

8.9. LA CITA ESTRUCTURAL EN *MESURE* Y *METAMORFOSIS III* DE JACQUELINE NOVA

Alejandro Mejía Sánchez / Edgardo José Rodríguez

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

Jacqueline Nova (1935-1975) fue la compositora más notable en la escena musical colombiana durante las décadas de los 60' y 70'. Participó como becaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), del Instituto Di Tella en Buenos Aires -1967/1968-, donde estudió con Alberto Ginastera, Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl, y tomó clases con los compositores invitados John Cage, Luigi Nono y Cristóbal Halffter, entre otros. En 1972 obtuvo la beca Guggenheim para investigar la transformación electrónica de la voz humana en el Estudio de Fonología Musical (dependiente de la UBA), periodo en el cual compuso su obra más importante: *Creación de la Tierra*, para voz y procesamiento electrónico.

La producción artística de Nova la hemos dividido en 3 periodos: i) antes de su paso por el CLAEM, ii) su estancia como becaria, y iii) los años posteriores hasta su muerte. En el presente trabajo nos proponemos caracterizar su primer periodo compositivo¹ mediante el abordaje analítico de dos obras: *Mesure* (1965) y *Metamorfosis III* (1966), determinando ciertas *citas estructurales* de músicas de Arnold Schoenberg y Edgar Varèse.

Palabras clave

Cita estructural; PCS; material motivico

Consideramos que los aspectos más importantes de la *cita* son que, generalmente, es intencional y que tiene cierto grado de "literalidad" con la obra original que permite que sea reconocible. En cambio, la *cita estructural* generalmente es difusa y puede incluso imitar solamente un estilo o estructura (López Luna, 2015). En este mismo sentido, la *alusión* comparte estas mismas características ya que es una referencia vaga o latente a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace de un estilo general de un autor, tipo

¹ Ya que en las publicaciones anteriores (El impacto del CLAEM en la música de Jacqueline Nova e influencias del CLAEM en la música vocal de Jacqueline Nova) hemos caracterizado los dos periodos posteriores.

de música o cultura musical. De acuerdo a lo anterior analizaremos dos citas estructurales en *Mesure* y en *Metamorfosis III*.

Mesure (1965)²

Es una obra que se caracteriza por emplear el principio de saturación cromática propio del *atonalismo libre*. La obra se constituye con el contraste reiterado de dos secciones: el *Allegro Vivace* que presenta un carácter rítmico marcado y potente, con intensidad *fortissimo* por un lado, y, por el otro, una sucesión acentual asimétrica que recuerda la música de Bartók o Stravinsky. En el inicio encontramos un claro ejemplo de saturación cromática: en c.1 y c.2, en el piano se alternan un pequeño *cluster* desplegado de 3 notas (Si-Do-Re) con otro de 2 notas (Sol#-La#) (Fig. 1: a); en el c.3 se agrega un La en el registro más grave (Fig. 1: b), en el tercer ataque; el total cromático se completa en el c.3 al sumarse otros dos pequeños *clusters* desplegados: Do#-Re-Fa#-Sol y Re#-Mi-Fa-Sol# (Fig. 1: c). El violonchelo entra en el c.4, alternando Do#-Re y Sol#, imitando el ritmo y la sucesión acentual del piano- así como la relación interválica de las estructuras acórdicas anteriores- (Fig. 1: d).

