

Composición y función relativa del timbre en música contemporánea argentina

Miguel Ángel Baquedano
Universidad Nacional de La Plata
Universidad de Buenos Aires
✉

Resumen

El interés por las cualidades tímbricas es uno de los rasgos distintivos de la música contemporánea argentina. La figura de Edgard Varèse y su concepción de la música como "sonido organizado" había despertado el aprecio y admiración de destacados compositores en diferentes países; en nuestro medio, Juan Carlos Paz realizó un aporte precursor en la divulgación y el conocimiento de la obra de Varèse. El estudio de la influencia varessiana en la música argentina y la cuestión del interés prioritario por el hecho acústico, constituyen antecedentes de consideración para nuestra indagación. Asimismo, la obra y el pensamiento de compositores y estudiosos suman aportes críticos y amplían la comprensión del panorama con relación a esta postura. La perspectiva en torno de una música donde las cualidades tímbricas tienen una preeminencia relativa fue arraigando y se fue diversificando paulatinamente a través de diferentes generaciones de compositores. A partir de este contexto de referencia, el trabajo examina la función relativa del timbre en *Humus* (2009) de Natalia Solomonoff, focalizando en las cualidades del tratamiento de la materia sonora, su preeminencia relativa en la composición y su vínculo con los medios sonoros empleados, en vista de aportar al conocimiento de los logros artísticos de semejante actitud estética.

Palabras clave: Composición – Timbre – Solomonoff

Composition and Relative Function of Timbre in Contemporary Argentine Music

Abstract

The interest in the timbral qualities is one of the distinctive features of Argentine contemporary music. The figure of Edgard Varèse and his conception of music as "organized sound" had awakened the appreciation and admiration of prominent composers in different countries; in our context, Juan Carlos Paz made an initial contribution in the dissemination and the knowledge of the work of Varèse. The study of Varèse's influence in Argentine music and the issue of the main interest for the acoustic fact, constitute the background for our inquiry. Also, the work and the thought of composers and scholars added critical contributions and broaden the understanding of the panorama about this stance. The perspective related to music where the timbral qualities have a relative pre-eminence was taking root and was diversifying gradually through different generations of composers. From this context of reference, the work examines the relative role of timbre in *Humus* (2009) by Natalia Solomonoff, focusing on the qualities of the treatment of sound, his relative supremacy in the composition and its link with the sound means, with the purpose of contributing to the knowledge of the artistic achievements of such aesthetic attitude.

Keywords: Composition – Timbre – Solomonoff

El interés por las cualidades tímbricas y su jerarquización en el hacer compositivo es uno de los rasgos distintivos de la música contemporánea argentina. La figura pionera de Edgard Varèse, su concepción de la música como "sonido organizado", configuración libre de la materia sonora con prescindencia de condicionamientos estructurales, la preeminencia otorgada a los fenómenos tímbricos y el planteo de la composición no-dialéctica, había despertado el aprecio y la admiración de destacados compositores americanos de diferentes latitudes a partir de los años treinta del siglo pasado.

En nuestro medio, la personalidad de Juan Carlos Paz fue de singular importancia por sus precursores aportes a la divulgación y el conocimiento de la obra de varios compositores de vanguardia europeos. Hacia finales de la década del cuarenta, Paz inició la difusión de la obra de Varèse destacando el valor de sus contribuciones y ponderando sus experiencias, especulaciones y logros creativos. Uno de los atributos significativos e innovadores, que Paz destaca en Varèse es la preeminencia del factor espacial frente al temporal:

Su concepción espacial, concretada en la sonoridad, el matiz, el timbre, y los ataques e intensidades, semejan leves toques de línea y de sonido, aislados, en el espacio, a la manera de valores plásticos que nos muestra la pintura concreta.¹

Sobre el mismo asunto referido a una obra icónica de Varèse, *Intégrales*, señala Paz:

[...] los elementos utilizados por el compositor giran sobre sí mismos, produciendo un movimiento que no se desarrolla en proyección, en el tiempo, sino que, ocupando una amplia zona espacial, se proyecta únicamente hacia los extremos de la registración, creando algo así como una anulación de la corriente temporal.²

El estudio de la influencia varessiana en la música argentina fue acometido por Osvaldo Budón en *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la*

¹ Juan Carlos Paz: "Anton Webern, Edgar Varèse y el nuevo espíritu musical", *Buenos Aires Musical*, 156 (1955), p. 4, cit. in Omar Corrado: *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012), p. 362.

