

LA MÚSICA DE LUIS ARIAS

ASPECTOS ESTRUCTURALES Y ESTÉTICOS DE RICERCARE'S BLUE

Edgardo Rodríguez

ejrodri440@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 2/04/2015 | Aceptado: 21/07/2015

Resumen

Este trabajo rastrea las configuraciones de la modernidad musical argentina de la segunda mitad del siglo XX en la obra de Luis Arias (1940), Ricercares blues (1976). Primero, se realiza una breve contextualización histórica de la labor del compositor; luego, un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de la pieza, y finalmente, unos comentarios generales de orden estético.

Palabras clave

Luis Arias, música contemporánea argentina, modernidad musical, jazz, heterofonía

Abstract

This work tracks the configurations of the Argentine musical modernity of the second half of the 20th century in the work of Luis Arias (1940), Ricercares blues (1976). First, a brief historical contextualization of the composer's work is done; then, a descriptive analysis of some essential aspects of the piece is carried out, and finally, general comments related to its aesthetics are made.

Key words

Luis Arias, Argentine contemporary music, musical modernity, jazz, heterophony

Este trabajo forma parte de uno mayor en el que se estudian las configuraciones de la modernidad musical argentina de la segunda mitad del siglo XX. La obra de Luis Arias, en particular, *Ricercare's Blues* (1976),¹ deja entrever una poética diferenciada tanto de los supuestos de la oposición vernácula entre nacionalismo e internacionalismo musical como de las numerosas tendencias estéticas en boga en el hemisferio norte en aquella época.

El compositor argentino Luis Arias nació en Buenos Aires en el año 1940. Estudió composición en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA) y durante los años 1967 y 1968 fue becario en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Entre sus más influyentes maestros se destacan, según su propia opinión, Alberto Ginastera y Gerardo Gandini (ambos en la UCA y en el CLAEM). Su producción musical tiene dos ejes principales sucesivos. El primero se estructuró alrededor del experimentalismo con aleatoriedad controlada, donde se destacan obras como *Fonosíntesis III* (1967) y *Adiabasis* (1970). A este período pertenecen las obras de la década del sesenta y comienzos de los setenta. Posteriormente, Arias introdujo el jazz² en sus composiciones como un modo de solucionar el problema formal que aquellas obras experimentales plantearon. Desde ese momento, el vínculo con el jazz ha sido estructural en su poética compositiva y se ve plasmado en varias obras (además de la que analizaremos aquí): *Polarizaciones* (1972) y *Proyecciones III* (1994) para orquesta, *Reflexiones* (2003) para grupo de cámara, *Motivación o deconstrucción* (2012) para dos pianos y contrabajo, entre otras.

Características de la obra

La obra fue escrita para orquesta y para quinteto de jazz concertante (compuesto de clarinete, saxo alto, trombón, piano y

contrabajo). Las dos fuentes históricas principales de la música de Arias (su experiencia en el CLAEM y sus vínculos tempranos con el jazz) pueden ser rastreadas en algunos aspectos estructurales de *Ricercare's Blues*, como el uso de estructuras de alturas y de registración fijas; las citas musicales (de, por un lado, fragmentos del *Primer Ricercare*³ de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach y, por el otro, materiales típicos del jazz); y, por último, la superposición de bandas de velocidades con contenidos musicales diferentes que originan la textura heterofónica característica de la obra.

Los elementos del jazz están claramente expuestos en el quinteto concertante (aunque también en la orquesta, especialmente en cornos y en trompetas, que ejecutan el primer tópic jazzístico de la pieza en el cc. 14). El más prominente es la *blue note* ubicua en las melodías de los instrumentos del quinteto, presente en el diseño de la registración fija y en la aproximación cromática a algunos materiales. Está construida con el pcs⁴ (0,1,4). El *swing* métrico (es decir, la ternarización del subactus), el fraseo improvisatorio (en la partitura se pide que los ejecutantes de saxo alto, de clarinete y de contrabajo estén familiarizados con la improvisación del jazz) y el *walking bass* del contrabajo son también tópicos muy importantes. Finalmente, el orgánico del grupo concertante y los timbres asociados, los glisandos con rubato (en trombón, en saxo y en clarinete) y ciertas armonías en el piano y en las cuerdas completan la paleta de citas estructurales. El jazz así determinado no será sometido a una estilización academizante típica de ciertos nacionalismos musicales, sino que constituirá uno de los polos de la oposición heterofónica que caracteriza la pieza.