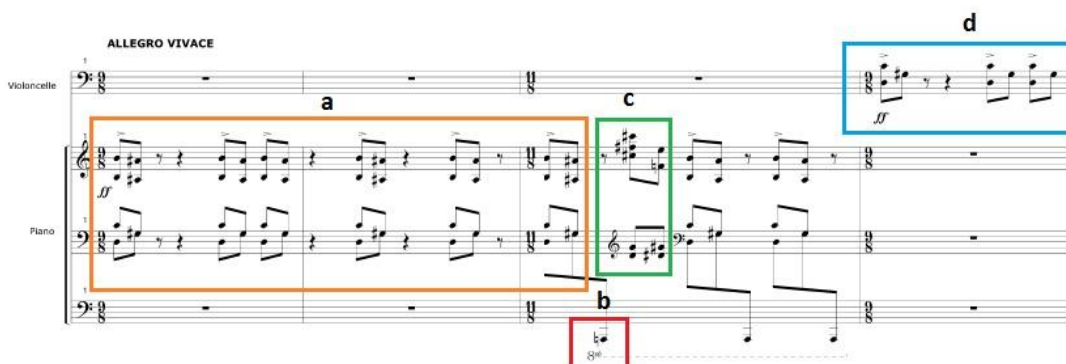


Figura 1: a) alternancia de dos *cluster* desplegados: Si-Do-Re y Sol#-La#; b) se agrega el La en el registro grave; c) se completa el total cromático con dos *cluster* desplegados: Do#-Re-Fa#-Sol y Re#-Mi-Fa-Sol#; d) imitación rítmica y acentual del violonchelo.

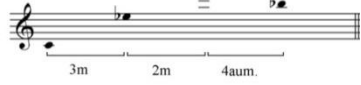
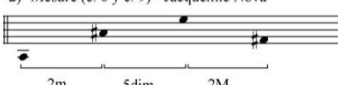
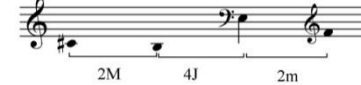



En la segunda sección, ocurre un cambio hacia un tempo más lento con carácter *cantabile*, empleando un amplio rango dinámico y algunas variaciones tímbricas como el toque *sul ponticello* en el violonchelo, desapareciendo la sucesión acentual y el ritmo marcado de la primera sección. A partir del c.8 y c.9 se presenta un material -como melodía principal- que representa una *cita estructural* que refiere al primer movimiento del *Cuarteto para cuerdas No.*

² Partitura editada disponible en la revista *A Contratiempo* N° 12 (2002), donde también se encuentra el audio de la obra. Escrita para violonchelo y piano, dedicada a Christine Walewzca. Estrenada en 1983 por Helvia Mendoza (piano) y Fedor Medina (Violonchelo), en el marco del Ciclo de Compositores Colombianos y Norteamericanos, 8va audición: "a propósito de Jacqueline Nova", en el Centro Colombo-americano, Sala Tairona, Bogotá.

3, Op. 30 (1927) de Arnold Schoenberg. Hemos encontrado que la estructura interválica de ambos materiales (*pcs*)³ es la misma: (0,1,4,6), y además presentan un contorno

melódico igual -dos saltos ascendentes y uno descendente- (Fig. 2: 1) y 2)), pero la disposición de los intervalos cambia. La variación de dicho material sucede en el c.22 y c.23 (Fig. 2: 3)) cuando invierte la direccionalidad melódica: dos saltos descendentes y uno ascendente.⁴

Como procedimiento compositivo derivado del conjunto interválico encontramos que los intervalos de 2m, 2M y 4aum se combinan y suceden de variadas formas en las estructuras acórdicas de la primera sección (Fig. 2: 4)).

<p>1) Cuarteto No. 3 (Moderato: c. 62 al c. 64) Arnold Schoenberg</p> 	<p>2) Mesure (c. 8 y c. 9) - Jacqueline Nova</p> 	<p>Variación melódica</p> <p>3) Mesure (c. 22 y c. 23) - Jacqueline Nova</p> 
<p>4</p> 	<p>6</p> 	<p>5</p> 
<p>4)</p>		

³ El Pitch Class Sets es una técnica desarrollada para el análisis de la música que se puede clasificar dentro de la estética del *atonalismo no serial*. Ésta "permite la mención de sus características y posibilidades de manera organizada, precisa e integral", y consiste en la "codificación, clasificación y estudio de propiedades de todos los grados cromáticos desde 2 a 10 elementos" (Di Liscia, 1991). Tiene su origen en Estados Unidos y fue iniciada principalmente por el compositor Milton Babbitt, precursor del empleo de la denominación mencionada. Allen Forte, en su libro *The Structures of atonal Music* (Yale University Press, 1973), reduce la noción de estructura a grado cromático, ya que asume la equivalencia de octava y la equivalencia enarmónica como principios fundamentales, y por ende, no tiene en cuenta la disposición registral más que para seccionar y extraer los sets para analizarlos. La *forma prima* (también llamada *forma normal*) es la representación concreta de la misma estructura (el mismo *pcs*) que puede ser dispuesta en cualquier orden dentro de los segmentos musicales que se estén analizando, pudiendo tener 12 transposiciones y 12 inversiones transpuestas, consideradas, en este nivel de análisis, como equivalentes. Esta enumera los grados cromáticos de forma ascendente y de la forma interválicamente más comprimida.

