Una pequeña bitácora retrospectiva

El primer dilema que se me presentó como estudiante surgió de la confrontación entre lo que se me enseñaba y la realidad musical; entre dos universos: el del aprendizaje tradicional y el de la audición de obras de los compositores de la primera mitad del siglo XX.

Este primer conflicto y el deseo de componer me impulsaron a profundizar el estudio de los clásicos, cuya solidez estructural me producía gran admiración. Sentí la necesidad de conocer las leyes que gobernaban esas construcciones, cuyas dimensiones temporales y elaboraciones formales distaban mucho de los esquemas simples de la música popular, y en especial del jazz que, a la sazón, frecuentaba. Fue así que con Carlos Rocco, un compañero de estudios, decidimos analizar las sonatas de Beethoven. Durante más de un año pasamos los fines de semana dedicados a esa tarea que, pese a la falta de guía y a nuestra impericia, dio frutos suficientes como para impulsarme más allá del estudio formal del conservatorio. Fue así que, ante la invitación del maestro Enrique Belloc, asistí durante tres años a sus clases de análisis en el Conservatorio “Juan José Castro”, de La Lucila, durante las cuales analizamos las producciones musicales de los

compositores del siglo XX, desde los románticos hasta la escuela polaca. Esta actividad me permitió tener una visión más clara del problema compositivo pese a los escasos trabajos teóricos que por ese entonces se podían obtener.

Después de algunos trabajos escolásticos, decidí ponerme a componer sin concluir mis estudios formales. Promediando la carrera, abandoné los estudios de flauta y decidí completar el conservatorio cursando percusión como instrumentista. El contacto con estos instrumentos fue un gran incentivo: pude descubrir un universo inexplorado, apasionante, que poco tenía que ver con la mayoría de las obras que me tocaba abordar como estudiante.

Al mismo tiempo, y por razones tal vez un tanto ingenuas, había decidido evitar en mis primeras obras el desarrollo y la elaboración. En este sentido, mi primer trabajo fue *Objetos sonoros*, una pequeña obra para seis percusionistas que consistía en varias estructuras diferentes, cuyo orden podía ser aleatorio. Luego compuse *Evoluciones*, una obra para piano y seis percusionistas con pasajes más o menos aleatorios. El concepto de evolución pretendía reemplazar a la elaboración, algo que resultó solo a medias. Vistos a la distancia, creo que fueron trabajos simples debido a la falta de herramientas y de criterios compositivos.

Terminando el conservatorio, la coreógrafa Lía Labaronne me encargó la música para la obra de teatro *El juicio*, que constaba de una parte instrumental para grupo de percusión y una parte electroacústica. Esta obra nunca se concretó, pero con ese material, en gran parte cedido por el maestro Enrique Belloc, construí mi primer trabajo electroacústico: *Collage 1973*.

Por sugerencia de Belloc, decidí estudiar composición y, en tal sentido, combiné una cita con el maestro Francisco Kröpfl en el Instituto Di Tella. Él me dio clases hasta que, un mes y medio más tarde, me invitó a participar como oyente de los cursos del CICMAT¹ (desplazamiento del Di Tella, cerrado tres años antes), que comenzaba a funcionar en el Centro Cultural General San Martín. Los acontecimientos que se sucedieron entre los años 1970 y 1978 fueron decisivos en mi formación. A fines de 1970, se realizó

1. Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología.

en Buenos Aires el “Primer Festival Internacional de Música Contemporánea”. Durante diecisiete días, tomé contacto con obras de Berio, Boulez, Brown, Bussotti, Cage, Feldman, Varèse, Gorecki, Ives, Krenek, Ligeti, Messiaen, Lutoslawski, Nono, Penderecki, Stockhausen, Schönberg, Webern, Xenakis; como también de compositores latinoamericanos y argentinos como Arias, Bolaños, Caamaño, Gandini, Kröpfl, Paz, Nobre, Ranieri, Alsina, Tauriello, Tosar, entre otros. Esta experiencia me permitió resolver, de algún modo, la dicotomía tradición-contemporaneidad.

Para ampliar mi formación, ya casi terminada la cursada en el conservatorio, quise conocer otros instrumentos: el chelo, la trompa, el órgano, y también estudié dirección coral y canto gregoriano.

Como ya mencioné, la invitación de Kröpfl a participar de las actividades del CICMAT fue importantísima. Allí pude estudiar materias como Técnicas de Análisis Musical y Orquestación con José Maranzano; Metodología de la Composición y Nuevas Técnicas de Análisis con Francisco Kröpfl; Corrientes y Técnicas Contemporáneas, y Nuevas Técnicas Instrumentales y de Improvisación con Gerardo Gandini. También fue muy importante tomar contacto con los medios electroacústicos (analógicos por ese entonces), y durante los tres años en que compartí dicha actividad con los compositores Julio Viera, Marta Lambertini, Jorge Rapp y Teresa Luengo, pude componer *Dos estudios* y mi *Primera composición electrónica*, así como un material didáctico sobre el sonido.

En ese período también asistí al primer curso de música contemporánea organizado por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, donde conocí a los compositores Luigi Nono, Jan Bark y Folke Rabe. Simultáneamente, formaba parte del Grupo de Percusión del Conservatorio Municipal, del cual luego fui director, así como del grupo del Collegium Musicum que luego fuera el grupo Tercera Generación. Estos grupos, después de Ritmus (que por entonces tenía poca actividad), eran los únicos que existían en el país para este conjunto y me permitieron conocer y dar a conocer diferentes obras, incluso de autores argentinos. Dentro del repertorio estaba *Ionisation*, la emblemática obra de Edgar Varèse con la cual realizábamos conciertos didácticos que, explicación mediante, permitían acercar esta formación instrumental al público en general. Mi contacto con

estos instrumentos, que permiten la producción del sonido de manera espontánea, me llevó a escribir mi primer trabajo para la docencia con estos medios: *Creación e iniciación musical*, publicado por Ricordi Americana, el cual resultó muy polémico en el ámbito de la pedagogía musical. También participaba por ese entonces en experiencias de improvisación y de alguna formación circunstancial como instrumentista.

A partir de 1976, y durante varios años, participé como profesor, junto con Marta Lambertini, Mariano Etkin y Federico Monjeau, de una serie de cursos organizados por Gerardo Gandini en el Instituto Goethe. A raíz de estos cursos, en 1976 compuse *Dos piezas formales y otra* para clarinete bajo y trombón. En las dos primeras piezas (una para cada instrumento) exploraba las nuevas técnicas instrumentales (ambas eran de construcción libre), y con parte de los materiales de las dos piezas más el agregado de un estribillo, construí la tercera, en la que se suman los dos instrumentos de manera simple y con un sentido un tanto irónico, a modo de un pequeño rondó.

De esa época resulta el primer intento de dar a mis obras un carácter más personal. Sentía que las herramientas adquiridas (el dodecafonismo, el serialismo, etc.) poco tenían que ver con mi particular naturaleza o, en todo caso, con mi visión de la cultura, por lo que la música centro-europea o sus técnicas resultaban poco adecuadas para mi temperamento. En el año 1978, fui invitado al Primer Festival de Música Contemporánea organizado por Gerardo Gandini en el Camping Musical Bariloche; allí compuse *Regulaciones circunstanciales*, que fue primero para quinteto de arcos y con la que luego realicé una versión para sexteto. En esta obra partí, por primera vez, de la serie de los armónicos, tanto para la obtención de las alturas como de las duraciones (la escala era derivada de las mismas relaciones numéricas).

Otra obra que compuse ese año fue *Nomos*, para flauta en sol, a instancias del flautista Oscar Piluso. En ella partí de un material tomado del canto gregoriano y articulé su sintaxis mediante diferentes procedimientos de derivación de alturas. También ese año, por un pedido de la cantante Lucía Maranca, escribí *2 x 4*, compuesta en tres partes para voz y un percusionista. Esta obra es, en cierto modo, programática, puesto que la primera parte alude a las experiencias sonoras iniciales de un niño (canto materno,

caja de música); la segunda, al mundo de los sueños; y en la tercera, la cantante explicita un texto anónimo siciliano con giros melódicos propios de esa región, más el agregado de algunas citas en la percusión que aluden al *folk* de otros imaginarios. En esta pieza, la cantante también ejecuta algunos instrumentos de percusión, entre ellos un *glockenspiel* con dedos. En cuanto al uso de la percusión, si bien por aquel entonces todavía no había desarrollado un criterio de analogías para estos medios, busqué secuencias tímbricas, básicamente tratando de establecer grados de contigüidad entre un instrumento y otro, una direccionalidad a modo de modulación, como también me propuse aprovechar ciertos recursos instrumentales que me permitieran mantener más de un plano, debido particularmente al hecho de contar con un solo instrumentista. Respecto del tratamiento de las alturas, la solución vino de la mano de ciertos giros o células melódicas propias del *folk* siciliano; la pieza fue bien recibida en el ambiente compositivo.

