

CA17014UNLP

UNIVERSIDADE: Universidad Nacional de La Plata

AUTOR: Daniel Duarte Loza (dduarteloza@yahoo.com.ar)

UNA INVESTIGACION SOBRE LA MUSICA LATINOAMERICANA DE NUESTRO TIEMPO A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE SUS TÉCNICAS DE INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN

Palavras chave: Música latino americana; Instrumentos musicais

Palabras clave: Música latinoamericana; Instrumentos musicales

INTRODUCCION

La investigación en arte y cultura puede ser entendida, especialmente en y desde América Latina, como una herramienta para profundizar en el conocimiento de ciertas expresiones artísticas que, aunque propias de nuestra región, son consideradas marginales. En materia artística y cultural, los países centrales imponen -mediante prácticas globalizadoras y totalizadoras- un discurso hegemónico. Aclaremos aquí que, en el ámbito específico de la música, podemos definir a los países centrales mediante dos variables fundamentales: la música pop generada de manera industrial y la música culta contemporánea; mientras que el enclave de la primera se encuentra en los Estados Unidos, el de la segunda se halla en la región centroeuropea. Entonces encontramos que, la constante y, en algunos casos, masiva difusión de sus producciones musicales establece, de alguna manera, la omnipresencia de la música irradiada desde los países centrales. Esta música parece convertirse, mediante los mencionados mecanismos de saturación comunicacional, en la única música posible. Una de las consecuencias originada por esta situación es la transformación paradójica del conocimiento de los bienes culturales próximos -de las músicas cercanas, oriundas de Latinoamérica- en algo lejano y difícil de alcanzar para nosotros mismos, para los que hacemos música en esta región del mundo.

Como correlato de la falta de difusión y conocimiento de nuestras propias expresiones, parecería tomarse como propio lo ajeno ya que, ante la imposibilidad de ponerse en contacto con las manifestaciones musicales propias, no cabría, aparentemente, otra posibilidad que la de reproducir y estudiar lo ajeno asumiéndolo como propio. A través de esta sustitución de bienes culturales, no sólo se dificulta la práctica musical de las expresiones locales genuinas sino que, a su vez, se propicia el desconocimiento y la ausencia de reflexión específica sobre el quehacer musical originario de nuestra región cultural. Esta cuestión es observada y, fundamentalmente, escuchada no sólo a través del análisis del comportamiento de los medios

de difusión masiva o de la programación habitual de los conciertos en los países no centrales, sino también mediante la constatación de las temáticas elegidas en los trabajos de investigación musical. La casi total ausencia de trabajos referidos al análisis de formas de pensar y de hacer música nueva -diferentes a las propuestas por los modelos centrales- resulta llamativa y, a la vez, alarmante. No sólo porque revela, por un lado, la predilección manifiesta por objetos de estudio ajenos a nuestra propia realidad cultural, sino también porque, por el otro, se trata, en su mayoría, de objetos de estudio perimidos, que ponen en evidencia un claro distanciamiento entre la necesidad y la curiosidad de los compositores y los instrumentistas de la música actual de esta región del mundo y las habituales propuestas de la investigación musical.

Es claro que el problema existencial radica en que, en la coyuntura actual, se empieza a desconocer -en medio de tan oscuro panorama- qué es lo propio de los países no centrales – qué es lo propio de América Latina- en materia musical. Por tanto, si se diera el caso de que lo propio lograra sobrevivir a todos los embates del planteo globalizador, quizá podría llegar a ser, apenas, considerado y caratulado de la manera en que hoy se denomina a las expresiones musicales diferentes que provienen de los países no centrales: música étnica. Es así como el panorama de la música popular internacional parece verse ampliado por la aparición de la llamada “world music” (música del mundo), denominación que el mercado discográfico le ha dado a las músicas extra-europeas y extra-estadounidenses que empiezan a ser escuchadas y, por esta razón, consideradas e incorporadas al circuito de difusión de los sistemas centrales. En la mayoría de los casos, estas músicas, que surgen como nuevas manifestaciones musicales, poseen siglos de tradición en sus respectivos países de origen. Además este fenómeno se extiende, también, a la música culta, en la que compositores de primera línea con actividad musical en los países centrales incorporan materiales musicales y técnicas compositivas provenientes de otros lugares del mundo. Tal es el caso de György Ligeti, compositor nacido en Dicsöszentmárton, Transilvania (Rumania, actualmente Hungría) en 1923, radicado en Francia, que en algunas de sus obras más recientes se basa en los patrones rítmicos y los criterios de arreglo de voces instrumentales utilizados en las músicas de procedencia africana.

