



Clang

REVISTA DE MÚSICA

Director

Lic. Alejandro Polemann

Secretario de Redacción

Prof. Luciano Massa

Idea Original

Prof. Martín Liut

Comité Asesor

Prof. Sergio Balderrabano

Lic. Daniel Belinche

Prof. Andrea Cataffo

Lic. Juan Ignacio Izcurdia

Prof. María Cecilia Villanueva

Dirección de Publicaciones y Posgrado

Directora

Prof. Mariel Ciafardo

Consejo Directivo

Lic. Daniel Belinche

Lic. Ricardo Cohen

Prof. María Elena Larrègle

Lic. Silvia García

DCV Juan Pablo Fernández

DCV Jorge Lucotti

Prof. Santiago Romé

Prof. Silvia Furnó

Correctora

Prof. Nora Minuchin

Editora

Lic. Georgina Fiori

Colaboradoras

Lic. Ana Balut

Prof. Paula Sigismondo

Diseño y diagramación

Área de Producción y Diseño de la
Facultad de Bellas Artes:

DCV Ignacio Desuk;

DCV Sebastián Morro.

Ilustración de tapa

Leandro Mosco

Primera edición: agosto de 2008

Cantidad de ejemplares: 500

CLANG es propiedad de la Facultad de
Bellas Artes de la Universidad Nacional
de La Plata

Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina.

publicaciones@fba.unlp.edu.ar
musica@fba.unlp.edu.ar

ISSN 1850-3381

Registro de la Propiedad Intelectual:
en trámite

Impreso en Argentina

Printed in Argentina



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE

Arq. Gustavo Azpiazu

VICEPRESIDENTE

Lic. Raúl Perdomo

FACULTAD DE BELLAS ARTES

VICEDECANA A CARGO DEL DECANATO

Prof. María Elena Larrègle

SECRETARIO ACADÉMICO

Prof. Santiago Romé

SECRETARIO DE GESTIÓN INSTITUCIONAL

DCV Jorge Lucotti

SECRETARIA DE CIENCIA Y TÉCNICA

Lic. Silvia García

SECRETARIO DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN CON EL MEDIO PRODUCTIVO

DCV Juan Pablo Fernández

SECRETARIO DE ASUNTOS ESTUDIANTILES

Sr. Esteban Conde Ferreyra

SECRETARIA DE CULTURA

Lic. Cristina Terzaghi

SECRETARIO DE PRODUCCIÓN

DI Eduardo Pascal



SUMARIO

7 **Editorial**

8 **Institucional**

12 **Noticias**

14 **Discos**

18 **Libros**
APUNTES SOBRE APRECIACIÓN MUSICAL
de Daniel Belinche y María Elena Larrègle

20 **Curriculum Vitae**
ENTREVISTA A SERGIO SIMINOVICH
por Luciano Massa

24 **Artículos**
¿DE QUIÉN ES EL SAMBA? Canción popular, media e
identidad nacional en el Brasil de los años 30
Tania da Costa García

31 GRADOS DE ICONICIDAD: APUNTES BREVES
SOBRE LA MÚSICA DE GUILLERMO GREGORIO
Norberto Cambiasso

34 IMPOSICIONES
Mariano Etkin

38 AQUELLO QUE UNA PRESENCIA PUEDE OCULTAR
Paula Cannova

-
- 45 DE FRONTERAS Y HORIZONTES: MÚSICA Y ARTE SONORO
Martín Liut
-
- 52 INTERPRETACIÓN DE MÚSICA PARA LAÚD
EN GUITARRA. Parte 2
Peter Martin
-
- 60 LOS APRENDIZAJES MUSICALES INFORMALES
Y NO FORMALES
Susana Gorostidi y Gustavo Samela
-
- 67 **La legión extranjera**
DIÁLOGOS CON MARIO MARY
Por Daniel Reinoso
-
- 70 **Opinión**
ACERCA DEL APRENDIZAJE FORMAL DE LA MÚSICA
POPULAR. Conversaciones con Juan Falú
Por Alejandro Polemann



EDITORIAL

Esta segunda entrega de *Clang*, publicación del Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP supone, por lo menos, un desafío primordial: superar cualitativamente el interés y la repercusión que pudiera haber generado el número anterior. Un dato alentador es el hecho mismo de su edición, que implica la continuidad de la línea trazada por la Dirección de Publicaciones de la FBA, haciéndose eco de la evidente necesidad de reflexión y circulación de renovadas ideas no sólo en la producción artística concreta, sino a través de la palabra escrita. Por otra parte, esperamos que esa mirada inicial, que habitualmente se hace al tomar contacto con una nueva publicación, estimule el reconocimiento de características que inviten al lector a un pormenorizado estudio del material. La selección de temáticas, los autores, el equilibrio entre los modos de decir y el diseño que facilita una ágil lectura podrían ser atributos particulares a considerar en ese recorrido.

Los textos que se ofrecen en este número no dejan de estar íntimamente relacionados –por fortuna– con cierta parte de la realidad que se vive actualmente en esta Institución y, por extensión, en las instituciones de arte. Las discusiones en torno al vínculo entre la producción musical y las diversas posturas ideológicas más o menos declaradas no han perdido vigencia: en gran parte de los debates que se producen en aulas, investigaciones y espacios alternativos lo que se discute, en verdad, es precisamente esta relación. En una de las probables direcciones para transitar esta temática se encuentra el artículo de Mariano Etkin, “Imposiciones”, en el que se plantean posibles grados de intencionalidad de los compositores en relación con sus modos de producción, legitimación y circulación que llegan a adquirir, en algunos casos, posturas autoritarias. En la misma línea, pero desde otra perspectiva, el análisis de la bibliografía disponible sobre la historia de la música –o, al menos, una parte de ella– que hace Paula Cannova en “Aquello que una presencia puede ocultar” refleja un panorama de necesarias relecturas para la interpretación de los relatos históricos.

Por otra parte, literal o indirectamente, se aborda en este número la problemática de la música popular vista o analizada desde los espacios académicos. En este sentido se presentan el

artículo de la autora brasileña Costa García, que plantea una pregunta casi paradójica: “¿De quién es el samba?”; el trabajo de Susana Gorostidi y Gustavo Samela sobre los “Aprendizajes musicales informales y no formales”, cuya particularidad se vincula fuertemente con el campo de la transmisión popular; y el diálogo con Juan Falú acerca de la posibilidad de la enseñanza formal de la música popular. Es oportuno considerar que no es un dato menor que la FBA haya abierto en este año 2008, y a cien años de la creación de sus primeras cátedras, la Licenciatura en Música Popular, como no lo es el febril debate, tan actual como antiguo, entre quienes pensábamos que esta apertura debería haberse dado mucho tiempo atrás, quienes consideraban que nunca debería haber ocurrido y quienes preferían que sucediera más adelante. Probablemente, en cien años más, existan nuevas herramientas para analizar estas diferencias.

Tampoco ha escapado a la consideración de este número la voluntad de recuperar una parte de la tradición de nuestra Facultad a través de la historia de sus actores. La entrevista al ya legendario profesor de Dirección Coral, Sergio Siminovich, colabora con esta reconstrucción y exhibe un peculiar posicionamiento profesional.

También contribuyen a la recuperación del presente los relatos desde París de Mario Mary, profesor graduado en nuestra Institución y de gran proyección en el Viejo Mundo, y el artículo de Norberto Cambiasso sobre la producción, poco difundida, del compositor argentino Guillermo Gregorio.

Finalmente y en dos extremos temporales pueden leerse, por un lado, la segunda parte del artículo “Interpretación de la música para laúd en guitarra” de Peter Martin, traducido por Luciano Massa, y por otro, un importante artículo de Martín Liut, “De fronteras y horizontes: Música y arte sonoro”, donde su mirada sobre la contemporaneidad echa luz sobre puntos de observación y consideración de objetos sonoros –y de otras experiencias– que configuran nuevos espacios de posibilidad musical.

Lo que sigue, es *Clang* N° 2.

Lic. Alejandro Polemann

INSTITUCIONAL

Actualmente, el Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP ofrece siete Profesorados y siete Licenciaturas en Música. La duración de cada carrera es de cinco años y sus orientaciones son: Dirección Orquestal; Dirección Coral; Guitarra; Composición; Piano; Educación Musical y, desde 2008, Música Popular. Las Licenciaturas incluyen un trabajo final de investigación y/o de producción artística original sobre temáticas afines al campo profesional.

La Facultad no posee ninguna instancia de examen de ingreso a las carreras. Con anterioridad al grado, el Departamento ofrece un Ciclo de Formación Musical Básica que se puede cursar o rendir libre. Su función es la de proporcionar o reforzar las competencias necesarias para acceder a los contenidos que se trabajan desde el primer año, como así también introducir al alumno en cuestiones relacionadas con la vida universitaria.

La carrera de *Composición* se orienta a la formación de los alumnos en la composición de música académica contemporánea. Las carreras de *Guitarra* y *Piano* proponen inicialmente un estudio del instrumento dentro de su perfil académico y a partir del tercer año se dividen en dos orientaciones: una, profundiza la formación académica tradicional y la otra trabaja, además, con la producción e interpretación de música popular para instrumento solista. En *Educación Musical*, se lleva adelante la formación de docentes de música para las instituciones de enseñanza artística y todos los niveles de

formación musical general. Las carreras de *Dirección* poseen un trayecto común durante el primer año y a partir del segundo, se dividen en las especialidades *Coral* y *Orquestal*. Desde la Carrera de *Música Popular* se propone formar profesionales especializados en este campo de la música, capaces de aportar a su desarrollo desde la producción y la investigación.

En términos generales, el egresado de Música de la Facultad de Bellas Artes posee las competencias necesarias para desempeñarse profesionalmente en un amplio espectro de la producción musical, desde las estéticas más ligadas a la música académica hasta las que guardan estrecha relación con la música popular latinoamericana. Una de las características distintivas es la gran versatilidad que demuestra en el manejo articulado de recursos provenientes de distintas áreas del conocimiento musical, tanto intuitivo como sistematizado. Es posible advertir también un desarrollo del sentido crítico de la realidad artística que le permite repensar constantemente paradigmas y postulados, como así también cuestionar lugares comunes con el objetivo de generar nuevos aportes estéticos al arte contemporáneo.

Según expresan los Planes de Estudio, el Profesor de Música está habilitado para:

- ejercer la docencia en todos los niveles de las instituciones de enseñanza artística, en asignaturas de formación musical especializada



INSTITUCIONAL

correspondientes a su área específica;

- ejercer la docencia en el Nivel Inicial y Educación Primaria –sólo para Educación Musical– y Nivel Secundario (básico y superior), en las asignaturas de formación musical;

- asesorar y coordinar proyectos pedagógico-musicales en instituciones educativas, en sus fases de diagnóstico, planificación, elaboración y evaluación;

- conducir estudios e investigaciones que impliquen aspectos pedagógicos y de la enseñanza musical en las especialidades de incumbencia.

El Licenciado en Música está habilitado para:

- desempeñarse en su área disciplinar es-

pecífica como director, intérprete, compositor y arreglador de diversos tipos de agrupaciones musicales;

- desempeñar roles de conducción educativa en institutos de formación musical;

- desarrollar estudios e investigaciones, elaborar planes y proyectos y dirigir equipos interdisciplinarios que impliquen la generación de nuevos conocimientos, como así también la ampliación y el desarrollo del campo de conocimiento y de producción musical;

- ser asesor y/o consultor en el desarrollo de proyectos relacionados con su práctica profesional, en instituciones oficiales, organizaciones no gubernamentales, fundaciones o empresas privadas de cultura, arte, etcétera.

Prof. Andrea Cataffo
Jefa del Departamento de Música

INSTITUCIONAL

DOCENTES DE LAS ASIGNATURAS TRONCALES DE LAS CARRERAS

Composición:

Prof. Mariano Etkin; Prof. Mario Allende;
Prof. Carlos Mastropietro; Prof. María Cecilia
Villanueva.

Dirección Orquestal:

Prof. Jorge de Larrañaga; Prof. Bernardo
Teruggi; Prof. Eduviges Picone.

Dirección Coral I, II y III:

Prof. Sergio Siminovich; Prof. Pablo Cánaves.

Dirección Coral IV y V:

Prof. Mariano Moruja; Prof. Fernando Tomé.

Piano:

Prof. Emma Botas.

Educación Musical:

Prof. Silvia Furnó.

Guitarra:

Prof. Juan Ignacio Izcurdia; Prof. Walter Erbetta;
Prof. Alejandro Polemann.

Producción y análisis musical (Música Popular):

Prof. Santiago Romé; Prof. Martín Cassado.

DOCENTES DE LAS ASIGNATURAS COMUNES O PARTICULARES DE LAS CARRERAS

Introducción a la Ejecución Musical Grupal:

Prof. Susana Gorostidi; Prof. Cecilia Picaroni.

Acústica Musical:

Prof. Gustavo Basso; Prof. Martín Liut.

Apreciación Musical:

Prof. Daniel Belinche; Prof. María Elena
Larrègle; Prof. Santiago Romé; Prof. Marina
Buffagni.

Fundamentos Teóricos de la Educación:

Prof. Andrea Cataffo; Prof. Verónica Bárcena.

Lenguaje Musical Tonal:

Prof. Sergio Balderrabano; Prof. Alejandro Gallo.

Pedagogía y Creación Musical Contemporánea:

Prof. Carmen Fernandez; Prof. Julio Schinca.

Guitarra II (Enfoque 2):

Prof. Miguel Baquedano.

Lenguaje Musical Contemporáneo I:

Prof. Edgardo Rodríguez.

Lenguaje Musical Contemporáneo II:

Prof. Leandra Yulita.

Lectura Pianística:

Prof. Marcelo Arturi.

Instrumentación y Orquestación:

Prof. Carlos Mastropietro; Prof. Leandra Yulita.

Teoría y Práctica de la Enseñanza Musical:

Prof. Marcela Mardones; Prof. Rosario Larregui.

Técnica Vocal I:

Prof. Claudia Mauleón; Prof. Raúl Carranza.

Técnica Vocal II:

Prof. Diana Gómez; Prof. Raúl Carranza.

Técnica Vocal III:

Prof. Diana Gómez.

Reducción de Partituras al Piano:

Prof. Marcelo Arturi; Prof. Andrea Proia.

INSTITUCIONAL

Educación Auditiva:

Prof. Favio Shifres.

Audioperceptiva:

Prof. Silvia Malbrán; Prof. Isabel Cecilia Martínez.

Educación Vocal:

Prof. Verónica Benassi.

Historia de la Música I y II:

Prof. Martín Eckmeyer; Prof. Paula Cannova.

Historia de la Música III:

Prof. Gerardo Guzmán.

Trabajo Corporal I:

Prof. Diana Montequin.

Trabajo Corporal II:

Prof. Nora Oneto.

Folclore Musical Argentino:

Prof. Diego Madoery.

Música Popular, Tango:

Prof. Gustavo Samela; Prof. Alejandro Polemann.

Guitarra Educación Musical:

Prof. Mario Arresegor.

Piano Educación Musical:

Prof. Pablo Bucher; Prof. Emma Botas.

Música de Cámara:

Prof. Eduardo Rodríguez; Prof. Federico Ciancio.

Música Incidental:

Prof. Daniel Reinoso.

Conjunto de Lenguajes Contemporáneos:

Prof. Santiago Santero.

Lenguaje Musical I (Música Popular):

Prof. Federico Arresegor; Prof. Matías Martín Hargo.

Instrumento (Música Popular):

Prof. Alejandro Polemann.

Canto y percusión (Música Popular):

Prof. Germán Gómez.

Arreglos Vocales:

Prof. Oreste Chlopecki.

Educación Musical Comparada:

Prof. Favio Shifres.

Informática para la Producción Musical:

Prof. Edgardo Rodríguez.

Metodología de las Asignaturas Profesionales:

Prof. Isabel Cecilia Martínez.

Práctica Experimental con Medios

Electroacústicos:

Prof. Daniel Reinoso.

Producción de Recursos Didácticos:

Prof. Silvia Furnó.

Seminarios Optativos:

Prof. Héctor Fiore; Prof. Mariel Leguizamón;
Prof. Gustavo Basso.



noticias

INFORMACIÓN SOBRE CURSOS, CONCURSOS Y FESTIVALES

CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO DE BILBAO

ESPAÑA, 2008

Se encuentra abierta la inscripción para participar de este Concurso Internacional de Canto que tendrá lugar en Bilbao entre el 13 y el 22 de noviembre de 2008. Podrán participar candidatos de todas las nacionalidades de entre 18 y 33 años de edad. Se repartirán más de 30.000 euros en premios. La fecha límite para realizar la inscripción es el 1 de octubre de 2008.

Para mayor información dirigirse a:
Concurso Internacional de Canto de Bilbao
Ibáñez de Bilbao nº 2 - 2º A
48001 Bilbao (España)
Tel.: (0034) 944 24 65 33
Fax: (0034) 944 24 64 54
E-mail: cicb@concursocantobilbao.com
<http://www.concursocantobilbao.com>

61º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSIQUE DE BESANÇON FRANCHE-COMTÉ

FRANCIA, 2008

Durante el 10 y el 20 de septiembre de 2008 tendrá lugar la 61ª edición del Festival Internacional de Música de la ciudad de Besançon, Francia. Este Festival es, junto con el de Strasbourg, el de Orange y el de Aix-en-Provence, de los más antiguos y prestigiosos festivales de

música de dicho país. Simultáneamente al desarrollo del Festival se celebrará una nueva edición del Concurso Internacional para jóvenes Directores de Orquesta. Para mayor información dirigirse a:
Festival international de musique de Besançon Franche-Comté

3 bis rue Léonel de Moustier, Square Saint-Amour, 25000 Besançon
Tel.: 03 81 25 05 85
Fax: 03 81 81 52 15
E-mail: contact@festival-besancon.com
<http://www.festival-besancon.com>

QUEEN ELISABETH INTERNATIONAL MUSIC COMPETITION OF BELGIUM – VIOLIN 09

BÉLGICA, 2009

Se informa que se encuentra abierta la inscripción para participar de este Concurso Internacional de Violín que se desarrollará entre el 4 y el 30 de mayo de 2009 en la ciudad de Bruselas. Esta competencia está destinada a violinistas no mayores de 27 años, que hayan completado su formación y que deseen desarrollar una carrera profesional. La fecha límite para presentar solicitudes de inscripción es el 15 de enero de 2009. Se repartirán más de 100.000 euros en premios.

Para mayor información dirigirse a:
Secretariat of the Queen Elisabeth Competition
20, rue aux Laines. B-1000 Bruxelles
Tel.: 32 2 213 40 50
Fax : 32 2 514 32 97
E-mail: info@cmireb.be
www.cmireb.be

SIXTH HONENS INTERNATIONAL PIANO COMPETITION

CANADÁ, 2009

Se encuentra abierta la inscripción para participar de este Concurso Internacional de Piano que se desarrollará entre el 22 de octubre y el 6 de noviembre de 2009 en la ciudad de Calgary, Canadá. Se repartirán más de 100.000 dólares canadienses en premios. La fecha límite para presentar solicitudes de inscripción es el 31 de octubre de 2008.

Para mayor información dirigirse a:
Sixth Honens International Piano Competition
888 Tenth Street SW
Calgary, Alberta, Canada T2P 2X1
Tel.: 403 299 0130
Fax: 403 299 0137
E-mail: info@honens.com

22^{ÉME} CONOURS INTERNATIONAL DE PIANO D'ÉPINAL

FRANCIA, 2009

Se encuentra abierta la inscripción para participar de este Concurso Internacional de Piano que se desarrollará entre el 21 y el 29 de marzo de 2009 en el Municipio de Épinal, Francia. La fecha límite para presentar solicitudes de inscripción es el 15 de febrero de 2009. Se repartirán más de 10.000 euros en premios.

Para mayor información dirigirse a:

Concours International de Piano

B.P. 428

53011 Épinal Cedex - France

E-mail: secretariat-cipe@aliceadsl.fr

www.concours-international-piano-epinal.org

13th VAN CLIBURN INTERNATIONAL PIANO COMPETITION

EE.UU., 2009

La decimotercera edición de este Concurso Internacional de Piano se desarrollará en Forth Worth, Texas, entre el 22 de mayo y el 7 de junio de 2009. Podrán participar pianistas de todas las nacionalidades de entre 18 y 30 años. Se recibirán las solicitudes de inscripción hasta el 15 de octubre de 2008. Este Concurso repartirá más de 100.000 dólares en premios.

Para mayor información dirigirse a:

13th Van Cliburn International Piano Competition

Richard Rodzinski, Executive Director

Van Cliburn Foundation, Inc.

2525 Ridgmar Boulevard, Suite 307

Fort Worth, Texas 76116 USA

Tel.: 817.738.6536

Fax: 817.738.6534

E-mail: clstaff@cliburn.org

www.cliburn.org

7th INTERNATIONAL COMPETITION "FRANZ SCHUBERT AND MODERN MUSIC" 2009

AUSTRIA, 2009

Se encuentra abierta la inscripción para participar de este Concurso de Música de Cámara que se desarrollará entre el 4 y el 13 de febrero de 2009 en la ciudad de Graz, Austria. Las categorías son: dúos de voz y piano (lied), dúos de violín y piano y cuarteto de cuerdas. Se repartirán más de 60.000 euros en premios. La fecha límite para presentar solicitudes de inscripción es el 10 de octubre de 2008.

Para mayor información dirigirse a:

International Competition "Franz Schubert and Modern Music"

University of Music and Dramatic Arts Graz
Leonhardstraße 15, A-8010 Graz. AUSTRIA

Tel.: +43 (0) 316 / 389-1900, -1140

Fax: +43 (0) 316 / 389-1901, -1141

E-mail: franz.schubert@kug.ac.at

www.kug.ac.at/schubert

MIRJAM HELIN INTERNATIONAL SINGING COMPETITION 2009

FINLANDIA, 2009

La próxima edición de este Concurso Internacional de Canto se realizará en Helsinki, Finlandia, entre el 1º y el 12 de agosto de 2009. El mismo cuenta con el auspicio de la Fundación Cultural Finesa. La competencia está destinada a jóvenes cantantes con experiencia y madurez. Habrá dos categorías: masculina y femenina. Se repartirán 140.000 euros en premios.

Para mayor información dirigirse a:

The Finnish Cultural Foundation

Executive Secretary Marja-Leena Pétas

P.O. Box 203

00121 HELSINKI

Tel.: +3589 61281248 o móvil +358505014026

Fax: +358 9 640 474

E-mail: info@mirjamhelin.fi

www.skr.fi/mh

KRONBERG CELLO FESTIVAL 2009

ALEMANIA, 2009

"Kronberg es la capital internacional del violonchelo", dijo Mstislav Rostropovich en el cierre de la tercera edición (1997) de este Festival. Con una trayectoria de más de diez años, se ha convertido en uno de los más importantes festivales dedicados íntegramente a la interpretación en violonchelo. Seminarios, talleres, conciertos y *masterclasses* forman parte del cuerpo de actividades que se desarrollan en el marco de este evento, propiciando el encuentro de diferentes escuelas por un lado, y de grandes maestros del instrumento con jóvenes intérpretes, por el otro. La próxima edición se desarrollará entre el 28 de septiembre y el 4 de octubre de 2009.

Para mayor información visitar:

https://www.kronbergacademy.de/cms/front_content.php?idcat=115&idc=atart=157

LONDON INTERNATIONAL PIANO COMPETITION 2009

INGLATERRA, 2009

Se encuentra abierta la inscripción para participar de este Certamen Internacional de Piano que se desarrollará entre los días 18 y 28 de abril de 2009. El mismo está dirigido a pianistas de todas las nacionalidades nacidos luego del 29 de abril 1979. La fecha límite para presentar solicitudes de inscripción es el 10 de diciembre de 2008. Se repartirán más de 33.000 libras esterlinas en premios.

Para mayor información dirigirse a:

London International Piano Competition

28 Wallace Road

London N1 2PG

Tel.: +44 (0)20 73541087

E-mail: lipc@lipc.org.uk

<http://www.lipc.org.uk>



RESEÑAS DE PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS DE ESTUDIANTES, GRADUADOS Y DOCENTES DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA



ALMA REDONDA

Wagner-Taján Dúo

Temas de Ramón Ayala, Cuchi Leguizamón, Eduardo Falú, Juan Falú, Carlos Carabajal, Raúl Carnota, Carlos Aguirre, Octavio Taján, etcétera.

“Lo que ellos hacen son canciones de raíz folclórica, según su propia definición, y vienen precedidos de halagadoras críticas por la búsqueda de un lenguaje musical con excelencia. (...) La propuesta se basa en la elaboración de arreglos vocales e instrumentales sobre temas del repertorio tradicional y de nuevos autores así como de composiciones propias. Que este que vienen a presentar sea el primer disco del dúo, nada quiere decir de su experiencia musical. Ambos jóvenes están juntos desde el año 2000 cuando decidieron unirse para ‘cocinar’ de a poquito y con mucho sacrificio -el que hacen los músicos que deciden ser independientes- un estilo musical que los identifique”.

“Con toda la delicadeza posible Vilma Wagner y Octavio Taján bordaron esta serie de ondulantes canciones que si se las escucha con los ojos cerrados le permiten al oyente perderse por la vasta superficie del territorio argentino. En los cincuenta minutos que forman esta placa hay gato, huellas, huaynos, chacareras, zambas, vidalas, canciones litoraleñas... un recorrido delicioso con una musicalidad delicada, verde, refrescante. Ella toca percusión y piano, es integrante de Fulanas Trío, y nació en Azul, pueblo de la Provincia de Buenos Aires; él es un guitarrista oriundo de la rionegrina ciudad de Cipoletti”.

MARIANO PELUFFO
ROCK.COM.AR, NOVIEMBRE DE 2006

RIO NEGRO ON LINE
OCTUBRE DE 2006



LILA

Luna Monti-Juan Quintero

Temas de Anibal Sampayo, Coqui Ortiz, Juan Falú, Fernando Barrientos, Jorge Fandermole, Roberto Yacomuzzi, Juan Quintero y otros.

“Luna Monti y el tucumano Juan Quintero concilian perfectamente lo folclórico rural y lo popular urbano. Como otros cantantes, también incursionan en todas las regiones musicales del país, pero en ellos se percibe la preocupación por captar los códigos y sabores de cada ritmo y cada región sumándole el valor de arreglos vocales e instrumentales delicados y novedosos que reafirman la idea de un folclore que, contra lo que se podría suponer, está vivo y evoluciona en forma permanente”.

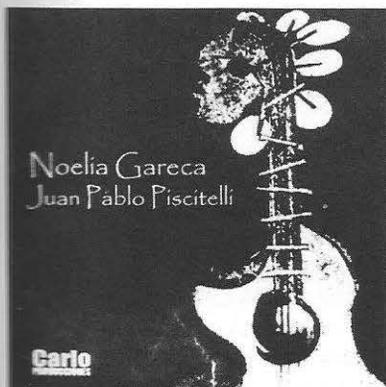
U. G. MAURO / LA CAPITAL ON LINE
AGOSTO DE 2006

“Esta es una de las grandes virtudes de Luna Monti y Juan Quintero: Saber recrear y escenificar sentimientos, impresiones y lugares, con la poderosa herramienta de la armonía que ellos exploran con enorme apertura, logrando así que la canción se despliegue con toda su potencialidad, transmitiendo todas las intenciones que su autor seguramente quiso darle al componerla.