² *Ibidem*.

creación musical argentina entre 1965 y 1985. Partiendo de la propensión y reconocimiento por la obra de Varèse

[...] determinados elementos de su lenguaje musical se transformaron en modelos referenciales para importantes músicos argentinos. A través de los múltiples y complejos mecanismos de la influencia, estos elementos ingresaron, "transmutados", en el universo de la creación musical argentina, adquiriendo al hacerlo identidad propia.³

A través del análisis de composiciones de Bértola, Etkin, Grela, Lanza y Paraskevaídis, dentro del período 1965-1985, Budón se propone "identificar la presencia de esas 'transmutaciones'".⁴ El estudio así planteado testimonia acerca de varias cuestiones bajo las cuales se plasma el hacer compositivo, entre ellas: la predilección por las cualidades tímbricas, es decir, por el suceso acústico en sí mismo; la tendencia al empleo de elementos invariantes en altura-registro y modulantes en intensidad y/o timbre; la exploración de nuevas combinaciones instrumentales y de registros e intensidades extremas; la *armonía-timbre* (consecuencia de las cualidades acústicas del instrumental empleado) reemplazando a la armonía de las notas efectivas que conforman la superposición; la incorporación del ruido; el relegamiento o cuestionamiento de la concepción lineal del tiempo.

Confiriendo a esta búsqueda una significación que enraíza con valores de cultura en un sentido amplio, Mariano Etkin, en el marco de una reflexión sobre la música contemporánea latinoamericana, y con el afán de entrever rasgos que permitan definir cierta especificidad o identidad en la misma, afirma "El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que 'musical', es expresión de lo latino, de un goce del momento en sí, de una postergación del tiempo lineal

³ Osvaldo Budón: *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985* (Montevideo: inédito, 2007), p. 7.

⁴ *Ibidem*.

y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material".⁵

Y desde una perspectiva que alude a sus propios afanes e intereses estéticos, el mismo compositor expresa:

El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, [...] una acentuación de la ambigüedad significativa de la música. Se trata de una oscilación entre lo que *parece* y lo que *es*. Los extremos –de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.– enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre *apariencia* y *realidad*.⁶

Otro aporte que amplía la comprensión de esta tendencia compositiva lo aporta Graciela Paraskevaídis. En su estudio sobre la obra de Eduardo Bértola, Paraskevaídis apunta una serie de rasgos de los que participa este compositor que los considera "características generacionales", es decir, extensibles a otros creadores comprendidos en la misma postura:

Lo dinámico y lo estático, lo reiterativo, la continuidad no discursiva, la elaboración del sonido a partir del sonido mismo y de sus cualidades acústicas, es decir, lo tímbrico como parámetro fundamental, algunos intervalos recurrentes como el tritono, la estructuración en bloques, la ausencia de retórica, la concisión, el particular uso del silencio: éstas serán las características generacionales esenciales también de otras músicas producidas en América Latina en la década de los sesenta y de los setenta, de las que Bértola es uno de los mayores exponentes.⁷

Como una evidencia de la experiencia de Bértola con el sonido, Paraskevaídis refiere a *Trópicos* (1975), afirmando:

[...] direccionalidad, distorsión, complejos sonoros, percepciones ilusorias, armónicos y diferenciales, microtonalidad. Bértola es en verdad un antecesor de lo que años después sería patentado en Europa como "música espectral".⁸

La perspectiva en torno de una música donde los atributos tímbricos tienen una preeminencia relativa fue arraigando paulatinamente y se fue

⁵ Mariano Etkin: "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música*, 1 (Santa Fe: UNL, 1989), p. 54.