En particular, la música latinoamericana de hoy sufre –como el resto de la cultura latinoamericana en general- la prédica de ciertas corrientes -en este caso específico de: la antropología, la musicología y la etnomusicología- que pretenden condenarla al quietismo, a mantenerse invariable en el tiempo, como si una cultura que quisiera preservar sus raíces debiera, para lograrlo, permanecer siempre igual a sí misma, sin la más mínima posibilidad de

transformación ni de cambio, ignorando el hecho fundamental de que toda cultura es un fenómeno dinámico. La investigación que llevamos a cabo se propone indagar, entonces, esa movilidad de los procesos culturales en su relación con la creación de obras musicales, promoviendo -específica y contrariamente a las tendencias globalizadoras de la cultura- un estudio concentrado en un campo que consideramos decisivo para la composición musical y en el cual pueden encontrarse rasgos distintivos propios: las técnicas de instrumentación y orquestación en la música de nuestro tiempo, provenientes de América Latina. A partir de nuestra ubicación dentro del panorama de la música occidental, consideramos el estudio analítico de estas músicas y estas técnicas como una cuestión crucial dado que, en el caso de nuestro país, las músicas tanto de origen culto como de raigambre popular -producidas en el siglo XX y los comienzos del siglo XXI- carecen de estudios sistemáticos dirigidos a los aspectos encarados en esta investigación, sobre todo en lo atinente a su singularidad. Por otro lado, el estudio de obras musicales de nuestro tiempo producidas en América Latina, se propone como una contribución al desarrollo del conocimiento artístico en pos de la pregunta sobre la existencia de una identidad cultural latinoamericana.

PLAN A DESARROLLAR Y METODOLOGÍA

La presente investigación se constituirá en un estudio analítico de las técnicas instrumentales musicales utilizadas en la música latinoamericana del siglo XX y los inicios del siglo XXI. El núcleo del presente trabajo estará integrado por composiciones de música culta y popular en las que se encuentren aportes significativos con respecto a la temática en cuestión. A partir de allí, se estudiarán aquellas innovaciones y criterios que impliquen maneras diferentes de pensar y poner en obra las variables tímbricas, así como los recursos instrumentales y la espacialización del sonido.

El planteo metodológico abordará el estudio analítico de obras musicales de nuestro tiempo, pertenecientes a creadores latinoamericanos de relevancia. Para ello se clasificará a estas composiciones como objetos de estudio según la procedencia de los instrumentos utilizados, el tratamiento de los mismos y las referencias -posibles o ausentes- a la historia de la música occidental.

Entre otras herramientas, se utilizará el concepto de antropofagia cultural expuesto por Oswald de Andrade y otros intelectuales brasileños hacia 1930; de él se derivará un modo de acercamiento a las obras musicales que permitirá explorar los mecanismos de absorción y asimilación. A su vez, se determinarán las características originales de las obras surgidas a

partir de esos mecanismos, en cuanto resultado de la adquisición y la devolución de elementos provenientes de los países centrales, transformados por la realidad cultural latinoamericana.

El repertorio de obras que integra cada objeto de estudio expuesto a continuación, ejemplifica la línea de investigación sobre la que se indagará.

A- Obras de música culta producidas con instrumentos nativos propios de una región.

Ej.: *Estratos* (1999) de Tato Taborda (Brasil), compuesta para la OEIN (Orquesta experimental de instrumentos nativos) de La Paz, Bolivia.