(...) En *Lila*, Juan Quintero y Luna Monti continúan el sello único y propio que le supieron imprimir a su anterior disco, *El Matecito de las Siete*, y vuelven a acertar con la elección de los temas”.

EDGAR VARELA

EN FOLKLORECLUB.COM.AR
(<http://www.folkloreclub.com.ar/folkloreclub/artistas/lunamontijuanquintero/lunayjuanpresentanlila.htm>)



NOELIA GARECA

JUAN PABLO PISCITELLI

Temas de Juan Falú, Arsenio Aguirre, Pepe Nuñez, Juan P. Piscitelli, Coya Mercado y otros.

Noelia es jujeña.

Juan, tucumano.

No sólo comparten el hecho de haber estudiado en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Nacional de La Plata, sino también un profundo conocimiento y pasión por la música folclórica de nuestro país.

En este disco, grabado en La Plata en el año 2004, encontramos canciones bellísimas como *Letanía por Juana*, *La canastita*, *A la mañanita* y *Copla Venezolana*, en las cuales se advierte un notable swing instrumental, arreglos sutiles y la impronta admirable de una tradición vocal secular.

CLANG



TANGO CHINO

Edgardo Chino Rodríguez
Fulvio Tango Giraudo

Temas del Chino Rodríguez, Fulvio Giraudo, Lucio Demare, Ramón Ayala, Atilio Stampone, etcétera.

Tango Chino es el nombre de este trabajo realizado por Edgardo Chino Rodríguez y Fulvio Tango Giraudo. El disco reúne composiciones del Chino y del dúo, como así también versiones sutiles de canciones sutiles, como Panambí del Monte o Malena.

Rodríguez y Giraudo abren desde la guitarra y el piano un juego en el que por momentos –y casi como metáfora de la gráfica del disco– se respira un aire ecléctico, pero sin perder nunca un profundo sentido de unidad. Y ese juego se abre no sólo desde lo tímbrico, sino también desde

los arreglos, las composiciones y las interpretaciones, mostrando siempre un muy buen gusto y un notable vuelo.

En Tango Chino está Salgán, está Manet, está la Mesopotamia argentina, está Satie, está Stampone, está el gesto minimalista y la voz gasterópoda. En efecto, por momentos aparece Caracol y el país del abanico sonoro del dúo llega a lugares insospechados.

El disco fue grabado entre febrero y mayo de 2007 en el Estudio Liberty de Buenos Aires, masterizado en Sonósfera (La Plata) y presentado a principios de 2008 en el Centro Cultural Torcuato Tasso de la Ciudad de Buenos Aires.

CLANG



TANGO FOR IMPORT

Lucas Guinot Trío

Temas de Sebastián Piana, Anselmo Aieta, Horacio Salgán, Lucas Guinot, etcétera.

Lucas Guinot es pianista y Profesor de Armonía, Morfología y Contrapunto egresado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. En este disco comparte, junto con Guillermo Rubino en violín y Hugo Asrin en contrabajo, sus propios arreglos sobre tangos de S. Piana, A. Aieta, H. Salgán y otros, además de composiciones propias. En la contratapa del disco se pueden

leer las siguientes palabras de Gerardo Gandini:

“El disco de Lucas Guinot fue para mí como una revelación. Me sorprendió el arreglo de ‘Milonga triste’, esas variaciones fugitivas donde solo queda el fantasma del tema; me sorprendió su piano solo en ‘La última curda’; me sorprendieron los tangos instrumentales, con swing y buen gusto, donde a veces flota la sombra de Horacio Salgan. Bienvenido Lucas, bienvenida tu música, bienvenidos su aire nuevo y fresco entre tanto oportunismo sin talento”.

CLANG



AIRES DE FINLANDIA VOL. I

Petri Kaivanto
Alejandro Polemann & Grupo

Temas de Astor Piazzolla, Petri Kaivanto, Rae San, Kari Kuuva, Kaj Chydenius, Alejandro Polemann y otros.

La popularidad del tango en un país tan remoto como Finlandia podría ser entendida como uno de los ribetes de la impronta cosmopolita implícita en una música como esta: manifestación artística nacida a fines del siglo XIX a orillas del Río de la Plata, tocada, cantada y compuesta por inmigrantes o hijos de inmigrantes europeos; interpretada en Buenos Aires por criollos que desenfundaban un

instrumento de origen litúrgico y alemán; exportada a Europa durante la primera mitad del siglo XX; popularizada en París primero y en otros países de Europa luego, como es el caso de Finlandia. Petri Kaivanto es uno de los exponentes del tango en Finlandia. Es compositor, cantante y arreglador, y en este disco presenta –junto a Alejandro Polemann & Grupo– un repertorio de tangos finlandeses arreglados por Polemann, además de tres tangos compuestos por el mismo Kaivanto. Este disco fue grabado en Buenos Aires con un grupo de músicos argentinos –a principios de 2007– y presentado en Finlandia, Estonia y Rusia a mediados de 2007.

CLANG



UCO

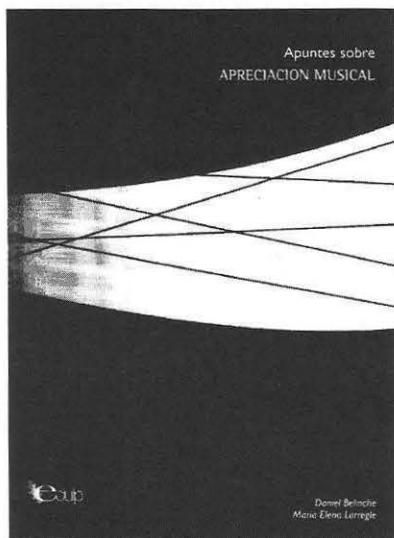
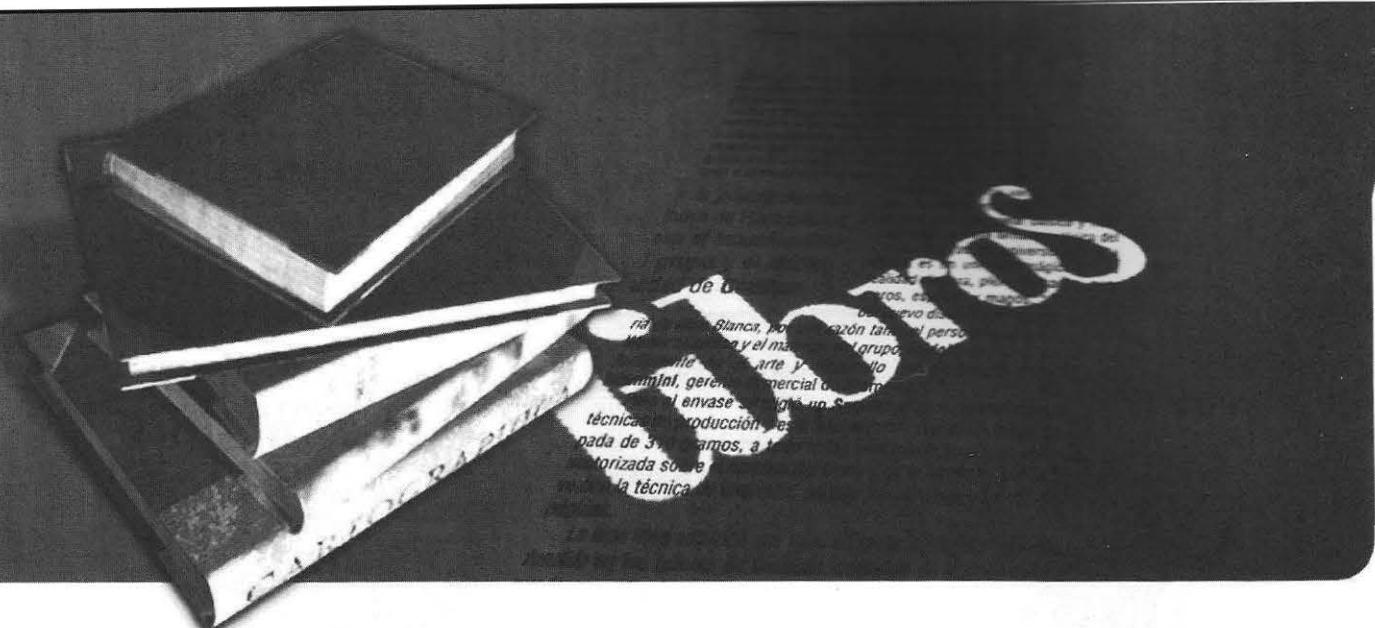
Luciano Massa

Obras de Francisco Tárrega, Jan Logy, Walter Heinze, Quique Sinese, etcétera.

Luciano Massa es Profesor de Guitarra egresado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. En este disco propone un ambiente particular para un recorrido por diversas épocas de la música para guitarra y sus antecesores. La fuerte intención expresiva, en donde la proporción entre pausas, frases y movimientos del tempo guarda un exquisito equilibrio, genera un espacio común que permite acercar sin esfuerzo los preludios románticos de Tárrega con el aire pampeano de Ayala o

algunas danzas barrocas de Logy. Quizás sea esta particularidad lo que aporta gran unidad a la propuesta. Y también lo hace el sonido. Un sonido profundo y ligado que sólo interrumpe esa impronta cuando debe hacerlo: en la polirritmia tímbrica de nuestro folclore, que llega de la mano de Moscardini. Este trabajo fue realizado en el marco de una Beca Nacional otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y grabado durante noviembre y diciembre de 2007 en el Estudio de Grabación de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

CLANG



APUNTES SOBRE APRECIACIÓN MUSICAL

Daniel Belinche y María Elena Larrègle
Eulp, 2006, 130 páginas.

Los autores se desempeñan como docentes en la Cátedra de Apreciación Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata desde hace más de veinte años. Comenzaron su tarea junto al entonces titular de la misma, el Prof. Luis Alberto Rubio, quien planteó una transformación importante en la tradición de la asignatura, tanto en relación con los contenidos que en ella se abordan como en la modalidad pedagógica para su enseñanza. Este volumen, publicado en el año 2006 por Eulp, editorial de la UNLP, es resultado de esos años de trabajo y sintetiza las experiencias en las clases y los avances realizados en el marco de los proyectos de investigación desarrollados por la Cátedra.

Belinche y Larrègle consideran que la asignatura Apreciación Musical tiene un nombre poco apropiado para caracterizar los alcances de su campo. En general, en las currículas en las que aparece con esa denominación

—tanto en el nivel terciario como en el universitario— se ubica en los primeros tramos de las carreras, dando cuenta de su carácter de formación básica o inicial, mientras que, desde el punto de vista de los objetivos y los contenidos que abarca, cubija una serie de aspectos más o menos dispersos que intentan aproximar a los estudiantes a los rasgos estilísticos más relevantes de cierto tipo de repertorio encuadrado en la tradición de la modernidad europea.

En la investigación a partir de la cual se origina este libro se analizaron los programas de estudio de la mayor parte de las instituciones públicas de formación musical de Argentina, indagando contenidos, enfoques, modalidades pedagógicas y fuentes bibliográficas que permitieran estudiar críticamente las distintas corrientes teóricas desde las que se enfoca esta asignatura y fundamentar el propio marco, desarrollado en la Facultad de Bellas Artes desde hace más de dos décadas.

Así, en el primer capítulo se presentan los modelos más frecuentes en las clases de apreciación (y de música en general), los fundamentos ideológicos y estéticos de cada uno, las teorías del aprendizaje en los que se sustentan y sus características en cuanto a criterios de selección de contenidos, estrategias pedagógicas más habituales y modalidades de evaluación que surgen como emergentes de tales fundamentos. En los siguientes apartados, los autores exponen los principales ejes conceptuales de su trabajo, sobre cuya base organizan los contenidos de la materia desde lo más general (el arte, la poética y el sentido) a lo más particular, sosteniendo una mirada global que relaciona dialécticamente la obra musical con el contexto en el que se produce y circula y con los sujetos que la realizan e interpretan. Asimismo, sustentan la importancia crucial que poseen la ejecución vocal e instrumental y la creación y concertación colectiva como medio para el aprendizaje, como así también la necesidad de que los contenidos centren su interés en el estudio del proceso a partir del cual los alumnos perciben y construyen significados.

Teniendo en cuenta estos tres aspectos centrales —la obra, el sujeto

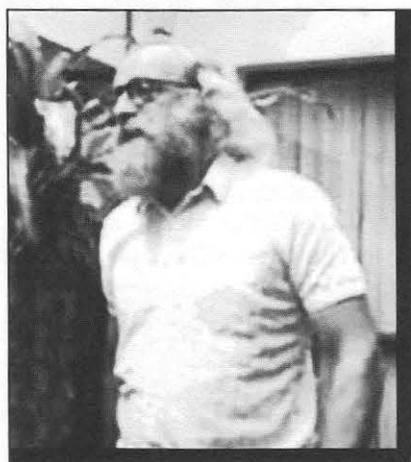
y el contexto— como organizadores de los contenidos, en los siguientes capítulos se analizan exhaustivamente los temas que son objeto de estudio en la cursada. Por una parte, se trabaja sobre los materiales de la música y los procedimientos que hacen posible su organización primaria, de acuerdo con lo planteado por Luis Rubio con respecto a que "(...) el contacto con las fuentes materiales y el descubrimiento experimental de su dialéctica interna inician al estudiante en el mundo inagotable de los materiales de su arte y le ayudan a comprender que los lenguajes y las formas ya creadas son apenas algunas de las opciones de ese ámbito". También se trabajan los conceptos operatorios que permiten considerar analíticamente la textura, el ritmo y la forma musical, reflexionando acerca de los distintos enfoques teóricos que existen sobre cada uno, las transformaciones históricas de estos conceptos y su materialización en la obra musical, y se proponen herramientas metodológicas para su abordaje. En otros capítulos se aborda el papel del sujeto en la construcción del hecho musical desde el lugar de la percepción y de la interpretación, y se recorren con el mismo criterio los marcos teóricos, planteando nuevas

síntesis. Finalmente, un apartado sintetiza los rasgos fundamentales de las cosmovisiones de época y los modos en que la producción musical metaforiza dichos rasgos y se manifiesta como emergente de contextos económicos, políticos y culturales.

Cada capítulo incluye varios ejemplos musicales y gráficos que sustentan las argumentaciones del texto, como así también algunas propuestas de actividades para realizar en clase a partir de las cuales se pueden desarrollar los distintos contenidos. Además, a lo largo de todo el texto, mediante notas a pie de página se exponen, a modo de glosario, definiciones y aclaraciones sobre diferentes términos de índole más técnica.

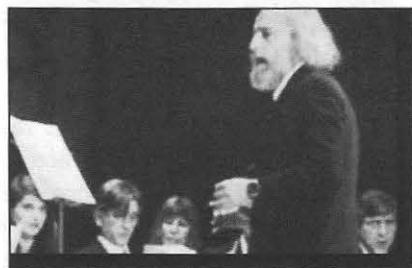
Los autores conciben estas reflexiones como un registro de actividades académicas en el ámbito de la educación musical a efectos de dar a conocer algunas conclusiones a las que han podido arribar a través de la tarea docente. En ese sentido, este libro puede resultar de utilidad no sólo a quienes tengan que trabajar específicamente sobre Apreciación Musical, sino a todo músico o docente de música interesado en hacerse preguntas sobre la interpretación y la producción de la música y su enseñanza.

CURRICULUM *vitae*



ENTREVISTA A SERGIO SIMINOVICH

Por Luciano Massa



Sergio Siminovich. Nació en Buenos Aires, lugar que eligió para vivir, más allá de que el estudio y el trabajo lo hayan y lo sigan llevando a alejarse de su ciudad natal. El hecho de haber cursado la carrera de Dirección Orquestal en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), fundado un Centro de Interpretación de Música Antigua en Italia o ser el Director del Coro Polifónico de Santa Fe, no han sido motivo para que este músico —que supo reconocerse heredero de una tradición familiar que tuvo a los bares como única universidad— abandonara a Buenos Aires y tal vez, como tributo a ese

linaje, elige un bar del barrio de Montserrat para sentarse a conversar. Precisamente Siminovich concibe la conversación como el tipo de encuentro en el cual el conocimiento de una persona se hace posible, encuentro que —tal como se encargó de aclarar— no se puede suplir con la lectura de un *curriculum vitae*. Se graduó como Director de Orquesta en la FBA de la UNLP y luego de su formación en esta Casa de Estudios, obtuvo diversas becas gracias a las cuales realizó viajes a Europa a fin de continuar sus estudios, ocasiones que aprovechó para especializarse en la interpretación del repertorio renacentista y barroco.

En el primer número de esta Revista, Gustavo Samela nos explicó que el modo en que él se acercó a la música antigua fue un tanto fortuito, ¿cómo fue, en tu caso, que se dio ese acercamiento?

Cuando era niño, en el *Collegium Musicum*, la forma de acercamiento a la música era a través de la música antigua, ya que los instrumentos que se usan para interpretarla, digamos, eran más accesibles, como la flauta dulce o, si no, la práctica coral. Ese es el primer motivo.

El segundo motivo es la identificación –espiritualmente, intelectualmente– con un cierto período, personalmente me parece mucho más interesante como lenguaje ese período que el actual. El tercer motivo es la economía de los medios: si una persona quiere dirigir y quiere armar un grupo sin tener recursos y sin estar dentro del sistema, es más fácil armar una cantata de Buxtehude con voces y dos violines que armar una sinfonía de Brahms; es más sencillo. Y el cuarto motivo es que la música antigua, al tener su notación más aproximada y permitir que la gente inventara, improvisara, limita un poco menos al intérprete; el intérprete tiene que poner más cosas de su propia imaginación.

Ahora bien, las características intrínsecas de la música (que al igual que otras artes necesita –frecuentemente– de un intérprete); la eventual distancia entre el compositor y el intérprete y ciertos cambios en las convenciones signícas, parecerían ser algunos de los motivos que dan origen a la corriente historicista en la interpretación de la música. En dicha línea de pensamiento encontramos autores y músicos como Charles Van den Borren y Thurston Dart. ¿Cuál es

tu concepción acerca de la interpretación de la música antigua?

Me parece una excelente revolución, que, como todas las revoluciones, corre el riesgo de convertirse en moda. Cuando la imaginación toma el poder, deja de ser imaginación, eso es más o menos lo que pasó. Esta gente se reveló, a principios del siglo pasado, contra la práctica orquestal en la cual se pone en juego solamente la dinámica escrita y anotada, como puede pasar en una sinfonía romántica. Así que se dedicaron a la música antigua y rescataron instrumentos que en ese momento estaban en desuso como para poder recrear eso con libertad, pero por supuesto, después, como esa moda funcionó muy bien y es un gran éxito en todo el mercado mundial, ahora hay versiones que se imponen como los estereotipos, quiere decir que hemos caído y caeremos siempre de nuevo... Hay que hacer otra nueva revolución para salir de los *logotipos* de la música antigua. Por suerte aún quedan espacios.

¿Y cuáles creés que serían los prejuicios y “concepciones equivocadas” que recaen sobre la música antigua?

No podemos nunca hablar de concepciones equivocadas, podemos decir, por ejemplo, que la gente, los profesores, los músicos, que defienden la interpretación romántica, “decimonónica”, están defendiendo su mercado, como nosotros defendemos el nuestro, así que es todo arbitrario, caprichoso y simpático. No es para embanderarse con ningún sistema. La única ventaja que tiene esta práctica respecto de la anterior es que dicen: “improvisen”, o sea que se parece más al jazz y a la música más libre, esa es la palabra clave, cualquier músico que lee los tratados sabe que la letra escrita era solamente un pretexto, un esqueleto sobre el cual inventar.

Frecuentemente invitado a dirigir orquestas y coros en distintos lugares del país, Latinoamérica y el mundo, Siminovich también ha sabido encarar trabajos poco habituales en el ámbito de la Dirección. Prueba de ello son, por ejemplo, los conciertos a primera vista o el proyecto Verdincanto, realizado en Italia. El hecho de desarrollar ciertos trabajos en el exterior, no le impide, sin embargo, advertir que la situación de la música coral en nuestro país es muy respetable, e incluso, ventajosa.

A lo largo de tus años de trabajo has realizado una gran cantidad de viajes, ya sea para estudiar, dirigir o impartir clases. ¿Cómo ves el panorama de la música coral aquí en Argentina y en otros países de Latinoamérica y del mundo?

Bueno, no soy un experto en el mundo coral..., en la situación mundial. No puedo opinar sobre eso. Creo que la situación en Argentina es súper rica, tenemos una cantidad de vida coral, una intensidad, una proliferación de coros fantástica que creo que no es igual en casi ninguna parte del mundo. Supongo que tiene que ver con la inmigración, con nuestro *crisol de razas*, y con el hecho también de que hay muchos europeos que en la época de la Guerra Mundial emigraron hacia acá y, naturalmente, trajeron la inquietud de la práctica coral que era muy normal en sus países; pero acá prendió de una manera incomparable. Así que en ese sentido somos privilegiados.

De las actividades que has realizado, tal vez una de las más curiosas sea el Proyecto Verdincanto, aquel trabajo que hiciste en Italia en el año 2001 y que consistió en una serie de emisiones televisivas en las que enseñaste fragmentos de ópera, que culminaron con un

concierto realizado con 8.500 coreutas de toda Italia que habían seguido dichas emisiones. ¿Podrías comentarnos esta experiencia?

Fue súper divertido, por supuesto. Por suerte la RAI puso muchos colectivos, muchos ómnibus para que vinieran de todas partes de Italia..., me parece que fueron como 600 ómnibus, fue una cosa, *pantagruélica*. La ventaja, la cosa interesante, fue que jóvenes de las escuelas secundarias aprendieron fragmentos de Verdi y de Haendel a través de 10 programas de televisión, en los cuales un coro profesional enseñaba las partes bajo mi guía, en un pizarrón, y al mismo tiempo tenían la partitura en Internet. Este mismo proyecto se hizo en Santa Fe muchísimas veces, lo hacemos cada año pero a través del periódico, o sea, mezclando los medios: la gente en su casa colecciona la partitura que sale en el periódico, y ese mismo día, el día que sale esa noticia en el periódico, está la transmisión televisiva. En Italia tuvo solamente la difusión tremenda de la RAI, que es un monstruo con el que no podemos competir en la Argentina y la de Internet.

Otro de los trabajos curiosos que hiciste fue el de introducir en nuestro país la modalidad de los conciertos a primera vista, ¿podrías contarnos brevemente el origen y las características de esta modalidad?

¡Te voy a decir que introduje los conciertos a primera vista en el Planeta Tierra! (risas), no en Argentina, porque no existen. Lo que existe son los *Sing Along*, palabras en inglés que quieren decir "cantar a través", y que se hacen en Inglaterra y en Alemania con obras conocidas como *El Mesías*, el *Oratorio de Navidad*, etcétera; obras tradicionales muy, digamos,

benhurianas. La gente que ha cantado en coros, y que quizás no tiene tiempo por la edad adulta o su trabajo de toda la semana para integrar un coro, una vez por año va a un lugar y hace estas obras con una orquesta. La difusión que le dan esos países sajones, que son muy respetuosos de la música, es tal que se hace por ejemplo con la Filarmónica de Londres, en el Royal Albert Hall, o sea, le dan muchísima importancia, con obras conocidas. Mi innovación fue hacerlo en países latinos donde la gente no lee música, hacerlo con obras desconocidas. Nunca nadie sabe qué obra se va a hacer ese año, y se arma en una tarde. El resultado, desde ya, no puede ser una cosa perfecta ya que se arma en una tarde, con 200, 300 coreutas que se acercan ese día a la obra sorpresa... Es una fiesta coral.

Durante 2001, desde diversos sectores de la Facultad de Bellas Artes se organizaron distintas acciones para participar del reclamo social. En dicho marco realizaste uno de esos multitudinarios conciertos a primera vista en el Pasaje Dardo Rocha. ¿Creés en el arte como forma de resistencia?

Sí, creo que el arte, más que resistir a la política, es resistir a la inexorabilidad de la muerte. El arte es nuestro deseo de ser infinitos. Nuestro derecho, un derecho que en realidad nos está negado pero que recuperaremos. El ser infinitos, eso es el arte, más que cualquier tipo de protesta.

Siminovich no se conforma con abocarse exclusivamente a la música. Para evitar dicha cerrazón, ha encarado –en una suerte de exaltación humanis-ta– distintos tipos de trabajos, como por ejemplo, en el área de la literatura, la publicación de una novela

titulada Siempre llega Setiembre.

Hace un tiempo, el diario El Litoral te hizo una nota en la que se hablaba de la novela que publicaste en 2006, Siempre llega Setiembre. En dicha obra se narran los vericuetos que Atilio, el personaje central, tiene que atravesar para convertirse en escritor y aspirar de ese modo a ganarse el amor de Liliana. ¿Cómo nace la idea de escribir este libro en el que defendés a los diletantes?

No sé si lo has leído, si no, ¡estás condenado a leerlo! Siempre defendí a los diletantes. Me parece que la división diletantes/profesionales es atroz y causa muchísimos problemas; tiene que ver con la especialización, con la división del trabajo, que es todo lo que hace que sepamos siempre un poquito más de cada cosa, que sepamos más de muy poco, hasta llegar a saber todo de nada. Eso es la especialización. Y la cuestión de los diletantes la he verificado, en la música hay muchísimos coros excelentes, que no tienen nada que ver con mi persona, y que en el mundo están formados por diletantes. También lo he probado en la ciencia, porque he tenido la suerte de intervenir en algunas publicaciones científicas sin saber nada de esos temas, bastó simplemente con aplicar un poco de interés e ingenio. Hay un artículo en un libro que lo podés rastrear, cuyo nombre ahora no lo recuerdo, que editó el Centro Cultural Rojas el año pasado, un capítulo es mi articulito sobre los diletantes, pero no solamente en arte sino en ciencia. La palabra profesional, que nos parece tan sagrada y tan importante, en realidad es un límite para alejar a mucha gente de la práctica, de las artes. Cualquier persona puede tener un desempeño interesan-



de artístico, sin llegar a descollar, sin una preparación profesional.

En la nota que mencionamos anteriormente se puede leer además que no sólo te graduaste en Bellas Artes, sino que también cursaste materias de Matemáticas y Filosofía. El hecho de abordar diferentes disciplinas, ¿es de algún modo una reivindicación del espíritu del Renacimiento?

Veo que has curioseado en mi vida (risas)... Sí, el hombre universal, así era la gente en el Renacimiento, pero no solamente en el Renacimiento. Hoy leía por casualidad, Mendelsohn: especialista en griego, en latín, pintaba, escribía..., o sea, la cultura entonces era que cualquier persona participara de todos los lenguajes, simplemente eso; y se veía —desde los griegos— la unión entre matemáticas y música por supuesto, y filosofía. O sea, no inventé nada, sino simplemente trato de salir de la cerrazón de la especialización.

