resolución interpretativa de una obra.

Simultáneamente en el Río de la Plata algunos de los compositores más representativos han preferido explorar los márgenes del absoluto despojamiento. La complejidad en esta región no prioriza artilugios instrumentales ni intrincadas escrituras, más bien intenta proponer una concepción basada en la sutileza sonora, la riqueza que el sonido puede encontrar en un aliento. Arriesgan hasta el punto de sólo preservar lo esencial, logrando, de esta manera, una síntesis de elementos de diversa singularidad. La compositora Graciela Paraskevaidis (Buenos Aires, 1940, co-ciudadana uruguaya) escribe:

"Junto con un oficio sólido, se generó una música que se apoyaba en estructuras breves y austeras, silencios cargados de expresividad, reiteraciones no mecánicas y bloques sonoros de gran riqueza, y se alejaba así de lo discursivo. [...] Hay que señalar que sigue existiendo una aversión de muchos compositores hacia lo especulativo y lo teórico como punto de partida de la composición. Tal como sucedió anteriormente con la utilización más o menos estricta del dodecafonismo, los compositores evitan hoy - con pocas excepciones - colocar en primer plano formulaciones y explicaciones que pudieran perjudicar o distraer la percepción

misma de la música. No se trata de que todo sea lindo e ingenuo. Más bien rehuyen anteponer una justificación puramente teórico-especulativa, porque se otorga más valor a una síntesis más abarcadora, que intenta organizar los procesos del pensamiento musical de otras maneras más polifacéticas y de más significados, hacerlos audibles y perceptibles en forma más directa, dejando de lado minuciosos análisis.”

CONCLUSIONES

Las características estéticas de la producción musical de Europa y Latinoamérica son, en gran medida, reflejo del medio cultural que les da origen en cuanto que la composición de una obra musical, nunca es ajena a las influencias de diversos factores culturales ya sea por elaboración de valores conceptuales e ideológicos o como resultado de lo netamente práctico. Lo que redunda, dependiendo el caso, en un mayor o menor grado de afinidad o rechazo entre la producción musical culta de ambas regiones culturales. Estos factores son:

La formación instrumental de los intérpretes, dependiendo esta de las experiencias en distintos géneros y especies musicales que imperan en la particularidad del ámbito musical.

El nivel de relevancia que se le otorgue a la tradición de la música culta europea en el acto compositivo; ya sea para reivindicarla, discutirla, o generar contramodelos.

La conciencia de una propia identidad cultural, o la omisión de ella en pos de una declarada intención de universalismo, influyen sustancialmente en la producción musical de un compositor en términos estéticos compositivos. Una prueba de esto es la de considerar -o no- al imaginario sonoro popular de Latinoamérica como fuente de materiales musicales susceptibles de ser utilizados en una composición musical culta.

Se han delimitado algunas de las constantes estéticas fundamentales en las concepciones musicales latinoamericanas que dan cuenta de la existencia características comunes en la producción latinoamericana poniéndolas en contraposición con la producción centroeuropea. De este hecho se extrae que lo particular y original de cada región ha de encontrarse en las concepciones estético musicales comunes que se encuentran en la producción de cada medio cultural.

La concepción de complejidad promovida desde Centro Europa no parece haber tenido gran aceptación en el medio musical latinoamericano. Un factor muy influyente en la definición de la dirección de las tendencias europeas, es la creciente circunscripción en el ámbito académico del fenómeno de la música culta contemporánea. La noción de complejidad que se observa en cada medio cultural, proponen la relativización del término al contexto musical del que se trate. Ya que como se ha visto un factor de complejidad en un

medio musical particular puede carecer de esta interpretación en otro medio. Finalmente, esta relativa noción de complejidad, no permite- en todo caso- la distinción entre lo más o lo menos complejo en una obra musical como factor para la diferenciación de la producción musical de ambas regiones, sino que propone un acercamiento desde lo cualitativo de cada concepción de complejidad en cuanto a su singularidad.

REFERENCIAS

- ETKIN, Mariano. "Aquí y Ahora", en Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX, Córdoba, Argentina, 1984.
- AHARONIÁN, Coriún. "La música de los compositores latinoamericanos jóvenes", en Pauta, N° 46, México, IV/VI-1993. En ("La música `culta' latinoamericana joven"): Brecha, 1-X-1993.
- AHARONIÁN, Coriún. "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje", en VI Encontro Nacional da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música): Anais. Rio de Janeiro, 1993. En Revista de Música Latino Americana, vol. 15 N° 2, Austin, 1994.
- GANDINI, Gerardo. "Estar", en Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX. Córdoba, 1984.
- CORRADO, Omar. "Del pudor y otros recatos", en Punto de vista, N° 60, Buenos Aires, IV-1998.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. "Unerwünschter Bastard. Komponieren in Lateinamerika: ein allzu weites Feld?", en el programa del festival NovAntiqua de marzo de 1996. (Traducción realizada por la autora del original en alemán).