⁶ Mariano Etkin: "'Apariencia' y 'realidad' en la música del siglo veinte", en *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires: Ricordi, 1983), p. 81.

⁷ Graciela Paraskevaídis: "Eduardo Bertola", *Revista del Instituto Superior de Música*, 8 (Santa Fe: UNL, 2001), p. 25.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

diversificando de acuerdo a las características específicas de la forma de apropiación y expansión de los recursos propios de las diferentes generaciones de compositores.

Con el panorama que brinda este sucinto acercamiento a esta actitud compositiva, y sirviéndonos del mismo como contexto de referencia, dirigiremos nuestra atención hacia algunos aspectos de la producción musical de la compositora Natalia Solomonoff, nacida en Rosario en 1968, en cuya obra puede hallarse muestras de la inclinación por un trabajo compositivo fundado en las cualidades tímbricas. Es, precisamente, la continuidad de ese interés, la resonancia del mismo en el marco del panorama trazado anteriormente, lo que justifica el tratamiento de este caso, más allá de toda filiación o rastreo de sus posibles antecedentes. De allí, entonces, el estudio de una filiación semejante, su constatación y demostración eventuales, permanece pendiente de una indagación futura.

El estudio que sigue a continuación, reconoce como fundamento los siguientes enunciados: a) el estudio del timbre únicamente adquiere significación, según Boulez, ligado a la composición y al estadio histórico del lenguaje: "el timbre existe estéticamente cuando está directamente ligado a la constitución del objeto musical. [...] La identidad estética sólo aparece si hay utilización, lenguaje y composición";⁹ de allí, entonces, la aptitud *funcional* del timbre sólo puede ser estudiada considerando el hecho musical; b) a partir de la adopción de criterios de selección de alturas no jerárquicos (desde el atonalismo de principios del siglo veinte y todas las tendencias no tonales que sobrevinieron posteriormente), el timbre se ha vuelto principio de cambio o mudanza, o aun desorden.¹⁰

⁹ Pierre Boulez: "Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage", en Christian Bourgois (ed.): *Le timbre, métaphore pour la composition* (París: IRCAM, 1991), p. 545. La traducción es nuestra.

¹⁰ *Ibidem*, p. 543.

En su formación, Solomonoff recibió las enseñanzas de Jorge Horst, Diana Rud, Jorge Molina, Mariano Etkin, Carmelo Saitta, Julio Viera, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Nicolaus Huber. No obstante, considera a Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonian y Nicolaus Huber, sus referentes más notables.

En *Humus* (2009), la búsqueda inicial fue la exploración del despliegue tímbrico en el espacio y la gestualidad que tal despliegue requería. Solomonoff prioriza el trabajo con los extremos: en el registro, la duración y la dinámica, además de la predilección por la creación de configuraciones sonoras resultantes de la acción grupal.¹¹ Habida cuenta de sus características intrínsecas, nos proponemos un acercamiento al proceso compositivo de *Humus*, a fin de examinar el tratamiento y la función del timbre en la constitución de las estructuras sonoras.

Con un formato instrumental poco habitual –afirma Solomonoff–, *Humus* fue compuesta para el Ensemble 'Reflexion K' (Alemania), que nuclearmente funciona como cuarteto con flauta, arpa, acordeón y violoncello. La obra se estrenó en la ciudad de Eckernförde (Alemania) en 2009, en el marco del ciclo conciertos de música contemporánea *Konzertreihe Neue Musik Eckernförde 'New Argentina-Contraste III'*.¹²

El título de la obra

[...] alude a ese humus tan heterogéneo, espeso e inasible, conformado por nuestros valores como sociedad y como cultura (argentina, quizás también latinoamericana), que nutre nuestra historia incidiendo en nuestro accionar, nuestro sentir aquí y ahora, nuestras proyecciones y sueños a futuro...¹³

Y está relacionado con el texto de Cornelius Castoriadis "Transformación social y creación cultural":

En este sentido, pensando en una relación utópica entre sociedad y creación cultural, me propuse trabajar, en *Humus*, desde lo metafórico hacia lo estructural, estableciendo en la composición una relación dialéctica entre: acción colectiva (en tanto modos de producción de estructuras sonoras, texturas, gestualidad instrumental que sólo funcionan como esmerada construcción grupal) y acción individual (gestualidades, acciones instrumentales, materiales sonoros sólo posibles en un

¹¹ Natalia Solomonoff, comunicación personal por correo electrónico, junio 2016.