Y este tipo de reivindicación, ¿no sería, en cierta medida, una negación de la contemporaneidad?

No, eso quizás parecería ir contra el trabajo académico, pero el trabajo académico quizás apuntala eso, que se unan muchos horizontes. No tengo nada contra la contemporaneidad... Ella ni siquiera se ocupa de mí, pero me parece que la apertura de los conocimientos que tenía Bach mismo de filosofía y matemáticas, o Haendel, es infinito. ¿Por qué negarnos eso y concentrarnos sólo en el solfeo?

Se sabe también que no escuchas música ni lees libros, ¿cuál sería el fundamento de dicha decisión?

Hay dos explicaciones: una es que soy un ignorante. Esa es una

explicación. La segunda es que, como me interesan mucho ambos lenguajes, prefiero mantener mi cabeza despejada para incursionar en ellos; no escucho discos para enfrentar obras con una interpretación virgen. Esto no es una ventaja, es solamente un entrenamiento; lo mismo me pasa con la literatura, tengo como *hobby* escribir, entonces sería un desatino leer tanto como para estar superinfluido, y veo en muchos alumnos el riesgo de tener demasiada información.

Asimismo, desde hace más de diez años, Siminovich está a cargo de la Cátedra de Dirección Coral I a III de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, con la cual ha estimulado la creación de numerosos coros.

Para finalizar, ¿nos podrías decir algo acerca de cómo funciona la Carrera de Dirección Coral en la Facultad?

Bueno, yo le tengo mucho cariño a la Carrera porque yo estudié en La Plata; no existía la carrera de Dirección Coral, existía la de Orquestal en esa época. Mi profesor de Dirección Coral fue el estupendo Guillermo Graetzer que era a su vez alumno de Hindemith, o sea que tenemos la suerte de una tradición fantástica dentro de la Facultad. La carrera está estructurada en base de profundizar épocas, entonces hay una *full immersion* en Renacimiento y Barroco, que es la parte que a mí más me interesa, y después está el período romántico y el período contemporáneo. Lo interesante es que todos los alumnos tienen que traer su coro desde el primer año, o sea que tienen que procurarse su coro, tienen que desarrollar la única cualidad indispensable de un director que es crear víctimas, capturar gente para dirigir, eso por una parte. Por otra, simplemente

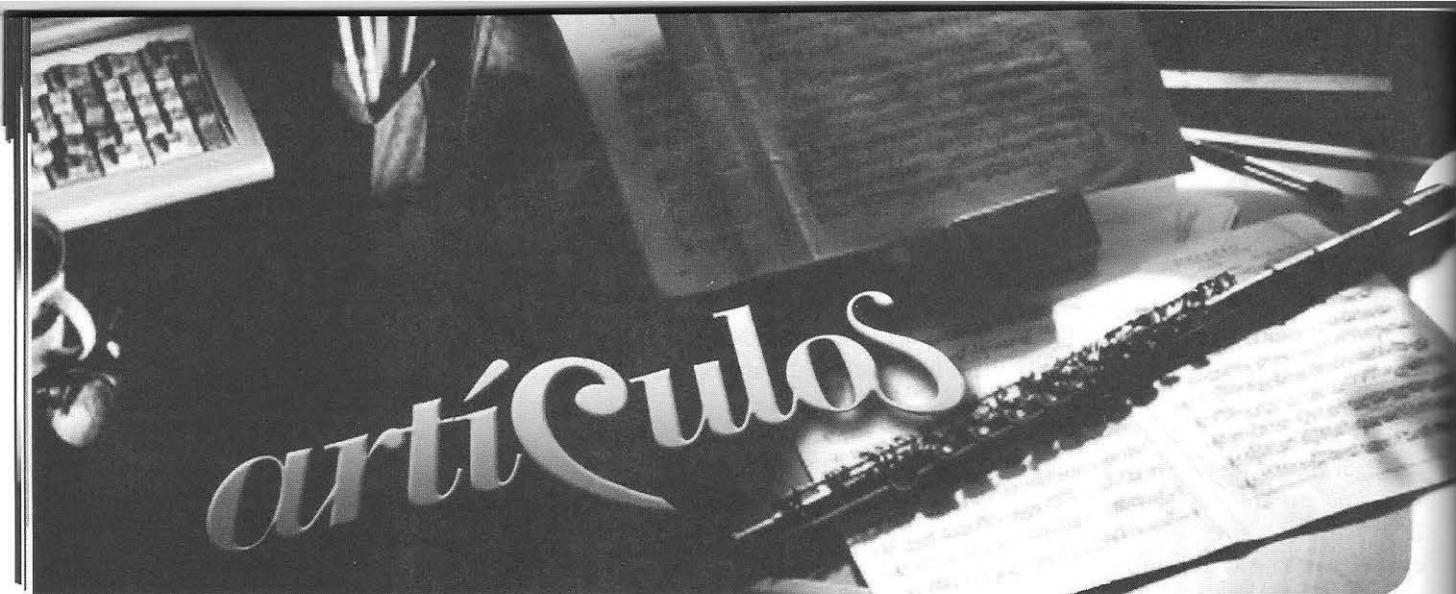
diría unas palabras respecto de las otras carreras: no hay carrera más redituable que la de Dirección Coral, en el sentido que siempre harán falta Directores Corales en cualquier nivel, mientras que es muy difícil ser clarinetista si hay pocos lugares en la orquesta sinfónica, pero siempre la sociedad seguirá necesitando una persona que dé orientación musical a veinte personas que cantan.

Y esta especie de *furor* de la actividad coral, ¿está de algún modo relacionada con la recuperación de la Democracia en el año 83?... Imagino que el período 1976-83 debe haber sido hostil para desarrollar una práctica colectiva como la del canto coral...

No, para nada. Bueno, si fue hostil, nosotros estuvimos muchísimas veces en la cárcel por el coro, después de un concierto. Tengo anécdotas al respecto terribles, pero no, no, yo creo que nunca sofocó la pulsión coral, no, no. En los momentos más terribles es cuando surge más la necesidad de vida cultural, como fue el teatro abierto. 

Imágenes disponibles en:

- http://audio.ya.com/ospr/2002/coro_polifonico.htm
- <http://www.educational.rai.it/verdincanto/progetto.htm>
- <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2008/05/13/escenariosociedad/SOCI-01.html> (foto: Mercedes Pardo)
- <http://sociedadhaendel.blogspot.com/2007/08/sergio-siminovich-director.html>



artículos

¿DE QUIÉN ES EL SAMBA?

Canción popular, media e identidad nacional en el Brasil de los años 30

Tania da Costa García

Traducción: Luciano Massa
Revisión técnica: Javier Venegas

Tania da Costa García. Doctora en Historia egresada de la Universidad de San Pablo. Profesora de los cursos de grado y posgrado en Historia, Universidad Estatal Paulista - Unesp/Franca, Brasil. Miembro del equipo de investigación "Cultura e Política nas Américas: circulação de idéias e configuração de identidades (séculos XIX y XX)", financiado por la Fundação de Auxílio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Coeditora de la Revista História de la Unesp. Autora de numerosos artículos y del libro *O It verde a amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)*, editado en San Pablo por la Editorial Annablume, Fapesp, en 2004.

Estudiar la música popular mediatizada como representación social perteneciente a las sociedades modernas, implica investigar las relaciones entre lo nacional y lo popular.

La idea de nación está tan imbricada a la Modernidad que la impresión que se tiene con relación a la nacionalidad es que tal sentimiento identitario existe desde tiempos remotos. La historia de la nación, en el caso de los países del continente americano, es narrada desde su "origen", cual sea: el descubrimiento, pasando por los procesos de colonización e independencia. La historia de la nación es la historia contra sus opresores.

Sin embargo, es solamente con la autonomía política, conquistada a través de los acuerdos y/o rupturas, que tiene origen la necesidad de dar sentido a esta unidad. Desde entonces, son identificados elementos comunes entre aquellos que habitan el mismo territorio. A través de lazos identitarios, preexistentes y/o inventados (imaginados) –conjunto de valores, símbolos, recuerdos y mitos disponibles– se define la identidad nacional.¹

Tales prefiguraciones, fundadoras de lo nacional, fundamentadas en lo social y en lo político, fueron y son constantemente reinterpretadas por las sucesivas generaciones. En cada época se utilizan los soportes disponibles

para la producción, difusión y fijación de un universo simbólico común. En el siglo XX, para la producción y reproducción de las identidades nacionales –a diferencia del siglo XIX en el que predominó el uso de la prensa escrita y, por lo tanto, de la cultura letrada– se hizo un amplio uso de la radio, del cine y de la televisión, a fin de promover un conjunto de imágenes y símbolos capaces de integrar la nación. En América Latina, el papel de tales vehículos fue demasiado importante, una vez que la escritura, incluso cuando nos adentramos en el siglo XX, era todavía de dominio restringido. Como bien observa Martín Barbero, a diferencia de la trayectoria europea, prácticamente saltamos de la cultura oral a la mediática, sin sentar base en la cultura escrita, que, entre nosotros, se desarrolló paralela y concurrentemente a aquella propagada por los medios de comunicación masiva.²

El desarrollo de los medios de comunicación en la región, marcado entre los años 20 y 30, coincidió con la intensificación de la migración del campo a la ciudad, con la llegada de levas de inmigrantes como consecuencia de las crisis económicas de la Europa de posguerra y con el desarrollo de la industrialización, generando una configuración social más compleja del espacio urbano, lo que exigió una nueva organización política sustentada en

1 A. Smith, "Commemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la creación de las identidades nacionales", 1998, pp. 61-80.

2 J. Martín-Barbero, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, 1997.

nuevos lazos de solidaridad. Se carecía de una reconfiguración del simbólico nacional capaz de integrar estos nuevos sectores a la nación.

En ese proceso de construcción y reconstrucción de las identidades nacionales, diferentes apropiaciones de la denominada cultura popular estuvieron en choque, incluyendo o excluyendo en el plano simbólico determinados grupos e ideologías del poder.

Vale recordar que la relación entre identidad nacional y cultura popular tiene inicio con los estudios folclóricos surgidos en la Europa del siglo XIX, como consecuencia de la necesidad de constitución de una identidad para la nación. En busca de la “esencia del pueblo”, los folcloristas escogieron el mundo campesino como depositario de un pasado común capaz de representar el espíritu nacional, en detrimento del universo urbano degradado, corrompido, visto como amenaza a esta unidad. Lo que interesaba era el “pasado en vías de extinción”.³ A pesar de las polémicas internas entre los folcloristas, esta concepción de folclore fue, básicamente, la que alcanzó el siglo XX, orientando los debates en torno a los criterios para definir la cultura nacional.

Sin embargo, al promoverse la integración de las manifestaciones culturales de los *de abajo* al universo simbólico de la nación, se procede no sólo a una selección, sino también a una reapropiación de estos elementos, atribuyéndoles nuevos significados y descartando otros. Ese fue el caso, por ejemplo, de la música culta brasileña inspirada en los motivos populares.⁴

Lo popular se tornó también una denominación para diferenciar la cultura producida de forma espontánea en el medio urbano, de aquella letrada, de origen iluminista, institucionalizada como la “verdadera cultura”.⁵

Aún así, a pesar del reconocimiento o no de ese universo por los grupos que asociaban lo nacional a la “alta cultura”, los medios de comunicación (la radio, el disco, el cine) asociados a la libertad de consumo inherente a las sociedades capitalistas, forjaron

una realidad paralela, en congruencia con las transformaciones sociales del período. Lo popular urbano, respaldado por los intereses de mercado, vía medios de comunicación, pasaba a integrar el juego político.

Vale recordar que, reconociendo el poder persuasivo de los medios, gobiernos populistas se apropiaron de estos instrumentos como forma de atracción y de coerción —desde la propaganda política a la seducción de intelectuales y artistas ligados a este universo, hasta la censura y la persecución sistemática— a fin de adecuar y disciplinar los elementos oriundos de este universo a la ideología del Estado. Evidentemente las reacciones fueron las más diversas, desencadenando negociaciones entre los grupos divergentes. Esta perspectiva predominó en diferentes países de América Latina entre los años 30 y 40, eligiendo lo popular como lugar de lucha y de conflicto.

Aclaro, desde ya, que no pretendo, con ese encaminamiento, simbolizar a la cultura popular como un formato monolítico, detentado exclusivamente por un grupo social. Como bien afirma Stuart Hall, “no existe una cultura popular íntegra y autónoma situada fuera de las relaciones de poder y de la dominación cultural”.⁶

Tener, por lo tanto, la canción popular, su producción, circulación y consumo, como objeto de investigación histórica significa un acceso privilegiado al proceso de transformaciones políticas y sociales, a partir de las reconfiguraciones operadas en el campo de la cultura.

Para una reflexión más detenida sobre el tema, traigo aquí algunas consideraciones sobre los discursos en torno a la identidad nacional que atravesaron el ambiente social y cultural del Brasil de los años 30, teniendo como objeto de análisis el universo de la canción popular, sobre todo el samba.

En las páginas de la revista de variedades *O Cruzeiro*, publicación de circulación nacional de mayor destaque en el período, en febrero de 1937 las discusiones en torno del samba, como

3 R. Ortiz, *Románticos e folcloristas: cultura popular*, 1993, pp. 23-28.

4 Para Mario de Andrade, intelectual del movimiento modernista de 1922, que integró posteriormente el gobierno de Getulio Vargas, la música popular debía ser el punto de partida para la creación de la moderna música brasileña.

5 S. Hall, “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, 2003.

6 *Ibidem*, p. 254.

símbolo de música nacional, estaban a la orden del día. Vale aquí la reproducción del fragmento:

(...) En el Brasil el samba nace de una encrucijada de razas diversas y de culturas diferentes. El negro trajo para nuestra música popular la misteriosa majestuosidad de sus dioses esculpidos en ébano. El samba de las favelas cariocas y los maracatus de Pernambuco, descendientes directos y próximos de la música que él practicaba en el continente africano, conserva todavía hoy un profundo carácter religioso (...).

En su origen, practicada al aire libre, la música negra utiliza una gran variedad de instrumentos de percusión (...).

El negro posee por eso pocos instrumentos melódicos. Todas las fases por las que pasó el sonido musical en las naciones civilizadas, (...) quedaron cerradas a la raza negra. (...).

Artísticamente el negro no es un primitivo. Es a lo sumo un primitivo, temperamento impulsivo, sensualidad a flor de piel, melodía a flor de los labios: sopor animal seguido de paroxismos criminales o éxtasis místico.

Falta en ellas la inteligencia constructiva de las razas superiores que selecciona, compone y ordena, atributo de las razas superiores. (...)

Él es ante todo un improvisador ingenuo. (...)

Se torna necesario el recurso de la inteligencia del blanco, para coordinar, ritmar, organizar la abundancia amorfa de las manifestaciones del arte negro.

(...) El florecimiento del ambiente urbano permitió el punto de mixtura creativa entre los sonidos escindidos por la Casa Grande y la Senzala, creando el espacio de una síntesis original entre las influencias musicales africanas, europeas y, en menor grado, del indio de la tierra.⁷

Indudablemente, los orígenes de este discurso en torno de lo que debería representar la música popular nacional estaban en el Modernismo Musical. “Nuestro repertorio sonoro honra la nacionalidad”, decía Mário de Andrade en el *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), refiriéndose a las virtudes “autóctonas” y “tradicionalmente nacionales de la música

rural”.⁸ En esta dirección era negada toda (...) la cultura popular emergente, la de los negros de la ciudad, por ejemplo, y todo un gestuario que proyectaba las contradicciones sociales en el espacio urbano, en nombre de la *estilización* de las fuentes de la cultura popular rural.⁹ Así, a despecho de reconocer la fuerza de este repertorio que tomaba cuenta de la escucha urbana, llegando el periodista a apoyar el género como integrante del cancionero nacional, dejaba registradas sus consideraciones. La raíz negra del samba, para ser digerida por una sociedad rígidamente jerarquizada, debería pasar antes por el perfeccionamiento del blanco. Pues el negro, siendo un primitivo, no tendría capacidad para crear la canción popular nacional. Su “impulsividad”, “sensualidad” y “sopor animal” se traducían en un “desequilibrio moral e intelectual”,¹⁰ comprometiendo la musicalidad. Sólo una raza “superior” podría, a través de ordenación y de selección, dar sentido a su sonoridad. Las palabras “seleccionar” y “ordenar” marcan exactamente el significado que tiene la cultura para los pretendidos “estratos cultos”: barbarie a ser civilizada. La mezcla sería solo permitida si se sometía a este proceso de depuración. Esta era la forma encontrada para la aceptación de la canción popular urbana, vehiculizada y propagada por los medios de comunicación de masas como representación de lo nacional.

Paralela y marginalmente, el mismo género musical hacía emerger temas que comprometían esta unidad idealizada. Desordenando y desorganizando, la propia canción popular presentaba un otro universo simbólico, tornándose, al mismo tiempo, producto y proceso de las representaciones que iban componiendo lo nacional.

En un pasaje de *Você nasceu pra ser granfina*,¹¹ samba de Laurindo de Almeida, la oposición entre la cultura del morro y la de la ciudad apunta hacia las fronteras demarcadas del espacio urbano. El morro es el

7 Revista *O Cruzeiro*, 6/02/37, pp. 36-37.

8 J.M. Wisnik, *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Musica, 1982, p. 131.

9 *Ibidem*, p. 133.

10 R. Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 1985, p. 21.

11 Samba de autoría de Laurindo de Almeida, grabado por Carmen Miranda en abril de 1930, en Odeon.

lugar de la canción nacional en oposición a la ciudad civilizada y sin identidad.¹²

Você queria aprender o samba
Mas sua cabecinha não deve andar boa
A sua voz é desclassificada
Não tem ritmo nem nada, você não entoa
Você nasceu pra ser granfina
Andar na seda e discutir francês
Se compenetre que o samba é alta bossa
É é prá nego de choça que não fala inglês (...)*

A la gente civilizada que prefiere el francés o el inglés antes que el portugués, le falta el ritmo de samba. Y el samba es reivindicado como representación exclusiva de un determinado segmento social, pues para entender de samba es preciso nacer en el morro. Aunque la palabra “morro” no aparezca, “nego de choça” marca la oposición a la ciudad. De ese modo, si por un lado la canción popular negociaba e inventaba una unidad, por otro se burlaba de los elementos de distinción social ostentados por las pretendidas clases “elevadas”.

El comportamiento disimulado de las pretendidas “clases cultas”, que aunque demostrasen simpatía por el género, insistían en rebajarlo frente a la música extranjera o erudita, no pasó desapercibido por el sambista.

El Samba de Assis Valente, *Isso não se atura*, grabado por Carmen Miranda en 1935, ironiza tal situación. Sigue la reproducción de parte de la letra:

(...) A Madame Butterfly diz que Beethoven
é seu querido
Quando ouve a batucada põe o dedo no
ouvido

Diz que o samba é coisa “pau”,
faz barulho inté se zanga
Mas à noite, toda prosa, dança o samba na
Kananga**

La identificación de esos sectores de la sociedad con la canción popular urbana ocurría de forma clandestina. El malandraje, presente en el samba, iba seduciendo a todos con su ritmo y revelando que entre el “orden” y el “desorden” había más comunicación que la que el discurso hacía suponer. Al mismo tiempo, demostraba el recelo de esos segmentos en formar parte de esta unidad, que elegía lo que era “nuestro” como representación de lo nacional, y transformaba a todos en brasileños.

El samba, elegido como símbolo del “pueblo nuevo”, hacía transparentes las fronteras sociales que la política populista del período insistía en esconder detrás de la unidad nacional. Unidad que no era simplemente un discurso ideológico gubernamental, sino que integraba, de hecho, el imaginario de esta sociedad.

Aunque no se esté tratando aquí propiamente del denominado “samba malandro” y de la censura sobre esta temática instituida por el Departamento de Prensa y Propaganda a partir de 1940,¹³ llamo la atención en el hecho de que el malandraje no era sólo tema de la canción, atravesaba en verdad todo el repertorio referente al género.¹⁴ El malandraje constituía, en el período, una táctica de supervivencia y de contestación al *status quo*. Así, el malandra está no sólo en la figura del hombre sustentado por la mujer, o en aquel personaje que no trabaja y sabe cuán bueno es ser libre y vagar, sino en el que se burla de los valores importados de la gente bacana, presente en el samba de Laurindo de Almeida; en aquel

12 Lamentablemente, no fueron localizados los fonogramas con las interpretaciones de las canciones aquí analizadas, por eso me limito a trabajar solamente con las letras de los sambas, lo que considero pertinente para los propósitos aquí objetivados.

* “Vos querías aprender el samba / Pero tu cabecita no debe andar bien / Tu voz es descalificada / [N. de T.]

No tiene ritmo ni nada, vos no entonás / Vos naciste para ser bacana / Vestir de seda y discutir en francés / Convencete que el samba es alta bossa / Y es pal’ negro de la choça que no habla inglés”.

** “Madame Butterfly dice que Beethoven es su querido / Cuando oye la batucada pone el dedo en el oído / Dice que el samba es cosa `paf`, hace barullo entonces se enoja / Pero a la noche, toda fanfarrona, baila el samba en Kananga”. [N. de T.]

13 El Departamento de Prensa y Propaganda fue creado por el gobierno de Getulio Vargas en 1939, durante el Estado Novo, a fin de difundir no sólo una imagen positiva del gobierno, sino también rechazar a sus opositores.

14 En este período, el gobierno populista de Getulio Vargas, sin poder negar el éxito de público alcanzado por la canción popular, invertía en el samba, buscando construir un canal de comunicación con un electorado más amplio. Aún así, dictaba cuál repertorio debería representar la música popular brasileña.

que exalta la cultura del morro en oposición a la ciudad: la sociedad culta del dote, presente en *Isso não se atura*; y no el holgazán que se queja de la policía y encuentra una forma de engañar a la autoridad como en el samba de Assis Valente, *Minha embaixada chegou* de 1935. Dudando del sistema, esto es, queriendo ser ciudadano, pero desconfiando del precio de esa adhesión, se burla y critica el orden instituido, inventando otro en su lugar a través de la canción:

Minha embaixada chegou, deixa o meu povo passar
 Meu povo pede licença, p'rá na batucada desacatar
 Vem vadiar no meu coração
 Cai no folia meu amor
 Vem esquecer sua tristeza
 Mentido à natureza
 Sorrindo a tua dor
 Eu vi o nome da Favela, na luxuosa academia
 Mas a favela p'ro dotô é morada de malandro
 Que não tem nenhum valor
 Não tem doutores na Favela, mas a Favela
 tem doutores
 O professor se chama bamba, medicina lá é
 macumba
 Cirurgia lá é samba
 Já não se ouve a batucada, a serenata não há
 mais
 E o violão deixou o morro e ficou pela cidade
 Onde o samba não se faz
 Minha embaixada chegou, meu povo deixou
 passar
 Ela agradece a licença que o povo lhe deu para
 desacatar.^{***}

El samba comienza pidiendo permiso para desacatar. Sin embargo, permiso y desacato son palabras de significados opuestos, ya que quien desacata no pide permiso, al contrario, desconsidera cualquier convención. Pero este fue un samba lanzado para el carnaval y el jefe de la farra, parodiando al jefe de policía, queriendo evitar confusiones con las autoridades, va avisando a al que vino, invitando a todos a

la "vagancia organizada". Nuevamente, Assis junta dos palabras de sentidos contradictorios, ironizando la lógica dominante y proponiendo otra en su lugar. Es carnaval, y el orden instituido da permiso a la subversión, al desacato. Pero, este mismo carnaval, al apelar a una alegría colectiva, termina omitiendo las diferencias sociales. Assis no pierde esta dimensión de la fiesta llamando la atención hacia el nombre de la Favela en la lujosa academia. Y hace la crítica de la apropiación del samba y del carnaval por las "clases cultas" que, aunque caigan en la farra, menosprecian los valores de la gente del pueblo. El sambista exalta la Favela como un lugar apartado de la ciudad, con otra cultura, otros "doctores", otra "medicina", y desapruaba a la ciudad como el lugar del samba, porque en ella no hay espacio para la "gente del morro". La oposición entre la cultura del morro y de la ciudad apunta hacia las fronteras demarcadas del espacio urbano. El morro, la favela, fue el lugar encontrado por aquellos que tuvieron su vida privada, invadida y desautorizada por la reordenación del espacio promovida por el Estado. Como bien afirma Garcez Marins, el límite de esta reurbanización se encontraba en la ausencia de una política habitacional que solucionase el problema de la vivienda.¹⁵ De este modo, la favela se volvió el lugar del "otro" indeseable, de aquel que, impedido de estar en medio de la civilización, subió al morro para poder vivir y salvaguardar sus costumbres. Desde 1903, el Estado prácticamente legalizaba el proceso de favelamiento. De acuerdo con la ley, "Las chozas toscas no serán permitidas, sea cual fuese el pretexto al que se eche mano para la obtención del permiso, salvo en los morros que todavía no tuvieran habitaciones y mediante permiso".¹⁶ Según Marins, "los morros estaban por todo Rio, y casi todos eran deshabitados; en cuanto a los

*** "Mi embajada llegó, deja a mi pueblo pasar / Mi pueblo pide permiso, para desacatar en la batucada / Ven a vagar en mi corazón / Cae en la farra mi amor / Ven a olvidar tu tristeza / Mintiendo a la naturaleza / Sonriendo a tu dolor / Vi el nombre de la Favela, en la lujosa academia / Pero la Favela pal dotor es morada de malandra / Que no tiene ningún valor / No hay doctores en la Favela, pero la Favela tiene doctores / El profesor se llama bamba, medicina allá es macumba / Cirugía allá es samba / Ya no se oye la batucada, serenata no hay más / Y la guitarra dejó el morro y se quedó por la ciudad / Donde no se hace el samba / Mi embajada llegó, mi pueblo dejó pasar / Ella agradece el permiso que el pueblo le dio para desacatar". [N. de T.]

15 G. C. P. Marins, "Habitação e Vizinhaça: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras", *s/f*, p. 159.

16 N. Sevcenko (org.), *História da Vida Privada no Brasil-República; da belle époque à era do rádio*, *s/f*, p. 154.

permisos (...) esos pudieron ser fácilmente olvidados, o incluso evadidos".¹⁷ De esta forma, se reescribía en la urbe la escisión social y espacial marcada por la Casa Grande y la Senzala. Por eso, en la música de Assis Valente el malandra desobedece, negando lo que le fue negado: el orden de la ciudad. Desobedece para desordenar y reordenar enseguida según sus deseos.

