

ALGUNAS TENDENCIAS ESTÉTICAS EN LA MÚSICA DE CECILIA VILLANUEVA

María Lihuen Sirvent – Edgardo Rodríguez
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes,
Salas de música en la Argentina. Uso musical del espacio acústico

Resumen:

Nos proponemos ampliar el planteo iniciado en “Rastros de una estética localizada en *Intonso* (11 páginas) de Cecilia Villanueva” (Sirvent, 2014), a partir del análisis de las obras *Tulipanes negros* (1990), para clarinete bajo y contrabajo; *En el gris* (1992), para dos percusionistas; y, *Travesía* (1994), para clarinete, violoncello y piano.

Nuestra hipótesis es que la música de la compositora podría asociarse con las estéticas particulares y localizadas desarrolladas en nuestro país a partir de los años sesentas, en las que: el silencio cumple un rol estructural ya sea por funcionar como articulador formal o por constituirse como material; el timbre es un parámetro central ya que los otros parámetros están supeditados a éste; y, por último, se reinterpretan procedimientos compositivos y rasgos estilísticos típicos de compositores diversos.

Palabras clave: Cecilia Villanueva – Música argentina contemporánea – Estética localizada

El Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella puede entenderse como una bisagra en las tendencias estéticas de Argentina en particular y Latinoamérica en general.

Estos cursos pusieron en contacto a los compositores locales con las vanguardias de Europa y los Estados Unidos, una circunstancia que no se había dado antes en la historia de nuestros países y que no se volvió a dar.

En este trabajo analizaremos la obra de la María Cecilia Villanueva (1964) con el objetivo de caracterizar a las generaciones de compositores siguientes a la del CLAEM. Nuestra hipótesis es que la música de la compositora podría enmarcarse en el desarrollo de una estética particular y localizada surgida en el CLAEM y reelaborada en su obra como una particular capacidad para asumir, utilizar y deformar libremente todas las tradiciones disponibles.

“Su posición americanista [la del CLAEM], que se refleja (sobre todo en sus primeros años) en la nómina de los profesores y compositores invitados y la temática de algunos cursos, parece consistente con el empleo desprejuiciado de materiales americanos y técnicas compositivas europeas disímiles y aun heterogéneas en su propia obra.”¹

En este trabajo continuaremos el planteo iniciado en “Rastros de una estética localizada en *Intonso* (11 páginas) de Cecilia Villanueva”², donde sostenemos que: en la obra el silencio cumple un rol estructural al ser un articulador formal; el timbre es un parámetro central ya que los otros parámetros están supeditados a éste; y, por último, encontramos una libre reinterpretación de procedimientos compositivos y rasgos estilísticos típicos de compositores diversos.

1 Monjeau, 2008: 38

2 Sirvent, 2014

Nuestro objetivo es extender y contrastar esas conclusiones considerando un grupo de obras más abarcativo: *Tulipanes negros* (1990), para clarinete bajo y contrabajo; *En el gris* (1992), para dos percusionistas; y, *Travesía* (1994), para clarinete, violoncello y piano.

Según la propia compositora:

“El factor tímbrico, las posibilidades instrumentales y las potenciales combinaciones que generarían texturas específicas son definitorias, no así la selección de las alturas que tiene un papel subordinado al timbre y registro elegidos”³

En todas las obras encontramos una gran cantidad de ejemplos que corroboran sus palabras, a continuación, mencionaremos algunos de los que consideramos más representativos:

La primera sección de *Tulipanes negros* está construida a partir de una sonoridad muy específica: dos líneas melódicas interpretadas por el contrabajo, una de ellas hecha con sonidos armónicos naturales y la otra con cuerdas al aire, lo que limita considerablemente el repertorio de alturas posibles. El clarinete bajo se integra en el c. 34 emulando el comportamiento del contrabajo.

En el c. 77 encontramos dos líneas melódicas homorrítmicas, una a cargo del contrabajo y la otra del clarinete. Sin embargo, a pesar de ser dos líneas, puede decirse que la altura está trabajada como timbre ya que la proximidad entre ambas líneas no siempre permite identificarlas de manera independiente.

En el c. 91 encontramos un sonido percusivo producido por la superposición del contrabajo en pizzicato y el clarinete bajo tocando *sempre slap*.

En *Travesía*, al comienzo de la obra, el violoncello toca las cuatro cuerdas en pizzicato Bartok con una *scordatura* no tradicional, Si, Sol, Do#, La; con intensidad *fortissimo* (ff); y, con indicación de *lasciare vibrare* (lv). El resultado es un sonido más percusivo que tónico.