Para ese entonces, había resuelto la antinomia entre el sistema tonal y otros; con anterioridad a estas obras ya había compuesto una pequeña pieza para piano de manera atonal; dos piezas para canto y piano –*Dos poemas trágicos*, con textos de Emilio Breda–; un trío para vientos con la técnica dodecafónica; y *Ocho antífonas*, basada en *Las lamentaciones de Jeremías*. Lo que no estaba resuelto era la adopción de un sistema que me permitiera desarrollar una escritura personal. En ese período, verdadera etapa de formación y actualización del conocimiento en lo referente a la composición, la multiplicidad de información no pudo menos que generarme una crisis.

A través de tres años de análisis musical con el maestro Belloc, pude comprobar que una vez transpuestos los límites de la tonalidad, muchos eran los compositores que creaban sus propios sistemas de organización de alturas, ya fuera que mantuvieran una centralidad o que la negaran. Además, sabía que tenía la posibilidad de usar otros sistemas a partir de otras escalas o de otros modos de articular las alturas o los intervalos en las obras. Dicha constatación imponía, forzosamente, la adopción de uno de los sistemas o, por el contrario, la elaboración de uno propio.

Diversas experiencias me llevaron a plantearme problemas más complejos: la formación de grupos de percusión y el acercamiento a obras para esos medios, el contacto con obras de los compositores más destacados

de la década del cincuenta, hasta la escuela polaca, la música electrónica, las experiencias en improvisación en las cuales la articulación del discurso ponía en primer plano la organización material a través de las técnicas instrumentales extendidas.

Asimismo, el abordaje de obras instrumentales y de obras electroacústicas implicaba dos formas bien diferenciadas de articular la sintaxis compositiva. En la música instrumental, se imponía un fuerte sistema en el tratamiento de las alturas e intervalos y una organización rítmica ligada más a la tradición reciente; en la electroacústica, el predominio del aspecto material por sobre el estructural, por lo tanto era necesario poner más énfasis en la instrumentación y en la orquestación.

Paralelamente, el contacto con diferentes trabajos teóricos me mostraba que la música no dependía solamente de un sistema, si bien este garantizaba una cierta coherencia en la obra.

La imposibilidad de integrar todas estas variables me llevó a una crisis que inconscientemente me orientó, casi exclusivamente, a la composición colectiva. Formé parte de un grupo de improvisación integrado por Gerardo Gandini, Rubén Barbieri y “Tito” Rausch. Más tarde, y ya instalado en el LIPM² (1984), constituí el Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM), integrado por los compositores Fabián Panisello, Andrés Gerszenzon, Claudio Schulkin y Gabriel Pérsico, cuya labor sostenida hasta el año 1987 resultó un campo de búsqueda por demás interesante para mí. Por último, con el compositor Francisco Kröpfl y el clarinetista y saxofonista “Tito” Rauch, formamos el trío “Nueva Música”, cerrando el ciclo de una experiencia muy enriquecedora; ningún compositor debería obviar hoy este tipo de actividad como tampoco el contacto con los medios electroacústicos.

Así las cosas, abandoné los medios electrónicos. Los sonidos producidos electrónicamente con la tecnología de los años setenta se me antojaban muy pobres en contraste con la riqueza material de los instrumentos de percusión con sus técnicas extendidas. La riqueza de las experiencias en improvisación –cuyos resultados musicales no eran fáciles de transcribir

2. Laboratorio de Investigación y Producción Musical.

a una partitura—, la falta de un sistema que permitiera integrar de algún modo estructuras con materiales, mi actividad como instrumentista y director de grupos de percusión y de otras formaciones de cámara, sumadas a la imposibilidad de encontrar una forma satisfactoria en la composición, me llevaron a un largo silencio compositivo.

Este silencio fue roto solo por un pedido de Gerardo Gandini, quien en esos años organizó cursos y conciertos como creo nunca antes había ocurrido en nuestro país, y como nunca más volvió a suceder. Con motivo de un concierto organizado por él en homenaje a Juan Sebastián Bach al cumplirse 300 años de su nacimiento, compuse una pequeña pieza: *Juan sube y baja*, para flauta, clarinete en si bemol, vibráfono y marimba. Partí de dos citas ya usadas muchas veces, las notas que forman su apellido, y el dúo de trompetas de *La consagración de la Primavera*, de Stravinski. Además de este recurso compositivo, recurrí a cierta simplicidad en el uso de los instrumentos, ya que pretendía acercar esta obra a una estética más ecléctica, debido a la distancia, cada vez mayor, que se producía entre las composiciones más contemporáneas y el público.

En este período, muchos de los problemas compositivos que me preocupaban se fueron resolviendo. En parte debido al contacto con otras disciplinas: la plástica, la literatura, y la lectura de trabajos teóricos sobre estas; al contacto con escritos sobre el estructuralismo, la sociología y psicología de la música; mi aproximación a la estética del arte precolombino: maya, azteca, inca. En fin, todo ello me llevó a un replanteo de la realidad circundante o local, ya que, si bien consideramos a nuestra cultura como universal, creo que, dada nuestra particular historia, esta se manifiesta en forma fragmentaria y discontinua y, en mayor o menor medida, sincrética, pues las proyecciones de las distintas etnias americanas se consideran —por lo menos en la música— de manera poco sistemática. Desde mi punto de vista, la música no debería ser ajena a esta problemática, en tanto se le quiera dar una impronta local, una cierta pertinencia.

Preocupado por este tema, procuré estudiar la escasa documentación a la que se podía acceder. Del contacto con esta particular cosmogonía, surgió la duda de cómo integrarla a un sistema compositivo; algunos aspectos, evidentemente, coincidían con mi anterior posición: la no elaboración temática,

la no casuística como proyección temporal, la no utilización de sistemas seriales o de construcción interválica independiente de los materiales, etc.

Por otro lado, y ya en el campo ideológico, era manifiesta por entonces la caída de la modernidad, el surgimiento de la globalización y las diferentes ideas (en muchos casos contradictorias y superficiales) que fueran explicitadas por las nuevas ideologías promovidas por la posmodernidad. Todo ello, y el advenimiento de la democracia en nuestro país, me alentaron todavía más a la búsqueda de nuevos horizontes compositivos, si es que pretendía dar cuenta de la realidad social, por lo menos en el orden cultural.

Evidentemente, la idea de globalización iba a generar, como lo hizo, la reacción de los “localismos” puesto que, en esencia, tiende a la destrucción de las culturas locales. El problema era, entonces, cómo conciliar los avances teóricos, científicos y tecnológicos con los acervos culturales tradicionales. ¿Había que volver al folclore o a los nacionalismos de principio de siglo? En mi caso particular, me resultaba evidente que debía evitar toda reminiscencia al *folk*.

La clave conceptual vendría a través de un artículo del arquitecto Kenneth Frampton, “Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en el cual escribe: “La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados *indirectamente* de las peculiaridades de un lugar concreto”.³

El concepto de “regionalismo crítico” fue acuñado por Alex Tzonis y Liane Lefavre en *La cuadrícula y la senda* (1981). Me es particularmente grato citar este artículo, puesto que en él encontré una actitud crítica y de resistencia, cualidades estas propias del arte, y por esta idea del uso de elementos derivados *indirectamente*, ya que el hacerlo directamente no encajaba con mis principios compositivos.

En este punto se hacía necesario partir de un nuevo imaginario; lo instrumental me presentaba siempre la preponderancia del sistema por sobre la idea de materia. Entendía que armonía y contrapunto tienen una contrapartida en la instrumentación y orquestación, y que ese problema

3. Foster, H., J. Habermas, J. Baudrillard y otros, *La posmodernidad*, Barcelona, Cairós, 1985.

no estaba resuelto en mis obras, a excepción de 2×4 , donde el sistema es bastante débil.