En el Brasil de los años 30 la canción popular urbana, más exactamente el samba carioca, a contragusto de aquellos que veían al género como cultura inferior, "cosa de negro" que precisaba ser civilizada por la "cultura del blanco", conquistaba espacio en la radio, en el disco, en el cine, y ganaba audiencia nacional. A los medios de comunicación les interesaba apostar en la propagación del género y expandir su mercado consumidor. Al gobierno no le quedaba otra postura más que conceder lugar a aquellos sectores que, cada vez más, pasaban a interferir en el juego político; es un hecho que tal reconocimiento significó la selección y la censura de un repertorio. Los sambistas, a su vez, sin preterir la posibilidad de difusión de su trabajo y de profesionalización en el mercado, no dejaron, sin embargo, de posicionarse frente a las tensiones generadas en torno del samba integrado al simbólico de la nación. En sus composiciones trataron de señalar las fisuras de esta unidad, revelando las jerarquías y los conflictos sociales del período. 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HALL, S.: "Notas sobre a desconstrução do `popular'", en Hall, S.: *Da Diáspora: Identidade e mediações culturais*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- MARTIN-BARBERO, J.: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- MARINS, G. C. P.: "Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras", en Sevcenko, N. (org.): *História da Vida Privada no Brasil-República; da belle époque à era do rádio*, São Paulo, Cia. de las Letras, s/f.
- ORTIZ, R.: *Românticos e folcloristas: cultura popular*, São Paulo, Brasiliense, 1993.
- ORTIZ, R.: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SMITH, A.: "Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la creación de las identidades nacionales", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 60, N° 1, enero-marzo 1998.
- WISNIK, J. M.: *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

17 *Ibidem*, p. 154

GRADOS DE ICONICIDAD: APUNTES BREVES SOBRE LA MÚSICA DE GUILLERMO GREGORIO

Norberto Cambiasso

Norberto Cambiasso. Estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires (UBA), Profesor de Comunicación Social en las Facultades de Arquitectura y Urbanismo y de Ciencias Sociales, UBA. Publica artículos sobre música y otros tópicos en revistas y periódicos como *Página/12*, *Tres Puntos*, *Rock & Pop*, *Margen*, *Parabólica*, etc. Es editor de la revista *Esculpiendo Milagros* y autor de *Días Felices*, libro sobre sociología norteamericana editado por Eudeba.

I La música de Guillermo Gregorio es uno de los secretos mejor guardados de nuestro país. Y no es ésta una situación de la cual enorgullecerse, sino otra prueba del desprecio con que Argentina suele tratar a sus ciudadanos más creativos. Afortunadamente, luego de un peregrinaje, que a partir de 1986 lo llevaría por varias ciudades de Europa y Estados Unidos, Gregorio parece al fin disfrutar de cierto reconocimiento internacional en los ámbitos más avanzados de la *New Music*, etiqueta bajo la cual se acumulan todas aquellas estrategias que pugnan por trascender las distinciones genéricas y desconfían de los límites impuestos por la tradición.

Las peculiares ideas compositivas de este compatriota radicado en Chicago no crecieron por generación espontánea, maduraron gradualmente en un recorrido que ya lleva cuatro décadas y media. Con la ventaja de la perspectiva histórica, hoy podemos decir que fue un pionero. Si la incansable actividad de Juan Carlos Paz tendió las líneas a través de las que discurriría buena parte de nuestra composición contemporánea, otro tanto hizo Gregorio, en silencio y bajo un relativo aislamiento, con la arena más difusa y móvediza de la música experimental. A diferencia del inolvidable Paz, no formó discípulos de renombre. Y su actividad, si cabe, fue aún menos visible que la de aquél. Pero supo sintonizar con las corrientes estéticas más arriesgadas del siglo —el constructivismo soviético; el concretismo y el Madí de los años 40; el puntillismo weberniano; los experimentos *bruitistas* de Jean Dubuffet; el jazz moderno; la improvisación libre; las partituras gráficas; Fluxus; el arte conceptual y la música para cintas— hasta generar, gracias a su formación en la arquitectura y el diseño, una originalísima visión musical que tiende a traducir en sonido organizado ciertos campos de fuerza cuyos orígenes se remontan a las artes visuales.

II

Sus inicios estuvieron ligados al jazz. El clarinete fue su primer instrumento serio y el jazz de Chicago, una pasión que aún conserva. Más tarde vendría un descubrimiento trascendental: los discos de Lennie Tristano y de sus saxofonistas, Lee Konitz y Warne Marsh. Seguramente de allí proviene su interés inicial por las armonías complejas

y el rigor intelectual. De hecho, tomaría clases privadas con el propio Marsh hacia 1986, poco antes de sus primeras grabaciones comerciales con el trompetista austríaco Franz Koglmann. La mitad de los años 50 lo encuentra despuntando el vicio en un par de combos que los memoriosos recordarán: la Hot Dog's Band y la Buenos Aires Jazz Band, donde realiza sus primeros escarceos con un saxo tenor que luego cambiaría por el alto. Por entonces conoce al trompetista Carlos Miralles, una colaboración que hacia 1963/64 madurará en unas cuantas grabaciones privadas de marcada impronta *armolódica* que, de haber trascendido en su momento, hubiesen señalado los comienzos de una improvisación libre autóctona.

Más importante aún es una pieza de la misma época —*Sobre el piano, adentro del piano, alrededor del piano...*— donde el dúo en cuestión explora las texturas del instrumento en su carácter de objeto material, situado en un espacio y tiempo concretos. Anticipo de una música de acción que guarda similitudes con la estética Fluxus de piezas como el *Piano Activities* de Philip Corner. Esta voluntad *performática* se manifiesta también en *Concretion n.º 2* (1969), obra que impulsa la construcción de una mesa en vivo sobre el escenario por parte de tres carpinteros que siguen el diseño y las direcciones técnicas de una "partitura" y, en el proceso, generan los ruidos que la convertirán en música.

Su interés por lo conceptual y lo concreto se afianza gracias a su participación en el colectivo *Música Más*, junto a Roque de Pedro, Norberto Chavarri y el peruano (ex becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) Alejandro Nuñez Allauca, entre otros. En los estertores de la década del 60, el grupo saca la música a la calle y a las plazas e incorpora al público en su propio hacerse como tal. Cierta idea de la restricción —como tocar encerrados en una jaula o pugnar por extraer la menor cantidad de sonidos posibles de sus instrumentos— se combina con instrucciones gráficas y verbales a la manera de las (ahora famosas) *Compositions* de LaMonte Young. Gregorio extendería este *modus operandi*, a medias entre la improvisación y la *performance*, a otras unidades experimentales como el Conjunto de Música Contemporánea y el Grupo de Improvisación de La Plata, junto a Enrique Gerardi, Luis Zubillaga y Jorge Blarduni.¹

1 Lamentablemente la mayor parte de esta historia permanece oculta, dada la absoluta escasez de registros y su carácter de ocasión, espontáneo y efímero. Pero una buena muestra de este período puede hallarse en Guillermo Gregorio. *Otra Música: Tape Music, Fluxus & Free Improvisation in Buenos Aires 1963-70*. (Atavistic, Unheard Music Series, 2000).

Antes de tomarse un [año] sabático que terminaría extendiéndose por el lapso de más de una década, Gregorio realiza una extraordinaria labor de difusión de la nueva música —que nadie parece haberle reconocido— desde las páginas de la revista *Audio Universal*. Allí escribe, entre el 70 y el 72, una columna mensual titulada “Otra Música”, donde disecciona sonidos tan poco convencionales para la época como la música concreta y futurista; Earle Brown y Morton Feldman; Cornelius Cardew y AMM; *Musica Elettronica Viva*; Gruppo de Improvisazione Nuova Consonanta; LaMonte Young; Robert Ashley y Gordon Mumma; Albert Ayler, y muchos más. Un verdadero quién es quién de la experimentación que chocaría con la hostilidad de los editores y el desinterés de los músicos más académicos, condenando esas páginas precursoras a un olvido que todavía persiste.

III

En su obra madura confluyen tres vertientes que Gregorio supo forjar durante aquellos años: el jazz, la música contemporánea y las artes visuales.² Pero sus composiciones eluden con elegancia cualquier recaída en el pastiche o en el eclecticismo y detentan un sentido estricto de la forma y de la estructura. Así, su música queda a resguardo de los riesgos —menos antagónicos que complementarios— del expresionismo desbocado y el rigorismo excesivo.

Hay en el universo sonoro de Gregorio cierta cualidad transicional, una suerte de capacidad única para moverse en los intersticios entre los diversos géneros y disciplinas, que recuerda la voluntad *intermedia* de Fluxus y le concede a semejante universo una fluidez extraordinaria. Composición e improvisación, notaciones convencionales y partituras gráficas, jazz y música culta, lo visual y lo auditivo conviven sin mezclarse, guiados siempre por una concepción que privilegia lo conceptual por encima de cualquier aproximación intuitiva y hace de la libertad la consecuencia lógica de la responsabilidad creativa, no un mero rehén de la arbitrariedad como en buena parte de la experimentación actual.

Se trata de una música que apunta a la mente sin pecar por ello de alguna variable de intelectualismo idealista. Porque toda su obra permanece siempre atenta a la materialidad misma de los sonidos y a los modos múltiples de su organización y de sus metamorfosis. Una idea del carácter físico de los materiales a la que Gregorio gusta referirse con un concepto de la vanguardia soviética del 20: *faktura*, palabra que significa literalmente *textura* y alude al hecho de que esos materiales, por mor de sus propiedades específicas, dictan la forma lógica que mejor expresa sus cualidades intrínsecas. Un énfasis en lo estructural y en la búsqueda de soluciones espaciales innovadoras a la que no es ajena la música de este argentino. Y que lo contrapone tajantemente a ese organicismo modernista de la primera mitad del siglo XX, que veía en la perfección formal de las notas dispuestas sobre una partitura la cifra de una composición bien lograda. Gregorio sabe que la música no se reduce a lo que aparece en un pentagrama, sino que constituye un evento al cual compositores, ejecutantes y público aportan por igual. Por eso, más allá de su carácter aparentemente abstracto, su obra transmite una voluntad materialista que asume toda música como producto de las necesidades humanas y, por ende, como parte de la historia de la especie. Un radicalismo democrático que se encuentra a años luz de los devaneos pitagóricos y las promesas metafísicas de trascendencia que han contaminado a la tradición moderna desde el romanticismo hasta el serialismo y que todavía persisten en ciertos cuarteles. 

Discografía

Mencionamos sólo los discos a su nombre. También ha colaborado en álbumes de Franz Koglmann, Anthony Braxton y en ejecuciones de las obras de Cornelius Cardew, entre varios otros.

Approximately, hatART, 1996.

Ellipsis, hatART/hatOLOGY, 1997.

Background Music, hatART/hatOLOGY (con Mats Gustafsson y Kjell Nordesson), 1998.

Red Cube(d), hatART/hatOLOGY, 1999.

Degrees of Iconicity, hat(now)ART, 2000.

Otra Música, Unheard Music Series, 2000.

Faktura, hat(now)ART, 2002.

Coplanar, New World Records, 2005.

2 Durante unos tres meses, a finales de 1958, un jovencísimo Gregorio (nació en 1941) frecuenta los cursos que el compositor Alberto Ginastera daba todos los sábados, y descubre allí ciertas vertientes de la época como la *musique concrète* de Schaeffer y cia., el microtonalismo, las *klangfarbenmelodie* de Webern y los experimentos rítmicos de Varèse. Poco después ingresaría a la carrera de Arquitectura en la UBA y desarrollaría un interés duradero por las tendencias estéticas ligadas al constructivismo y al arte concreto, otros dos pasos fundacionales en esa suerte de *Bildungsroman* que hemos esbozado más arriba.



artículos

IMPOSICIONES*

Mariano Etkin

Mariano Etkin. Compositor. Profesor Titular Ordinario de las Cátedras de Composición I-V y Análisis Musical, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Director del Proyecto de Investigación “Forma y material en la música del siglo XX”. Realizó estudios de composición con Guillermo Grätzer, de Dirección Orquestal con Pierre Boulez en Basilea y –como becario del Instituto Di Tella– con Iannis Xenakis, Earle Brown y Alberto Ginastera. Obtuvo los premios “Juan Carlos Paz” del Fondo Nacional de las Artes y el de la Ciudad de Buenos Aires. Ejecuciones en los principales festivales internacionales de música contemporánea. Fue profesor de composición en

las Universidades McGill y Wilfrid Laurier, Canadá; en los Cursos Latinoamericanos de Montevideo y en los Cursos de Verano de Darmstadt, Alemania. Compositor invitado de la Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. Profesor invitado en el Conservatorio de La Haya, Holanda. Profesor inaugural de la Cátedra de Composición “Simón Bolívar”, Caracas.

* Este artículo es una versión corregida de la ponencia que el autor presentara el 3 de septiembre de 1990 en el ciclo “Formas no políticas del autoritarismo (y del antiautoritarismo)”, organizado por el Goethe Institut de Buenos Aires. Dicho ciclo dio lugar a la edición del libro *Formas no políticas del autoritarismo*, editado por el Goethe Institut en el año 1991, y entre cuyos capítulos se incluye este texto. Su título original –puesto por el editor– fue “Si Beethoven y Mahler vivieran, compondrían como yo”. [N. de E.]

Abordaremos esta somera introducción a la problemática de lo autoritario en la música circunscribiéndonos a la llamada música erudita, y entendiendo lo autoritario como un exceso de autoridad ejercido en detrimento de la autonomía de la obra o de los receptores de la misma. A su vez, dividiremos el trabajo en tres partes.

Ubicándonos en el momento y el lugar de la generación de la obra, lo autoritario aparece como una intención o deseo que el compositor deja separarse de ese cuerpo integrado por materiales y procedimientos que es la composición, entendida como resultado orgánico de un trabajo. En el momento de la audición, ese deseo flota como algo no integrado y superpuesto a la obra; algo que no proviene de las intenciones puestas en obra, sino de las intenciones a secas. Cuando éstas voluntariamente se convierten en un estrato cuya finalidad está claramente dirigida a seducir al oyente a la manera de una apelación publicitaria, nos encontramos frente al propósito inconfesado de apropiarse no sólo de la percepción de aquél, sino de su más propia visión del mundo. Se trata de legitimar la obra no por lo que es, sino por lo que el compositor quiere que sea.

Los intentos de legitimación de la obra más allá de sí misma son, desde luego, tan antiguos como la existencia del concepto mismo de obra. Los ejemplos recientes pueden abarcar un amplio espectro. En un extremo —el más obvio y grosero— se encuentran aquellas músicas neo-

decimonónicas que, bajo el pretexto remanido y ya tedioso del fin de la Historia y el fin de las ideologías, utilizan recursos y gestos largamente probados, con la esperanza de sus autores de ingresar a una gloriosa posteridad. La apelación al oyente aquí estaría constituida por un estilo reconocible que se asocia inmediatamente con una música del pasado sancionada como valiosa. El compositor parece decir: "Si Beethoven y Mahler vivieran, compondrían como yo".

En el otro extremo, quizás el de más difícil discernimiento, se hallan las obras que se explican a sí mismas en exceso. Aquí lo didáctico acerca de la obra se separa de la obra, proponiendo a ésta casi como una excusa para ejercer la docencia sobre las bondades de alguna teoría o concepto de la que ella es portadora. El compositor parece decir: "Lo más importante es comprender cómo se transforman los materiales". El sastre ha olvidado intencionalmente quitar los hilvanes para que el usuario aprecie mejor la bondad de su trabajo.

Resulta interesante constatar, en el terreno de la musicografía y la teorización, otros intentos que, si bien no están necesariamente vinculados con proyectos seductores extracorpóreos, se encuentran teñidos, igualmente, de una implícita desconfianza en los poderes de atracción de la obra como cosa orgánica. Se tratará de dotar a la música —a partir de no soportar su supuesta debilidad— de un sostén que, *per se*, provea mínimas garantías, de una vez por todas. En la segunda mitad del siglo XX los intentos más defendidos

y difundidos han sido aquellos que utilizaron a la tecnología y la lingüística como otorgantes de una suerte de seguro de modernidad y seguro de sentido, respectivamente. A manera de hitos ineludibles, a través, sobre todo, de una presunta universalidad, ambos confieren a sus defensores la tranquilidad de saberse protegidos por la ciencia, a resguardo de las siempre amenazantes ambigüedades de la música.

Hay un ejemplo que puede servir para ilustrar esta primera parte de nuestra exposición. En el campo de la indumentaria ya son pocas las prendas que carecen de una señal bien visible que identifica al fabricante. Esta señal constituiría ese estrato agregado —pero al mismo tiempo superpuesto a la obra— al que acabamos de referirnos.

Hace ya mucho tiempo que los manifiestos y las proclamas artísticas, en tanto sostenedoras de una verdad única, han caído en desuso. Ningún compositor más o menos serio intentaría hoy competir con los medios de comunicación masivos para influenciar las preferencias de los oyentes. En la Argentina esos medios sabotean por omisión cualquier propuesta que escape a los consabidos circuitos del lucro y del entretenimiento. Así, salvo alguna honrosa y notoria excepción que confirma la regla, se ejerce una tácita censura sobre las actividades relacionadas con la música actual, las cuales no son difundidas en igualdad de condiciones, no ya con las novedades del mundo del espectáculo sino con otros eventos que integrarían una supuesta temática cultural. No es de extrañar, entonces, que la noticia necrológica sobre un director de orquesta que visitaba el Teatro Colón en la década del 40 ocupe varias columnas en los periódicos de mayor circulación, mientras que noticias importantes sobre la producción actual argentina y extranjera sean ignoradas con sistematicidad. Esos mismos medios son los que —cerrando el círculo— enfatizarán más tarde sobre la supuesta merma del interés del público por la música actual.

Por otra parte, el primer afectado por la presente situación económica en las instituciones musicales estatales como orquestas y teatros es, junto con los trabajadores, aquel sector del repertorio para cuya ejecución es necesario pagar derechos de autor y alquileres

de materiales, en muchos casos a valores vigentes en los países desarrollados. Ese sector del repertorio está integrado, claro, por la música del siglo XX. De esta manera, las tendencias conservadoras y conformistas, siempre de fuerte arraigo en el ámbito musical, ven asombradas cómo la más simple de las realidades económicas ha hecho innecesaria cualquier batalla estética o la búsqueda de chivos expiatorios de diverso tipo. Ahora las cosas son más fáciles: la música actual no se toca porque no hay dinero. Es tan obvio que no necesita discusión. Al autoritarismo del sabotaje por omisión de antaño se le ha sumado el más eficaz autoritarismo de la economía y del sentido común.

El último aspecto al que nos referiremos, dentro de los impulsos autoritarios venidos del exterior de la obra misma, es el de la censura explícita. En la Argentina, los episodios relacionados con ella que han trascendido son muy escasos. Hay uno, sin embargo que —por los personajes involucrados— es el que hasta el día de hoy ha alcanzado mayor difusión.

En 1967 el gobierno *de facto*, con el apoyo de la autoridad eclesiástica, prohibió la representación en el Teatro Colón de la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera y Manuel Mujica Láinez, considerando que en ella se hacía una apología del sexo y de la violencia. Luigi Nono —el gran compositor invitado por el propio Ginastera para dictar cursos en el Instituto Di Tella— se solidarizó con el músico argentino retirando una obra suya que en esos días debía ejecutar la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y enviando un comunicado condenatorio a las autoridades y a los medios de difusión. El compositor argentino, por su parte, en lugar de atacar a la censura y a los censores, se defendió públicamente argumentando que él —creyente de toda la vida— no era merecedor de una medida de ese tipo y que su ópera había sido erróneamente juzgada. Pocos años antes, en 1964, en el acto de entrega de diplomas a los primeros becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, Ginastera había aconsejado: “Compongan obras surgidas, no de la improvisación, sino del orden preestablecido”.

“El arte, si quieren una definición, es una acción criminal. No se somete a ninguna regla.

Ni siquiera a las propias".¹ Valgan estas palabras de John Cage para acercarnos a quien, a los 78 años, sigue siendo el emblema de lo antiautoritario. Ya en los finales del siglo, parece evidente que su figura articula un *antes* y un *después*. Con Cage se derrumba el concepto mismo de la obra musical como objeto cuyo despliegue se dirige a influenciar a posibles receptores, a convencerlos de que la obra es una entidad cerrada que debe ser valorada y conservada y que, sobre todo, debe ser –en el más amplio sentido positivista– útil para algo. Las innovaciones de Cage no están solamente en el piano preparado, las graffias no convencionales o el uso de procedimientos aleatorios de determinación –para nombrar algunas pocas– sino también en el énfasis puesto en liberar la atención y la concentración de los sentidos. Además, la importancia de lo fragmentario y de lo heterogéneo no contradictorio en la obra de Cage, puede indicar una posible vía de inserción en los más profundos aspectos antiutilitarios del continente americano.

En el extenso catálogo de Cage, pocas obras hablan de una imposibilidad como lo hace, metafóricamente, la ya mítica 4'33''. La imposibilidad del silencio absoluto se infiere a partir de la retirada acústica del intérprete; los ruidos producidos por el público y otras fuentes sonoras casuales se constituyen, involuntariamente, en el material sonoro de la pieza.

La metáfora sobre la imposibilidad del silencio puede extenderse a otros absolutos y sus respectivas imposibilidades. Inclusive, al absoluto de la libertad y de la falta total de direccionalidad, en un sentido cageano.

La relativización de la ideología libertaria de Cage, por parte del propio Cage, aparece, entonces, reafirmandola. Hay una breve narración que forma parte de *Indeterminacy*,² obra-conferencia integrada por pequeños relatos de la más diversa índole, que dice así:

Los artistas hablan mucho sobre la libertad.
De manera que recordando la expresión "libre

como un pájaro", Morton Feldman un día fue a un parque y se quedó un tiempo observando a nuestros amigos emplumados. Cuando volvió dijo: "¿Sabés? No son libres: se pelean por pedazos de comida."³

Las obras de Cage no nos dicen cómo ni qué hay que escuchar. Los sonidos son y Cage los deja que sean. Al ser lo que son, los sonidos dejan, a su vez, a los oyentes también ser lo que son. Dice Cage:

La mejor –y la única– forma de dejar que alguien sea lo que es, es dejarlo pensarse a sí mismo en sus propios términos. Como esto es difícil, no queda más alternativa que dejar espacio alrededor de cada uno. No imponer nada. Permitir que cada persona, igual que cada sonido, sea el centro del mundo.⁴ 

1 En Cage, John: *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, 1961.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.



artículos

AQUELLO QUE UNA PRESENCIA PUEDE OCULTAR

Paula Cannova

Paula Cannova. Profesora de Armonía, Morfología y Contrapunto, egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Adjunta de la Cátedra Historia de la Música I y II, y JTP de la Cátedra Apreciación Musical de dicha Unidad Académica. Miembro del equipo de investigación del Proyecto Lenguaje visual y musical: hacia una reformulación de propuesta pedagógica, dirigido por el Lic. Daniel Belinche.

En numerosa bibliografía sobre historia de la música de los siglos XX y XXI¹ (más específicamente en estudios sobre música académica, sobre todo de Europa central pero también a veces de América Latina) es habitual encontrar un parágrafo, o al menos un subtítulo, referido a la relación entre la música y la ideología, en algunos casos denominada "música y política".²

Sin embargo, esta constante no es usual en los libros anteriores a los siglos mencionados, sin por ello dejar de reconocer que –en reiteradas oportunidades en el interior de los apartados biográficos de los compositores–³ es posible reconstruir, al menos parcial e hipotéticamente, tal relación.

Se descarta la suposición de que el interés por una praxis musical en sintonía con el contexto de su producción, haya sido una aparición novedosa en el siglo XX, debido a la enorme cantidad de casos testigo que falsan esa hipótesis.⁴ En consecuencia, ¿cuál es el criterio para la inclusión de tales parágrafos en los libros de historia de la música en la contemporaneidad?

Antes de tratar de resolver este interrogante, proponemos un recorrido por los rasgos que estos apartados (relación música-política/música-ideología) contienen, donde tal vez localizar algunas variables que nos orienten hacia esta búsqueda.

1 Como muestra de ello, podemos citar los siguientes libros: U. Dibelius: *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004; R. Morgan: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994; D. Fisherman: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998; J. Molina- H. Bolcatto: *La situación de la música al finalizar el siglo*, Rev. Summarius, N° 3, Santa Fe, 2000; R. Smith Brindle: *La nueva Música*, Buenos Aires, Ricordi, 1996; G. Vinay: *Historia de la Música, vol. II. El siglo XX*, Madrid, Turner, 1977; P. Griffith: *Modern Music. The avant-Garde since 1945*, Nueva York, Akal, 1981; A. William: *La música en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1985; E. Salzman: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1972.

2 La música popular y los estudios sobre ella pudieran compartir esta situación; sin embargo, tanto la primera como los últimos presentan características que este trabajo no está considerando y que por lo tanto no resulta ético incorporarlos aquí. Sin duda alguna los aportes realizados por los investigadores y musicólogos a través de instituciones como la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular están promoviendo un desarrollo en el campo de la historia de la música popular. No obstante, habitualmente estos trabajos suelen circunscribirse a un género en particular o a una problemática dentro del mismo. La bibliografía relativa a una posible historia de la música popular en tanto *corpus* específico es aún escasa.

3 La historiografía musical pocas veces se ha planteado desligarse de la verificación de los cambios estilísticos mediante las figuras que destaca, las cuales han sido principalmente compositores. Son éstos los sujetos sobre los cuales se consolida la periodización propuesta, una vez aparecida en Occidente la autoría. La sola incorporación de los intérpretes implicaría un cambio en las segmentaciones o periodizaciones expuestas generalmente. Más aún, pudieran hacerlo variables como las condiciones o las relaciones de producción.

4 A modo de ejemplo puede considerarse la situación de Herinch Isaac (1450-1517) quien estando al servicio de la Kapelle del emperador Maximiliano, obtuvo permiso para residir en Italia de forma permanente –como atestigua H. Raynor– gracias a su valía como diplomático o agente secreto de la corte imperial.

CUANDO LO IDEOLÓGICO ESTÁ A LA IZQUIERDA

Bajo el título "música y política" es frecuente encontrar una enumeración de algunos compositores que en la escena académica han declarado su convicción ideológica, su pertenencia partidaria o su militancia, de manera explícita. La propiedad sobresaliente de todos ellos es compartir una tendencia ideológica de izquierda, en sus diferenciaciones (no menores pero a los fines de este escrito, inclusivas) entre marxistas, leninistas, trotskistas, maoístas, anarquistas, socialistas, etcétera. El recorrido de los destacados que aparecen en estos apartados suele componerse de algunos apellidos infaltables: H. Eisler (1898-1962); L. Nono (1924-1990); H. W. Henze (1926); H. Pousser (1929); Ch. Wolf (1934); N. A. Huber (1939), C. Cardew (1936-1981). En menor lugar aparecen S. Revueltas (1899-1940) y C. Nancarrow (1912-1997).