La ciudad (1980) de Cergio Prudencio (Bolivia), compuesta para la OEIN.

B- Obras de música culta en las que se utilicen tanto instrumentos nativos o de uso en el folklore o folklorismo regional como así también instrumentos musicales de uso frecuente en la música culta occidental.

Ej.: *Mestizo* (1993) de Coriún Aharonián (Uruguay), para orquesta (que incluye instrumentos nativos tales como: wankaras, vainas, paus de chuva), encargo del Festival Donaueschinger Musiktage de Alemania.

Rítmicas 5 y 6 (1930) de Amadeo Roldán (Cuba) para percusión afrocubana, bombo, timbales de orquesta y marímbula o contrabajo pizzicato.

C- Obras de música culta en las que se evidencie un tratamiento no convencional de los instrumentos occidentales.

Ej.: *Cifuncho* (1992) de Mariano Etkin (Argentina), para violín solo.

Cante (1984) de Mario Lavista (México), para dúo de guitarras amplificadas.

D- Músicas populares en las que se encuentren técnicas instrumentales musicales innovadoras.

Ej.: *Afro sambas y Bossa novas* de Baden Powell (Brasil), para guitarra.

Mambos de Dámaso Pérez Prado (Cuba), banda de vientos, percusión, piano, contrabajo.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A continuación se enuncian, de manera selectiva, sintética y concisa -por las características específicas requeridas para esta presentación- algunos resultados alcanzados en la indagación de los objetos de estudio enunciados.

Sobre el objeto de estudio A:

“La ciudad” de Cergio Prudencio

Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos

Dice Cergio Prudencio:

"En América Latina debemos aprender a trabajar con los sonidos que tenemos a mano, casi siempre mucho más ricos que la orquesta sinfónica o el cuarteto de cuerdas anhelados por deformaciones académicas".

Esta frase, pone de manifiesto la clara predilección del autor por sonidos obtenidos de instrumentos no habituales en la música culta occidental. Para Prudencio –de acuerdo con la región geográfica que habita y la cultura en la que está inmerso- estos sonidos van a surgir de los instrumentos indígenas propios de la altiplanicie.

Criterios de instrumentación y orquestación

Tropa: Se denomina así a un conjunto de personas que se agrupa y organiza para hacer música. El marco de esta definición lo da el hecho esencial de que, para la cultura andina, la música se hace en comunidad. La idea de tropa deriva fundamentalmente del concepto de ayllu, que es una palabra de origen q'echua -utilizada también en idioma aymara- para referirse a “comunidad” y a “propiedad comunal de la tierra”. Esta definición encierra un significado amplio, ya que el ayllu es divisible a su vez en otros ayllu. Por ejemplo, en ciertas áreas, la división del ayllu es: hanan ayllu/hurin ayllu o puna ayllu/valle ayllu. Resulta que, entonces, la puna es ayllu, pero también el valle es ayllu, y los dos forman parte del ayllu mayor. A su vez, hay otros cortes posibles que van segmentando al ayllu en otros todavía más chicos, pero que nunca dejan de pertenecer al primero.

Principio arca-ira: La definición de este concepto está ligada a los sikus. Estos instrumentos -considerados como unidad- requieren de dos componentes: dos juegos de tubos. Uno se denomina *arca* y el otro *ira*. Según su constitución organológica, el juego de tubos *arca* tiene siempre un tubo más que el juego *ira* y los sonidos que tiene la posibilidad de producir *arca*, no los tiene *ira*. De acuerdo con este principio andino, entre ambos hacen música; individualmente no. Juntos logran una complementariedad que les permite abordar una idea musical. Esta unión se da en la conjunción de dos músicos tocando, uno a cargo de *ira* y otro de *arca*, que no se puede resumir en uno solo. Rige aquí entonces el concepto de tropa, según el cual la música es interpretada en comunidad y son necesarias por lo menos dos personas para hacer música. Esto pone, otra vez, de manifiesto la importancia vital que -para las

culturas andinas- tiene la interacción comunitaria y la experiencia colectiva y mancomunada. Este principio origina, además, una particular técnica de instrumentación que -necesariamente, debido a la limitación de los sonidos que posee cada juego de tubos- define los recursos instrumentales de cada músico y provoca la alternancia entre los distintos juegos de tubos. El principio *arca-ira*, nacido de los sikus, también va a ser determinante en el trabajo de instrumentación con los demás instrumentos nativos.