Como ya dije, la electrónica no me satisfacía; la percusión, en cambio, ofrecía una gran riqueza sonora. Gracias a las experiencias en improvisación, comprendía cada vez más las cualidades materiales de estos instrumentos y cómo se vinculaban con otros, en especial con el piano y con los demás empleados en el GEIM; así se fueron abriendo nuevos horizontes y la relación entre sonidos armónicos e inarmónicos se me presentaba como una primera opción.

El detonante apareció por azar. En 1988 yo formaba parte del LIPM y el maestro Francisco Kröpfl, a su regreso de una presentación en Venecia, trajo un *sampler*, el Profet 2002, el cual permitía tomar muestras de hasta 8" de un sonido acústico. Hechas las muestras, solo quedaba agregar a mis anteriores ideas la recuperación de una organización rítmica basada más en la regularidad, una construcción en terrazas, un repertorio limitado de alturas, la construcción formal en bloques y el intento de una construcción temporal cíclica y la selección de materiales que aludieran, de algún modo, a cierto arcaísmo.

Así nació *La maga o el ángel de la noche*, una obra que, más allá de la alusión metafórica de su título, me permitió continuar la línea que esbozara en 2×4 . *La maga...* pretendía ser la primera pieza de un tríptico pero, a la postre, solamente está vinculada con *U mare, Strombolicchio e'chidda luna*; de allí que el final resulta ser, con variantes, la introducción de esta nueva pieza. La obra presenta diez secciones, algunas vinculadas por cortas modulaciones, otras separadas sencillamente por silencios o por interpolaciones de un material análogo.

De la composición de esta pieza surgen algunas reflexiones. La primera de ellas es que, una vez sampleados, sonidos que en su origen son bastante inarmónicos permiten un ajuste en frecuencia; es decir, adquieren una cierta coloración, un énfasis de alguna zona formántica, por lo que, al participar en la estructura con sonidos más o menos tónicos, se hace necesario efectuar un ajuste, si no en una determinada altura, por lo menos en la zona formántica enfatizada. Estos ajustes me permitieron dar a la obra una mayor armonicidad. Otro aspecto importante es el que resulta del

transporte en altura de los sonidos, lo que me permitió llevar el sonido hasta el límite del reconocimiento de la fuente. Esta ambigüedad, este no reconocimiento, genera, no solo un nuevo material, sino también otra forma de atención en la escucha. Otro aspecto interesante fue la obtención, mediante técnicas no convencionales de ejecución, de nuevos sonidos, carentes de connotación y de carácter primitivo, que le imprimieron cierto arcaísmo pasible de ser vinculado a otras culturas.

La maga... significó un segundo paso en la búsqueda de vincular estructura con materiales. La historia de la instrumentación y orquestación ha demostrado que no siempre existe esta vinculación; las estructuras corresponden a sistemas de vinculación con independencia de los materiales. Sin embargo, para mi concepción de la composición, son los materiales y su naturaleza los que requieren otra forma de estructurar.

La vinculación de esta obra con 2×4 es evidente, puesto que ambas me permitieron un reconocimiento en el ámbito compositivo local; si bien existen diferencias en el manejo del instrumental, se advierte una proyección en esta última con respecto a la anterior.

El paso siguiente fue componer *Macondo*, para dos percussionistas y piano. En ella puse varias ideas en juego. En principio, la intención de ciclicidad y, si bien en primera instancia podría entenderse formalmente como una obra con un material recurrente a modo de estribillo, en realidad la idea formal fue tomada de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; en particular, de la relación del coronel Aureliano Buendía con sus hijos: es decir, de avanzar en un sentido y volver siempre al punto de partida y tomar otro. Si se toma la primera sección como la recurrente, se puede observar que se vuelve a ella cinco veces, pero que el resto del material es siempre nuevo. En este sentido, podemos decir que el primer círculo tiene tres secciones; el segundo, seis; el tercero, tres igual que el cuarto y el quinto, y el sexto solo una a modo de inicio, con una coda con carácter suspensivo con la intención de evitar el cierre formal y sugerir un posible nuevo círculo.

Desde el punto de vista de los planos, la idea fue vincular por analogías los diferentes materiales constitutivos en cada unidad, ya sea por integración o por subordinación según el caso. Desde el punto de vista instrumental, la obra presenta cierta dificultad, a excepción del piano que tiene un rol

secundario; en particular en el uso de sonidos que presentan un grado de analogía con los sonidos de la percusión, y en la cadencia, en la cual, además de los sonidos obligados, el pianista debe improvisar (manteniendo el carácter de la pieza) con el repertorio de alturas empleado en los demás instrumentos.

Evidentemente, el paso siguiente era vincular estos sonidos (“sampleados”) con los sonidos acústicos de estos instrumentos. A la sazón contaba ya con algunos criterios de instrumentación basados en el timbre, producto en parte de las experiencias en improvisación desarrolladas en los años anteriores que me llevaron a la idea de sistematizar su empleo.

En 1994, participé en Madrid de la constitución del Consejo Iberoamericano de la Música por ser Coordinador de Proyectos Editoriales de Ricordi Americana, y pude volver –después de 43 años– a Stromboli, lugar de mi nacimiento. Las motivaciones afectivas que generó el retorno más la necesidad de vincular las problemáticas planteadas en las obras anteriores me llevaron a componer *U mare, Strombolicchio e’chidda luna...*, para tres percussionistas y sonidos electrónicos.

La idea fue entonces relacionar de manera orgánica la electrónica con los sonidos de la percusión.

En *La maga...*, los instrumentos sampleados fueron modificados hasta el límite del posible reconocimiento de la fuente. Este tratamiento generó una cierta ambigüedad y también características acústicas particulares que me obligaron –para mantener cierta analogía tímbrica– a usar de otra manera los instrumentos de percusión ampliando sus técnicas de ejecución (técnicas extendidas).

Por otra parte, mi intención era insistir en la idea de diseño: es decir, buscar las posibles configuraciones que pudieran obtenerse con este instrumental, que permitieran establecer un vínculo con los instrumentos tradicionales escalares. También experimenté con una escala de timbres que, partiendo de un material, llegara a otro, pasando por posibles intermedios.

La idea fue reservar una sección para presentar esta problemática y, siguiendo con este criterio, vincular instrumentos de altura escalar con los no escalares. Esto constituyó otro de los problemas por abordar, cuya solución pasó por limitar el repertorio de alturas que se iban a emplear en los

instrumentos escalares, así como por mantener un diseño equivalente, no solo por la cantidad, sino también por la dirección y las distancias en los otros instrumentos, y conservando además una relación de analogía desde el punto de vista tímbrico, lo que permitió un mayor acercamiento entre planos.

Formalmente, está constituida por tres secciones, más allá de la ambigüedad que deviene de una sucesión de materiales diferentes. Después de una introducción electrónica (variación del final de *La maga...*) comienza la primera sección, que consta de cinco partes (A, B, C, D y E) separadas por transiciones internas. Mediante una transición se entra en la segunda sección, que consta de tres partes también separadas por transiciones: la primera compuesta solo con sonidos electrónicos (las podríamos llamar por sus materiales F, G y H). Esta segunda sección presenta un tratamiento más bien contrapuntístico, en oposición al resto, que responde a una construcción en terrazas más vinculada al diseño, por lo menos en las dos primeras subsecciones (A y A'). Luego, después de un pequeño solo de xilorimba, siguen otras dos subsecciones que completan la sección intermedia, caracterizada –como ya dije– por la idea de diseño con sonidos inarmónicos, secuencias tímbricas y, como consecuencia, un tratamiento más contrapuntístico.

La tercera sección presenta cinco subsecciones con subdivisiones internas, que podremos caracterizar como A, B, C, D, E, para luego terminar con una transición, o por lo menos una subsección con carácter direccional, hacia la coda que es solamente instrumental. En esta obra recurrí a un pie métrico regular, reiterativo, con la finalidad de estudiar sus límites y también para evitar el tratamiento rítmico irregular, de trabajos anteriores.

Después de la experiencia en los grupos de improvisación y de haber compuesto *La maga...*, *Macondo* y *U mare...*, sentí la necesidad de ocuparme en forma sistemática del uso de la percusión. Decidí entonces escribir un trabajo teórico sobre los criterios de orquestación para los instrumentos de percusión, en principio sobre los no escalares.

Ya existían varios textos sobre la instrumentación con estos instrumentos. En particular *Contemporary Percussion*, de Reginald Smith Brindle, con quien mantuve correspondencia, por cierto muy rica, a raíz de haber incluido su obra *Auriga* en la programación del grupo Tercera Generación.