⁴ También aparece en el c.10-c.11 una 8va abajo; y se repiten ambas en el c.30, c.31 y c.32. Al final, en el c.47 y c.48 vuelven a aparecer las notas en el mismo orden con cambios de 8va. En el c.12 y 13, invierte el orden de los intervalos: Mi-Fa# y La-La#.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Figura 2: 1) Arriba: las alturas en su disposición original. Abajo: las alturas ordenadas según el enfoque del Pitch Class Sets -en orden ascendente y en su máxima compresión interválica-. 2) Idem; 3) Idem, (en los 3 ejemplos es el mismo grupo interválico (0,1,4,6)). 4) c.1 al c.3 de *Mesure*. Con rojo se señalan los intervalos de 2m, con verde los intervalos de 2M y con celeste los intervalos de 4aum.

Es importante señalar la relevancia que tiene dicho material dentro de la sección de la obra de Schoenberg, ya que es el material estructurador de casi todos los elementos que intervienen dentro de los diferentes planos texturales -tanto en la melodía como en el acompañamiento- (Fig. 4).

Figura 4: *Cuarteto para Cuerdas No. 3, Op. 30 (1927)* de Arnold Schoenberg. Los recuadros naranjas señalan la aparición del set (0,1,4,6) en diversas configuraciones interválicas, presente en los diferentes planos texturales, lo que lo convierte en el elemento estructurador de esta sección.

*Metamorfosis III (1966)*⁵

En la partitura⁶ coexisten notaciones metronómicas, cromométricas y proporcionales, factor que no afecta la percepción de una estabilidad en el pulso dentro del devenir temporal de la obra. La oposición continuidad/discontinuidad está presente en la estructura de la obra, por lo que relacionamos la segmentación formal con los siguientes aspectos: (i) cambio de tempo y/o intensidad; (ii) cambios tímbricos relevantes; (iii) alternancia de texturas simples y complejas; (iv) configuración progresiva o aparición repentina de ostinatos rítmicos; y (v) cambios de pulso estable a inestable o viceversa.⁷

En gran medida, los intervalos que integran la obra son 2m, 2M y 4aum. De la expansión o disminución del material surgen nuevas estructuras que se imbrican, yuxtaponen y/o

superponen, conservando las sonoridades primigenias pero a la vez modificándolas en una permanente variación.

La configuración de los materiales hasta la cifra de ensayo E se caracteriza por la sucesión de 2m, presentando, de manera general, una lógica ascendente. Como ejemplo tomaremos la cifra B, cuando los timbales ejecutan el cromatismo Mi-Fa-Fa#-Sol con cada nota octavada (Fig.5: a)), siendo imitado inmediatamente por el xilófono. En la cifra C se reexpone dentro de una progresiva configuración de un tutti orquestal, denotando un crescendo gradual hasta un fortísimo, siendo ejecutado por las cuerdas en *pizzicato*, el piano y el arpa (Fig. 5: b)).

a) <i>Metamorfosis III</i> – Cifra B	b) <i>Metamorfosis III</i> – Cifra C

Figura 5: En a) se muestra el material cromático ascendente, que ejecutan los timbales. En b) se muestra el mismo material instrumentado en las cuerdas, dentro de una progresiva configuración de un tutti orquestal.

⁵ Poema sinfónico estrenado en 1966 por la Orquesta Sinfónica de Colombia, dirigida por Olav Roots. Fue interpretado al año siguiente en el 1er. Festival Internacional de Música en Rio de Janeiro por la Orquesta Sinfónica de Brasil.

⁶ Manuscrito original (escaneado) proporcionado para efectos de la investigación en curso por el Doctor Eduardo Herrera, presente en el archivo del Centro de Documentación Musical (CDM) de la Biblioteca Nacional de Colombia.

⁷ Cada sección formal coincide casi siempre con las letras de ensayo presenten en la partitura (de la A a la Z), aunque algunas de éstas pueden ser fragmentadas en partes menores, acorde con los aspectos mencionados.