Existiendo entonces este recorte de lo ideológico en vinculación directa con las tendencias de izquierda, pareciera no ser posible ligar el pensamiento político y el artístico a modos más relacionados con el conservadurismo. En ningún caso podemos encontrar en estas bibliografías a compositores cuyas acciones y/o pensamientos políticos se enlacen con políticas más o menos totalitarias, más o menos liberales, más o menos capitalistas, aun habiéndolo manifestado expresamente, o al menos existiendo pruebas fehacientes de su ideología.

La pregunta por los aspectos ideológicos no pretende aquí sumarse a la frecuente oposición entre izquierda y derecha políticas en las que muchos relatos históricos recaen. No sólo porque en reiteradas oportunidades el hábitus⁵ constituye antes bien un entramado, más que líneas divorciadas que los recorren en paralelo, sino porque la consideración de la vida social como un espacio conformado por compartimientos divididos se rechaza como análisis posible en este trabajo. Por consi-

guiente, se comprende a la vida social en tanto unidad que —en el contexto de sus relaciones, condiciones y modos de producción— elabora, construye, consolida y transforma las posibilidades y las imposibilidades de mundos existentes, tanto en el ámbito material como simbólico.

CUANDO LA FUENTE SÓLO VERIFICA LO IDEOLÓGICO

También es común hallar bajo el antes mencionado párrafo, pequeñas citas de alguno de los compositores incluidos, que dan cuenta de su pensamiento ideológico. No obstante, en los demás capítulos que organizan a estas bibliografías, son escasas las referencias de los compositores indicados que se encuentran en relación con los ejes o estéticas en las que se los enmarca. De manera tal que podríamos pensar la inscripción en una determinada tendencia artística como suficientemente obvia a los fines de no requerir de uno de los recursos más empleados en los textos académicos, como es la apelación a la fuente en tanto validación. O mejor aún, al otro lado del cristal, podríamos inducir que circunscribir a un compositor a una determinada estética no es tan riesgoso para el autor como hacerlo con relación a un pensamiento ideológico, por lo cual en este último caso, la referencia de la cita se presenta como imprescindible. Lamentablemente, la historia vuelve a confirmar que en tiempos duros, la sola sospecha de simpatía hacia algunas tendencias ideológicas ha sido la excusa que muchos dictadores han utilizado sobre tales artistas, para desplazarlos de los espacios oficiales, censurar sus obras de forma explícita, menospreciar su actividad artística como panfletaria, o más brutalmente, hacerlos padecer detenciones, persecuciones o torturas.⁶

⁵ En el sentido elaborado por P. Bourdieu.

⁶ El 31 de agosto de 1967, el diario *El Expreso* de Lima, calificaba de "poeta Italiano Rojo" a L. Nono en el anuncio del arresto al que la Guardia Civil lo sometió, a la vez que prohibía la continuación de su ciclo de conferencias sobre música electrónica, episodio que terminó con la expulsión del compositor veneciano del país.

CUANDO LO ESTÉTICO SE PRETENDE DIVORCIADO DE LO IDEOLÓGICO

Gran parte de los compositores incluidos en los apartados que conjugan música y política también están indicados en otras secciones de los libros cuyos ejes temáticos suponen agrupamientos en función de características técnicas y estéticas del lenguaje musical. Estas bibliografías acostumbran a incluir pequeños desarrollos analíticos de las obras de los compositores mencionados o, al menos, rasgos generales de su producción musical en términos técnicos. No obstante, en los casos de los compositores que se incluyen en los apartados que nos convocan (los políticos) y que también participan en algunas de las tendencias que la bibliografía comenta, su inserción en estas últimas está despojada de todo análisis referencial a su obra. Así, el desarrollo de los aspectos analíticos sobre su tarea compositiva se reserva a los espacios concretos donde sólo se incluyen los compositores *politizados*. Esta situación (la de su compromiso político) sin duda mediatiza el análisis orientándolo hacia las apreciaciones ideológicas, que se presentan como propias a las actitudes de estos artistas. Un caso ejemplar es el de L. Nono. En la mayoría de los libros de historia de la música del siglo XX encontramos su nombre, su inscripción en el serialismo integral y obviamente su inclusión más desarrollada en el apartado "música y política", dada su militancia en el Partido Comunista Italiano. Sin embargo, es únicamente en esta sección donde la referencia analítica a su música se hace expresa. El análisis de alguna de sus obras tiende, antes que nada, a fundamentar su condición de militante, por lo

cual se recae en la invocación a la selección de los textos que se incluyen en su música vocal.⁷

Esta última característica podría sugerir que, en la medida en que se circunscriban aspectos de vínculo político, la música debe dar cuenta de éste de manera directa, reduciéndolo a lo describable sólo a través del lenguaje verbal. Por lo cual también podríamos suponer que este análisis de los compromisos políticos o ideológicos es únicamente observable en los aspectos técnicos y no en los modos de relación que el compositor establece con el material musical, los instrumentistas, las instituciones donde su música pudiera presentarse, las industrias culturales que la difunden o quienes detentan sus derechos. Asimismo, es este último hecho el que conduce a pensar que es mejor incluir aspectos analíticos del compositor en cuestión en el apartado "político" y no en el *puramente* estético, dado que habría una diferencia entre el compositor politizado y el resto de sus colegas que, aun con perspectivas estéticas comunes, no comparten su politización.⁸ Volviendo al caso del ejemplo, Nono aparece en los apartados del serialismo integral junto a Boulez (1925) y Stockhausen (1928), pero el análisis de su música se presenta habitualmente sólo en los apartados que dan cuenta de su compromiso ideológico. ¿Será tal vez que la utilización de una herramienta técnica modifica la producción si es utilizada por alguien que desarrolló su conciencia de clase? Este podría ser un interesante criterio para revisar los agrupamientos estéticos que realiza la historiografía musical⁹ pero lamentablemente parece no ser aún lo suficientemente importante.¹⁰ Esta situación se corresponde directamente con la idea que presenta a la rea-

7 Lejos de restar importancia a la música vocal de L. Nono, la cual no sólo es de una enorme trascendencia sino de un grado de innovación ineludible (como ejemplo vale citar el desarrollo que lleva adelante en la fragmentación del texto y sus implicancias textuales en obras como *Canciones para Silvia, Il canto sospeso*, entre otras). Ésta es muestra de su compromiso artístico y político, como también lo son su música instrumental, electroacústica y su vida entera.

8 Aun no compartiendo el marco ideológico de su colega veneciano pero sí su condición de serialista, el compositor y director francés P. Boulez ha dejado sentadas sus posiciones en relación con la política cultural francesa de Malraux en numerosos artículos periodísticos. Sin embargo, esto no pareciera ser un dato relevante para incluirlo en la bibliografía.

9 Es también notorio que la mayoría de las mencionadas bibliografías no incluyen a los compositores de música *seria* que desarrollan su trabajo fundamentalmente en lo que se conoce como música incidental, tanto para cine, video, televisión, como para las nuevas propuestas multimediales, el net-art, el arte digital sonoro, etcétera. Aún no se exponen los trabajos en este sentido que hacen los compositores que sí se encuentran mencionados sólo por sus aportes a la música sinfónica, de cámara, a la ópera o al ballet (sobre todo si este responde a los patrones de la danza clásica).

10 En el contexto latinoamericano es necesario destacar los substantivos aportes con relación a estudios relativos a temáticas específicas sobre música, músicos y contexto realizados por Omar Corrado, Graciela Paraskevaídis, Julio Estrada, Edgar Molina, Coriún Aharonián, entre otros.

lización artística, en este caso musical, de forma autónoma del plano político-ideológico. Es decir, el muy difundido pensamiento que sustenta a la esfera del arte como emancipada de las condiciones de la realidad en donde ella se produce y se inserta, participando de la vida social.

Ahora bien, considerando este último punto, el de la permanencia de la idea del arte como autónomo de la realidad social, aparece un halo sobre aquello que anteriormente no se nombraba. Es decir, en rigor de verdad la bibliografía referida a la historia de la música académica actual ha generado por un lado, un salto cualitativo al considerar el parágrafo música y política. Sin embargo, por otro, es la misma inclusión apartada la que demuestra una separación entre una música que discurre por los ámbitos sociales donde surge y sobre los cuales actúa en el universo simbólico, de otra que en apariencia no lo realiza.

El origen de estos apartados se remonta a la consolidación de las teorías sociales aplicadas al estudio del arte, y en particular a algunas obras expresamente referidas a la resistencia sobre algunos hechos históricos.¹¹ Sin embargo, a diferencia de algunos importantes enfoques provenientes de la historia social,¹² como puede serlo el de H. Raynor en materia de historia musical, lo habitual es el estudio particularizado sobre un caso (compositor, género musical, tendencia estética, etc.) pero no así un relato abarcativo de la o las historia/s de la música actual.

La inclusión de estos subtítulos en apariencia abre camino hacia la construcción de un relato histórico sobre la praxis musical en el marco de sus relaciones sociales y de producción. No obstante, puede culminar en la adopción de la autonomía del arte al circunscribirse a casos más o menos unívocos.

Esto es lo que una presencia puede ocultar. La presencia de un espacio que se limita a expo-

ner —con menor extensión de aquellos que constituyen el resto del libro— la pertenencia política de algunos compositores a las tendencias de izquierda, y por lo cual pudiera implicarse que el compromiso y la responsabilidad ética pueden establecerse sólo con las ideas que propugnan una sociedad más solidaria y justa. Sin embargo, resulta evidente que el acuerdo con el estado de cosas imperante (el cual se distancia de lo antes mencionado) también existe en el nivel de la cultura, de las culturas y de la CULTURA oficial.

Pareciera ser entonces éste el criterio principal que orienta la inclusión del subtítulo “música y política”, es decir el desarrollo en torno de la manifestación estética solamente de los compositores de izquierda.

Es cierto que muchas veces no resulta fácil incorporar entre los subtítulos de un libro a alguno de los compositores relacionados con el nazismo como Hans Pfitzner (1869- 1949), o declarar que Carl Orff (1895-1962) es el autor de la marcha oficial para las Olimpiadas en la Berlín de 1936, o que en noviembre de 1933 Joseph Goebbels (1897-1945) asumió como titular de la Cámara de Cultura del Tercer Reich, y Richard Strauss (1864- 1949) lo hizo en la Cámara de la Música. ¿Será tal vez que la participación de los artistas en el régimen nazi no es lo suficientemente importante como para incluirse en la construcción de un relato histórico referido a la música? Sólo estos casos, demasiado obvios, bastan para preguntarse por esta ausencia ocultada.

Congruentemente con lo antes mencionado, tal vez sea posible reconsiderar no sólo la participación o adhesión política a un determinado partido, sino también una lectura ideológica¹³ de las obras de los compositores que se incluyen en los libros de historia de la música.

Una propuesta en tal sentido debiera contemplar las obras musicales en el marco de las

11 A partir de la guerra que EE.UU. lleva adelante en Vietnam, las luchas de independencia argelina y la de diferentes países africanos, las dictaduras en América Latina, entre otras, son varios los compositores que dedican su obra a las causas, incluyen en ella materiales referenciales, o simplemente aclaran su posición en relación con los temas vinculantes. Una muestra de ello podría incluir obras como *O King* de L. Berio, en memoria al asesinato de Martin Luther King, y *¿Dónde estás hermano?* de L. Nono, en reconocimiento a los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar en Argentina.

12 Se hace referencia a la tendencia historiográfica originada en torno a la revista *Past and present* a partir de 1952.

13 Jorge Edgar Molina ilumina en este sentido al “Reconocer la influencia de estos postulados ideológicos, como la de otros que provienen de diversas cosmovisiones, no pretende cargar de semanticidad a los rasgos específicos de la música, ni

condiciones de producción imperantes en un momento determinado y la toma de decisiones que los músicos realizan. ¿Las opciones estético-musicales de los últimos años no se ven afectadas por la proliferación del tipo de producción descentralizada del neoliberalismo con pretensiones globalizadoras? ¿Qué interés reviste para una empresa multinacional ajena a la esfera artística patrocinar un festival de música contemporánea?

La compresión digital sonora —como los formatos de tipo mp3— ha facilitado el acceso a diferentes públicos de mucha música mediante las redes informáticas como Internet. Sin embargo, esos diferentes públicos deben al menos cumplir una condición: poder acceder a los dispositivos requeridos (conectividad a la red, conocimientos mínimos para la búsqueda, entre otros). Pero también la música comprimida en estos formatos cambia, gana posibilidades de destinatarios en la medida en que pierde rango de diferencias relativas a la intensidad, por ejemplo. Todas estas variables, ¿no están afectando, condicionando, cambiando al menos, la producción de la música actual? ¿Qué mecanismos utilizan los compositores para la defensa actual de sus derechos intelectuales en el marco de las legislaciones vigentes?

La continuidad existente en el dodecafonismo y el serialismo integral en relación con un pensamiento compositivo que pretende controlar el material musical, es una realidad históricamente validada.¹⁴ También lo es la diferencia sonora que ambas estéticas suponen. Además de ampliar la serialización a otros parámetros sonoros como la duración, la intensidad y la articulación, la denominada corriente serial se desarrolló en la Europa de posguerra, dentro de la política del Estado de Bienestar, que promovió la existencia de radios nacionales difusoras de esas músicas,

de centros especializados para la formación de compositores e instrumentistas y de conciertos públicos cuya programación estaba compuesta fundamentalmente por obras de jóvenes compositores.¹⁵ Sin embargo, el dodecafonismo llegó a ser tildado de arte degenerado por el nazismo y prohibirse efectivamente su difusión a consecuencia de su no correspondencia con las éticas y estéticas del nacional socialismo. Pero además es necesario mencionar que su principal referente, el compositor austriaco A. Schönberg (1874-1951) fundó en 1918 y fue presidente a perpetuidad de la Verein für musikalische Privataufführungen, una sociedad privada de audiciones musicales dedicada a la ejecución de música nueva proveniente de diferentes rincones de Europa. La Asociación poseía un estatuto redactado por A. Berg (1885-1935), en donde no sólo se prohibían los aplausos, el anuncio anticipado del contenido del programa, el informe público de los lugares en los que se realizaban las reuniones, sino que además se vedaba el acceso a quienes no eran socios y a los críticos musicales.¹⁶ ¿Cuál es entonces la continuidad del pensamiento compositivo que supone estar presente en el dodecafonismo y el serialismo integral? ¿El ordenamiento de algún elemento del mismo tipo como la altura, el ritmo, o antes bien, la asunción de la existencia de una sintaxis musical cuyos componentes se consideran como individualidades aisladas? ¿El denominado pensamiento compositivo es independiente del tipo de relación existente entre los compositores y la circulación de su música? Son sólo algunas de las cuestiones que pudieran ser abordadas en este sentido.

Desde hace ya más de dos décadas, C. Prudencio (La Paz, Bolivia, 1955) ha logrado una propuesta estética con el uso de los instrumentos andinos que no pretende controlar o asemejarlos a las sonoridades típicas de los

sostener que determinada obra pueda adscribirse a tal o cual ideología, pues todo ello significaría acotar el trabajo artístico y despojarlo de su especificidad. Pero siendo la Música, como todas las Artes, portadora de todos los aspectos de la personalidad de sus creadores, no puede estar ausente en ella la visión del mundo que caracteriza a cada uno, en la que la ideología es su ejercicio cotidiano", en *Revista Summarius* 4. *Estéticas del fin del siglo 2*, 2005.1

14 R. Morgan: *La música del siglo XX*, 1994.

15 Los cursos internacionales de Darmstadt existen desde 1946 y fueron organizados por W. Steinecke, apoyados por el alcalde Ludwig Metzger y por el oficial norteamericano responsable de la administración de teatros y salas de conciertos del gobierno militar de Wiesbaden. En 1950 se iniciaron las Jornadas Musicales de Música Contemporánea de Donaueschingen a cargo de H. Strobel; las mismas suponen ser la continuidad del Festival de Música de Cámara que se realizaba desde 1920.

16 M. de Arcos, *Experimentalismo en la música cinematográfica*, 2006, p. 101.

instrumentos de viento de la orquesta tradicional centroeuropea.¹⁷ Esta decisión consciente de permanecer en el modo de producción sonora que es propia de la cultura aymará –la cual otorga una práctica específica a ese grupo organológico– constituye no sólo una búsqueda tímbrica, sino la renuncia a considerar defectuoso un modo de sonoridad propio. Y es a su vez, una negación a la imposición estética habitual de la cultura dominante. Asimismo, esta utilización del instrumental mencionado en algunas de las obras del compositor boliviano, se concreta en ejecuciones posibles mediante la agrupación musical que él fundó, la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). De esta manera, una opción estética también incluye la posibilidad de concreción, en un marco donde la ejecución musical de las obras actuales no es habitual, ni a bajo costo, esencialmente en contextos de pobreza como los que circundan a América Latina. El trabajo con los músicos integrantes de la OEIN forma parte de un proyecto más amplio que supone también la posibilidad de incorporar otros músicos, fundamentalmente otros compositores, quienes mediante el contacto con la cultura y los modos de producción de la orquesta realizan obras para esta formación.

En otro contexto y marco ideológico, pero preocupado por las condiciones de producción de la música actual, el ya mencionado compositor y director P. Boulez participó en 1976 junto con M. Guy de la formación del Ensemble InterContemporain (EIC). Este Ensemble no es la primera agrupación instrumental con la que Boulez inició su trabajo como intérprete o director; los anteriores grupos sin duda alguna han aportado a la vigencia que el EIC posee, al menos en términos de experiencia. No obstante, un estudio de los objetivos que poseen estas iniciativas, las condiciones de producción que las permiten y las políticas culturales que las pudieran sustentar a escala gubernamental, no aparecen en los libros de historia de la música.

Es difícil argumentar que este tipo de prácticas musicales no produzcan cambios o consolidaciones de técnicas y estéticas en la

medida en que se expanden en el tiempo. Pero fundamentalmente, poseen especial incidencia en los intereses que sostienen diferentes concepciones musicales, promueven diversas relaciones de producción y circulación de las obras, en suma, definen criterios del corpus de los relatos históricos en torno a la música actual. Relatos que además de informar sobre el pasado, principalmente permitan construir herramientas con las cuales significar y comprender el presente, ampliando el universo de perspectivas que intervienen en la toma de decisiones. Ya que en definitiva, aquello que está oculto no deja de estar presente. 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE ARCOS, M.: *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- DIBELIUS, U.: *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004.
- FISHERMAN, D.: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- GRIFFITH, P.: *Modern Music. The avant-Garde since 1945*, Nueva York, Akal, 1981.
- MOLINA, J.: "Música e ideología", en *Revista Summariusum*, Nº 4. *Estéticas de fin de siglo 2*, Santa Fe, Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, 2005.
- MOLINA, J. y BOLCATTO, H.: "La situación de la música al finalizar el siglo", en *Revista Summariusum*, Nº 3, Santa Fe, Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, 2000.
- MORGAN, R.: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994.
- MORGAN, R.: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994.
- SALZMAN, E.: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1972.
- SMITH BRINDLE, R.: *La nueva Música*, Buenos Aires, Ricordi, 1996.
- VINAY, G.: *Historia de la Música, vol. II. El siglo XX*, Madrid, Turner, 1977.
- WILLIAMS, A.: *La música en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1985.

17 Esta actitud está consolidada fundamentalmente al evitar la incorporación del vibrato constante en la producción sonora de los instrumentos de sople y la utilización forzada del sistema de afinación temperado.

DE FRONTERAS Y HORIZONTES: MÚSICA Y ARTE SONORO

Martín Liut

Martín Liut. Profesor de Armonía, Morfología y Contrapunto, egresado de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Compositor, docente e investigador en música. Profesor de Acústica en el Depto. de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la FBA de la UNLP. Profesor de Historia de la Música en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Director del Proyecto de investigación "Espacio y forma musical" (2007-2011) que forma parte del Programa Teatro Acústico, en la UNQ. Fue colaborador de la sección de música de la Revista *La Maga* (1992-1996) y redactor del suplemento de Espectáculos del Diario *La Nación* (1997-2004). Ha escrito obras para diferentes formaciones instrumentales de cámara, electroacústicas y mixtas. Es director de Buenos Aires Sonora, grupo dedicado a realizar intervenciones sonoras en espacios públicos.

- Esto no es tango.
- Esto no es música.
- Esto no es arte.

La pulsión expansiva del arte observó un incremento exponencial en el pasado siglo XX. Esta pulsión exacerbó las disputas territoriales, esto es, respecto de la ubicación de fronteras entre espacios artísticos diversos, y hasta de todo el campo¹ en general. Los creadores más radicales de cada disciplina llevaron el arte a situaciones abismales y paradójicas. Se habló entonces de la muerte de la pintura, de la ópera, del fin del arte. Esto no ha ocurrido, aunque sí podemos acordar con Arthur Danto que, en todo caso, parece haber concluido el "relato", la historia o el paradigma estético que lo contenía.²

En este sentido, la victoria de las vanguardias artísticas del siglo pasado se puede encontrar no tanto en haber podido reemplazar a la "institución arte"³—con sus mecanismos de legitimación y circulación—, sino en haber demostrado que la fronteras artísticas son móviles. Y tal vez inalcanzables, como la línea del horizonte.

Fue tan fenomenal la expansión ocurrida en los últimos 100 años que muchos tienen la sensación de que hoy no hay límite (algo extraordinario o monstruoso, según la disposición de cada uno). La disolución de las fronteras, la multidisciplinariedad, el cruce de géneros, están marcando al arte del incipiente siglo XXI. Hoy, lo que se presente dentro de un museo es arte, porque el espacio lo dictamina.

Pero, si bien hay una mayor libertad para las migraciones interartísticas, persisten las clasificaciones, las taxonomías y los cotos cerrados.

En el caso de la música, la expansión de su territorio produjo una subdivisión que puede convertirse en cisma. Me refiero al campo denominado "arte sonoro" y que incluye a todas aquellas experiencias que, aun trabajando con materia sonora y tiempo, no responden, sobre todo a lo que se espera que sea una situación musical.

No se trata de un problema de etiquetas. Como ha ocurrido otras veces, está en juego una

típica discusión de campo, sobre quién detenta el poder simbólico dentro del mismo, cuáles son sus límites y quiénes pueden integrarlo o no. En esta discusión participan activamente tanto los creadores y los críticos (el "campo restringido" según Bourdieu) como el propio público.

Respecto del público, las clasificaciones son, en muchas ocasiones, salvavidas contra el ahogo de la indiferenciación que genera la incommensurabilidad del universo artístico contemporáneo.

Francis Dhomont, destacado compositor de música electroacústica, sostiene al respecto:

Una de las razones por las que a mi música la llamo "arte sonoro" es que en los últimos 25 años el público que escuchaba nuestras obras no creía que lo que hacemos es música. Me preguntaban: ¿Por qué no hacen música real? Para muchas personas, la música tiene una enorme tradición y background histórico. Música implica gente en un escenario, un manuscrito, melodía, armonía, un pulso, instrumentos. Nada de esto hay en la música electroacústica. Muchos de mis colegas no acuerdan con mi idea tal vez porque piensan que la palabra música es más noble, y también porque hay en juego derechos de performance.⁴

Dhomont es un músico que dice que compone música, pero prefiere llamarla de otro modo para no generar confusión en las expectativas del público. Pero el término "arte sonoro", como veremos luego, también engloba la práctica de artistas que no provienen del campo musical. No es casual que haya respecto del término quienes proponen una *división de bienes*, y quienes, la integración. Los que defienden la demarcación clara de fronteras, hay que aclararlo, se encuentran tanto entre los que se definen como músicos como los nuevos "artistas sonoros".

La integración es posible para quienes sostienen que la diferencia entre una y otra disciplina artística radica más en el modo de circulación y recepción de las obras que en la lógica de su producción, su *poiesis*. En este último caso, "arte sonoro" incluiría a la música.

1 Tomo la noción de campo en el sentido dado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu.

2 Danto sostiene que el posmodernismo pone fin a un relato "acumulativo" de la historia de las artes plásticas iniciada por los postulados de Giovanni Vassari. Este relato tiene una idea de progreso como una cada vez más perfeccionada mimesis de la naturaleza. Luego continúa a través de la autonomía que las artes visuales logran al pasar hacia la abstracción y cuyo último movimiento estaría dado por los pintores expresionistas y minimalistas de la década de 1950. Sobre este tema, ver A. Danto: *Después del fin del arte*, 2006.

3 Sobre el concepto "institución arte", ver Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, 1987.

4 Francis Dhomont, en Layton Steve: "Good words on music for the here and now". [En línea]

RUIDOS Y ATONALISMO

Para comprender la situación actual, se hace necesario un repaso de cómo se produjo la expansión del campo musical durante el pasado siglo XX. Una expansión producto de revoluciones notables como el abandono de la tonalidad y la búsqueda de nuevos modos de organizar las alturas; la jerarquización de parámetros secundarios como el timbre, la textura y el espacio; la incorporación del *ruido* a la composición; la irrupción de la tecnología, primero como soporte de registro y difusión, y luego como herramienta para transformar la materia sonora en sí.

Hasta que, en 1914, estalló la Primera Guerra Mundial, el arte europeo del 900 estuvo en ebullición. En música, el sistema tonal que había regido la música occidental desde 1600 estaba en su etapa final de disolución. No porque el sistema en sí fuera autodestructivo, sino, como señaló Leonard Meyer, porque, de las posibilidades que ofrecía el sistema, los compositores más destacados de la segunda mitad del siglo XIX optaron por aquellas que lo hicieron más y más ambiguo. El “debilitamiento de las implicaciones sintácticas” de la tonalidad llevó a la pérdida de la jerarquía y funcionalidad propias al sistema.⁵

Para compositores como Arnold Schönberg, el salto hacia un mundo no tonal fue algo inevitable, aunque el progreso para él significó, a la vez, ruptura y pérdida.⁶ No casualmente el autor del *Pierrot Lunaire*, insertado profundamente en la tradición musical vienesa, abandonó el vértigo del atonalismo libre con la creación de su “método de composición de 12 notas, con la sola relación de uno con otro”. En cualquier caso, la revolución de la segunda escuela vienesa contribuyó a disolver el aura de naturalidad a la tonalidad, que pasó a tener un carácter histórico y geográfico definido.

En Estados Unidos de Norteamérica, el pionero Charles Ives ponía esta idea en obra. *La pregunta sin respuesta* y *Central Park in the Dark* plantean texturas estratificadas en las que la

“unidad” del espacio tonal ya no podía contener el discurrir musical, sino que pasaba a ser un material más dentro de un universo sonoro más amplio y pluralista. Pablo Fessel en su tesis doctoral sobre el concepto de *textura* señala al respecto:

La estratificación en la música de Ives descansa en una acentuada individuación de los elementos que conforman la textura. Esa individuación, que trasciende el marco de la diferenciación que la tonalidad permitía a los materiales musicales, se hace posible una vez que los materiales se desarrollan con independencia de la totalidad, que integran, pero que ya no los rige.⁷

En síntesis, derrumbado el dique de contención tonal, la música comenzó a organizarse de modos múltiples.

No parece casual que, simultáneamente al fin de la era tonal, el futurismo, uno de los movimientos pertenecientes a las “vanguardias históricas”,⁸ hizo explícita su intención de derribar otra frontera: la que separaba sonidos “admisibles” para la música y los réprobos.