¹² Natalia Solomonoff: *Humus* (La Habana: La Casa de las Américas, 2012), p. 16.

¹³ *Ibidem*.

instrumento y no en los otros, registros extremos inalcanzables para otros instrumentos, etc...¹⁴

Todo esto, plasmándose en cuestiones ligadas al timbre, la textura, el espacio y el tiempo.

Otros conceptos de Castoriadis que impregnaron la composición son el de imaginario social y laberinto:

En cuanto al imaginario social recurrí a elementos simbólicos, o con fuerte carga cultural, que pudieran cohesionar o disgregar, como es el sistema de organización de las alturas, a través de la selección de ciertos intervalos o contenido interválico en lo vertical y en lo horizontal, también en lo rítmico y lo textural. [...]

Me fascinó la imagen del laberinto y pensar la pieza como el tránsito por un laberinto en el cual los cruces eran puntos de convergencia en los cuales había que tomar decisiones para transitar hacia el próximo cruce. Al comenzar el proceso de la composición, yo tenía en claro cuáles eran las secciones "cruce" (paradas, mojones) dentro de la pieza, pero no tan claras las transiciones entre uno y otro. Las transiciones surgieron de la escucha de los materiales que caracterizaban estos cruces y la necesidad de enlazarlos a través de sus rasgos semejantes u opuestos.¹⁵

Finalmente, la propia compositora brinda el siguiente comentario sobre la obra:

Texturas, gestos, modos de interacción entre los músicos generando una dialéctica de oposiciones casi constantes que se proyectan en procesos de estructuración formal. [...]

Los conceptos y análisis desarrollados por Castoriadis derivaron en ideas sobre la creación artística y el imaginario social, los condicionamientos con los que se enfrenta un compositor en un país latinoamericano y el modo en el que éstos se reflejan en la composición.¹⁶

Solomonoff apela a diferentes formas de producción del sonido, además de las convencionales, que comprenden –en sentido general– el empleo de microtonos y tocar y cantar o silbar en forma simultánea (en determinados momentos donde aparece indicado). En particular, la flauta emplea sonidos armónicos, sonido con aire que interfiere o borrona la percepción puntual de la altura bajo tres gradientes: a) altura destacada más ruido de aire poco

¹⁴ Solomonoff, comunicación personal.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

destacado, b) altura destacada aunque mezclada con ruido de aire, c) altura menos destacada más ruido de aire destacado, ruido de aire solo, *pizzicato* con golpe de lengua, cantando dentro de la embocadura y multifónicos; el arpa utiliza *clusters* y *glissando* con llave o pedal; el acordeón, por su parte, se vale del ruido de aire solo; el violonchelo, finalmente, emplea *col legno battuto*.

En el comienzo de la obra, *clusters* prolongados en acordeón, y punteados por el arpa, se concentran en el agudo y sobreagudo combinados con trémolos en arpa, sonidos continuados en la flauta y acciones fugaces en el violonchelo: *glissandi* y figuras concisas –en el registro medio– con/sin variación de alturas (compases 1-3) (Véase figura 1). Esta ocupación condensada del *espacio-tiempo* se irá disgregando mediante un proceso paulatino: los *clusters* en acordeón, con una dinámica fija, reducen progresivamente su densidad mientras se deslizan levemente en el espacio, al tiempo que el arpa entreteje frecuencias en torno de los sonidos tenidos –con una dinámica móvil– de la flauta (compases 4-7): el contraste de acciones individuales instaaura, incipientemente, un juego de interacción; el adelgazamiento de la densidad (compases 8-15) conserva, sin embargo, la proximidad de las frecuencias en el sobreagudo, las alturas sostenidas se hallan moduladas por una dinámica móvil conduciendo esta primera estructura hasta el silencio del compás 16.