Este trabajo debía reunir algunas ideas que para mí eran absolutamente necesarias para un uso más orgánico de estos medios. Muchos de mis colegas empleaban estos instrumentos para evitar la utilización de un sistema de alturas, es decir, para ocuparse solamente de los problemas de la organización rítmica o, en todo caso, para plantear una textura inarmónica independiente del uso de otros instrumentos, los que coexistían sin establecer un vínculo funcional entre sonidos tónicos y no tónicos. Es esta una combinación poco feliz, salvo en obras que, además de la percusión, incluyan sonidos de piano o electrónicos. Muchos compositores todavía no habían entendido muy bien el uso de los instrumentos de percusión, algo que sí es observable en muchas obras orquestales de fin del siglo XIX y principio del XX. No me extenderé aquí sobre esto, pero muchos de los instrumentos de percusión usados en la orquesta ya tenían roles muy precisos y funcionales.

Como ya dije, el trabajo debía reunir determinados criterios que permitieran escribir obras con este nuevo orgánico, el que se sumaba a los ya clásicos: cuarteto de arcos, quinteto de maderas y quinteto-sexteto de metales. El problema no consistía en la falta de obras, sino en que las obras a las que tuve acceso –salvo excepciones– o se ocupaban de un grupo de instrumentos de un sector (la *Tocata*, de Carlos Chávez), o bien alternaban o superponían diferentes grupos con una consideración muy primaria.

Dado que los instrumentos de percusión son muchos y muy diferentes entre sí (incluso dentro de cada sector), la primera idea fue la de vincular aquellos que pertenecían a un determinado sector (parche, madera o metal) cuyos sonidos presentaran un grado alto de semejanza, a los que llamé “grupos de primer orden” (sonidos característicos de cada instrumento), pues todavía es común encontrar partituras en las que se indica solamente el instrumento por utilizar, y no el lugar de excitación del instrumento ni el medio por emplearse (tipo de baqueta) ni, eventualmente, la forma de excitación, indicaciones que son comunes para los demás instrumentos.

También establecí grupos de segundo orden: aquellos que pueden cambiar de sonoridad en función de relacionar grupos del mismo sector y que, normalmente, tienden a separarse si no se indican las variables ya enunciadas. De esta manera, es posible ampliar el número de sonidos

logrando a la vez una mayor vinculación entre diferentes instrumentos del mismo sector.

Siguiendo este criterio, también me fue posible relacionar instrumentos que, aunque pertenecientes a diferentes sectores, mediante indicaciones precisas pudieran vincularse estableciendo grados de contigüidad, lo que permitiría pasar de un sector a otro a través de un criterio de analogía.

Respecto de otras posibles agrupaciones, preferí dejar abierto un cuarto orden, dado que en él debía ocuparme de las nuevas técnicas instrumentales (técnicas extendidas), que permiten un sinnúmero de posibilidades sonoras.

La segunda idea consistía en armar sets (multipercusión) que reunieran una cantidad y variedad de instrumentos (criterio ya empleado en *Ionisation*, de Varèse) pero tratando de cubrir la cantidad de recursos necesarios para establecer por lo menos un diálogo con el piano, y evitar así el consabido recurso de acompañamiento, típico de la música comercial. En este sentido, entendí necesario ampliar la idea de “melodía” característica propia de los sonidos tónicos (altura espectral) incorporando la idea de “diseño” o configuración posible con instrumentos que poseyeran una relativa altura espectral, lo que permitiría obtener “alturas tonales” aunque no correspondieran a la escala temperada.

También entendí necesario constituir la idea de orgánico; idea que si bien no es original (basta analizar la vinculación entre las diferentes secciones e instrumentos de la orquesta moderna y contemporánea), era totalmente necesaria para estos instrumentos. Pensemos en la posibilidad de sustituir la organización de las alturas por algún criterio tímbrico, cualidad que es tan rica en estos medios, como también el poder establecer grados de contigüidad, sustituciones, mezclas, escalas, etc.

Así fue como escribí ese pequeño opúsculo, con la intención de ampliarlo en el futuro al resto de los instrumentos de percusión escalares e incluir el piano, la celesta, el arpa y todo otro instrumento cuyos sonidos presenten la misma envolvente dinámica.

En el año 1999, por invitación de la compositora Teresa Catalán, quien organizaba los cursos del Monasterio de Veruela en Zaragoza (España), asistí a uno de ellos junto con los compositores Samuel Adler y Manfred

Trojahn. Como consecuencia de ello, la Universidad de La Rioja (España) me encargó la escritura de un módulo sobre la organización rítmica contemporánea. Me pareció que era necesario hacer primero un módulo sobre la rítmica clásica a fin de entender mejor los desarrollos producidos en el siglo XX; así se lo hice saber a la Universidad y aceptaron mi propuesta. Estos módulos –muy sintéticos– componen mi pequeño opúsculo sobre un tema que considero importantísimo, puesto que el ritmo forma parte de la música de todas las culturas.

Resulta curioso que, siendo la música una disciplina esencialmente temporal, y siendo el ritmo el factor que organiza el tiempo, todavía no se lo enseña de manera sistemática en los institutos de educación musical. Hace ya unos cuantos años, pensé que esto sucedería con la inclusión de la materia Rítmica Contemporánea en algunos institutos. Lamentablemente, solo se trataba de leer obras que presentaban valores irregulares: una suerte de solfeo de obras más actuales.

Es muy curioso ver a los alumnos de composición usar sistemas de altura muy sofisticados y rigurosos, y dejar el aspecto rítmico librado a la más ingenua intuición, tanto en campos regulares como irregulares. Creo que es un tema pendiente en nuestro sistema de enseñanza. También en cierto sentido lo es para mí, especialmente en relación con la dicotomía que se presenta entre dejar que un sonido manifieste sus cualidades y la duración que se le asigne a dicho sonido; este problema se presenta particularmente en la música electrónica, salvo excepciones, ya que en estas obras no siempre se observa una organización rítmica determinada.

También habría que atender este aspecto en las unidades sintácticas más grandes, puesto que de ello depende la noción de equilibrio, una buena relación entre lo que se dice y el tiempo que se emplea en hacerlo. Los sistemas de organización deberían considerar los materiales que se van a usar, y no a la inversa. Este ir de sistemas muy estructurados como tales, con independencia de las características de los materiales que se empleen, será seguramente un tema para analizar en el futuro.

A partir de los años noventa, comencé una experiencia compositiva vinculada a los medios audiovisuales. En general, estos se valen de una música relacionada con los medios comerciales, pues son muy pocos los

cineastas que conocen las manifestaciones musicales más actuales. Es decir, demandan una música en la que predominan el tematismo, la tonalidad y la estética de la música espectáculo.

Desde 1984, formé parte del LIPM⁴ radicado en el Centro Cultural Recoleta, destino último de lo que fue el CICMAT. En este centro existía un sector dedicado a los medios audiovisuales y allí comencé esta actividad secundaria. Es así que a partir de ese momento elaboré bandas para diferentes videos, telefilms y largometrajes. En 1989, realicé la musicalización en vivo del film *El gabinete del doctor Caligari*, del director Robert Wiene. Simultáneamente, comencé el desarrollo de una actividad docente relacionada con estos medios, que continúa hasta el presente, de la cual dan testimonio varios artículos y el libro *La banda sonora*, publicado por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, en la cual dicté clases, al igual que en la ENERC, escuela de cine del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

En 1995 compuse la música para la obra de teatro *Es necesario entender un poco*, de Griselda Gambaro. Con el material no utilizado para esta pieza y otros más, compuse la *Pequeña suite para Hué*, obra en seis secciones que pretende evocar al personaje (Hué) de la historia: un escriba chino llevado a Francia por un religioso para traducir textos escritos en su lengua al francés, idioma que desconoce. Abandonado a su suerte, el escriba pasa por una serie de peripecias que incluyen hasta un encuentro con el marqués de Sade.