“Música es el arte de combinar los sonidos agradables al oído”, fue la definición occidental acuñada en el clasicismo iluminista y vigente hasta principios de 1900. De esta definición, el adjetivo “agradable” se había vuelto problemático o intolerable. El eufemismo servía para acotar el campo de acción a los sonidos tónicos; los que producen una altura tonal definida entraban en esta definición. La percusión, la última invitada a la orquesta sinfónica, estaba para esa época pasando de aportar un mero colorido exótico a formar parte de la estructura musical.

El movimiento futurista, aquel que sostenía que tenía más sentido artístico para el hombre contemporáneo una locomotora que la *Victoria de Samotracia*, contaba entre sus integrantes al músico Luigi Russolo. Russolo fue el autor del manifiesto a favor de un “arte de los ruidos”.⁹

Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los soni-

5 Leonard Meyer, *El estilo en la música*, 2000.

6 Sobre la idea de progreso en Schönberg, ver Federico Monjeau, *La invención musical*, 2004. El Capítulo 1 está dedicado a la correspondencia entre Schönberg y Busoni en torno de las piezas Opus 11 para piano.

7 Pablo Fessel: “Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical”. Tesis Doctoral, 2006.

8 Término acuñado por Peter Bürger para diferenciar corrientes artísticas como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo de artistas modernistas de avanzada. Peter Bürger: *op.cit.*, 1987.

9 “l'arte dei rumori”.

dos. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el sonido-ruido. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos.¹⁰

Russolo creó una orquesta de "Intonarumori" y si bien el resultado fue recibido como una curiosidad en el mejor de los casos y con repulsa en el peor, quedó como el antecedente de un camino que transformó no solo cuantitativa, sino cualitativamente el concepto de *ruido* en música.

Ruido pasó de ser un sonido desagradable al oído a una acepción tomada de la teoría de la comunicación: una interferencia en la señal. De este modo, también una sonata de Beethoven se puede transformar en ruido si impide el diálogo entre dos personas.

Los futuristas, haciendo honor a su nombre, se anticiparon a su época. La llegada de los medios electroacústicos, luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, abrió definitivamente el campo de acción compositiva a todos los sonidos disponibles, humanos o naturales. Las máquinas permitieron ya no solo combinar los sonidos en el tiempo, sino crear los sonidos mismos de la obra.¹¹

Los futuristas, de todas formas, no fueron los únicos que quisieron derribar la frontera entre sonido y ruido. El compositor francés Edgar Varèse se movió en la misma dirección, pero desde dentro de la tradición musical. "Mi objetivo ha sido siempre liberar el sonido y abrir ampliamente a la música todo el universo de los sonidos".¹² Formado en el Conservatorio de París, influido por las ideas modernistas de Busoni y Stravinsky, su radicación en la nueva América, en la pujante y cosmopolita Nueva York, fue el magma sobre el que cimentó su obra. Y que tiene como tesis a *Ionisation*, obra para percusión sin instrumentos de altura tonal, salvo dos sirenas de bomberos que, no casualmente, producen solamente *glissando*, variación de frecuencia continua opuesta a la discretización propia de las escalas.

DEL AUTOR AL OYENTE

Otra de las grandes revoluciones que quisiera recordar tuvo como principal protagonista a John Cage. El compositor norteamericano, que llegó a tomar clases con Arnold Schönberg, canalizó su espíritu experimental a través de la recepción de las teorías filosóficas orientales.

La idea de no intención lo llevó a buscar, a partir de finales de 1940, diferentes modos de anular la acción conciente del compositor en la creación musical. "Música es lo que oímos" es una frase elocuente: en ella la figura del compositor ha desaparecido y es el oyente el que debe decidir cuándo lo sonoro se transforma en música. Se trata de una definición inconcebible, por ejemplo para Igor Stravinsky:

Los elementos sonoros no constituyen la música, sino al organizarse y que esta organización presupone la acción consciente del hombre. No es arte lo que nos cae del cielo en el canto de un pájaro y sí la más sencilla modulación conducida correctamente.¹³

La progresiva disolución del compositor se aprecia en una serie de obras de este período.

En *Music of Changes*, de 1951, Cage apela al azar para anular la participación subjetiva del compositor en el proceso de composición. La obra queda fijada en la partitura, pero es producto de lanzar las monedas del *I Ching*.

Más radical es 4.33, respuesta desde la música a los cuadros blancos de Rauschenberg. En esta obra en tres partes, uno o varios instrumentistas no deben producir sonido alguno durante cuatro minutos treinta y tres segundos. Es el mínimo acto de composición posible: la duración. Lo que ocurra durante ese lapso de tiempo no está determinado por el compositor, sino por las circunstancias fortuitas de la performance. Las toses, los cuchicheos y el sonido de la lluvia quedaron en primer plano en el estreno de 1952 en *Black Mountain*, según recuerda el propio Cage.

La utopía de la desaparición del autor nunca se cumplió (aun en las obras más azarosas de Cage, los dispositivos aleatorios habían surgido

10 Luigi Russolo: "Carta a Balilla Pratella, Milán 11 de Marzo 1913".

11 La "microcomposición", como la definió Francisco Kröpl.

12 Edgar Varèse, "Varèse por Varèse", en Revista *Realidad Musical Argentina*, 1984.

13 Igor Stravinsky, *Poética Musical*, 2006.

de él y el público que asistía a escuchar sus creaciones), pero abrió un vastísimo campo para la experimentación que pone en cuestión la idea de "artesanato furioso" parafraseando a Boulez.

El dominio de las técnicas de composición, de la materia, habla de una idea de maestría o artesanía que para muchas prácticas experimentales pierden sentido. Para unos importa más la mirada que la manufactura, más el ojo que el dominio del pincel. Para otros, esto es inadmisiblemente, significa amateurismo disfrazado. Indudablemente, el desarrollo tecnológico e Internet están produciendo una revolución en el modo de producción y recepción de la praxis artística global, pero se trata de un tópico que excede el foco de este artículo. No obstante, creemos que es el nudo de la discusión entre los artistas que defienden la separación música-arte sonoro.

En este sentido hay compositores acusados de "antimusicales", como Helmut Lachenmann, por la subversión de los valores estéticos de la praxis musical habitual y no por no utilizar una altísima técnica compositiva. Lo que Lachenmann propone es una nueva escucha:

Es cierto que intento encontrar nuevos sonidos, pero no es mi credo estético como artista. Con sonidos convencionales o no, la cuestión es como crear una situación musical auténticamente nueva. El tema no es buscar sonidos nuevos, sino una nueva escucha.¹⁴

En las obras de Lachenmann hay sonidos inauditos, pero que están férreamente organizados en el tiempo. Una situación muy diferente a artistas que trabajan en instalaciones por ejemplo, que capturan sonidos directos de un paisaje sonoro determinado, sin mediaciones ni manipulaciones.

CRUCES

El "arte sonoro" es un término que designa múltiples y diversos tipos de producciones sonoras. En cualquier caso, es

indudable que el desarrollo tecnológico posibilitó su crecimiento. El micrófono, los parlantes, la reproductibilidad técnica, para usar el término benjaminiano,¹⁵ posibilitaron un uso de la materia sonora inmediato, sin la necesidad incluso de un dominio técnico sobre el arte musical en sí (no hace falta saber cantar o tocar un instrumento, basta con tener un material grabado, o manipularlo en una computadora).

Señalemos algunos de estos nuevos territorios y sus respectivos orígenes, muchos de los cuales se producen en la intersección de lo musical con otras disciplinas artísticas.

La plástica llegó al sonido a través de las instalaciones y del surgimiento de la creación para sitios específicos. Cuando se abandonó el caballete y se ocupó el espacio circundante, el sonido y su ubicuidad se unieron rápidamente a las experimentaciones de artistas visuales. De este modo, el sonido entró al museo, generando, por cierto, nuevos problemas para instituciones edificadas para situaciones silenciosas.¹⁶

Las intervenciones del espacio público fueron iniciadas por los artistas visuales y los escultores, pero en simultáneo llegaron artistas sonoros a los mismos lugares. Con una formación de base inicial, artistas como Bill Fontana o Mauricio Kagel ocuparon espacios públicos, pero a través del sonido.

La poesía que *suen*a es una vecina cercana de la música. Los poetas experimentales de comienzos del siglo XX dieron el salto más radical al explorar la materialidad de las palabras, su fonética, al punto tal de destruir su sentido. La poesía fonética, los experimentos dadaístas, las obras de Kurt Schwitters, muestran a una poesía que aspira a lo musical.¹⁷

El poeta italiano Enzo Minarelli teorizó sobre la praxis múltiple de la poesía, a fines de los 70. Definió como "polipoesía" a las múltiples maneras de interpretar un poema: que va de la tradicional lectura silenciosa del lector, al recitado ante el público, la performance, las experimentaciones con la fonética, la utiliza-

14 Paul Steenhuisen, "Interview with Helmut Lachenmann - Toronto, 2003", en *Contemporary Music Review*, 2004, pp. 9-14.

15 *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*, texto clásico de Walter Benjamin sobre la pérdida del "aura" en la obra de arte mediatizada.

16 La falta de aislamiento acústico entre las salas es crítica cada vez que se montan instalaciones multimedia y/o video instalaciones.

17 Todo un símbolo es el título de uno de sus poemas más ambiciosos: "Sonata".

ción de medios audiovisuales, etcétera.¹⁸ El manifiesto de Minarelli sostiene en su punto 4:

La elaboración del sonido no admite límites, debe ser empujada hacia el umbral del ruidismo puro, un ruidismo signifiante: la ambigüedad sonora, sea lingüística como oral, adquiere sentido si explota al máximo el aparato instrumental de la boca.¹⁹

Richard Kostelanetz por su parte plantea un espacio restringido, el del texto sonoro (*text-sound*) que diferencia lo poético de lo musical en forma taxativa:

La primer distinción excluyente es que las palabras que tienen altura intencional o melodía no son *text-sounds* sino canciones. El arte del texto-sonoro puede incluir palabras o fragmentos fonéticos reconocibles, pero una vez que se incluyen "notas" o se agregan instrumentos musicales el resultado pasa a ser música.²⁰

La radio, en tanto medio que emite sonidos en el tiempo, comenzó a ser pensada en términos artísticos luego de que la televisión le arrebató su capacidad de ser ámbito para la ficción. Tomar a la radio para la creación obliga al artista a asumir una realidad propia del medio: es imposible controlar la calidad sonora final de la obra. El espacio de escucha está conformado por todos y cada uno de los receptores radiales y sus condiciones acústicas particulares (una casa, un auto, un mp3). Así, la *calidad sonora* es un factor secundario en relación con la originalidad conceptual. La historia del arte radial conjuga una evolución desde el radioteatro, a través de la música concreta y los documentales radiofónicos, hasta diversas manifestaciones de arte sonoro a través del medio radial.

La expresión "cine para el oído" acuñado por el teórico francés Michel Chion, se aplica claramente a este tipo de obras, al igual que a la música electroacústica que no muestra las fuentes originales que produjeron los sonidos de base.²¹

Cito como último ejemplo el *World Soundscape Project (WSP)* de la Simon Fraser University. A partir de las ideas sono-ecológicas de Murray Shaffer y Barry Truax, este proyecto trabaja sobre el concepto de paisaje sonoro. Las grabaciones de sonido ambiental forman la materia prima y nutren a la obra en sus niveles estructurales, de forma tal que el contexto original y las vinculaciones del material tienen un rol significativo en su creación y recepción.

Ante este tipo de experiencias cargadas de referencialidades extra-musicales, el compositor francés Pierre Boulez marca una frontera infranqueable:

La altura y la duración me parece a mí, conforman la base de una dialéctica compositiva, mientras que la intensidad y el timbre pertenecen a categorías secundarias. (...) Cuando el ruido es utilizado sin ninguna planificación de jerarquías, esto lleva, incluso involuntariamente, hacia lo "anecdótico".²²

EL CONTENIDO DE LOS VASOS

Quisiera plantear el problema no en los términos que se han señalado aquí, que son más bien en torno a paradigmas estéticos, sino, mejor aún, a una cuestión que llamaría de *incumbencias profesionales*.

En todos estos nuevos territorios coexisten artistas que provienen del campo de la música y de otras disciplinas. El centro de la cuestión es cuál es el grado de diálogo real entre las disciplinas o de subordinación.

¿Qué ocurre en campos *multimedia* históricos? En la ópera, texto y música o música y drama disputan el centro de la arena. En el cine, si bien es un medio audiovisual, lo sonoro suele ser un parámetro secundario, subsumido no solo a lo visual, sino a lo discursivo, al relato.

Ahora bien, ¿cómo se deben analizar obras en las que la parte sonora tiene una pésima factura de realización, por ejemplo sonidos reproducidos con parlantes de baja calidad, o

18 Enzo Minarelli, "Manifiesto della polipoesia", en Catálogo *Tramesa d'Art*, 1987.

19 *Ibidem*.

20 Richard Kostelanetz, *Text-Sound Texts*, 1980, p.15.

21 La Música acusmática, término adoptado por los compositores seguidores de la escuela de música concreta de Pierre Schaeffer, particularmente en Francia,

22 Pierre Boulez, *On music Today*. Citado en Trevor Wishart: *On Sonic Art*, 1996.

en formatos comprimidos que destruyen la calidad sonora de las fuentes originales? Hay dos opciones básicas: que se trate de algo conciente o no. Si es producto de una toma de decisión del artista, uno puede inferir que lo que ocurre con el sonido puede deberse a una cuestión de orden estético, y no técnico, o también, a un problema de falta de presupuesto, salvado de la mejor forma posible. No hay nada que decir aquí.

El problema es cuando no hay conciencia de lo que ocurre con el sonido, y esto es especialmente elocuente en obras audiovisuales en las que lo que hay para mirar está mucho más cuidado que lo que se debe escuchar. El modo en que se divide el presupuesto de una obra es, también, una decisión estética.

Es frecuente encontrarse con películas o video instalaciones en las que el paisaje sonoro está construido con librerías de sonidos pregrabados sin ninguna lógica constructiva, diálogos que pierden inteligibilidad por malas tomas microfónicas, o que caen en lugares comunes de la sonorización de imágenes del tipo *escena de amor + fuego y chimenea + melodía tocada por oboe con acompañamiento de cuerdas*.

El vaso, como siempre se puede ver medio vacío o medio lleno. Quien explora territorios artísticos en los que no se formó puede hallar cosas inesperadas, producto de la frescura y la ingenuidad. Precisamente, la falta de frecuentación con el código y sus historias, sus tradiciones y conflictos estéticos, puede llevar a proponer ideas trilladas o a inventar nuevamente la pólvora.

Llegados a este punto quiero señalar que considero que aquellos que tenemos formación musical nos encontramos en una situación privilegiada que no hay que desperdiciar. El campo de acción se amplió hasta territorios impensados. En estos territorios nuevos es inevitable tener que lidiar con lógicas que exceden por mucho a lo musical en sí. Esta es la barrera psicológica que hay que saltar. La música logró su autonomía hace dos siglos²³ y adentro de ella, el compositor es el rey. Afuera, se ingresan en terrenos compartidos. Pero creo que se puede invertir la carga de la prueba y crear muchas obras nuevas en las que el motor

sea lo sonoro, y no el último invitado a la fiesta.

Mi experiencia en este sentido me ha permitido comprobar la potencia que tiene lo sonoro en contextos nuevos. He producido obras que, al igual que Dhomont, preferí no llamar *música* para no generar confusión.²⁴ Pero que creo que surgieron de ideas musicales, que solo alguien con años de entrenamiento musical puede concebir, aunque luego tenga que recurrir al encuentro de artistas de otras disciplinas para poder plasmarlas. 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W.: *El arte en la era de la reproducibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BOULEZ, P.: *On music Today*. Citado en Wishart Trevor: *On Sonic Art*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1996.
- BÜRGER, P.: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- DANTO, A.: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 2006
- DAHLHAUS, K.: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999.
- FESSEL, P.: "Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical". Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2006 (inédita).
- KOSTELANETZ, R.: *Text-sound Texts*, Nueva York, Willam Morrow and Co, 1980.
- MEYER, L.: *El estilo en la música*, Madrid, Akal, 2000.
- MINARELLI, E.: "Manifiesto della polipoesia", en Catálogo Tramesa d'Art, Valencia, 1987.
- MONJEAU, E.: *La invención musical*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- RUSSOLO, L.: "Carta a Balilla Pratella, Milán 11 de Marzo 1913", [En línea], <http://www.ccapitalia.net/macchina/arte-de-los-ruidos.htm>
- SCHWITTERS, K.: ["Sonate in urlauten"] "Sonata", en *Internationale Revue* 10, año 1, nº 11, Ámsterdam, 1927.
- STEENHUISEN, P.: "Interview with Helmut Lachenmann - Toronto, 2003", en *Contemporary Music Review*, Volumen 3 y 4, 2004.
- STEVE, L.: "Good words on music for the here and now", [En línea], <http://www.niwo.com/steve/News9.html>
- STRAVINSKY, I.: *Poética Musical*, (trad. Eduardo Grau), Barcelona, El Acanalado, 2006.
- VARÈSE E.: "Varèse por Varèse", en *Revista Realidad Musical Argentina*, número 4, junio de 1984.

²³ Sobre el paradigma de la música absoluta: ver K. Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, 1999.

²⁴ Como por ejemplo *Mayo, los sonidos de la plaza*, intervención sonora de la Plaza de Mayo con un sistema octofónico surround en julio de 2003 y repetida en agosto de 2006. Ver información sobre esta obra en www.buenosairessonora.blogspot.com

INTERPRETACIÓN DE MÚSICA PARA LAÚD EN GUITARRA*

PARTE II

Peter Martin

Traducción: Luciano J. Massa

Peter Martin. Comenzó a tocar la guitarra de niño cuando vivía en España. Estudió música en el Churchill College de Cambridge y en esa época se convirtió en miembro fundador del English Guitar Quartet. En años recientes se ha concentrado cada vez más en la interpretación del laúd y la tiorba y ha estudiado con Rolf Lislevand, Andrea Damiani y Xavier Díaz Latorre. Tiene una activa participación como solista y también se dedica al trabajo con cantantes y otros instrumentistas. Recientemente ha dado conciertos en Francia, España, Italia y el Reino Unido. Asimismo, formó parte, junto a Michael Copley, del dúo Sambuca (dúo de flauta dulce y guitarra). Es también miembro fundador del Chuckerbutty Ocarina Quartet, que fue convocado por la

Dartington International Summer School en el año 2002 y con el cual tocó durante 2004 para la British Flute Society con Sir James Galway como intérprete. Hasta el año 2005 fue también director de la compañía internacional de música Askonas Holt. Su sitio web es: www.silvius.co.uk

* Este texto fue originalmente encargado y editado por la Lute Society, Inglaterra, 1999, y luego publicado en *Classical Guitar Magazine*, 2000, pp. 18-22. La primera parte de este artículo fue publicada en *Clang*, septiembre de 2006, pp. 44-51. [N. de T.]

CUESTIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS

La mano derecha

En la técnica del laúd renacentista (hablando en términos generales, durante el siglo XVI), la práctica habitual era la de tocar con el pulgar de la mano derecha *adentro* de los dedos (*thumb-under*) en lugar de tocar con el pulgar afuera como en la guitarra moderna (*thumb-over*). En consecuencia, la muñeca de la mano derecha se ubica más abajo que en la guitarra y la línea que forman la mano y el antebrazo está más cerca de ser paralela con las cuerdas. El dedo meñique descansa levemente sobre la tapa del instrumento. Por lo general, el laúd se toca sin uñas.

No hay demasiados argumentos para que el guitarrista adopte esta técnica. Como es de esperar, la técnica del laúd se adapta mejor al laúd (con sus cuerdas dobles de menor tensión) que a la guitarra. La guitarra suena mejor cuando usa su propia técnica. También es digno de mencionar que la técnica de la mano derecha en el laúd se fue pareciendo más a la de la guitarra a medida que el número de órdenes graves se fue incrementando (aproximadamente desde el fin del siglo XVI), y se estima que Dowland pasó de la técnica del pulgar adentro a la técnica del pulgar afuera durante su carrera de intérprete.

Hay un aspecto de la técnica del laúd que al menos vale la pena experimentar. Las notas sucesivas de una línea musical se tocan

alternando el pulgar y el primer dedo (**p** e **i** en términos guitarrísticos). Normalmente un guitarrista alternaría los dedos medio e índice (**i** y **m**). El movimiento alternado ascendente y descendente no es muy distinto al de tocar con un plectro (es más, el laúd medieval se tocaba con uno) y tiene las siguientes consecuencias:

- la alternancia de acentos fuertes y débiles se hace más perceptible,
- se hace posible tocar más rápido.

El repertorio para laúd explota esto ampliamente. Muchos pasajes tienen rápidas *disminuciones* (repeticiones variadas de una sección de una obra con pasajes escalísticos veloces) y trinos cadenciales escritos, y la técnica de alternar el **p** y el **i** ayuda a tocarlos a la velocidad requerida. El **p** se usa en los tiempos fuertes y el **i** en los tiempos débiles. Si se agrega un bajo en un tiempo fuerte se toca con el pulgar y la nota aguda se toca con el dedo medio (**m**). El mismo principio débil/fuerte se emplea cuando un tiempo se subdivide.

En las tablaturas el **i** se indica con un punto. Ningún signo se usa para designar al **p** en la música del renacimiento. Si se necesita, el **m** se indica con dos puntos y el **a**, con tres. Digitaciones detalladas de la mano derecha presentes en fuentes originales, en particular en los manuscritos, muestran cuán rigurosamente se respetaba la regla del **p**, **i** en la música antigua; véase el Ejemplo 8.

En la música más tardía (del siglo XVII) el pulgar se mantendría por lo general en los bajos y los otros dedos tocan las notas agudas. Esto se debió a los cambios en los estilos musicales y al aumento en el número de órdenes graves. En los agudos, el **m** se utilizaría todavía para los tiempos fuertes y el **i**, para los tiempos débiles.

Las notas agudas se tocan siempre *tirando*, no *apoyando*. Los bajos aislados se pueden tocar apoyando.

La mano izquierda

En esencia, la técnica de la mano izquierda es la misma que la de la guitarra. A diferencia de la música para guitarra, rara vez encontramos indicaciones de digitación de mano izquierda en las obras originales para laúd: el uso de la tablatura hace que esto sea menos necesario que en la notación de pentagramas.

La mano izquierda tiene un rol *musical* vital ya que determina la duración de las notas. Esto es particularmente importante en el laúd debido a la naturaleza contrapuntística de gran parte de su música.

Algunos consejos:

- algunas fuentes originales (por ejemplo las "Necessary Observations belonging to Lute-Playing" incluidas en las *Varietie de Lute Lessons* de Robert Dowland, 1610) aconsejan mantener cada dedo de la mano izquierda tanto tiempo como sea posible. A menudo esto funciona increíblemente bien; sin embargo, no debería aplicarse en los pasajes melódicos rápidos;
- con frecuencia, la parte más grave (el bajo) es la que se mueve más lentamente y la que más se beneficia con los esfuerzos por mantener las notas. Por lo general, esto se indica con una línea diagonal o con una curva horizontal;
- prestar atención a las disonancias (por ejemplo 4-3 ó 7-6) y asegurarse de que se mantengan las voces que no se mueven;
- marcar cualquier entrada nueva de las voces en la partitura (por ejemplo en las fantasías o en las pavanas más elaboradas).

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of four systems of music. Each system has a tablature line at the top with letters (a, b, c, d) and a staff with notes and fingerings (a, b, c, d). The tablature uses letters to indicate fret positions, and the staff notation shows the notes and fingerings for the right hand. The piece is titled 'Galliard to the Quindie Pavon del Manuscripta Simpson'.

Ejemplo 11. Galliard to the Quindie Pavon del Manuscripta Simpson, donde vemos los puntos marcando las digitaciones de la mano derecha.

Algunas ediciones modernas (por ejemplo *The Collected Lute Music of John Dowland*, publicada por Faber) incluyen tanto tablaturas como transcripciones en pentagramas. Vale la pena estudiar ambas detenidamente.

Adornos

Con frecuencia encontramos adornos (o *graces*), sobre todo en los manuscritos. Las indicaciones ornamentales son más comunes en las fuentes tardías que en las fuentes tempranas, ya sea por una creciente tendencia hacia la ejecución de adornos o a la notación de estos, nunca lo sabremos. La interpretación de adornos parece haber sido considerada como una parte importante en el arte de un laudista, de modo que resulta desafortunado el hecho de que el significado de algunos de los signos y la terminología utilizada no sea claro. Existen distintas convenciones, pero los adornos renacentistas más utilizados son (para usar una terminología más actual) los mordentes, los mordentes invertidos y las apoyaturas. En lugar de tocarlos antes del tiempo, los adornos se tocan sobre el tiempo, y los mordentes comienzan en la nota real en lugar de empezar por la nota superior.

Una técnica que no se usa es la de tocar los trinos en cuerdas dobles, como se suele hacer en la guitarra. Los trinos más extensos, presentes por lo general en las cadencias, se escriben en su totalidad en una sola cuerda y, en vez de usar ligados en la mano izquierda, cada nota se toca con los dedos de la mano derecha (la técnica del *p* y del *i* es muy útil en este caso).

En qué medida se tengan que usar los adornos tiene que ver con una cuestión de gusto. Existen fuentes que utilizan una ornamentación suma-

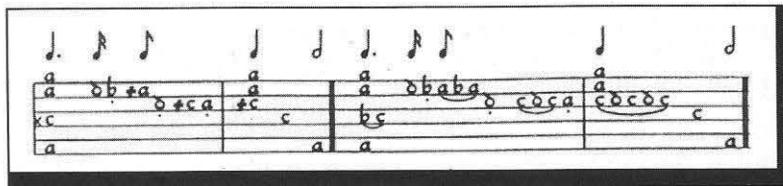
mente cargada, tales como el *M. L. Lute Book* (c.1610-40), pero por lo general, un uso moderado sería más adecuado; véase el Ejemplo 9.

La Lute Society publica un cuadernillo, *Lute Playing Technique*, escrito por la decana de los estudios del laúd, Diana Poulton, que explica muchos de los signos, y también existe un detallado estudio de los adornos (*graces*) en la música inglesa para laúd escrito por Martin Shepherd en *The Lute, Journal of the Lute Society*, vol. 36 (1996).

Efectos tímbricos y de dinámica

Los contrastes de timbre y de dinámica tan usados por los guitarristas son sólo adecuados para la música de una época más tardía. En la música para laúd no hay necesidad de hacer contrastes tímbricos (sul tasto– ponticello); ni contrastes de volumen (por ejemplo primera vez forte, segunda vez piano); ni grandes crescendos o decrescendos, ni acentos repentinos o una articulación staccato. La música no era concebida con esos efectos; no eran una característica de la música instrumental de la época. Hoy en día, la mayoría de los laudistas tocan con un sonido muy homogéneo.