A nivel macro formal el quinteto de jazz, protagoniza uno de los dos estratos principales de la heterofonía⁵ típica de la obra, que se completa con el material del estrato de la orquesta.⁶ La heterofonía

¹ Editada por Barry Editorial. No existe, a la fecha, edición comercial del audio.

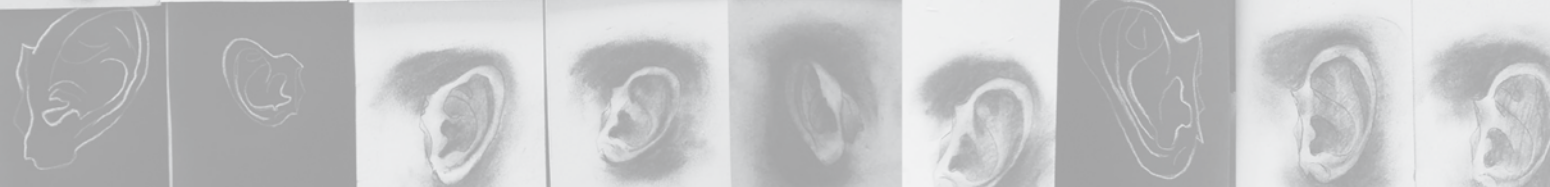
² Con el jazz, Arias tuvo vínculos desde muy joven: como clarinetista en grupos tradicionales de jazz, con la formación primero de una *big band* y, luego, del sexteto Microcosmos, de mediados de los setenta (donde tocaba el piano y hacía arreglos jazzísticos de músicas académicas).

³ Término cuya significación ha variado históricamente. Su sentido más común es el de un procedimiento imitativo similar a la fuga.

⁴ *Pitch-class set* o conjunto de clases de alturas, modo de categorizar estructuras interválicas desarrollado por Allen Forte.

⁵ Arias (en entrevista con el autor de este trabajo) deriva lo heterofónico en sus obras instrumentales de su trabajo con la consola de sonido en el CLAEM: cada estrato musical recibe un tratamiento análogo al de cada canal de la consola.

⁶ Heterofonía no tan desintegrada (como las típicas de Ives) debido a la estabilidad de ciertas alturas comunes entre los estratos.



se constituye tanto por la diversidad de lo sonante como por la diferenciación de las velocidades de los pulsos particulares de cada estrato. El efecto resultante es notable en algunos sectores, como por ejemplo en: (a) el cc. 43, donde por primera vez se separan los dos estratos por bandas de velocidad, las cuerdas y la celesta establecen una velocidad de $N=46^7$, mientras que el resto del orgánico permanece en $N=132$; (b) el cc. 59 donde el grupo concertante (GC) se separa con una velocidad de $N=164^8$ contra $N=132$ del resto; (c) los cc. 95-96 donde conviven varios tempos: las maderas que mantienen la $N=132$ (aunque américamente: articulan valores muy cortos y rápidos), el GC la $N=164$, las cuerdas, fagotes y la celesta $N=46$, y los cornos, trompeta, vibrafón, redoblante y bombo a $N=188$; y (d) a partir del cc. 185, donde el saxo y el clarinete del GC improvisan libremente, el trombón y el piano ejecutan alturas con ritmos semialeatorios, mientras que el contrabajo del GC y el resto de la orquesta tocan partes estrictamente escritas. La resultante, una especie de *jam session* dislocada, es heterofónica entre los instrumentos del GC y, a su vez, entre el GC y la orquesta.

La registración fija (RF) es un procedimiento típico de la música de los años sesenta⁹ que consiste en fijar las alturas a una octava particular del registro, de modo que, cada vez que aparezca una altura determinada (o grupo de alturas) lo hará allí. La que estructura esta pieza fue derivada del acorde mayor/menor con séptima típico del blues (Sib-Do-Mib-Mi-Sol), véase la Figura 1 debajo. A éste se le agregaron hacia el agudo los sonidos necesarios para completar la dominante con novena y séptima mayor (La-Si-Re-Fa#) y, hacia el grave, los propios de la subdominante menor (Fa-Lab) y el napolitano (Reb). Los hexacordios resultantes son simétricos.¹⁰



Figura 1. RF de *Ricercare's Blues*

Los sonidos de la RF regulan las alturas. Excepto éstos, todos los otros sonidos más agudos y más graves son *libres* (salvo que la RF haya sido transpuesta). La RF explica las principales configuraciones melódicas y los acordes más importantes de la mayor parte de la pieza.