Un año después (1996), compuse *Pliegues, borras de humo, sueños*, una obra electroacústica, metáfora de un rito ancestral, que procura evocar una ceremonia de fertilidad, de iniciación a la siembra, de invocación a la Pacha Mama. El lugar, la Puna; el tiempo, el que va desde el amanecer al anochecer de un determinado día del año. Al alba, los nativos bajan de los cerros. Se reúnen para invocar la fertilidad de la “madre tierra”. Los rituales se suceden; representaciones y objetos simbólicos son compartidos por la comunidad. La coca, la chicha, el aguardiente conducen a los participantes al festejo final. La ceremonia termina y con la música, el canto y la danza;

4. Laboratorio de Investigación y Producción Musical.

llega la noche y culmina la celebración. Anochece, todos vuelven lentamente a las montañas.

Por supuesto, más allá de la posible metáfora de su título, esta obra, al igual que otras, es siempre una elaboración formal. Schoenberg ha escrito en algún lugar: “La forma hace inteligible la idea”, y a mí me gusta decir: “Ergo, la idea es formal”. No hay duda de que la música es una forma virtual de acción, y la forma siempre es una preocupación para el compositor, ya que su despliegue es, en esencia, temporal y, en menor grado, también espacial.

En el caso de *Pliegues...*, me interesó especialmente lograr una buena articulación formal; más aún, tenía la esperanza de que entre los materiales y la forma se creara cierta ambigüedad. En este sentido, podríamos considerar su forma desde dos posibles lugares: por un lado, una forma tripartita, constituida por una primera sección expositiva A B A, para luego entrar, después de una clara transición, en una sección de elaboración que comienza con un nuevo material C y que se prolonga hasta una sección pentatónica a los 8,29”. Esta sección está constituida por seis subsecciones C A D A E A. La tercera sección comienza con una subsección pentatónica F, que continúa con tres subsecciones más, A G H, a modo de reexposición, más una coda después de un único silencio notorio. Por otro lado, podría decirse que es una forma recurrente si se considera a las subsecciones lentas de la misma naturaleza; es decir: A B A / C A D A E A / F A G A H + coda. Si se consideraran estas subsecciones desde la materialidad, seguramente el esquema formal sería otro. En fin, dependerá de la escucha.

La siguiente obra fue una ópera de cámara. La compuse a raíz de un encargo del compositor Gerardo Gandini, quien era a la sazón director del Centro de Experimentación del Teatro Colón. *Tancredi y Clorinda* (1997) es una ópera en un acto, la cual además de dos solistas, coro de mujeres (cuatro sopranos y cuatro contraltos) y un pequeño grupo instrumental, contaba con una banda electrónica y una serie de proyecciones en video, todo lo cual formaba una suerte de ópera multimedia.

El proyecto consistía en la representación de la obra homónima de Monteverdi y de tres pequeñas óperas: una de Gabriel Valverde, otra de Pablo Ortiz y la mía. Estas tres nuevas versiones utilizaban como base el texto de

Torquato Tasso *Gerusalemme liberata*, en el cual se basó Monteverdi para la composición de su obra. La invitación fue realmente seductora pues, por aquel entonces, yo trabajaba con diferentes textos de Antonin Artaud con un propósito semejante. Después de esa experiencia, el trabajo sobre Artaud continúa postergado. En realidad, debo decir que si bien en un sentido esta experiencia fue muy gratificante y enriquecedora, en otro fue decepcionante.

El Centro de Experimentación me asignó para la puesta a la directora de escena Lizzie Waisse y yo invité a Jorge La Ferla, un videasta experimental de reconocida trayectoria; con ellos dos formamos un pequeño equipo de trabajo. Durante un año delineamos un guión, el cual, si bien partía del texto de Tasso, planteaba no solo otros problemas, sino también una postura estético-ideológica más actual.

En el texto de Tasso, su héroe, Tancredi, se enamora de una princesa a quien ansía volver a ver. Luego de varias peripecias, ambos se encuentran y se traban en lucha, sin saber Tancredi quién era su oponente. Lo mata y, al quitarle el yelmo, descubre que él era en realidad Clorinda, su objeto deseado, la mujer de quien se había enamorado. Hasta allí, el texto usado por Monteverdi.

En nuestro guión elaboramos un texto que se desplegaba en dos tiempos: el tiempo fantástico y el del sincronismo con el tiempo actual. Esta alternancia de tiempos (pasado y presente) debía explicitarse no solo en la acción dramática y la caracterización de los personajes, sino también en la música.

Asimismo, comprendía la inversión de los roles; ahora el rol del héroe era asignado a Clorinda, la heroína, quien en el presente asumiría el personaje de una luchadora por los derechos de la mujer, seguida por un grupo de mujeres –el coro– que en la puesta debían cubrir sus cabezas con pañuelos blancos y usar una vestimenta gris oscura uniforme; ellas entraban en escena repartiendo entre el público panfletos “revolucionarios”. En este presente, Tancredi era representado por un militar que era seducido por Zaida (Clorinda en el pasado), quien le daba muerte en pleno acto amoroso.

La trama mostraba esta dualidad en su desarrollo. El pasado, en el que Tancredi y Clorinda, caracterizados con una vestimenta de la época, explicitaban el texto de Tasso; y el presente, donde Zaida y su amante mostraban

su opuesto: la reivindicación de lo femenino y la valoración de su poder. Esta dualidad estaba apoyada por imágenes, en un caso las de las Cruzadas y en el otro lo subterráneo, lo emergente. Las imágenes mostraban túneles, laberintos que socavaban las ciudades, e incluso mensajes tendenciosos de los medios de comunicación, en suma, una suerte de intertextualidad.

La música también debía establecer estas dos realidades: el pasado –referente fundamental– a través de pasajes instrumentales, en cierta manera modales, temáticos, e incluso algunas citas monteverdianas; y el presente, a través de un material electrónico y cierta percusión en vivo, a cargo de las coristas y cantantes.

Del mismo modo estaba planificada la puesta: el movimiento, el uso de los espacios, el vestuario, las luces, de modo tal que se alternaban ambos tiempos, debidamente caracterizados, formando todo ello una suerte de realismo mágico.

Pero en el momento de la realización, por diferentes razones, todo se trastocó. No quiero darle a esta obra un valor que tal vez no tenga, pero hubiera sido justo poder valorarla tal como la habíamos planeado, y no por lo que a la postre resultó. Como ya dije, la obra iba a representarse en simultáneo con la versión de Monteverdi y con las de mis dos colegas. Un problema para resolver, nada fácil por la existencia en paralelo de cuatro partituras, cuatro ensayos, cuatro puestas, etc. Para sintetizar mis penurias, solo contaré que el dinero para la elaboración de la imagen llegó una semana antes del estreno. El coro, con cuatro voces reales, fue doblado, dos por cuerda; nunca estuvo completo en los ensayos y en las funciones, el director le daba las notas a través de un instrumentista, lo que no fue una garantía de lo que seguiría. Los solistas ensayaron poco, en particular los movimientos de escena. El vestuario nada tuvo que ver con la propuesta. Los solistas no se cambiaron de ropa. El coro, en lugar de túnicas y un pañuelo blanco, vistió mamelucos y un casco de obra. No se pudo montar una pantalla acorde a las necesidades, solo una pequeña a un costado. Las luces se armaron después del ensayo general; un cenital que debía alumbrar a los solistas, en lugar de a ellos alumbraba en otro lugar. Y, como si esto fuera poco, en el preensayo general y pese a que la directora de escena le hubiera ido informando a la coordinadora paso a paso lo que se iba realizando, de

buenas a primeras, esta le pidió que cambiara la puesta. Seguramente, Pina Benedetto, de tendencia exclusivamente expresionista, no entendió que la puesta, en concordancia con el resto, estaba más cerca del realismo mágico que de cualquier otra estética. Por ello debieron hacerse cambios que desdibujaron la intención. Solo quedó en pie, de manera más que correcta, la música y el equipo técnico (música, electrónica, video, sonido), quien prestó la mayor colaboración y solvencia en su trabajo. Resumiendo: un desastre. De no haber sido porque se trataba de un compromiso con uno de mis más queridos maestros, lo más pertinente hubiera sido levantar la obra. En fin, una experiencia que me he cuidado y me cuidaré de no repetir.

Dos años después, y a raíz de una invitación para viajar a Dinamarca (juntamente con los compositores Gabriel Valverde, Diana Rud y Jorge Horst), realicé una *suite* con la parte instrumental y parte de lo escrito para los solistas y el pequeño coro; pude escuchar, en una correctísima versión (flauta, flauta en sol, clarinete, clarinete bajo, trompeta, trombón, violín, viola y violonchelo) parte de la música escrita, la que, salvo el preludio y el interludio que tienen un tratamiento más contemporáneo, conservó su “aire renacentista”. Estas dos pequeñas piezas, preludio e interludio, fueron posteriormente adaptadas a otro instrumental y tocadas en la ciudad de Rosario con motivo del ciclo “Completamente Contemporáneos”.