Cualidades acústicas en la emisión del sonido de los instrumentos nativos: Según la tradición aymara-q'echua la emisión del sonido de los instrumentos de soplo no busca la pureza del mismo en la delimitación definida de sus registros parciales, como sucede en la ejecución tradicional de los aerófonos en la música culta occidental. Lo que se pretende es la aglomeración, la coexistencia simultánea de dos o más parciales armónicos o inarmónicos de un sonido en un solo ataque. Esta cuestión es incorporada novedosamente -durante la segunda mitad del siglo XX- a la música contemporánea culta y recibe la denominación de “multifónico”. Sin embargo, la práctica tradicional de la ejecución de los aerófonos occidentales, procura el desarrollo de la técnica de intervención de la lengua, con lo que se logra mayor precisión en la definición de los registros del instrumento, se evita la producción de multifónicos y se apunta a una claridad en la individuación tónica de cada sonido. En el ataque de la música andina, en cambio, la lengua no interviene. El ataque se produce por un golpe directo del diafragma, lo que tiende a facilitar la aglomeración de los registros del instrumento y, por otro lado, dificulta la posibilidad de controlar la estabilidad del sonido en el tiempo, volviendo ambigua su tonicidad.

Finalmente, podemos considerar a los distintos registros como pequeños ayllu que -unidos en un solo ataque- conforman, a su vez, una comunidad de sonidos, o sea, un ayllu mayor. La particular emisión del sonido en la cultura andina tiene, entonces, profundas raíces en el concepto que rige su vida social: el ayllu.

Sobre el objeto de estudio C:

“Cifuncho” de Mariano Etkin

En Cifuncho para violín solo (1992) de Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943) se encuentra una utilización no convencional del violín que -partiendo de la sutil observación y escucha de la habitual ejecución del instrumento musical- genera una práctica instrumental divergente con respecto a la tradición musical occidental.

Técnicas del arco:

La íntima relación entre la escucha y la visualización del movimiento del arco ha llevado al compositor a proponer una forma particular de utilización del arco. Dice Mariano Etkin en las instrucciones de la partitura:

“En esta obra la parte visual es de suma importancia: el arco nunca debe detenerse en su movimiento. Para proyectar debidamente esta imagen de un *fluir* continuo aunque irregular, debe evitarse que el atril y la partitura impidan una buena visualización del intérprete”.

El arco se mueve a distintas velocidades, pero no cesa nunca en su andar. Este hecho provoca que los silencios escritos, indiquen sólo ausencia de sonido pero no signifiquen detención del arco. Lo que se llama -en términos técnico instrumentales- una **disociación**. Disociación entre interrupción del sonido y continuidad del movimiento del arco. Al respecto, dice el compositor:

“Los silencios indican que, en la misma arcada, en el punto medio del arco, éste debe levantarse súbitamente de la cuerda, continuando a la misma velocidad y en la misma dirección que venía moviéndose, manteniendo el arco cerca de la cuerda hasta llegar a uno de los extremos”.

Por otro lado, la irregularidad del movimiento del arco está dada por las velocidades a las que se ve sujeto. Las figuras que aparecen escritas en la partitura, no deben leerse en el sentido tradicional sino como velocidades a las que debe ser frotado -por la cuerda- el arco en toda su longitud. Además de este desplazamiento del arco de manera transversal a la cuerda, en la obra se realiza otro en relación longitudinal de *sul tasto* a *sul ponticello* y viceversa.