Así, por ejemplo, en el comienzo de la obra los sonidos graves asordinaos del piano son *libres*, puesto que registralmente están ubicados muy por debajo de la RF. Los acordes del piano desde cc. 21 son los obtenidos de la RF. El saxo de cc. 31 introduce la RF con la *blue note* característica (mixtura RF y jazz), en cc. 37 el corno comienza a imitarlo.

A partir del cc. 185 aparece la RF-1, es decir, la RF transpuesta un semitono más grave [Figura 2].



Figura 2. RF-1 de *Ricercare's Blues*

Lo que sigue a esta transposición es una larga secuencia de acordes en las cuerdas (que armonizan el tema del *Ricercare*, como se verá debajo) y las maderas hasta el Do M de cc. 233. Sobre ésta se articulan los materiales descritos en el apartado anterior en el punto (d). A lo dicho agregaremos que el piano

⁷ Es decir, la negra es igual a 46 pulsaciones del metrónomo.

⁸ En la partitura está escrito como corchea igual a 82 pulsaciones.

⁹ Aunque existen antecedentes en obras de, por ejemplo, Anton Webern (op. 27) y, posteriormente, Olivier Messiaen (*Modo de valores e intensidades*).

¹⁰ Nótese la presencia de la *blue note* en el pcs (0,1,4), Do-Re#-Mi.

despliega diseños hechos con la RF-1 mientras que el trombón (que ataca a partir de cc. 197) sigue con la RF del comienzo: se produce allí una *disonancia estructural* (que sustenta parte de las heterofonías ya descritas) producida por la superposición de las dos RF a distancia de semitono que se resolverá en cc. 231 cuando el trombón articula un Re# (nota común a RF y RF-1) sobre la escala rápida del piano que retoma la RF. La coda reexpositiva del cc. 235 se define con el material del piano más el pedal asordinado, enmarcados en estructuras diferentes en el grave y el agudo.

El material del comienzo del *Ricercare* está muy disimulado en la textura. Aparece por primera vez en el oboe del cc. 28: es el tema invertido (Fa#-Re#-Si-Sib). En forma original, aunque variado, es expuesto por el trombón del GC en el final del cc. 61 del tempo principal (puesto que el GC se desarrolla allí con un tempo diferente de N=164). En el esquema de la Figura 3 se puede comparar el tema del *Ricercare* con la versión que aparece en la obra de Arias, el trombón articula la *blue note* presente en la RF cuyas notas extremas coinciden con las del comienzo del *Ricercare*.



Figura 3. Tema del *Ricercare* en el trombón del cc. 61

A partir del cc. 113, el piano (en el Molto moderato) realiza nuevamente sonidos asordinaados (que remiten al comienzo de la pieza) con fragmentos transpuestos del tema del *Ricercare*, aunque sin citas textuales. Éste vuelve a aparecer, con idéntica altura absoluta, en el trombón a partir del cc. 138 (sobre un acorde de Dom en el arpa). Además, se cita un segmento del contrasujeto del *Ricercare* (muy característico por su articulación ternaria) desde el cc. 146 (en vibrafón que ya lo había insinuado antes en cc. 126). Este último, imitado por varios instrumentos, protagoniza la gran acumulación prolongada hasta el cc. 164 aproximadamente. Finalmente, desde el cc. 185 las violas tocan dos veces sucesivas

el tema del *Ricercare* aumentado rítmicamente, primero en Dom y luego en el cc. 205 en Ebm. Todo lo cual ocurre sobre la armonización funcional del resto de las cuerdas y maderas.