Del mismo modo resolví adaptar un pequeño tango, *Chau Recoleta*, que, en oportunidad de la musicalización en vivo de *El gabinete del doctor Caligari*, habíamos ejecutado en 1989 después de la proyección del film en el Centro Cultural Recoleta. Realicé esta adaptación para el Danish Saxophone Quartet, que visitó la Argentina en el año 2000 y que la ejecutó en esa oportunidad en las ciudades de Rosario y La Plata.

Ese mismo año (2000), el pianista y director Alejo Pérez Pouilleux, director del Ensamble XXI, me pidió una obra para ser estrenada en el ciclo “Despedida del Siglo XX” en el Teatro Colón. Siempre me pareció útil tomar apuntes de ciertas ideas compositivas, aunque en ese momento no estuviese componiendo o estuviera dedicado a otras tareas. El problema de estos apuntes es que, pasado un tiempo, o bien no recordaba cuál era la idea que los había originado, o me parecían totalmente descartables. Del mismo modo me ha pasado con ciertas ideas que, echadas a rodar, después

de escribir una discreta cantidad de compases me resultaban inoperantes y merecían ir al cesto sin más.

En esta oportunidad creí que cuatro de estos apuntes podían ser concluidos y puestos en serie; así surgió *Cuaderno de apuntes* (cuatro piezas: “Paisaje”, “Hoquetus”, “Polifonía” y “Diagonales”). En cada una de ellas planteé un tratamiento particular de una serie de alturas derivada de la escala de los armónicos, escala de la cual trato de partir en las obras instrumentales, derivando de ellas diferentes procedimientos. La obra, compuesta para una sinfonieta (instrumentos a uno, más piano y dos percusionistas), vivió en el momento del estreno las circunstancias a las que estamos acostumbrados la mayoría de los compositores locales. Dos semanas antes del estreno, Alejo Pérez Pouilleux me manda un *e-mail* desde Alemania para comunicarme que el teatro había suspendido el concierto. A la semana siguiente, me llamó por teléfono diciéndome que estaba en Buenos Aires y que el concierto se hacía. Dos días antes asistí a un ensayo general el cual, después de una hora, se realizó en la sala de ensayos del *ballet*, con tres instrumentistas menos y una percusión no muy acertada. Es innegable el talento de Alejo Pérez Pouilleux, puesto que la versión del día del estreno se ajustó bastante a mi propuesta; yo, muy agradecido. No es fácil encontrar a un intérprete capaz de “leer” en los intersticios de una partitura.

De las cuatro piezas, la cuarta –“Diagonales”– es la que más se separa. Los saltos en la interválica la vuelven, por momentos, “varesiana”, idea que me gustó dado que Varèse es un compositor que siempre me interesó mucho por sus obras y por las ideas desplegadas en ellas. Espero continuar este conjunto de piezas con otros apuntes en el futuro, pues el orgánico me parece muy apropiado para estas pequeñas ideas.

Por aquella época, hacía ya varios años que la pianista Nora García me pedía que le compusiera una obra. A decir verdad, considero que el repertorio para piano es inmenso y muy rico, y es un verdadero desafío escribir para él. Por lo tanto, no era fácil encontrar cómo abordar la composición de una obra para este instrumento. Simultáneamente, la pianista Ana Foutel estaba escribiendo *El otro piano*, un texto en el que se consignan las técnicas extendidas más usuales. Ana es muy versada en estos temas, también una improvisadora en su instrumento. El contacto con su manuscrito me dio la

idea de cómo encarar el trabajo: compondría una obra para piano y sonidos electrónicos. La idea fue resignificar el material de *Pliegues, borras de humo, sueños* con el material del piano. Con la colaboración de Ana Foutel, nació *D'après Pliegues* (2002), de la cual hicimos dos versiones. De las correcciones de la primera, nació definitivamente la segunda, más satisfactoria. Queda pendiente pues el compromiso de una pieza para piano, para la pianista Nora García, la que espero realizar algún día.

Al igual que con otras obras, también en *D'après Pliegues* quise consignar alguna idea respecto de la forma y, en ese sentido, traté de reducir la obra a un esquema que pudiera dar cuenta de ella. Creo que estas reducciones pueden ayudar a una mejor comprensión o por lo menos hacer evidentes algunas decisiones tomadas en el momento de su composición.

Ya en *Pliegues...* me había costado bastante tomar ciertas decisiones en el momento de reducir su forma a un esquema. En particular, porque tenía más de una lectura posible y me resultaba interesante que así fuera. En el caso de *D'après...*, a decir verdad, no me fue mejor, lo que no quiere decir que la obra no presente una cantidad de secciones o subsecciones. De hecho, podríamos decir que tiene dos partes, dos grandes secciones. La primera se divide en tres subsecciones, A B A, y la podríamos considerar, con muchas dudas, una exposición; el resto del material constituye la segunda parte de la obra. Otra idea sería tomar en cuenta solo la sucesión de las subsecciones, sin considerar las divisiones internas. De este modo podríamos tener algo así como diecinueve subsecciones o secuencias. O, por el contrario, si dividimos el todo en subsecciones posicionales o transitivas, tendríamos de las primeras unas diez o doce subsecciones, según como se las considere.

Las unidades dinámicas dificultan una reducción formal sencilla debido a su duración relativa, al material, etc. De todos modos, puedo aventurar el siguiente esquema: tenemos A B A y luego C D E F G H I, cuya sucesión podríamos dividir en dos partes: C D E F G / H I, o mejor, C D E F / G H I. En última instancia, se trata de una buena relación entre unidad y diversidad, entre permanencia y cambio; espero que así se lea.

También en esta obra utilicé muchas de las técnicas extendidas, en gran parte ya experimentadas en el GEIM con Claudio Schulkin; sonidos

de buena vinculación con la percusión, empleados, en su mayoría, en la parte electrónica.

En aquel entonces me preocupaban dos cosas, que aún me preocupan hoy en día. Por un lado, la proliferación de trabajos electroacústicos que, sin juzgar sus valores estéticos, disto mucho de considerarlos como música. En este sentido, sigo pensando la música como un sistema estructural sólido y coherente, capaz de dar cuenta de una organización interna, tanto en lo horizontal como en lo vertical, y opino que muchas de estas producciones no cumplen con esa condición. O usamos la expresión “música” para todo o, por el contrario, debemos considerarlas como sonomontajes, poéticas sonoras, sonoart, como muchos gustan llamarlas.

Por otro lado, en muchas obras instrumentales de jóvenes compositores veo una sucesión de “efectos” (técnicas extendidas) puestos uno detrás del otro, atentando contra la unidad y la coherencia necesarias en una obra musical. Comprendo la necesidad de experimentar con estos materiales, todos lo habremos hecho en su momento, pero ¿acaso su justificación está dada por su sola presencia?

Pareciera que, para las nuevas generaciones, la música ha muerto. Recuerdo los movimientos radicales de principios del siglo XX, pero también a Busoni, quien dijo: “La música de Occidente está en pañales, es un bebé que apenas balbucea”. Personalmente, creo que en la actualidad la música goza de muy buena salud y así lo demuestra la de muchos compositores, quienes siguen pensando que es un particular lenguaje y tratan de aportar, con su creatividad e inteligencia, nuevas herramientas constructivas. Llevo más de treinta y cinco años en la docencia, y ello me conduce a decir que en muchos casos hay pereza o facilismo; lamento tener que decir esto. Sin embargo, será necesario analizar una vez más aquello que somos.