Encontramos también un:

“...movimiento cuasi-horizontal oscilante, lento e irregular, del brazo derecho, produciendo un continuo cambio en el punto de frotación de la cuerda por el arco: éste se deslizará constantemente entre el máximo de la tastiera y cerca del puente. El resultado es una altura constante con una variación continua del timbre, volviendo siempre al punto de frotación indicado en último término al atacar la nota siguiente”.

El *fluir* del arco es constante. Lo que cambia es su manera de *fluir*.

Sobre el objeto de estudio D:

“Mambos” de Dámaso Pérez Prado

Tratamiento de la voz y de los instrumentos. Técnicas empleadas.

Voz:

Es notable el rol que desempeña en las instrumentaciones de Pérez Prado. En numerosos mambos aparece únicamente su propia voz y sus característicos gritos; en otras cuenta y,

menos frecuentemente, canta. En algunos otros se incorporan las voces de los instrumentistas de la orquesta -considerados como cantantes no profesionales- quienes emplean una forma muy particular de emisión. Este proceder tiene antecedentes en los cantos y voces que emiten quienes tocan los tambores en las músicas tradicionales afrocubanas. Hacemos esta analogía por dos motivos: 1) Por la coincidencia en el tipo de fonación elegida; 2) Porque la percusión toca en paralelo con el canto.

La utilización del grito es una de las características más destacadas en los mambos de Pérez Prado. Por un lado, es una presencia gestual y tímbrica, casi corporal, de fuerte raíz en la cultura afrocubana. Por el otro, cumple una función articuladora de la forma, dando lugar a los cambios de secciones. De hecho, el grito escuchado generalmente como ¡ugh!, enmascara la palabra: ¡Dilo!

Saxos: Actúan como grupo, cohesionado y homogéneo. No se busca el empaste con los otros grupos instrumentales. Cumplen, esencialmente, una función rítmica.

Manejo de la técnica de intervención de la lengua y del staccato (doble y triple): Permite abordar células muy rápidas y complejas con gran facilidad y evitar el *glissando* ascendente, tan característico de estos instrumentos, al atacar la nota requerida. Debe subrayarse, además, la efectividad lograda en los ataques secos.

Doblaje: En los saxos se observa la premisa del movimiento paralelo, haciendo principalmente doblajes de la línea melódica a distancia de octava. La línea más aguda la llevan el contralto y los tenores, mientras que el barítono actúa a la octava grave de aquellos.

Trompetas: En la ejecución virtuosística de las trompetas, ha tenido una gran influencia la estancia de Pérez Prado en México y su puesta en contacto con los trompetistas herederos de la tradición mariachi.

I) “Chiva” o “shake”: Es empleada novedosamente en las instrumentaciones de Pérez Prado. Consiste en que las trompetas toquen en su registro extremo agudo, bajo el modo de ejecución *sforzato*, con intensidad forte (o mayor), realizando un trino. Éste puede ser practicado de la manera convencional a distancia de semitono o tono. Sin embargo, a menudo se lo ejecuta alternando microtonos. Esto se logra presionando y ejecutando un movimiento vibratorio sobre los pistones en sentido longitudinal, lo que en realidad produce la modificación de la distancia existente entre la boquilla del instrumento y los labios del intérprete, con la consecuente oscilación de altura, inferior al semitono.

II) “*Glissando*”: Es habitual encontrar este recurso. En muchas ocasiones aparece asociado a la extinción del sonido, luego de un ataque *sforzato*.

Trombón:

I) Notas pedales: Se halla muy generalizado el uso del instrumento en su registro extremo grave. Por ejemplo en “Cerezo Rosa” utiliza la nota fundamental de la serie armónica del trombón tenor.

II) Sonido “roto” o “*cracked*”: Consiste en provocar el quiebre de la columna de aire en el momento de la emisión.

Percusión: Los instrumentos habituales son maracas, timbales cubanos, cencerro, bongós, congas, batería (de jazz). La percusión afrocubana tiene una presencia constante en la música de Pérez Prado y su utilización es permanente.