Tal vez debido a la ausencia de *indicaciones expresivas* se tiende a pensar que la música para laúd debe ser tocada de un modo estrictamente metronómico. Este no es el caso. Toda la música necesita cierta elasticidad y espacio para respirar. En un instrumento con un rango dinámico relativamente limitado como el laúd, la flexibilidad para ubicar los acordes y para tocar las líneas melódicas es una herramienta importante para comunicar la estructura de la música como así también



Ejemplo 9. Indicaciones ornamentales en *Lachrimae* de John Dowland. *M. L. Lute Book*, y su interpretación según Martin Shepherd.

la naturaleza de este instrumento tan íntimo. Por otro lado, las piezas para laúd basadas en formas de danzas no deberían tener demasiada distorsión rítmica. Escuche a los buenos intérpretes, ya sea en vivo o en grabaciones, para advertir cuán sutilmente modelan la música.

Existe una creencia popular entre los guitarristas que sostiene que la música para laúd debe tocarse *ponticello* para obtener un sonido más brillante, semejante al del clavicordio. Esto no es necesario y de hecho, es algo difícil de hacer en un laúd tocado sin uñas.

La técnica guitarrística de *embellecer* el sonido tocando una melodía en una posición más alta en una cuerda más grave no se da en el laúd (esto queda claro en las tablaturas). El *vibrato* se usa poco y era considerado un adorno, aunque, de modo interesante, Mersenne dijo en 1636 que el *vibrato* no era demasiado utilizado en su época ya que había sido usado en exceso en el pasado.

REPERTORIO

El laúd se tocaba por toda Europa. Parte de lo mejor del repertorio renacentista proviene de Inglaterra y de Italia pero también hay un repertorio importante de otros países. Existe una muy buena cantidad de repertorio español escrito originalmente para vihuela (un instrumento con forma similar a la de la guitarra, encordado con órdenes dobles que se afinan igual que el laúd) y que es igualmente accesible para el guitarrista clásico.

Música solista

En términos generales, los tipos de obras para laúd renacentista solista son:

Formas de danza: tales como la *pavana*, la *gallarda*, la *allemande*, la *courante*. Estas comprenden, probablemente, el grupo más grande. Por lo general, si bien estas piezas guardan relación con sus orígenes danzables, han desarrollado una existencia separada como piezas solistas y han llegado en algunos casos a ser obras muy elaboradas. Las piezas basadas en formas de danza no se encontraban todavía agrupadas en suites: esta práctica surgió en el siglo XVII. Sin embargo, la *pavana* (una obra lenta escrita en compás de 4/4) y

la *gallarda* (una pieza más rápida escrita en compás de 3/4) solían aparecer como un par utilizando el mismo material musical, y hay ejemplos anteriores de agrupaciones tales como la *pavana*, el *saltarello*, y la *piva* usadas por Dalza en el comienzo del siglo XVI.

Fantasías: parte de la mejor y más profunda música para laúd está escrita en esta forma. La denominación *fantasía* engañará a aquellos que estén más familiarizados con la música de períodos posteriores, en la cual el término se utiliza para designar una obra libre, improvisatoria. La fantasía renacentista es una obra de mayor desarrollo formal, que hace un amplio uso del contrapunto imitativo. En este sentido, es como un antecedente de la fuga aunque no tiene el mismo rigor. La fantasía también era conocida en Italia con el nombre de *Ricercar*. Igualmente encontramos piezas más breves y con un carácter improvisatorio conocidas con el nombre de *Preludios* o *tastar de corde* (esta última denominación se usaba en Italia).

Melodías populares y canciones: con frecuencia encontramos versiones solistas de canciones populares de la época. Estas comprenden desde simples y breves arreglos claramente dirigidos a los principiantes hasta importantes e innovadores grupos de variaciones tales como *Go from my window* y *Loth to Depart* de John Dowland.

Bajos Ground: sería el equivalente renacentista del blues de 12 compases. Estas obras son grupos de variaciones sobre bajos ground populares tales como el *passamezzo* o la *romanesca*. A veces tienen títulos como si fueran canciones, como *Guárdame las Vacas*; *John come, kiss me now* o incluso *Greensleeves*.

Intabulaciones vocales: arreglos para laúd solista o en dúo de obras vocales polifónicas contemporáneas, tanto sacras (misas, motetes) como profanas (chansons, madrigales). Tales arreglos fueron ampliamente difundidos en la Europa continental y con menor intensidad en Inglaterra. Por lo general son versiones fieles del original (con ornamentación propiamente laúdística agregada) y como tales pueden ser difíciles de tocar.

La obra de Howard Mayer Brown sobre *Música Instrumental Impresa antes de 1600 (Instrumental music printed before 1600)* enumera 215 fuentes impresas de música para laúd, y una gran cantidad de música para este instrumento también sobrevive en fuentes manuscritas. Entre un gran grupo de intérpretes amateurs y profesionales, compositores y arregladores (algunos cuyos nombres se han perdido) se destacan los siguientes compositores:

- Inglaterra: Dowland; los Johnsons (John y Robert); Bacheler; Allison; Cutting; Holborne, Danyel.
- Italia: da Milano; Dalza; Capirola; dall'Aquila; Laurencini, Borrono; Dentice; Molinaro, Terzi.
- España: Milan; Narváez; Mudarra; Valde-rábano; Pisador, Fuenllana.
- Francia: Attaignant; Le Roy; Ballard; Besard; de Rippe, Vallet.
- Alemania: Newsidler; Gerle; Judenkünig, Weissel.

Canción

El laúd fue muy utilizado para acompañar la voz: tanto para cantantes solistas como para grupos vocales. Por lo general, los acompañamientos son más simples que el repertorio solista y muchas canciones solistas podían ser cantadas y tocadas por un único intérprete (¡si bien pocos se animarían a hacerlo hoy en día!). Estos conforman una buena introducción a la música del laúd para los guitarristas. Existe un gran repertorio de *ayres* o canciones inglesas, publicadas en el transcurso de 20 años durante el 1600, que incluyen libros de Dowland, Morley, Campion y otros. Dowland escribió cuatro libros de canciones grandiosas; los acompañamientos para canciones de Campion son agradablemente fáciles de tocar. Por otro lado, hay una gran cantidad de repertorios de canciones para laúd provenientes de España (Milan, Mudarra y otros compositores de la vihuela), Italia y Francia (que incluye una importante cantidad de *Airs de Cour* que datan del temprano siglo XVII). Por supuesto, muchas canciones folclóricas funcionan muy bien con un acompañamiento simple de guitarra.

Dúos de laúd

Existe un buen y amplio repertorio que funciona bien en dos guitarras. Además de dúos para intérpretes de igual habilidad, hay muchos dúos conformados por una línea aguda y un bajo en los cuales un laúd repite la secuencia básica de acordes mientras el otro laúd ejecuta variaciones melódicas sobre dicho acompañamiento. Hay incluso un dúo "para dos a ser tocado en un laúd", *My Lord Chamberlain's Galliard* de Dowland. Hay pequeños repertorios para tríos y cuartetos de laúdes, los cuales requieren de instrumentos afinados en distintas tonalidades; estos se pueden tocar con guitarras usando transportes.

El laúd en conjuntos

Por lo general, no encontrará partes escritas para el laúd en conjuntos, a pesar de lo cual hay notables excepciones tales como las *Lachrimae* de Dowland (un grupo de 21 piezas para consort de violas y laúd). Versiones existentes de obras de conjuntos para laúd solista, tales como algunas de las obras de Anthony Holborne, podrán servir de ayuda. Pero, por lo general, tendrá que crear sus propias partes. Algunos consejos básicos serían:

- analice y siga la estructura armónica correcta;
- no haga una parte demasiado complicada, los otros instrumentos pueden proporcionar los detalles;
- agregue ciertas ornamentaciones en las cadencias;
- cuando esté más avanzado, intente crear disminuciones en las partes que se repiten, realícelas basándose en las disminuciones escritas que encontramos en las obras solistas.

Como alternativa, la guitarra puede encargarse de una o dos voces en la música escrita para varios instrumentos melódicos. Esto funciona bien en la música temprana como la de Dufay o Binchois.

Repertorio tardío

Los repertorios que se destacan en el período barroco son los que se dan durante el siglo

XVII en Italia (Kapsberger y Piccinini), en el siglo XVII en Francia (los Gaultiers; Dufaut; Gallot; Mouton, y de Visée) y en Alemania durante la última parte del siglo XVII y la primera parte del siglo XVIII (Reussner; Bach; Weiss, Falkenhagen). Como fue anteriormente mencionado, la música para laúd solista que data de los siglos XVII y XVIII se va haciendo cada vez más difícil de adaptar a la guitarra debido a los cambios que se dan en este período con respecto a la afinación y al número de órdenes graves que se van incrementando.

Sin embargo, el laúd se siguió utilizando para acompañar canciones y música instrumental, y es a menudo citado como un instrumento adecuado para este propósito. Por ejemplo, la enorme edición de canciones de Purcell (1698 /1702) realizada por Palyford, *Orpheus Britannicus*, ofrece un bajo continuo para cada canción a ser tocado en el órgano, el clave o la tiorba. Estas canciones también funcionarán bien en la guitarra moderna.

La técnica musical requerida es distinta a la de las canciones más tempranas ya que supone tocar a partir de un bajo cifrado. Este consiste en una línea de bajo escrita en clave de fa con números que aparecen esporádicamente (cifras) que indican qué acordes se deben tocar. Este era un método estándar para la notación de acompañamientos en cualquier instrumento a lo largo de todo el siglo XVII y XVIII. Una explicación más detallada iría más allá del alcance de este artículo; quienes estén interesados en aprender más sobre el tema podrán consultar el excelente libro de Nigel North *Continuo Playing on the lute, Archlute and Theorbo*, reeditado recientemente por Indiana University Press.*

Fuentes

Por lo general, los laudistas prefieren tocar a partir de fuentes originales en facsímil; sin embargo, en un nivel inicial las buenas ediciones modernas serán más prácticas. Existe un gran número de publicaciones de los dos tipos; a menudo, éstas tienen útiles comentarios acerca de la historia de la fuente, la música en sí misma, coincidencias (es decir, indicando dónde

aparecen las mismas obras en otras fuentes) y consejos acerca de los signos usados para señalar digitaciones y adornos. Las fuentes más originales, tanto impresas como manuscritas, están bien presentadas y son prácticas para leer.

La Lute Society publica un folleto gratuito en el cual hay una lista con los nombres y las direcciones de los editores de tablaturas junto con información de vendedores de música específica; el mismo se puede encontrar en la página web de la sociedad: www.lutesoc.co.uk.

Muchos de estos editores tienen sus propios sitios web y catálogos online. La lista más minuciosa de partituras para laúd y guitarra probablemente sea aquella que se encuentra disponible en el sitio: <http://www.tabulatura.com/TABCATNE.htm>, que es el sitio oficial de la distribuidora sueca de partituras Tabulatura.

Ediciones modernas

La nueva tecnología ha llevado a un importante aumento en la cantidad de música para laúd que se está publicando actualmente. Algunas de las que perduran y que vale la pena consultar son las siguientes:

- Algo imprescindible para cualquier intérprete dedicado son las *Collected Lute Works* de John Dowland, editadas por Diana Poulton y Basil Lam publicadas por Faber, y las *Complete Works* de Francesco da Milano publicadas en una edición para guitarristas por Edizione Suvini Zerboni.
- Las diversas colecciones de canciones inglesas para laúd están disponibles en ediciones modernas publicadas por Stainer & Bell.
- El CNRS ofrece buenas ediciones modernas del repertorio francés.
- La Lute Society publica una gran cantidad de música para laúd en tablatura a precios razonables. La revista de publicación trimestral de la sociedad, *Lute News*, también incluye un suplemento con partituras. Información adicional y un catálogo están disponibles en la Secretaría o en la página web de la sociedad.

* Nigel North, *Continuo Playing on the lute, Archlute and Theorbo*, 1987. [N. de T.]

Ediciones facsimilares

Una increíble cantidad de facsímiles de fuentes originales de laúd, tanto impresas como manuscritas, están disponibles hoy en día. Los editores más importantes en esta área son:

- Minkoff Editions de Ginebra y París, con una impresionante gama de facsímiles de alta calidad (aunque de precios elevados).
- SPES de Florencia, con una muy buena cantidad de ediciones de música italiana a precios razonables.
- Broude Brothers of Williamstown, Massachussets, con una buena selección de libros de canciones inglesas y otras publicaciones para laúd que incluyen textos importantes tales como el *Musick 's Monument* de Mace.
- Severinus Press, que ofrece facsímiles de varias fuentes de manuscritos ingleses.

Música en Internet

Una cantidad cada vez mayor de música en tablatura se puede bajar de Internet, ya sea como partitura o en un formato que puede reproducirse con un sistema MIDI.

Las dudas acerca de todo tipo de cuestiones relacionadas con el laúd se pueden enviar al foro de discusión del laúd: lute@cs.dartmouth.edu. Para suscribirse gratuitamente envíe un e-mail con la palabra "suscribe" en el encabezado a: lute-request@cs.dartmouth.edu

INFORMACIÓN ADICIONAL

La Lute Society, una sociedad internacional con sede en el Reino Unido, publica listas con profesores; luthiers; instrumentos en venta y para alquilar; CD recomendados; editoras de música para laúd; cursos de verano. Asimismo, publica *Lute News*, una revista trimestral con noticias, artículos, reseñas de CD y concursos; un periódico anual, ediciones y planos para los luthiers. Las reuniones trimestrales se llevan a cabo en Londres y los encuentros ocasionales en cualquier otro lugar. La Lute Society puede proveer información para contactar otras sociedades relacionadas con el laúd (en los Estados Unidos, Alemania, los Países Bajos, Bélgica, Francia, Italia, Suecia y la República Checa).

Para obtener un paquete de información gratuito escriba, llame, mande un fax o un e-mail a:

THE LUTE SOCIETY

Southside Cottage,
Brook Hill, Albury,
Guildford
England GU5 9DJ

Tel: (+44)/(0)1483 202159

Fax: (+44)/(0)1483 203088

E-mail: lutesoc@aol.com

Website: www.lutesoc.co.uk 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARTIN, P.: "Playing lute music on your guitar. Part 2", en *Classical Guitar Magazine*, Vol. 19, Nº 1, Blaydon on Tyne NE21 5NH, Ashley Mark Publishing Company, 2000.
- MARTIN, P.: "Interpretación de música para laúd en guitarra. Parte 1", en *Clang*, Año 1, Nº 1, FBA, UNLP, septiembre 2006.
- NORTH, N.: *Continuo Playing on the lute, Archlute and Theorbo*, Londres, Faber, 1987.



artículos

LOS APRENDIZAJES MUSICALES INFORMALES Y NO FORMALES

Fuente de reflexión para favorecer el acercamiento de las instituciones formales de educación musical a los procesos de transmisión cultural en la sociedad

Susana Gorostidi y Gustavo Samela

Susana Gorostidi. Licenciada y Profesora en Educación Musical, egresada de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente, se desempeña como Profesora Titular de la asignatura Introducción a la Ejecución Musical Grupal de dicha Facultad. Desarrolló su actividad profesional como integrante y directora de diversos grupos vocales e instrumentales entre los que se destaca el conjunto vocal e instrumental "Juglerías". Fue directora, hasta el año 2002, del Instituto de formación musical "Taller de los Sonidos". Integrante y codirectora de diversos proyectos de Investigación pertenecientes al Programa de Incentivos. Codirige, junto con él licenciado Mario Arreseygor, el proyecto de "Didáctica y creatividad. Proyección curricular en asignaturas de producción musical". Ha dictado, además, diversos cursos de capacitación en el área de su especialidad, dirigidos a docentes de instituciones de nivel terciario

y universitario, provinciales y nacionales. Entre 1997 y 2002 tuvo a su cargo la Dirección del Departamento de Música de la FBA de la UNLP.

Gustavo Samela. Profesor Superior de Piano egresado del Conservatorio Nacional de Música López Buchardo. Continuó sus estudios musicales con Guillermo Graëtzer y con Erwin Leuchter. Formó parte de diversos conjuntos de música antigua y popular entre los que se destacan Pro Arte de flautas dulces de Buenos Aires, el grupo Delitiae Musicae y el Dúo Fumero-Samela, con los que brindó numerosos recitales en todo el país. Se desempeña como profesor titular ordinario de las asignaturas Introducción a la Ejecución Vocal e Instrumental y Música Popular, desde marzo de 1986 hasta la actualidad, y como profesor de la asignatura Tango en la FBA de la UNLP. Recientemente, ha editado un disco con el Dúo Fumero-Samela. Tiene editadas obras en Ricordi y en Barry.

INTRODUCCIÓN

Los numerosos estudios sobre el aprendizaje y la enseñanza realizados desde comienzos de los años 90, han incorporado nuevas e importantes perspectivas. En este sentido, han sido referentes importantes los enfoques de la psicología cognitiva, en relación con la construcción del conocimiento y los estudios socioculturales, vinculados con las modalidades de transmisión del conocimiento.

Mikel Asensio, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, ha analizado desde el punto de vista teórico importantes temas referidos a la naturaleza y procesos presentes en el aprendizaje informal. En su artículo "El marco teórico del aprendizaje informal", publicado en el año 2003, escribe:

La mayor parte de las personas relacionamos los aprendizajes significativos de nuestra vida con situaciones alejadas de lo que tradicionalmente se ha venido asociando con una actividad de estudio formal. El aprendizaje informal en contexto y en presencia de un modelo ha sido, y nos atreveríamos a decir que sigue siendo, el método de aprendizaje por excelencia durante toda la historia de la humanidad.

EXPERIENCIAS DE ENSEÑANZA MUSICAL INFORMAL

A partir del estudio de los artículos "El rol del maestro en la transmisión de la música tradicional irlandesa" de Kari Veblen, y "Los procesos de enseñanza-aprendizaje en la música

folklórica de tradición oral en la provincia de San Juan" de Mónica Lucero y Alejandra Meier, entrelazaremos las principales ideas referidas a la transmisión informal en músicas tradicionales.

Como consecuencia de las entrevistas realizadas por Veblen a numerosos músicos y miembros de la comunidad irlandesa, él describe en su artículo las características del proceso de transmisión de la música irlandesa como "(...) un fenómeno espontáneo que se produce en contextos informales de aprendizaje a través de un proceso que lleva al estudiante a ser un músico irlandés independiente y creativo".

Se trata, pues, de una modalidad de enseñanza exitosa que aborda un repertorio musical de naturaleza comunitaria socialmente significativo y contextualizado en la vida cotidiana. Veblen también dice:

En la transmisión de la música tradicional irlandesa, a diferencia de algunos otros sistemas de educación musical, no hay escalas, ejercicios o piezas de práctica. Las tonadas bailables sirven tanto como repertorio como también vehículo para la enseñanza de la música; técnica y repertorio parecieran inseparables.

De la misma manera, Lucero y Meier deducen de sus entrevistas que la transmisión de la música folklórica de tradición oral en la provincia de San Juan se sustenta en procesos de identificación de los integrantes de la comunidad con hechos musicales arraigados en el legado sociocultural de los grupos que las practican.

En ambos contextos juega un importante papel la observación y la imitación. El que enseña introduce las piezas de oído, muestra cómo tocar en un momento de actividad musical compartida; la clase es una ocasión para tocar juntos. Escriben Lucero y Meier:

No se ha observado la utilización de música escrita. También imitan grabaciones con las que cuentan en su hogar o que escuchan reproducidas desde los medios masivos de comunicación, especialmente la radio.

En el artículo de Veblen, un maestro irlandés describe así su método de enseñanza:

El modo en que yo enseño es que yo toco un pedacito. Yo enseño de oído más que por música. Yo pienso que esa era la manera en que la música se transmitió en el pasado, y prefiero manejarla del mismo modo (...) Yo elijo una pieza en particular y ejecuto una pequeña frase de ella. Y entonces todos en el grupo la tocan después de mí (...) Continuamos alternativamente de esta manera hasta que yo siento que la mayoría sabe esa frase. Y entonces yo toco esa frase más la siguiente (...) Y seguimos de esa manera hasta haber abarcado la pieza completa (...) No es algo que alguien me haya enseñado cómo hacer. Simplemente lo desarrollé por mí mismo.

Este tipo de aprendizaje da prioridad al desarrollo de la memoria y al entrenamiento auditivo. En el artículo sobre la música sanjuanina podemos leer:

Cabe destacar la importancia de la memoria como elemento determinante de la adquisición del repertorio, puesta en evidencia en las actividades de aprendizaje y que aparece como una capacidad natural.

El aprendizaje parte de la imitación y tiende a la búsqueda del estilo personal, dando prioridad a aspectos expresivos y creativos de la ejecución. Veblen dice que en la música tradicional irlandesa este estilo personal se manifiesta a través de dos rasgos considerados muy importantes: la ornamentación y la variación de la tonada. Las interpretaciones son

personales, ya que hay infinitas posibilidades de cambio dentro de un marco comprensible y es el estudiante quien finalmente hace las elecciones artísticas, asumiendo la responsabilidad de su propio aprendizaje y progreso. El interés y el entusiasmo por la actividad se manifiestan de modo continuo garantizando el éxito de un proceso de aprendizaje con una alta carga de contenido emocional.

Existe un fuerte vínculo personal entre maestro y estudiante. En el artículo de las investigadoras sanjuaninas se dan testimonios personales que demuestran que el interés en la interpretación del repertorio surge a partir de la existencia de un vínculo afectivo con los mayores; un gusto por la música heredado especialmente del ámbito familiar. Según las autoras, "(...) estos testimonios podrían estar relacionados con aprendizajes por empatía, es decir, los componentes afectivos convierten en significativo el quehacer musical dándole sentido de pertenencia".

Por lo tanto, en estos contextos la actividad musical constituye una práctica social estimulada fuertemente por la familia y/o la comunidad.

LOS TALLERES DE EDUCACIÓN MUSICAL NO FORMAL

A partir de 1950 surgen, primero en Buenos Aires y posteriormente en otras ciudades del país, institutos que desarrollan talleres de educación musical no formal. La tarea realizada en la ciudad de La Plata por institutos de enseñanza musical que iniciaron sus actividades en la década del 70,¹ ha contribuido a fundar los cimientos de valiosas e innovadoras experiencias que han abierto, en nuestro medio, nuevas perspectivas a la pedagogía musical.

Dando cuenta de un particular estilo de trabajo pedagógico, un grupo de maestros-músicos, que participó en un recital de presentación de trabajos de sus alumnos, describió la actividad musical del aula-taller del siguiente modo:

Como el carpintero trabaja la madera, o el herrero su metal, nosotros trabajamos los sonidos,

¹ Podemos mencionar al Taller de Juglerías como pionero de esta actividad.

los moldeamos, los mezclamos e inventamos nuestra música en nuestro lugar, un salón, nuestro Taller. El centro es lo expresivo: cantar, tocar, hacer música en conjunto, compartir una experiencia creativa. Concebimos la música como un lenguaje que nos permite la comunicación y para ello empleamos todos los medios y posibilidades sonoras que nos ofrece la realidad.

(...) y un buen día cuando hemos moldeado algo que nos gusta, cuando al mucho trabajo se añade la alegría de un resultado, tenemos la creciente necesidad de compartirlo, buscamos un concierto, un ámbito común para cantar y tocar junto a otros.

El texto transcrito en el párrafo anterior formó parte del programa de un conjunto de recitales de alumnos de talleres musicales platenses (Pasaje Dardo Rocha, diciembre de 2000). Los trabajos presentados en este marco estaban elaborados en forma grupal por los alumnos; se trataba de composiciones propias realizadas a partir de la musicalización de poemas y elaboración de versiones sobre temas de música tradicional y popular. Los docentes y los alumnos, comprometidos en roles musicales diversos, compartían su actividad musical.

El estudio de registros escritos y grabados de clases y la realización de entrevistas a coordinadores de las actividades permiten considerar que las prácticas pedagógicas de estos talleres estaban marcadas por las siguientes características:

- La enseñanza se aborda a partir de la apropiación de prácticas y productos del entorno cultural (especialmente repertorio de música tradicional y popular).
- La interiorización y apropiación del conocimiento del lenguaje musical se logra a partir de prácticas potenciadoras de la creatividad (improvisación, composición, interpretación) y se expresa en productos culturales organizados.
- La realización de actividades creativas para la producción de trabajos musicales se promueve a partir de la práctica musical grupal. Los grupos concretan sus propias producciones musicales con el aporte de todos sus integrantes a través de procesos individuales y colectivos de elaboración, un estilo que

El profesor pone énfasis en estimular los procesos de descubrimiento por parte de los alumnos, promueve el diálogo y la participación. El alumno, sujeto del aprendizaje, tiene un rol activo y creativo en la construcción del conocimiento.

- Se generan múltiples espacios de intercambio a través de la presentación de los trabajos en audiciones musicales en ámbitos comunitarios.

Ya en el año 88, la crítica local consideraba meritorio el trabajo musical realizado en los Talleres, aludiendo al valor creativo de las producciones y al criterio pedagógico sustentado. En un comentario escrito por Sergio Pujol para el diario *El Día* bajo el título "Atractivo concierto del Taller de los Sonidos", leemos:

El material presenta un esmero y cuidado de miniatura. Particularmente imaginativos fueron los arreglos, a cargo del grupo en su totalidad. Metalofones, xilofones, flautines y partes de la batería, sumados a la guitarra española, dos pequeños teclados eléctricos y un bajo, constituyeron un decálogo no convencional de timbres y tonos. Esto fue un atractivo de peso.

(...) se han descartado las fórmulas simplonas. Tampoco se exhiben habilidades sobrenaturales de los alumnos del Taller, lo cual indica una sana política de aprendizaje en equipo y una valoración del sonido en todas sus dimensiones.

ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LAS PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL APRENDIZAJE INFORMAL DE LA MÚSICA

El desarrollo y el aprendizaje deben ser comprendidos como procesos de apropiación mutua o recíproca de los sujetos y las prácticas culturales de las que ellos participan.

Ricardo Baquero²

El repertorio

Las experiencias informales descriptas pueden encuadrarse en el modelo de transmisión

² Ricardo Baquero, "El aprendizaje y el desarrollo en los enfoques socioculturales", 2003.

cultural que, como dice David Hargreaves en su libro *Música y desarrollo psicológico*, "(...) tiene que ver con la conservación de los saberes y está basado en la interiorización de las habilidades y de los conocimientos de la cultura".

La incorporación de música tradicional, folclórica y/o música popular, fenómenos de reconocida vigencia cultural, es un rasgo saliente del aprendizaje informal. Estas músicas aportan a la construcción de identidades, ya que son la expresión de un colectivo social. Tienen el valor de constituir un repertorio rico y significativo integrado a las prácticas sociales de la comunidad, proporcionando experiencias emocionales intensas.

La valoración de la música popular como objeto digno de estudio que puede ocupar un lugar importante en la formación musical institucional, está siendo avalada por numerosos estudios vinculados al tema que han venido desarrollándose a partir de la década del 80 en el nivel internacional. En 1981 fue creada la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) con sede en Inglaterra. Esta Asociación ha realizado importantes estudios sobre música popular, abordando el fenómeno desde la sociología, la antropología, la etnomusicología y los estudios culturales.