Si cada uno de nosotros es la consecuencia de la relación entre el mundo impuesto y nuestro universo subjetivo, entonces nuestras obras no pueden ser más que el reflejo de nuestro yo y de nuestra cosmovisión. En este sentido creo que se debe ser indulgente, en principio con uno mismo. Se espera que uno tenga una visión de la realidad y pueda transmitírsela a otros; o por lo menos que pueda estimularlos para comprender ese universo alternativo que son el arte y la actividad artística. En definitiva, ¿cuál sería el sentido

del arte si no fuera posible abandonar las líneas históricas, parciales por cierto, fragmentarias y discontinuas, para tomar otros derroteros limitados por el propio yo conformado por el parcial universo histórico en el que nos hemos configurado? He ahí un problema que todo artista debe afrontar: cómo salirse de ese yo configurado, para establecer posibles patrones capaces de crear nuevos engramas mentales y que, a su vez, estos puedan motivar a otros a vivir una nueva experiencia sin negar el marco personal en que se han constituido y el proceso histórico que los ha estimulado. Luigi Ferrante dice, en relación a Giovanni Verga: “El hombre es las cosas que hace, los empeños que asume, la tradición que acepta y la realidad histórica de su estado que condicionan también sus sentimientos y sus pensamientos”.⁵

No entiendo hoy en día a los jóvenes epígonos de Lachenmann, como tampoco nunca entendí a otros epígonos que abundan entre nosotros. Como ya dije anteriormente en *El compositor hoy en América Latina*: saltar; desarrollar una mirada crítica sobre la realidad musical que nos llega desde los países centrales no es apartarse de la historia, no es negar las nuevas técnicas, no es subestimar dichas producciones. Por el contrario, el ver cómo se desarrollan sus tradiciones debe estimularnos a desarrollar las nuestras que, por supuesto, tienen mucho en común, lo que no es necesario ponderar. Más bien el problema reside en marcar las diferencias, en establecer nuevos patrones. ¿Acaso hoy no es más fácil ver las diferencias que las similitudes? ¿Acaso no es verificable la diferencia entre las obras de un sinnúmero de compositores, consecuencia de su particular cultura?

A veces pienso en los posibles destinatarios de nuestras obras. No puedo menos que imaginar que han accedido a este otro universo, el de la *representación simbólica*, que su frecuentación del arte y particularmente de la música ha sido un estímulo para superar, por lo menos en el campo imaginario, la vacuidad de lo cotidiano fomentado por los medios de comunicación y así superar la enajenación a la que tienden a llevarnos. Me pregunto si lo que hoy producimos puede formar parte de la cadena de obras que han constituido esa otredad que los configura. Dejaré este tema para otra oportunidad; ahora vuelvo a mis obras.

5. Verga, Giovanni, *Relatos sicilianos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Había escrito un solo de violonchelo para *Tancredi* y *Clorinda*. En aquel momento, por problemas de tiempo, rehice ese fragmento de dobles cuerdas en posición cerrada en un dúo de viola y violonchelo, pero quise conservar ese solo, esa pequeña pieza. Tiempo después, Martín Devoto me la requirió para un ciclo de instrumentos solos y decidí componer dos nuevas piezas para ese fin. Si la primera se ocupaba de las dobles cuerdas, en la segunda trabajé el *portamento* y una escala, que incluye cuartos de tono, en la línea melódica sobre la cuerda de la, mientras que en la cuerda contigua se ejecuta una suerte de bordón con una sordina solo para esa cuerda. La tercera pieza la centré en el golpe de arco. De ese modo, resultaron tres estudios para ese instrumento, muy de mi preferencia como también lo son el clarinete y el trombón. Martín me sugirió que les pusiera nombre; de allí *Tres postales* (San Ignacio Miní, Ischigualasto y La Polvorilla) para aludir a tres lugares muy particulares de nuestra geografía. Debo decir que es una de las pocas obras de las que tengo tres versiones; además de la de Martín, las de Lucrecia Basaldúa y Jorge Pérez Tedesco, lo cual me confirma una vez más la importancia del intérprete.

En el año 2001 decidí componer una obra electroacústica, *In Memoriam*, en homenaje a mis padres ya fallecidos. La obra, una construcción secuencial, prescinde del desarrollo causístico típico de la música europea. El material que utilicé estuvo restringido a un repertorio básico de sonidos que se combinan de diferentes maneras durante su transcurso. Formalmente, pueden considerarse cinco secciones, las cuales se desenvuelven en una concepción temporal que responde a la idea de un presente continuo.

En aquel entonces, había comenzado a observar si en las obras electroacústicas las funciones suspensivas-resolutivas propias de la música tonal eran sustituidas, en particular en las estructuras no temperadas. Ya en *La maga...*, y posteriormente en *U mare...*, al elaborar la electrónica a partir de sonidos de la percusión había tenido en cuenta de algún modo estas funciones, o por lo menos algunos factores de separación y enlace. Observé que eran tomadas en cuenta en obras de otros compositores; así encontré, en obras de Dhomont, Risset y otros, no solo las funciones suspensivas-resolutivas, sino también otras tales como semirresolutivas, posicionales, transitivas, material que presenté un par de años después a raíz de mi

concurso en la Universidad Nacional de Quilmes (*Estructuras secuenciales no temperadas*).

Volviendo a *In Memoriam*, la idea fue la de valerme de pocos materiales, cuyas posibles combinaciones, más la posibilidad de repetición, variación, etc., sumadas a las características ya señaladas, me permitirían elaborar formalmente la obra. La experiencia de sujetarme a tantas restricciones fue más que interesante; poco a poco me vi obligado, en algunos casos, a incorporar otros materiales, análogos a los ya existentes, para lograr más variedad discursiva y, en otros casos, a mantener una cierta identidad rítmica para no perder continuidad. Terminada la obra percibí un cierto desequilibrio, lo que me llevó a un segundo armado con el agregado de varias unidades que, más allá de prolongar su duración, me permitieron un mayor equilibrio, una mayor correspondencia entre lo que pretendo significar y el tiempo empleado para hacerlo; una mejor relación entre las partes y el todo. Fue una buena experiencia que en algún momento espero repetir.

La lectura de un pequeño opúsculo, *El tío*, figura mítica en los socavones de Perú y Bolivia, poseedor tanto del bien como del mal, dios y diablo al mismo tiempo, me estimuló para la composición de una obra electrónica que dedicaría a mi amigo Luis Corazza, sonidista que conocí en el CICMAT en 1973 y quien se ha ocupado de las grabaciones y mezclas de casi todas mis obras. Mis hijos, cuando pequeños, por alguna razón que no recuerdo, lo llamaban afectuosamente “el tío Angora”. La obra, compuesta en el año 2006 comparte con las anteriores electrónicas un criterio formal similar, una construcción por secciones yuxtapuestas, construidas en terrazas. Es decir, con una superposición de materiales tomados de mi banco de percusión, más algunos otros archivos, seguramente de piano. En general, estas unidades de configuración carecen de direccionalidad, dado que las direccionales son usadas como estructuras modulatorias y se constituyen de algún modo en nexos dinámicos. Como ya señalé, esta forma no es caprichosa, sino que pretende ser una metáfora a distancia de las manifestaciones pictóricas y escultóricas de las culturas prehispánicas de América del Sur.

En su devenir, la obra presenta un esquema formal que podríamos resumir de la siguiente manera: una sección A con subdivisiones internas que dura hasta los 2'55". Esta sección presenta una configuración secuencial

con el mismo procedimiento empleado en *In Memoriam*. Es decir, un número limitado de materiales que caracterizan expresivamente la unidad y que se van combinando y ampliando a medida que la obra avanza, mientras que otros materiales aparecen de manera acumulativa, incrementando su dinámica y su densidad polifónica, de modo que se constituyen, en este caso, en unidades dinámicas (B), y otros materiales que se explicitan de la manera habitual en mis otras obras electroacústicas. Resumiendo, podemos decir que la resultante es una construcción formal que podría abreviarse de la siguiente manera: A B A - B A C A D E A, esta última A, una pequeña coda.

En el mismo año (2006) se dieron una serie de coincidencias a raíz de un Festival Internacional de Orquestas de Viento por realizarse en la ciudad de Córdoba. Su organizador era Vicente Moncho, colega representante local de la Sociedad Internacional de Orquestas de Viento, quien en reiteradas ocasiones me había sugerido que le escribiera una obra. Además, el Festival estaba patrocinado por Yamaha, y su gerente, Roberto Moure, nos invitó a mí y a Gustavo Fontana, director de la Orquesta de Vientos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Debo confesar que me costó mucho imaginar una obra para esa formación, dado que, por lo general, es usada para la ejecución de música “ligera” de corte más popular; y en muchos casos, arreglos de obras folclóricas o de corte más emblemático, como la religiosa o militar.