Este comportamiento se repite en el piano, en cifra C, donde encontramos un cluster (Do3, Do#, Re, Mib Y Mi3) con tres de esas notas asordinadas, el pedal tonal afectando las notas Mi4, Sol, La y Do5; con intensidad *mezzopiano* (mp). Nuevamente obtenemos un sonido de percusión que podría ser interpretado como una variación del material del violoncello.

3 Fessel, 2007: 205

En el c. 46 encontramos un timbre complejo construido por la combinación del bicordio Mi4-Do5 (violoncello), *arco sul tasto*, la voz del instrumentista que canta *bocca chiusa* un Sol4, más el clarinete que toca la nota La4, todo en intensidad *pppp*.

En la obra *En el gris*, al igual que en *Tulipanes Negros*, la selección de instrumentos está ligada a una búsqueda tímbrica específica y cuidadosamente determinada, en este caso de homogeneidad y resonancia: marimba, vibrafón, cencerros, tam tam y bombo.

También encontramos que la altura está sujeta al timbre. En el compás 35, por ejemplo, hay un material compuesto por una serie de ataques isócronos de un cluster (Sol3, La3, Si3, Do4, Do#4, Re4, Re#4 y Mi4). La saturación produce un sonido inarmónico que se torna percusivo. Este material recurre mínimamente variado en los compases 40 y 42.

Otro ejemplo de la altura en función del timbre lo encontramos en la mano derecha del vibrafón y de la marimba en los compases 8 a 14. La superposición de cada línea oscila en el umbral de lo que puede entenderse como una línea más ancha y rugosa (por el batido de los armónicos) o dos líneas separadas.

Con respecto al uso del silencio como elemento estructural, la compositora sostiene que: "...éste puede aparecer cumpliendo diferentes funciones de articulación y niveles de interrupción"⁴

La segunda sección de *Tulipanes negros* está constituida por un material notoriamente contrastante al de la sección anterior. Uno de los muchos elementos que contribuyen a dicho contraste es la incorporación del silencio en la obra. Como ya se dijo, en el compás 91 hallamos un sonido percusivo donde cada ataque está separado del anterior por silencios de diferentes duraciones.

En *Travesía* el silencio se configura como material cuando se presenta reiteradamente con una duración determinada: en 13 encontramos un compás de silencio de 3/16. Luego, se presenta nuevamente en los compases 21, 25, 35, 38, 65, 67, 71, 94, 97, 113, 128, 139 y 196. Cabe destacar que esta recurrencia no opera como articulador formal porque su breve duración no implica siempre una pausa significativa.

También encontramos compases de silencio que varían mínimamente la duración: en 44 el compás de silencio es de 5/16; en 107 es de 4/8; y, en 133, 136, 143 y 193 es de 3/8.

4 Fessel, 2007: 207

En la obra *En el gris*, el silencio funciona como articulador formal ya sea porque separa diferentes materiales, como ocurre por ejemplo en los compases 70, 72, 74 y 76; o, porque interrumpe su devenir, como ocurre en los compases 22 al 24 o 45 al 47.

“...la tensión entre identidad y modernidad se ha resuelto en una síntesis apropiadora en la que 'lo nuestro' suele ser producto de una personal recreación nacional de lo 'importado’”⁵

Al comienzo de *En el gris*, entre las diferentes voces de la marimba y el vibrafón, la proximidad del registro y la superposición de diferentes pulsos junto a la presencia de ostinatos nos permiten identificar una micropolifonía ligetiana. Hacia el compás 7 las líneas melódicas tienden a complejizarse pero este procedimiento es interrumpido en el compás 8, donde se simplifican abruptamente (variando lo que en Ligeti hubiera continuado). A la vez, el proceso ligetiano es oscurecido perceptivamente por el pedal de sustain y el uso de baquetas blandas de fieltro.