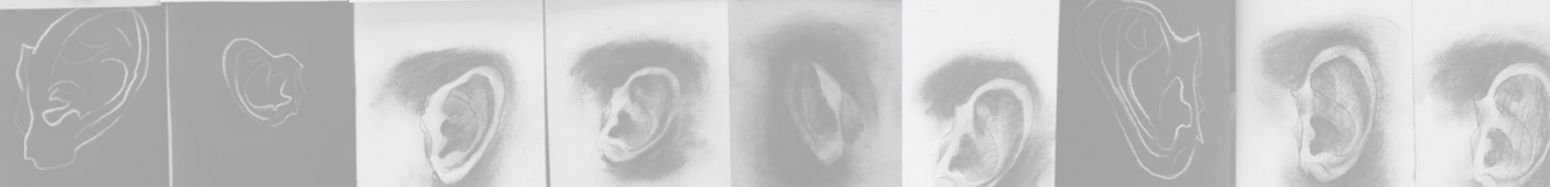
Comentarios finales

Como adelantamos en el comienzo de este trabajo, el análisis de *Ricercare's Blues* se enmarca en un estudio mayor sobre las configuraciones de la modernidad musical argentina de la segunda mitad del siglo XX. La modernidad surgida en los años sesenta, que comenzó simbólicamente con el CLAEM, fue protagonizada por la generación de becarios formada en ese marco institucional. Se caracterizó por la recepción crítica tanto del legado de la discusión vernácula nacionalismo-internacionalismo musical (epitomizada en las obras de Ginastera y de Paz, respectivamente) de la primera mitad del siglo XX, como de las estéticas europeas y norteamericanas que, por obra del Centro y por primera vez en el país, eran conocidas a través de algunos de sus representantes más conspicuos.

El diálogo problemático con el canon de los países centrales tuvo un impacto directo en las obras producidas en los albores de los años setenta. En ellas se pueden verificar algunas de las siguientes particularidades: la cuestión de la actualidad de la técnica de escritura (que fue considerada en sí misma, independientemente de la composición) deja de ser central; las poéticas compositivas se subjetivizan (es decir, cada compositor recrea un particular universo de problemas) y, consecuentemente, se relativiza la influencia de los modelos externos; y, por último, la búsqueda de la diferenciación en el lenguaje compositivo se eleva a premisa estética.

En ese marco, la obra de Arias, que forma parte de aquella modernidad compositiva, suscitara las siguientes preguntas: ¿qué importancia estructural tienen las citas del *Ricercare* y del jazz? En cuanto a la búsqueda de la diferenciación del lenguaje compositivo: ¿cómo se relacionan estas citas con el universo planteado por Luciano Berio (el antecedente obligado de este tipo de poéticas), por un lado, y, por el otro, con el de la posmodernidad musical?

El uso de la cita emparenta ambas obras, pero ese vínculo no se puede llevar mucho más lejos. Al contrario de las discontinuidades



sucesivas y simultáneas de la obra de Berio, las citas en *Ricercare's Blues* son parte de una estructura en la que finalmente se subsumen: el jazz colonizando segmentos significativos de la obra; el *Ricercare* irreconocible por la modificación de las alturas, del registro, de la textura o por el fraseo jazzístico al cual es sometido. Lo heterofónico es el resultado de la puesta en relación de dos mundos estilísticos diferenciados: el del jazz y el de las sonoridades propias de la música de vanguardia. Por eso mismo, lo que la obra finalmente establece es una unidad, problemáticamente estructurada, que consiste en un conjunto de tópicos jazzísticos en el GC que el resto de la orquesta sitúa en un contexto extraño al jazz. De este modo, podemos considerar que la cita en la obra de Arias no es el resultado de la creencia estética en el agotamiento de los lenguajes posibles –derivada de la suposición de que el sujeto, tal como fuera concebido durante la modernidad, ha muerto– (Jameson, 1998), sino más bien la que permitiría reconstruir la forma que ha sido problematizada continuamente por las estéticas modernas.¹¹

Nuestra idea, finalmente, es que este procedimiento no constituye un *pastiche* neutralizado (en el sentido de Fredric Jameson), sino una obra donde lo nuevo (y su típica tensión entre las condiciones históricas de la escucha y de la estructura de la música) se establece en la tradición más puramente moderna. Visto de este modo, el abandono de lo semialeatorio, típico de la primera etapa compositiva de Arias –concebida por el propio autor como *un todo vale* asimilable en algún sentido a la estética posmoderna–, se podría haber basado en el redescubrimiento de lo moderno; realizado por medio de la rearticulación estética de un sujeto racional individual único –antitético de la «muerte del sujeto» de Jameson–.

Referencias bibliográficas

- Berio, L. (1969). «Notas del compositor en la edición de su obra». En Berio, L. (1968). *Sinfonia* [CD, álbum]. New York: Columbia.
- Berio, L. (1985). *Two Interviews*. With Rossana Dalmonte and Bálint András Varga. New York: Marion Boyars.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso.
- Losada, C. (2009). «Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann». *Music Theory Spectrum*, 31 (1), pp. 57-100.

Partitura

Arias, L. (s/f). *Ricercare's Blues*. Buenos Aires: Barry.

Cita recomendada:

- Rodríguez, E. (2015). «La música de Luis Arias. Aspectos estructurales y estéticos de *Ricercare's blues*». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 95-99. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

¹¹ Y en ese sentido, se emparenta, por ejemplo, con el neoclasicismo schoenbergiano: las formas clásicas ayudan a constituir la forma problematizada.