La IASPM tiene actualmente una rama latinoamericana (IASPM-AL).³ En algunas ponencias de congresos, organizados en este ámbito, se expresa la preocupación del vínculo de estas músicas con la educación. Dice Coriún Ahanorián en su artículo "Músicos populares y educación en América Latina":

(...) el uso de las músicas populares puede tener en la enseñanza en general una utilidad particular: la de neutralizar en algo la sistemática alienación que respecto a lo propio impone el sistema. La música, culta y popular, mestizada o indígena o negra, valorizada en el sistema escolar como algo merecedor de ser aprendido, puede enseñar mucho más de lo meramente visible. Puede y debe ser un instrumento más para el autoconocimiento, para la construcción de una identidad o el mantenimiento de ésta.

También es de destacar el grado de desarrollo que la música popular tiene en nuestro medio a través de la generación de ricos y valiosos repertorios que representan a amplios sectores de nuestra sociedad. En la ciudad de La Plata existen numerosos espacios de encuentro en los que se desarrolla una intensa actividad musical mediante la presentación de grupos musicales que abordan este tipo de música.

Los alumnos de nuestro medio universitario platense se vinculan de un modo profundamente afectivo con ciertos repertorios pertenecientes al campo de la música popular de su entorno social. Los datos de una encuesta realizada en el año 2003 a 90 alumnos ingresantes a las carreras de Música de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP muestran una fuerte tendencia en este sentido. Todos los alumnos encuestados han realizado, de modo espontáneo, experiencias musicales previas en conjuntos de ejecución vocal e instrumental. El 93% ha realizado estas experiencias en grupos dedicados a repertorios de música popular.

La incorporación de un repertorio vinculado al campo de la música popular y/o tradicional como objeto de estudio en el nivel formal permite la concreción de un crecimiento recíproco entre el sujeto de aprendizaje y su entorno cultural, y posibilita, además, la conexión con conocimientos e intereses previos de los alumnos. De este modo, se puede consolidar un aprendizaje signado por un fuerte vínculo con aspectos motivacionales y emocionales. Dice Asensio, en su artículo ya citado: "(...) los programas informales se perciben como actividades vitalmente significativas, aquello sirve para algo, me aporta algo, me dice algo de mi entorno, de mis problemas y de mi vida".⁴

Los procedimientos

En el artículo "Los puntos de partida en la composición y el arreglo" de Diego Madoery, podemos leer:

Los estudios culturales sobre la cultura popular afirman que en contextos de cotidianidad el hombre aprende de formas muy

³ En América se han realizado cinco congresos sobre temáticas de música popular latinoamericana (La Habana, 1994; Santiago de Chile, 1997; Bogotá, 2000; México, 2002 y Buenos Aires, 2005).

⁴ Mikel Asensio, "El marco teórico del aprendizaje informal", 2003, pp. 17-40.

diversas a las que las instituciones consagran como las más valiosas estrategias educativas. Esto quiere decir que cada alumno trae consigo modos particulares de comprender la música a partir de las instrucciones de los géneros propios de su contexto sociocultural de origen y formación.

En las experiencias informales de aprendizaje musical presentadas en este trabajo, el aprendizaje se produce por observación e imitación; el modelo es la actividad musical realizada por otros músicos y/o el docente. El maestro define su rol como portador y transmisor activo de la cultura musical.

Se privilegia así el desarrollo de la memoria y el entrenamiento auditivo del alumno apoyados también por la incorporación de nuevos recursos para el registro musical, tales como grabaciones y sistemas alternativos de escritura musical. Este tipo de práctica saca a la partitura del centro de la escena áulica.⁵

Otro rasgo importante de los aprendizajes informales es la preferencia por aprendizajes experienciales y activos que implican la realización de experiencias de "final abierto".⁶ Los productos de este aprendizaje no son predecibles totalmente, no suponen respuestas únicas.

El alumno, sujeto del aprendizaje, tiene un rol activo y creativo en la construcción del conocimiento. La incorporación de prácticas de improvisación, composición y arreglo como actividades centrales en el proceso de aprendizaje musical implica el desarrollo de procesos cognitivos potenciadores de la creatividad. Dice Hargreaves, en su libro previamente citado: "(...) el interés en la creatividad ha sido intenso en la educación especialmente en el contexto de los métodos de enseñanza informales".

La producción y la aplicación del conocimiento son centrales en los aprendizajes informales. En ellos se encuentra presente la

posibilidad de aplicación del conocimiento, la idea de funcionalidad, que se plasma, según Asensio, en "(...) el trabajo sobre proyectos y en la realización de productos finales comunicables".

De este modo, el énfasis se pone en aspectos expresivos del lenguaje musical que potencian la comunicabilidad de lo producido.

El abordaje de un repertorio musical de naturaleza comunitaria, socialmente significativo, contextualizado en la vida cotidiana a través de prácticas creativas de producción musical que privilegian el desarrollo del oído y la memoria, promueve un fuerte interés y entusiasmo en los alumnos que se manifiesta de modo continuo y garantiza importantes logros en un proceso de aprendizaje signado por una alta carga de contenido emocional.⁷

El aprendizaje se produce en un contexto de colaboración e intercambio, a través de fuertes relaciones intersubjetivas y como una actividad mediada grupal y culturalmente. Asensio afirma que las herramientas que permiten trabajar en cooperación "(...) también facilitan la toma de conciencia de los conocimientos adquiridos".

Las experiencias muestran una metodología de trabajo grupal que abarca la interacción en pequeños grupos en el ámbito áulico y la presentación de los resultados en espacios familiares y/o comunitarios con incidencia social.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Si bien el aprendizaje formal de la música es abordado en muchos casos a través del estudio de obras culturalmente significativas, éstas pertenecen casi exclusivamente al repertorio de la música clásica de vertiente europea (también denominada "música culta").

En nuestra sociedad la música clásica convive con el desarrollo de ricas y variadas músicas

5 El eje de la formación musical en ámbitos formales es la partitura. "La música culta depende de la escritura para llegar al escucha a través de la decodificación del intérprete." (Aharonián, 2000). El aprendizaje musical formal de estos repertorios ha llevado a la construcción de un modelo de enseñanza (dominante en la mayoría de las instituciones oficiales de nuestro medio hasta hace pocos años) que aborda el estudio a partir del "desciframiento" del código de escritura simbólica musical descontextualizado y de la realización, casi exclusiva, de prácticas de copia y reproducción. De esta manera, produce una fragmentación de la música que hace perder de vista la construcción general del discurso y el marco cultural de referencia de las obras que se abordan.

6 Mikel Asensio, op.cit.

7 La postergación de la inclusión de variables calientes como dimensión para valorar logros en el aprendizaje fue señalada por Bruner (1997) como una asignatura pendiente de la Psicología Cognitiva.

populares. La desvalorización de los repertorios de música popular ha sido fuerte en los medios académicos; esto ha retrasado su integración formal a las propuestas curriculares de las instituciones de formación artística. Actualmente esta integración se está dando de modo creciente y no siempre las estrategias metodológicas para su estudio contemplan formas pedagógicas acordes con un objeto de estudio que tiene una valiosa historia de producción de sus saberes en ámbitos informales de aprendizaje.

En nuestro medio es evidente la existencia de la necesidad pedagógica y social de abordar, en el nivel institucional formal, contenidos culturalmente relevantes con estrategias apropiadas. La ampliación del repertorio incorporando la música popular en igualdad de condiciones con otros repertorios, la contextualización de los mismos, el énfasis en procedimientos que privilegien la práctica musical creativa (improvisación, composición, arreglo, interpretación) en marcos de trabajo grupal, a través de relaciones vinculares potentes y con una carga motivacional alta en el proceso de aprendizaje, continúan siendo una asignatura pendiente en la mayoría de nuestras instituciones formales de enseñanza.

La profundización en el estudio de estos procesos, presentes en el aprendizaje en ámbitos informales, puede ampliar la mirada acerca de qué y cómo enseñar en marcos formales de educación artístico-musical de nuestro medio. La aplicación de estas perspectivas metodológicas en este contexto puede ser un aporte que potencie el logro de aprendizajes musicales significativos y con sentido social, contribuyendo de esta manera al enriquecimiento de nuestra identidad cultural. 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHARONIÁN, C.: "Músicas populares y educación en América Latina", en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*, IASPM, región latinoamericana, Bogotá, 2000, [En línea], <http://www.puc.cl/historia/iaspm/actasautor1.html>
- ASENSIO, M.: "El marco teórico del aprendizaje informal", en *Revista IBER*, 2001, enero, VIII (27).
- BAQUERO, R.: "El aprendizaje y el desarrollo en los enfoques socioculturales", material interno del Posgrado Constructivismo y Educación-FLACSO, Buenos Aires, FLACSO, 2003.
- BRUNER, J.: (1997) *La educación, puerta de la cultura*, Madrid, Visor, 2000.
- GARDNER, H.: *Mentes creativas*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- HARGREAVES, D.: (1986) *Música y desarrollo psicológico*, Barcelona, Graó, 1998.
- LUCERO, M. y MEIER, A.: "Los procesos de enseñanza-aprendizaje en la música folklórica de tradición oral en la Pcia. de San Juan", en *Anales de la Cuarta Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical*, San Juan, Ediciones Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, 2002.
- MADDOERY, D.: "Los puntos de partida en la composición y el arreglo", en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*, IASPM, región latinoamericana, Bogotá, 2000, [En línea], <http://www.puc.cl/historia/iaspm/actasautor.html>
- PUJOL, S.: "Atractivo concierto del Taller de los Sonidos", en *Diario El Día*, 18 de noviembre de 1988.
- VEBLEN, K.: "The Teacher's Role in Transmission of Irish Traditional Music", en *International Journal of Music Education*, Nº 24, Dobbs, Jack P. B. & Kemp Anthony E., The Charlesworth Group, Huddersfield, 1994, (trad.: Gustavo Samela).



la legión extranjera

RELATOS ITINERANTES

DIÁLOGOS CON MARIO MARY*

Por Daniel Reinoso

Mario Mary. Profesor y Licenciado en Composición, egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 1992 reside en París, donde realizó estudios en el Conservatorio de Música de París, IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), GRM (Groupe de Recherches Musicales) y Universidad Paris VIII. Trabajó como compositor-investigador en el IRCAM, su trabajo *AudioSculpt - Cross-Synthesis Handbook* (manual de síntesis cruzada) se publicó en 1995; y *Des traitements en AudioSculpt* contrólés par Open Music (interfaces gráficas de control) en 2003. En 2001 obtuvo el grado de Doctor en Estética, Ciencia y Tecnología de las Artes en la Universidad Paris VIII. Actualmente, dirige el "Ciclo de Conciertos de Música por Computadoras" y enseña "Síntesis y tratamiento de sonido" en la Universidad Paris VIII. Ganador de numerosos premios internacionales de composición.

*Este material forma parte de una entrevista realizada en 2007 por Daniel Reinoso en el marco del Proyecto de Investigación Las tecnologías articuladoras del lenguaje multimedial y su enseñanza en las carreras de grado, del cual es director. Daniel Reinoso es Profesor Titular de Tecnología Multimedial I a IV; Música Incidental y Práctica experimental con medios electroacústicos de la FBA de la UNLP.

Luego de realizar estudios universitarios en Buenos Aires y La Plata decidiste continuar estudiando en Francia. ¿Qué pasos diste allá?

Estuve haciendo las clases de electroacústica en el Conservatorio Superior de París, al mismo tiempo que otra en el Conservatorio de Gennevilliers, y también un curso en el GRM [Groupe de Recherches Musicales] y la clase de Composición en un Conservatorio de Pantin. O sea que ese año en el que yo me fui para ver qué pasaba, estaba haciendo cuatro estudios paralelos. Quería aprovechar al máximo. Lo que pasó fue que me presenté al concurso para hacer el curso de un año en el IRCAM "[Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique], que está limitado para diez personas solamente y se presentan varias centenas. Y fui seleccionado para hacer ese curso, que fue importantísimo para mí porque tuve la posibilidad de tener todo a mi disposición. Eso, después de pasar todas las limitaciones que todos conocemos acá, sobre todo en esa época que no había Internet, que sacar fotocopias ya era caro y era casi imposible conseguir libros y grabaciones. Entonces, en ese momento, tuve la posibilidad de tener al mismo tiempo computadoras a mi disposición, una cantidad enorme de cursos que era casi sobrehumano poderlos hacer porque implicaban mucha carga horaria en el día. Cursos que empezaban a las nueve de la mañana y terminaban a las seis de la tarde, y después yo me quedaba hasta las once de la noche para poder practicar con las computadoras y asimilar lo que curso tras curso, durante el día, habían explicado. Todavía no era la época de las computadoras portables, yo

no tenía ningún tipo de computadora, así que hice una especie de campamento en el IRCAM por casi dos años. El curso terminó al año, después hubo un período de casi seis meses hasta que se estrenó una obra que hice ahí para cuatro músicos y tiempo real, y después fui contratado como compositor-investigador, entonces eso hizo un período de dos años que estuve yendo prácticamente todos los días al IRCAM. El trabajo que hice ahí fue sobre síntesis cruzada, con el programa AudioSculpt del IRCAM, hice los ejemplos y el manual. Después del primer año de curso en el IRCAM, donde yo estaba haciendo esa obra y ese trabajo de investigador, ya había empezado estudios universitarios en la Universidad París VIII, en la especialidad de Composición Asistida por Computadoras. En esa época, el primer diploma del tercer ciclo se llamaba DEA, Diploma de Estudios Especializados, era el primer diploma del Doctorado. Después hice el Doctorado en Ciencia, Técnica y Tecnología del Arte, yo lo hice sobre Técnicas de control de programas de informática musical. Desarrollé ciertos programas para controlar otros programas más complejos y hacerlos así más accesibles, de fácil acceso a través de interfaces gráficas, etcétera. Mientras hacía el Doctorado, empecé a dar clases en la Universidad París VIII, donde todavía hoy estoy dando clases de síntesis y tratamiento de sonido. Durante varios años también di clases de acústica musical. Hoy en día los estudios universitarios en Francia se organizan de otra manera, ahora es Licenciatura el primer título, Master el segundo título y Doctorado el tercer título. Sigue habiendo la especialidad de composición asistida por ordenadores para la Licenciatura

ra y el título de Doctor en Ciencia, Técnica y Tecnología del Arte. Así que en el 92 yo me fui a París por unos meses y todavía estoy allá.

¿Por qué tomaste la decisión de irte?

Fue la segunda vez que tomé la decisión de irme. La primera vez fue a los 17 años, época del Proceso, y yo quería conocer un poco el mundo y no tenía plata y me fui de aprendiz de marinero mercante. Viajaba en un barco de carga barriendo y pintando, y así hice dos viajes. Uno por Europa y otro a Estados Unidos y Canadá. Allí me compré una guitarra Gibson que años después vendí. Prácticamente nunca tuve materiales, sobre todo en Francia. Cuando estuve allá, muchas obras las hice en estudios. Una computadora que tenía, a partir de un momento ya no me servía para trabajar, apenas para escribir textos. Así que estaba obligado a trabajar en diferentes estudios. Yo decía que era un sin domicilio fijo de la música electroacústica. Y era paradójico porque yo enseñaba informática musical, y una vez un alumno me preguntó: Maestro, se rumorea que usted no tiene computadora. Y yo con orgullo asumí que no tenía. Ser argentino tiene algunas cosas buenas. La precariedad no quiere decir imposibilidad. Aquí, en la Argentina, no había tenido mayor acceso al único estudio importante que era el LIPM, en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Quería aprender más; me interesaba ir a París porque para mí era el epicentro de la música contemporánea en general, pero electroacústica en particular. Por eso es que decidí irme a París.

¿Cómo te fue en Europa?

No me puedo quejar porque pude hacer mucho más de lo que



pude haber imaginado como sueño al irme. No solo pude estudiar y especializarme en informática musical. Tuve la posibilidad también en el IRCAM de estudiar con Tristan Murail, el compositor más importante de la música espectral, y también con Brian Ferneyhough, que fueron mis profesores de composición en el IRCAM. Además de estos dos profesores estables, había seminarios de quince días con compositores diferentes: Philippe Manoury, Marco Stroppa, Magnus Lindberg, Jean-Claude Risset, etcétera. Un montón de gente de las cuales pude nutrirme mucho. Eso fue muy importante. Y antes del IRCAM fue muy importante haber entrado a hacer las clases de electroacústica en el Conservatorio Superior de París. Como yo ya no estaba en edad de hacer el conservatorio, tuve que pasar una especie de admisión especial, un examencito y luego cuestiones administrativas. Eso lo pasé y tuve acceso al estudio, que fue la primera cosa importante que me ocurrió. En Argentina nunca me habían dado la llave de un estudio. Me acuerdo que no tenía un *carpet* de estudiante, sino que tenía una hoja que me permitía el acceso a la llave del estudio. Al final del año esa hoja estaba hecha un desastre porque la había usado mucho. En el IRCAM no sólo estudié sino que después pude trabajar y hacer una obra ahí. Eso fue muy importante.

Mientras estaba en el IRCAM, con la obra que había hecho en el Conservatorio de París gané el primer premio en Italia en el Concurso Internacional Luigi Russolo. Eso también me dio un empujoncito. Pude hacer una primera obra en el GRM. Esa primera obra ganó también un premio en el Primer Concurso Pierre Schaeffer, también en Italia. Eso me dio la posibilidad de negociar otro en-

cargo en el GRM. Y aunque los años pasaban, porque a los proyectos te los postergan varios años, uno espera ahí en la cola; espera, y lo hace. Mientras tanto, con una obra para violín gané un concurso en Praga. Esa obra se tocó en el Festival [Internacional de Música por Computadora] ICMC en Cuba en 2001. Mi carrera en Europa tuvo los hitos de los premios, que por suerte fueron varios. Después volví a ganar el Concurso Pierre Schaeffer. Gané el Concurso de Bourges, que fue el más importante, ese año hubo 375 obras en la categoría. Gané varios concursos y eso fue decisivo. Una obra instrumental ganó el concurso en Finlandia. Eso hacía que las obras se tocaran aquí y allá. Se tocaron varias obras instrumentales y sobre todo mixtas, que empezaron a rodar solas. Indiscutiblemente me fue más fácil hacerme un espacio con la música electroacústica y mixta que con la música instrumental. Como la música instrumental está en todos lados, interviene el asunto de los contactos, que es algo que a mí me cuesta hacer, pero voluntariamente. El ir a golpear la puerta es algo que me cuesta. Me cuesta y casi que estoy contento que me cueste. El hecho de los premios me abrió la puerta a ciertas cosas que me evitaban ese *franeleo* que me molesta. Y después las obras, por suerte, se tocaban en muchos lados y se siguen tocando. Eso es una satisfacción. Hay períodos en los cuales uno se ocupa de mandar obras a festivales o a concursos, y otros períodos en los que uno está sumergido en problemas y no se puede ocupar ni de respirar. Y cuando uno ve que la música se sigue moviendo solita, uno dice: "Gracias musiquita, te portás bien, sos una amiga..." (risas), y eso está bien.

En el terreno de la música electroacústica digamos..., que alguna gente me conoce. Porque hace ya

varios años que la cosa se mueve y se toca en Inglaterra, Portugal, Italia, Francia, etcétera. El año pasado tuve un concierto entero en el ciclo del GRM, que eso no se le hace a cualquiera. Eso fue un gran reconocimiento que me dieron y fue muy importante para mí. El concierto salió muy bien y hubo mucha gente. Y eso fue un gran confirmación. 



opinión

ACERCA DEL APRENDIZAJE FORMAL DE LA MÚSICA POPULAR Conversaciones con Juan Falú

Por Alejandro Polemann

Juan Falú. Es una de las referencias fundamentales de la música argentina, en su doble condición de compositor y guitarrista. Obtuvo el Premio Nacional de Música 2000, otorgado por el gobierno argentino. Ha ofrecido conciertos en prestigiosas salas de más de veinte países de América, Europa, Asia y África. Varios de sus numerosos registros discográficos fueron mencionados entre las mejores producciones de sus respectivos años, por la prensa argentina y medios internacionales especializados. Parte de su obra musical se editó en Argentina, Francia, Bélgica y Costa Rica. Dirige el festival Guitarras del Mundo, –considerado el mayor encuentro internacional de su género– y es docente en el Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires, donde colaboró en la creación de la primera Carrera Superior de Folklore y Tango de esa ciudad.

Juan Falú es un notable guitarrista, compositor, improvisador, arreglador y cantante y una de las figuras más destacadas de la escena de la música folklórica argentina actual.

En su formación supo combinar eternas noches de guitarreadas con colegas y amigos junto a algunos elementos propios de la tradición “académica” que aprendió, por ejemplo, de la mano de personas como Jorge Cardoso.

La década del 70 lo encontró además cursando sus estudios de Psicología en la Universidad Nacional de Tucumán. En dicho marco se relacionó con la militancia revolucionaria argentina, lo cual le costó –tanto en lo personal como en lo colectivo–, una plétora de mutilaciones.

En el vasto camino recorrido, este artista tucumano supo combinar la actividad profesional de músico con la tarea docente que –actualmente– lleva a cabo en el Conservatorio Manuel de Falla. Este Conservatorio abrió en el año 2003 (y por iniciativa del mismo Falú) una carrera de Tango y Folclore, sentando precedente –junto con la Escuela de Música Popular de Avellaneda y otras instituciones– del ingreso de la música popular en las institucio-

nes públicas. A esta lista se le suma también la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, que este año inauguró una carrera de Música Popular, atendiendo a un reclamo que desde hace años se hacía oír y expandiendo las fronteras de la oferta académica institucional local.

Al respecto, *Clang* sostuvo una charla en la cual se reflexionó acerca de la posibilidad de enseñar en las instituciones públicas de nuestro país una música que históricamente se transmitió de manera no formal, acerca de los desafíos que las instituciones afrontan y las falencias que actualmente presentan, entre otras cuestiones.

¿Cómo evaluás, en términos generales, las experiencias de las carreras de música popular argentina en las instituciones públicas del país como EMPA, UNCuyo, Ramos Mejía, Conservatorio Manuel de Falla, etcétera?

Puedo opinar solamente de la carrera de Tango y Folclore del Falla, por no conocer a fondo las otras instituciones. Estamos recién a punto de lograr la primera promoción de egresados. Pienso que la experiencia viene siendo altamente positiva en

dos aspectos centrales: mucha actividad musical y, dentro de ella, mucha actividad creativa por parte de los alumnos. Hay buena onda, excelente comunicación docente-alumno y se mantiene la mística inicial. Hay también mucho por hacer y algunos asuntos a corregir. Como carrera nueva, necesita un período de maduración y estamos en un buen momento para corregir algunas reformas respecto del plan de estudios. Por ejemplo, incluir carreras de canto y percusión o materias de armonía aplicada para las carreras de instrumentos melódicos.

Además de estas cuestiones instrumentales y no por ello secundarias, ¿cuáles son a tu juicio los desafíos más importantes que enfrentan las instituciones a partir de la creación de estas carreras?

Creo que hay desafíos particulares y generales a todas las carreras: entre los primeros, el principal es conseguir *sobrevivir* dentro de la estructura académica tradicional y, más aún, convivir armónicamente con las restantes carreras de la misma. Entre los segundos, el principal desafío es enseñar lo que siempre se aprendió en la vida cotidiana y no en las academias.

Esta última consideración nos remite a un problema fundacional. Quiero decir: si lo que hay que enseñar es lo que se aprendió fuera de la academia, ¿el docente también debería provenir de afuera? En momentos iniciales de las carreras esto sería posible, pero luego, avanzada ésta y por la misma lógica de las instituciones, sería impracticable. Entonces, volvemos a una pregunta inicial, ¿es posible enseñar la música popular?

Es posible, pero respetando sus códigos. El docente debería ser un músico con más vivencias musicales que curriculum académico pero, al mismo tiempo, esforzarse por ir creando una rigurosidad académica para no caer en el simple empirismo o espontaneísmo.

Entonces, ¿cuáles son los problemas centrales en la concreción de esta formación institucional?

Creo que el principal problema es la despereja formación dentro de los cuerpos docentes. Debemos aprovechar que son carreras nuevas para generar un correcto perfil de ese cuerpo docente: que el docente tenga vivencias en el campo de la música popular, no solo en la enseñanza sino en la vida artística; que conozca las señales estilísticas de las músicas regionales; que estimule la labor creativa y no la mera repetición de músicas y que se esmere en su propia formación teórica y técnica.

Considerando experiencias como la de la EMPA o imaginando las futuras promociones de las nuevas carreras que se están abriendo, ¿qué dificultades creés que encontraría el “egresado de música popular” en cuanto a la inserción en el medio, la situación laboral, etcétera?

Creo que a todos les tocan las generales de la ley en cuanto a las restricciones del mercado laboral, al menos en el campo artístico-docente. De todos modos, es temprano para evaluar en el caso que conozco, pues recién tendremos ahora los primeros egresados. En general, los méritos de las instituciones se observan más claramente con varias promociones de egresados, que van definiendo un perfil de formación. Por otro lado, más allá de las especialidades pedagógicas, hay diferentes formaciones musicales, unas volcadas a lo interpretativo, otras a la composición, otras a arreglistas, etcétera. Lo ideal sería trabajar equilibradamente todos esos aspectos en la misma institución.

Sería óptimo que en el futuro se ofrezca trabajo a egresados de tal o cual carrera por la garantía que ofrezcan sus currículas académicas.

En tu vida personal y laboral, ¿qué espacios de formación, institucional o informal, considerás que han sido centrales para tu desempeño profesional?

Todo lo que sea estudio de teoría y técnica es para mí fundamental, pero sobre todo porque no lo hice. No soy un buen ejemplo del perfil docente que yo mismo defino. De todos modos, creo que en mis vivencias de tocadas, juntadas y viajes, he podido acceder a códigos musicales que me parecen fundamentales, dentro y fuera del país. Sin ser un experto en armonía ni mucho menos, creo que debería incluirse, por ejemplo, a Tom Jobim como modelo para incursionar en temas tales como la composición, la armonía, la conducción de voces, la síntesis entre los códigos universales y los regionales de las músicas. Lo cito solo como ejemplo. Podría añadir los fraseos en el folklore venezola-

no, la síncopa en el cubano, la fusión criolla en el peruano y, por supuesto, las bondades de nuestra música, que no son pocas.

Y en tu etapa de estudiante y militante en la Universidad, ¿cuáles fueron las experiencias y aprendizajes más significativos?

Yo solamente estudié Psicología en la Universidad Nacional de Tucumán y aún no sé si me sirvió de mucho, poco o nada. Pero fue una de las mejores experiencias de mi vida en mi formación personal y como sujeto social. 



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
facultad de bellas artes
Dirección de Publicaciones y Posgrado

dm
departamento
música

Clang
REVISTA DE MÚSICA

2