Bien, no sería la primera vez que abordaba ese tipo de música (he escrito música modal, tonal para el cine), sin embargo decidí avanzar un poco más, proponiéndome la alternativa de construir fragmentos contrastantes desde el punto de vista estilístico (unas más matéricas y otras más melódico-rítmicas), que de algún modo van avanzando a medida que se van reiterando. Nunca asistí a un ensayo, si es que lo hubo en Buenos Aires. Y en Córdoba me encontré con un director invitado, quien se limitó a la lectura de algunas secciones por falta de tiempo. Pedí entonces a Gustavo que excluyera la percusión en algunas secciones, dado que no podían respetar lo escrito en una primera y única lectura. Así fue la primera y única versión de la obra, de la cual puedo decir que se llama *La cañada*, en alusión a la canalización del Río I que atraviesa y divide en dos a la hermosa ciudad de

Córdoba. Espero poder escuchar la obra alguna vez, aunque más no sea para reconocer su escaso valor compositivo.

Ya en la década del sesenta Umberto Eco acuñaba el término *idiolecto* para referirse ya no a un dialecto, sino a aquella configuración particular, aquella particular estructura propia de una obra y solo de esa obra; es decir, no usada por el mismo compositor en obras siguientes. Cuando se trata de piezas instrumentales, desde hace tiempo intento derivar el tratamiento de las alturas de la escala de los armónicos. En el caso de *Fantasia recurrente* (2008), para flauta y trío de arcos, el precario sistema es sostenido a partir de dos fundamentales que comparten cinco sonidos comunes. Se trata de “escalas” de cinco notas y, sobre la en base de estas, se determina su sucesión, a modo de sistema moduladorio en lo que atañe al material para la flauta, mientras que en las cuerdas, una suerte de continuo para un trío (violín, viola y violonchelo) como para un número mayor de instrumentos (podría ejecutarse también para flauta y orquesta de cuerdas agregando “contrabajos” a la octava de los chelos). A los bicordios que determinan las diferentes escalas, se les suma su correspondiente diferencial, con el que se conforman tríadas cuya posición en la obra depende del movimiento de las voces. La obra, encargada por Martín Devoto, quien organizaba un ciclo de conciertos para instrumentos solos en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, tuvo como antecedente un pedido de la flautista Juliana Moreno, una joven especializada en las técnicas extendidas de su instrumento, quien me acercó un banco de timbres, seguramente para motivarme en la composición para flauta y sonidos electrónicos. El problema fue que por aquella época me había saturado la escucha de un número significativo de trabajos de jóvenes que me provocaban sensaciones que hoy recuerdo de manera muy precisa: una sucesión de recursos sin una lógica constructiva que la justificara y una indiferenciada identidad; todas parecían compuestas por el mismo autor a destiempo. Decidí escribir una obra exenta de dichos recursos, con la esperanza de no defraudar mucho a la instrumentista; nunca hablamos del tema.

En verdad, la obra es una suerte de tema con variaciones. En el tema coexisten varios materiales y el planteo fue ver si, al repetirlos trastocando su lugar originario, se reconocería la repetición variada, si la característica de

los materiales imponía una nueva conformación formal o si, por lo menos, eran capaces de crear ambigüedad. Dejo al oyente tal interrogante; hoy la obra me plantea, una vez más, la vieja disyuntiva entre materiales y estructura, entre la necesidad de una estructuración sólida que se imponga a las características materiales, o lo contrario. Será cuestión de seguir ocupándome de dicha problemática.

En algún lugar leí que Picasso dijo: “Yo no busco, encuentro”. Lamentablemente, debo comentar mi discrepancia de tan ilustre artista. Yo, en cambio, busco, sin tener certeza de que algo pueda encontrar.

Una vez más vuelvo al viejo problema: materiales-estructura. Materialidad-obras matéricas, nuevos recursos instrumentales, por un lado; y la organización de las alturas, intervalos, sistemas derivados de matrices matemáticas, series, *pitch classes*, etc., por otro lado: una elección. Veo que los compositores optan por uno u otro o, en todo caso, por una hibridez, una mezcla no muy coherente a mi entender, dado que atenta muchas veces contra la unidad que una obra debe tener.

En todo caso, es necesario considerar que en las obras netamente instrumentales partí de un sistema a veces tonal, como en el caso de la música para la imagen (seguramente los cineastas no aceptarían otra música más actual, debido a su desconocimiento o a la imposibilidad de ser “comprendidos” por los destinatarios de sus films). Otras veces usé un lenguaje más accesible para la mayoría de los instrumentistas, cuyas técnicas instrumentales fueron adquiridas con la música tradicional, y también pensando en otro posible público. Este es el caso de *La cañada*, *Fantasía recurrente*, la *suite de Tancredi y Clorinda* y, en menor grado, las *Tres postales*, el *Cuaderno de apuntes* y *Juan sube y baja*, obras que presentan características muy diferentes a las de mis piezas electroacústicas, las cuales –creo– tienen más proximidad, un mayor parentesco entre sí, debido a un mejor equilibrio entre los materiales, a su organización y a una mayor libertad compositiva.

Para volver al problema, pienso en las obras mixtas. En este momento (2012), estoy componiendo con gusto una tercera obra para sonidos electrónicos y un percusionista por pedido de Ricardo Gómez, un excelente percusionista uruguayo. Las posibilidades de ambos medios son altas y, más allá de los problemas que me estoy planteando, siento esa libertad que me es

totalmente necesaria para componer. Es en las obras mixtas donde creo haber alcanzado un cierto equilibrio entre estos dos factores, pues me resisto tanto a usar sistemas de alturas rígidos como a trabajar solo la materia, sin la estructuración necesaria. En este caso, la obra presenta cuatro secciones con material electrónico, en parte semielaborado, usado o preparado para obras anteriormente compuestas, una suerte de “restos de un naufragio”. La obra se llamará *El Quijote de dos orillas*.

En dicha obra me planteo varios problemas: a) tratar de establecer una relación equilibrada y funcional entre los instrumentos no escalares y la marimba, que aquí es usada por sectores con un limitado número de notas en cada uno, procurando sonoridades en lo posible diferentes en cada sector, b) incluir tres solos intercalados entre cada sección electrónica c) proponer un uso virtuosístico del set, y el empleo de técnicas extendidas. En fin, una obra que espero continúe las problemática de las obras mixtas anteriores.

También vuelvo a la idea de componer una obra para orquesta y coro. Hasta ahora, la idea nunca me sedujo. De joven pensaba que la orquesta era una estructura monárquica del siglo XIX que respondía a las estructuras sociales del momento; por cierto, esta idea no tenía nada que ver con las obras compuestas hasta la década del cincuenta, muchas de ellas verdaderamente insuperables.

Además sentía poco estímulo por las versiones de las obras de colegas por parte de nuestras orquestas o, en todo caso, por los comentarios de sus autores; comentarios muchas veces lamentables. Pero, lo mejor es no pensar en la supuesta ejecución; ese es otro problema.

La posibilidad de contar con muchos instrumentos es en principio seductora. Creo que puede resolver el problema de la estructura espectral-estructura tonal. Será cuestión de encontrar alguna forma de contigüidad de estructuración secuencial, de lógica que garantice la relación entre el eje vertical y el horizontal.

La cuestión es que el espectro no es el timbre, no es ese parámetro multidimensional, y sigo pensando, como pasa en otras actividades humanas, que toda construcción va a depender de los materiales que se empleen, de la necesidad de no sacrificar los materiales por una idea que no tenga en cuenta su particular naturaleza.

En general, en la composición electrónica los sonidos difícilmente son limitados en su propia naturaleza, y cuando se lo hace, por lo menos en mi caso, es previo a su uso y es para determinar con precisión las características que uno quiere que tengan, tanto en su envolvente dinámica como en la espectral. En el campo instrumental ya los instrumentos traen sus propias características, la que varía según la tesitura. Una mezcla de espectros es posible, como también lo es su evolución melódica, pero la poca posibilidad de ensayo que tienen nuestras obras hace inútil toda indicación en ese sentido.

No obstante, creo que se puede usar el mismo procedimiento: primero componer los sonidos y luego ver sus posibilidades de uso, de combinación en ambos ejes. Se podría asignar (desde luego, sin desechar los ya existentes en los instrumentos de más fácil control) una combinación de espectros a partir de factores comunes y, en tal caso, como creo haber mencionado ya, las duraciones dejan de ser parte del sistema para pasar a ser un atributo del sonido.

En este sentido, llevo ya tiempo trabajando en ello a partir del estímulo literario provisto por reiteradas lecturas de la *Odisea* homérica. Su construcción no solo podría ayudarme en la articulación formal, sino también en el carácter de las diferentes y variadas unidades.