En la primera sección lo que primaba era la idea de ‘bloque’ conformado por superposición de ataques de diferentes fuentes sonoras que podían devenir resonancias o sostenerse como “hilos”, desprendiéndose de esos bloques. Tejidos rugosos (trémolos) o lisos, estáticos o móviles (con o sin desplazamiento –*glissando*).¹⁷

Reunidos en aglomeraciones –más o menos comprimidos–, o bien, repartidos y/o disgregados en sucesión, los intervalos de segunda se vuelven predominantes a lo largo de toda esta unidad.

¹⁷ *Ibidem*.

The image displays the beginning of the musical score for Solomonoff's *Humus*, page 1. It is organized into three systems of staves. The first system includes parts for Flute, Harp, Accordion, and Violoncello. The Flute part starts with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca } 72$ and dynamic markings of mf , pp , sfz , p , and pp . The Harp part includes a box with the notes E-F-G-A and D-C-B , and dynamic markings of p , mf , and p . The Accordion part has dynamic markings of p and mp , with a note (F) marked as (F) (timbre muy contrastante). The Violoncello part starts with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca } 72$ and dynamic markings of p and mp . The second system continues with similar dynamics and includes a ppp marking. The third system starts with a tempo marking of $\text{♩} = 54$ and includes dynamic markings of pp , p , and ppp . The score is characterized by complex rhythmic patterns, often with slurs and accents, and various articulation marks like *pizz.* and *stacc.*

Fig. 1. Solomonoff: *Humus*, pág. 1 (comienzo)

El proceso compositivo se despliega, a continuación, bajo diferentes formas de escritura o estructuras sonoras cuyas cualidades pueden ser analizadas de la siguiente manera:

(a) despliegue continuo de frecuencias en una o varias direcciones: flauta-arpa (compás 23); flauta-arpa-acordeón (compás 25) (v. figura 2, compases 23 y 25), cuarteto (compás 216);

Fig. 2. Solomonoff: *Humus*, compases 23-25

(b) dos formas de repartición abarcando el espacio en toda su amplitud:
 i) sonidos prolongados por acumulación de frecuencias, distribuidos a modo de bandas discontinuas (v. Figura 3, compases 101(Letra C)-120), esta estructura se inicia con un pasaje al unísono, en el sobreagudo, tratado por relevo de timbres;
 ii) "constelación" por empleo de células y eventos unitarios discontinuos, en múltiples direcciones: "eco" lejano de la dimensión *diagonal*, creada por Webern (v. Figura 4, compás 208);

(c) tramas por enmarañamiento de figuras compartiendo parcialmente alturas comunes con predominio de segundas, casi a la manera de un *cluster* móvil: flauta-violonchelo (v. Figura 5, compás 26-27), arpa-acordeón (v. Figura 6, compases 43-44), frecuencias individuales y, eventualmente, segundas tenidas (Fig. 5, compás 27), interfieren y se suman a estas tramas.

The image shows a musical score for Solomonoff's 'Humus', measures 101 to 120. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Harp (Hp.), Accordion (Accord.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (Fl.):** Measures 101-103 show a melodic line with a dynamic marking of *pp*. Measure 104 starts with *ppp* and *pp* dynamics. Measure 113 includes performance instructions: "modulando de sonido coloreado a sonido siruido, altura apenas perceptible" and "1** digitaciones de los multitonos en partícula".
- Harp (Hp.):** Measures 101-103 have a *pp* dynamic. Measure 104 has *mp* and *p* dynamics. Measure 113 has *mf* and *p* dynamics.
- Accordion (Accord.):** Measures 101-103 have a *pp* dynamic. Measure 104 has *pp* and *p* dynamics. Measure 113 has *pp*, *mf*, and *ppp* dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Measures 101-103 have a *pp* dynamic. Measure 104 has *ppp*, *pp*, and *p* dynamics. Measure 113 includes performance instructions: "1v.", "pizz.", and "arco". Dynamics include *ppp*, *mf*, *pp*, *p*, and *ppp*.