Piano: Aparecen 3 tipos de pianismo: lo jazzístico, lo culto y lo afrocubano. Sin embargo, hay un uso del piano que prima, y es el de su tratamiento percusivo.

Contrabajo: Aunque su función en principio no parezca relevante, debe destacarse que aparece no solamente para reforzar los bajos de la armonía. Su toque, *pizzicato sempre*, en el registro grave del instrumento le da un sonido mucho más percusivo que el que se obtiene con el toque habitual del arco frotado.

Criterios de instrumentación general en los mambos

Por estratos: Cada grupo instrumental conforma un estrato autónomo con características propias, que a la vez contrasta con los demás.

Fusión tímbrica: Se produce en los *tutti* en ataques secos, que son una práctica habitual en los mambos de Pérez Prado. Por un lado, este tipo de ataque va en detrimento de la definición puntual de la altura tonal del sonido. Por otro, la superación del momento del ataque y la estabilización de la onda en el tiempo, son factores decisivos en la identificación del timbre. Si esto no sucede, sus características singulares se diluyen. Tenemos, entonces, que los saxos, las trompetas y el trombón al no poder superar sus estados transitorios en el ataque, producen sonidos más ambiguos en la definición de la altura y sus timbres se tornan menos identificables individualmente. Ambas situaciones contribuyen a su homogeneización.

Espacialización del sonido

Existe un trabajo de expansión del sonido que está directamente relacionado con la proyección del mismo en los límites de lo registral, la intensidad y el *tempo*.

Es importante, en este sentido, señalar la ocupación y consiguiente delimitación que Pérez Prado hace del registro. Las trompetas en el agudo y el trombón en el grave delimitan constantemente los bordes de ese espacio registral, mientras los saxos actúan en la zona

media. Este procedimiento le otorga mayor cuerpo y profundidad al sonido, generando así un espacio virtual.

CONCLUSIONES

Las técnicas instrumentales, así como las de instrumentación y orquestación que hemos expuesto nos han demostrado que es posible hallar prácticas instrumentales musicales divergentes a las habituales en la música centroeuropea. Esto nos ha llevado a comprobar, en reiteradas ocasiones, que dichas técnicas se han originado fuera de los países centrales, ubicando su origen en tradiciones extra-europeas. Las culturas musicales europeas han incorporado luego estas técnicas a sus propias realizaciones; esto se ha producido muchas veces alterando los contextos y las funciones sociales y rituales originales.

También hemos podido encontrar expresiones de técnicas instrumentales musicales y de técnicas de instrumentación y orquestación que dialogan con las técnicas utilizadas en los países centrales. Mediante este diálogo se han producido ciertas transformaciones que han generado técnicas propias o revisiones y usos de las técnicas difundidas por los países centrales que, a su vez, se han constituido en señas particulares de los países no centrales.

En los países no centrales, se evidencia una manera particular de entender la historia de la música occidental difundida por los países centrales. La tradición heredada de la música culta occidental no tiene, entonces, ni el mismo peso, ni el mismo significado para unos que para otros.

Se ha constatado una gran carencia de fuentes bibliográficas y audiovisuales dedicadas a las temáticas planteadas. La situación se torna realmente alarmante cuando se advierte la relevancia de las músicas aquí consideradas. Por otro lado, este hecho no hace más que demostrar y reafirmar la necesidad urgente de indagar sobre las temáticas propuestas. En la medida en que se avance en este sentido, sin lugar a dudas, se estará contribuyendo a revertir esta orfandad.

REFERENCIAS

- AHARONIÁN, Coriún. “El compositor y su entorno en Latinoamérica”. Revista Musical Chilena, N° 196, Santiago, VII/XII-2001.
- ETKIN, Mariano. “Cifuncho”. Partitura. Colonia, Alemania, Thuermchen Verlag, 1992.
- PRUDENCIO, Cergio. “La ciudad”. Partitura inédita. Copia de manuscrito. Revisión de 1986.