A partir de la cifra de ensayo E, el material se configura siguiendo una lógica inversa, es decir, la de un cromatismo descendente. La ruptura de la linealidad melódica -característica de muchas de las construcciones motívicas que aparecen a lo largo de *Metamorfosis III*-, las alturas empleadas y la cantidad de veces que aparecen son aspectos constituyen una *cita estructural* que refiere al principio de *Octandre*⁸(1923) de Edgar Varèse (Fig. 6:a)).

En *Octandre*, el motivo cromático descendente (Solb-Fa-Mi-Re#) es ejecutado tres veces por el oboe solo (Fig. 6:a)): en la primera, el descenso Mi-Re# es muy sutil, siendo la nota de mayor duración el Mi; en la segunda, enfatiza el Re# al alargarlo 1¼ de tiempos; y en la tercera, se configura un juego entre el Solb-Fa octavados, a la manera de una bordadura.

En la cifra G de *Metamorfosis III* se ejecuta un motivo idéntico en los timbales (Fig. 6:b)): las mismas alturas de la cabeza del motivo (Fa#-Fa-Mi) se presentan también tres veces, sólo que con transformaciones tímbricas y rítmicas evidentes: en la primera, todas las notas tienen igual duración; en la segunda, ocurre una transformación tímbrica del Mi al reemplazarlo por un trémolo de 3 tiempos en el redoblante -lo cual recuerda la segunda aparición del motivo en *Octandre*-; y en la tercera alude a la bordadura entre el Solb-Fa que aparece en *Octandre*, con los cortos ataques que suceden entre la gran cassa, el redoblante y los timbales.

En la cifra K vuelve a aparecer el motivo cromático descendente, pero extendido (Fa#-Fa-Mi-Mib-Re-Do#), que es completado con el golpe de redoblante (Fig. 6:d)). Esta configuración presenta nuevamente un parentesco estructural con *Octandre*, ya que en el c.4 (Fig. 6:a)) el oboe continúa la bajada cromática luego de ejecutar el motivo cromático descendente ya analizado.

Otro parentesco estructural lo encontramos en la cifra Ecuando el corno inglés ejecuta Mib-Re-Do# con las notas octavadas (Fig. 6:c)), que es idéntico al material de *Octandre*, sólo que transpuesto una tercera menor descendente. Además, conserva la identidad tímbrica al otorgar las mismas funciones instrumentales -ya sea el oboe o corno inglés como figura melódica, o el clarinete como nota pedal-.

En el motivo del piano de la cifra Y (Fig. 6: e) encontramos un material que es un claro ejemplo del empleo de la saturación cromática -además de significar una síntesis de las lógicas constructivas tratadas anteriormente-: un cromatismo descendente son las tres primeras notas (Si-Sib-La); un cromatismo ascendente son las últimas siete notas (Re-Re#-Mi-Fa-Sol-Lab), y las de la mitad (Reb-Do) completan el total cromático.

En la cifra L encontramos configuraciones motívicas y acórdicas constituidas enteramente por 2m (Fig. 6: f): el cluster Re-Re# (dispuesto en seis 8vas) es ejecutado por el xilófono, piano y cuerdas en pizzicato, interrumpiendo alternadamente la melodía que es ejecutada por las violas, violonchelos y contrabajos.

a) *Octandre* (c.1 al c.6)

⁸ Compuesta en 1923 y publicada por J. Curwen y Sons en Londres en 1924.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de bellas artes

SECRETARÍA DE ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Assez Lent
♩ = 63-66

Hb.

Cl. si^b

Hb.

C.B.

b) Metamorfosis III (cifra G)

MILTO HOLTO DEJANTE MIENO HOJJO

Timp.

ff

mf

B. CASSA

c) Metamorfosis III (cifra E)

C. 2

C. 1

Cl. (Bb)

mp

mf

p

d) Metamorfosis III (cifra K)

Tempo Andato

9/8

2:3

K

e) Metamorfosis III (cifra Y)

Y

f) Metamorfosis III (cifra L)

The image shows a musical score for 'Octandre' by Edgar Varèse. It consists of several staves of music. The score is annotated with handwritten notes and colored boxes. At the top left, there is a tempo marking '♩ = 100'. The score is divided into sections labeled 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', and 'f'. Section 'a' is the beginning of the piece. Section 'b' shows a quote of material from 'Metamorfosis III' (cifra G) for timpani. Section 'c' shows the same material for English horn, transposed 3 octaves down. Section 'd' shows the material for timpani with expansion, adding 3 notes of a chromatic descent. Section 'e' shows synthesis material with a blue box for ascending chromaticism and an orange box for ascending chromaticism. Section 'f' shows a small cluster of Re-Re# in six octaves, marked with orange boxes, which alternates with the melody (marked with blue boxes).