También podemos asociar el uso de la altura como timbre a través de la proximidad interválica con los procedimientos típicos de la obra de Scelsi. Lo que este compositor exploraba en sonidos de larga duración y poco movimiento (en obras como, *Quatri pezzi* su una nota sola, *Anahit* o *Natura renovatur*, por citar algunos ejemplos) Villanueva lo utiliza en melodías con mucho más movimiento y con extensiones interválicas variadas para recorrer el umbral de la percepción entre una línea simple, una línea más gruesa o varias líneas independientes,

Finalmente, podemos encontrar un parentesco entre los materiales del piano y el violoncello de la primera sección de *Travesía* y los materiales musicales presentes en al obra de Cage durante el periodo de 'formas vacías' o 'estructuras rítmicas'. Si bien Villanueva no concibe la forma musical como una estructura de compartimentos de duraciones que deben ser 'llenadas' con sonidos, los materiales que se presentan como objetos parecen ocupar más un espacio que un momento de la sucesión en el tiempo.

5 Castiñeira, 2011: 9

Esta espacialización de lo sonoro se produce también por la falta de encadenamientos causales en su música. Por ejemplo, el material constitutivo de la primera sección de *Tulipanes negros* está en constante variación, no hay repeticiones ni recurrencias textuales. Sin embargo, dichas variaciones no tienen dirección alguna ni representan un paso en la transformación gradual de una variación desarrollante, son, simplemente, diferentes versiones de un mismo material.



Además, toda tendencia lineal es interrumpida. Podemos citar, también, la entrada del clarinete bajo en el c. 34, donde comienza a aumentar progresivamente la complejidad de la textura y el repertorio de alturas, sin embargo, este proceso se interrumpe prematuramente en el c. 40 donde la textura se simplifica de manera abrupta.

En *Travesía*, cuatro compases después de cifra M comienza una nueva sección conformada por una melodía hecha por el clarinete y un acompañamiento a cargo del piano. Tanto la melodía como el acompañamiento varían continuamente a lo largo de toda la sección. A nivel formal, los cambios se producen por yuxtaposición, imbricación o separación por silencios, sin transiciones.

En el grupo de obras analizadas encontramos el mismo conjunto de problemas que ya había podido vislumbrarse en el análisis de la obra *Intonso* (11 páginas): todo comportamiento direccionado o predecible es interrumpido; las variaciones no

constituyen materiales nuevos; el timbre y el silencio son estructurales; se reinterpretan y transforman libremente procedimientos típicos de otros compositores. Dicha reinterpretación y transformación está claramente vinculada con las preocupaciones estéticas compositores relacionados directamente con la experiencia del del claem

“El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que 'musical', es expresión de lo latino, de un goce del momento en sí, de una postergación del tiempo lineal y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material. Pero es una latinidad que vino del sur de Europa, muy poco bouleziana, en el sentido que no se dirige a esa conquista del mundo y a la 'reconstrucción de la totalidad desde el análisis de sus relaciones objetivas, mensurables, sino que sigue una estrategia más interior, tomando en cuenta los lazos simbólicos aprehendidos holísticamente”⁶

Por otro lado, la preocupación por el timbre son también rasgos típicamente latinoamericanos, no porque no hubiera ocurrido antes en músicas de países no latinoamericanos, sino por que esta preocupación surge de lo que Etkin denomina una “...manera de reconexión con los aspectos más materiales del hecho sonoro”. El lugar que ocupa el timbre en la música de Villanueva no es una reacción a una tradición dada o una necesidad de identificarse, sino que surge de un genuino interés por el sonido en sí mismo

Las obras analizadas se comportan ateleológicamente, los procesos lineales se interrumpen y no hallamos rastros de varación desarrollante.

Esto implica que la percepción de la temporalidad causal y direccional se pierde y, por lo tanto, la música tiende a espacializarse. De este modo, el significado formal de 'comienzo' y de 'final' se resignifica ya que cada sección se constituye de manera autónoma sin un orden de sucesión necesario.

Bibliografía

Castiñeira de Dios, José Luis: *La música en el Di Tella, resonancias de modernidad*; Secretaría de cultura de la presidencia de la la Nación; Buenos Aires; 2011.

Corrado, Omar: *Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina*; Punto de vista; nº60; Buenos Aires; 1997.

Etkin, Mariano: *Los espacios de la música contemporánea en América Latina*; Revista del Instituto Superior de Música nº 1; Santa Fe; 1989.

Fessel, Pablo; *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*; Biblioteca Nacional; Buenos Aires; 2007.

Monjeau, Plsech y otros; *Los caminos de la música, Europa y Argentina*; Ediunju; Jujuy; 2008.

Sirvent, M.; *Rastros de una estética localizada en 'intonso (11 páginas)' de Cecilia Villanueva*

<http://es.calameo.com/read/000658104c95f18ca0c1c>

6 Etkin, 1989: 54