Chord diagrams are provided for C major (C) and E-F-G-A / D-C-B.

Fig. 3. Solomonoff: *Humus*, compases 101(Letra C)-120

(d) agregados armónicos homorrítmicos, con preeminencia de segundas (v. Figura 7). Las recurrencias en arpa, acordeón y violonchelo, son tratadas con un tipo de variación que podría parangonarse a la *variación por desviación mínima del modelo*:¹⁸ así podría explicarse ciertos cambios, alternancias y permutaciones en las alturas y ligeros desfasajes rítmicos, incluso el agregado y sustracción de apoyaturas y prolongaciones en algunos sonidos. La dinámica cambiante, a lo largo de todo el pasaje, está, sin embargo, homologada en cada acontecimiento sincrónico. Los sonidos extremos de estos agregados, sobre todo el superior –a cargo de la flauta–, destacan especialmente junto al intervalo melódico que los une.

Fig. 4. Solomonoff: *Humus*, compases 206-208

Con referencia a la estructura de la obra, la propia compositora se expresa del siguiente modo:

[...] resulta de la elaboración de mínimos materiales básicos que surgen de la exploración tímbrica e interpretativa que ofrece cada uno de los instrumentos y el grupo en sus diferentes posibilidades combinatorias. Los diversos modos de

¹⁸ Pierre Boulez: *Jalons* (París: Bourgois, 1989), p. 196. Aunque se ha hecho frecuente, en nuestro medio, el uso del término "variación mínima" o "micro-variación" para describir este tratamiento, consideramos pertinente retrotraernos al concepto acuñado oportunamente por Boulez (quién lo emplea para señalar, en música de Stravinsky, el procedimiento que sustenta la acumulación correlativa/no correlativa de figuras semejantes), concediéndonos la extrapolación del mismo a nuestro contexto de estudio, en tanto el principio que lo define y el modo de aplicación conservan su validez.

interacción e intercambio de materiales e ideas musicales entre los músicos van tejiendo las tramas, los espacios y el pulsionar temporal de la pieza, en una dialéctica de encuentros y desencuentros en los extremos del ámbito registral y de la percepción.¹⁹

Fig. 5. Solomonoff: *Humus*, compases 26-28

El tratamiento de la materia sonora, en *Humus*, muestra el predominio de cualidades plásticas, sea por medio de estructuras de alturas espacializadas bajo diferentes formas de acumulación o disociación de las frecuencias, sea por el tratamiento móvil de la densidad: aglomeraciones cerradas que paulatinamente se disgregan, o, a la inversa, despliegue de frecuencias que luego se concentran en un complejo de alturas, sea, finalmente, por el modelado cuidadoso, resultante de la atención dispensada al ataque y el perfil dinámico. Por su parte, el empleo dinámico de la intensidad confiere movimiento, desplazamiento, a la materia. Las escasas configuraciones lineales de alturas son fugaces, reguladas según sea su extensión o concentración en el espacio-tiempo. La permanencia, o recurrencia, de objetos y el modo en que éstos se instalan o llenan ciertas áreas del registro, otorga preferencia al extremo agudo; el tratamiento persistente del registro y las alianzas por similitud o diferencia devienen un modo de caracterización del factor tímbrico, en buena parte de la obra.

¹⁹ Solomonoff: *Humus*, p. 16.