Figura 6: En a) inicio de *Octandre* de Edgar Varèse. En b) se muestra la cita estructural del material de *Octandre* en *Metamorfosis III* (cifra G) que ejecutan los timbales, con las mismas alturas. En c) se observa el mismo material presentado en la Cifra E por el corno inglés, transportado una 3m abajo. En d) se muestra el mismo material de los timbales con expansión: se agregan 3 notas del descenso cromático. En e) material síntesis: recuadro celeste: cromatismo ascendente; recuadro naranja: cromatismo ascendente; y las notas sin marcar completan el total cromático. En f) pequeño cluster Re-Re# dispuesto en seis 8vas (marcado con recuadros naranjas) que interrumpe alternadamente la melodía (marcada con recuadros celestes).

Conclusiones

En *Mesure* notamos un parentesco estructural con el material del *Cuarteto No. 1 para cuerdas* de Schoenberg, ya que es la misma estructura interválica y presenta el mismo contorno melódico, sólo que contiene algunas variaciones interválicas; además sufre variaciones temáticas en diversas ocasiones. Como procedimiento compositivo principal, notamos que los intervalos del conjunto de alturas (2m-2M-4aum) configuran las estructuras acórdicas que aparecen en la obra.

En *Metamorfosis III* se nota la influencia de las tendencias estéticas de la obra de Varèse: el empleo de la saturación cromática y la composición de líneas melódicas quebradas son evidenciables a lo largo de la obra, al igual que otros aspectos característicos como la exploración tímbrica y registral, el papel principal de los instrumentos de viento en la

orquestración de la obra, la configuración de masas sonoras y la presencia contundente de la percusión. Además el parentesco estructural con el inicio del *Octandre* se nota con la coincidencia de las mismas alturas y la misma cantidad de apariciones (cifras G y K), sólo que con variaciones tímbricas (el oboe del *Octandre* es reemplazado por los timbales en *Metamorfosis III*, complementados con redoblante u gran cassa) y rítmicas. También sucede que presenta las mismas identidades tímbricas y funciones instrumentales al emplear, en la cifra E, el oboe y el clarinete.

Bibliografía

Castiñeira de Dios, J. L. (2011). *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. 1ra Edición. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

A Contratiempo, Revista (2002). *Jacqueline Nova: Compositora Colombiana. Por un futuro con memoria y una memoria con futuro*. A Contratiempo No.12 (Número Monográfico).

Di Liscia, P. (1991). P.C. SOS.LULÚ No. 2, pág. 62 - 67.

López Luna, D. (2015). *Intertextualidad Musical. El Intertexto Musical: Proceso Creativo y Símbolo Semiótico*. Facultad Popular de Artes, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México.

Martínez, A. (Julio de 2004). *Introducción a la Teoría de los "Pitch Class Sets"*. Traducción de Gary Tucker "A brief Introduction to Pitch Class Sets Analysis". Disponible en http://www.mta.ca/faculty/arts-letters/music/course_materials/pc-set/toc.htm.

Romano, A. M. (2012). *Jacqueline Nova: de la exploración a la experimentación de la libertad*. En C. Millán, *Mujeres en la música de Colombia. El género de los géneros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Saitta, C. (Año III, 1999). *El lenguaje musical en la música contemporánea*. Arte e investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes, UNLP., 35-39.

El archivo Nova está disponible en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, dentro del cual están todos los materiales citados (partituras y grabaciones).

Partituras

Mesure disponible en <http://celebralamusica.mincultura.gov.co/wp-content/uploads/2009/05/jn-mesure-transcripcion.pdf>

Grabaciones

Metamorfosis III disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2wsQUMdZn-Q>