Fig. 6. Solomonoff: *Humus*, compases 43-44

En muchas ocasiones, el trabajo con los extremos del registro (incluidos los unísonos prolongados por relevo de timbres) –siguiendo los conceptos de Etkin apuntados más arriba–, encubren o revelan diferentes cualidades acústicas, propiciando un juego de percepciones ilusorias. El resultado sonoro podría asemejarse, en ciertos pasajes, a música electroacústica, ya por el trabajo con aglomeraciones que tienden a esfumar la tonicidad de la altura merced a la preeminencia de segundas menores y –por momentos– relaciones microtonales, ya por el uso de sonidos resonantes en el sobreagudo, agudo y extremo grave, donde la aperiodicidad, irregularidad y suspensión rítmica, propician la percepción de un tiempo liso. Así, alturas, duraciones, intensidades, articulaciones, timbres se integran en configuraciones en las cuales la tonicidad relativa de la altura resulta más o menos neutralizada y donde la manipulación de los modos de ataque y el perfil dinámico retienen buena parte del interés. Bajo esta forma de escritura, la tensión resultante de la conjunción antes mencionada, cambia la función interválica en una cualidad tímbrica *per se*, confiriendo a las propiedades matéricas el mayor privilegio.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Harp (Hp.), Accordion (Accord.), and Violoncello (Vc.). The score covers measures 45 to 55. The Flute part starts with a dynamic of *f*, then *ppp*, and then *mf*. The Harp part starts with *f*, then *ppp*, *ff*, *mf*, *f*, and *mf*. The Accordion part starts with *mf*, then *ppp*, *ff*, *mf*, *f*, and *mf*. The Violoncello part starts with *f*, then *ppp*, *ff*, *mf*, *f*, and *mf*. The score includes various articulations such as *pizz.* and *stacc.*, and a tempo marking of quarter note = 108. There are also some markings like 'B' and 'S' in boxes.

Fig. 7. Solomonoff: *Humus*, compases 45-55

Considerando la transformación histórica del lenguaje, desde el advenimiento de criterios de organización de las alturas ajenos al reconocimiento de una jerarquía, esta modificación, según la opinión de Boulez, “se va a reflejar en el timbre, ya no considerado como un principio de identificación sino como un principio de transición, si no de confusión”.²⁰ Como componente estrechamente ligado a la configuración de un hecho musical, la función del timbre deviene, entonces, de la manera en que los medios sonoros se implican recíprocamente entremezclándose como elementos de la textura. La ocupación fija/móvil del espacio y de la densidad, sea por concentración o dispersión, y la cualidad textural y tímbrica resultante son elementos que guían la invención.

Por último, el modelado de la materia y la regulación de su desenvolvimiento, es decir, la variabilidad de la textura de la cual la propia materia es su constituyente básico, sustentan la forma.

En lo que atañe a las manipulaciones sobre el espacio-tiempo, las estructuras del nivel micro formal no se mueven según una proyección temporal *lineal*, por oposición, ocupan y afirman un área del registro, eventualmente, se

²⁰ Boulez: “Le timbre et l’écriture...”, p. 543.

proyectan por desplazamiento procurando los extremos. En cuanto a la perspectiva lineal, teleológica, que guía el nivel macro formal, Solomonoff se expresa de la siguiente manera:

[...] otro punto de partida que tenía muy claro al comenzar la composición, era la idea de direccionalidad o teleología en el nivel de lo macro formal. La pieza tenía que terminar en un desgranamiento, en una deconstrucción de las estructuras previas, dejando al desnudo las voces de los intérpretes, que van emergiendo a partir de poco más de la mitad de la pieza enmascaradas con los instrumentos. La gestualidad instrumental acompaña este proceso de 'desnudamiento' hacia el final de la pieza. Las texturas se desarman recayendo en unísonos que se van rallentizando.²¹

²¹ Solomonoff, comunicación personal.

Miguel Ángel Baquedano estudió composición musical en la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Compuso música original y para escena. Otra faceta la representa *Divagar sin Cabaret*, deambulación poética-musical integrada por composiciones y arreglos propios. Realizó actividad de investigación musical, como becario e investigador, sobre música de Juan Carlos Paz, el tiempo musical y la forma en la obra de compositores argentinos, instrumentación: innovaciones técnicas y relación con otros elementos de la estructura musical. Actualmente, se halla abocado al estudio de la función relativa del timbre en la composición musical argentina. Cuenta con publicaciones sobre su especialidad y presentaciones varias en Congresos. Ha dictado conferencias, cursos, seminarios y talleres en el ámbito de la universidad y en eventos académicos. Es docente de la Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de las Artes.