

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA

■ **AÑO XXXV**
■ **2021**

VOLUMEN 35 - N° 1

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector. Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Lic. Nilda Vineis (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: Ilustración de tapa de la *Revista Ars*, Año 10, No. 47 (1949), dedicada a Julián Aguirre. (Fotografía de la Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires". Gentileza: Luisina García).

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C. 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 35 N° 1.

11

CONMEMORACIÓN

Pola Suárez Urtubey (1931-2021). Gran figura de la difusión de la música clásica.
Pablo Bardin

15

SECCIÓN ARTÍCULOS

Nueva mirada hacia el pasado: los aportes compositivos de Julián Aguirre a la música argentina.

Luisina García

19

Arte y mimesis. La controversia filosófica.

Ricardo Mandolini

41

Un fenómeno invariante de simetría por reflexión especular en los corales de Johann Sebastian Bach.

Jorge Sad Levi

65

SECCIÓN RESEÑAS

Monjeau, Federico. 2021. *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Pablo Fessel

131

NOTICIAS DEL INSTITUTO

139

CONVOCATORIA

143

PRÓLOGO



■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 35 N° 1



La Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de rigurosa periodicidad desde su fundación, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en el amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática se debe al deseo de cubrir los diferentes intereses del público al cual va dirigida: tanto investigadores y estudiosos de la música como al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto.

Adaptándonos a las nuevas normas que deben reunir las publicaciones periódicas científicas para ser reconocidas internacionalmente, es que a partir del número 31 (2017), nuestra revista también se edita en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal System (OJS) desde donde se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos. Se puede acceder a la misma desde la siguiente dirección electrónica <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM>

Les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección de sus revistas, cuyos artículos también pueden descargarse de forma gratuita en formato PDF. La dirección de descarga es la de nuestra página web www.iimcv.org

Así mismo, a partir del año 2019 y continuando con la adecuación a las normas internacionales, nuestra publicación tiene una periodicidad semestral.

En el presente volumen 35 N° 1 se publican los siguientes artículos:

- Luisina García (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo): “Nueva mirada hacia el pasado: los aportes compositivos de Julián Aguirre a la música argentina”.

- Ricardo Mandolini (Universidad de Lille, Francia): “Arte y mimesis. La controversia filosófica”.
- Jorge Sad Levi (Universidad Nacional de Tres de Febrero): “Un fenómeno invariante de simetría por reflexión especular en los corales de Johann Sebastian Bach”.

12 La Sección Reseñas, presenta la realizada por el Dr. Pablo Fessel (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET – Argentina) sobre el libro de Federico Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. Buenos Aires, Gourmet musical ediciones, 2021.

En ocasión del fallecimiento de la musicóloga Pola Suárez Urtubey, ocurrido en marzo de este año, el Lic. Pablo Bardin, recuerda a quién fuera investigadora y periodista dedicada a la crítica y la divulgación musical. Doctora en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, galardonada en dos ocasiones con el Premio Konex por su tarea como musicóloga y sus aportes a la música clásica, fue también autora de publicaciones dedicadas a la historia de la música y el pensamiento argentino.

En la Sección Convocatoria, brindamos los lineamientos que deben cumplir los artículos que se envíen para su publicación en nuestra revista. La convocatoria para la presentación de trabajos para el N° 1 del vol. 36 correspondiente al año 2022, estará abierta hasta el 1° de febrero de 2022. Asimismo, el Comité Editorial recibe contribuciones a lo largo de todo el año que, en caso de ser aprobadas, se publicarán en el número más cercano a la fecha en la que fueron aceptadas.

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO
Editora

CONMEMORACIÓN



■ POLA SUÁREZ URTUBEY (1931-2021). GRAN FIGURA DE LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA

PABLO BARDIN

■

Falleció el 20 de marzo 2021, próxima a cumplir 90 años, Pola Suárez Urtubey, figura importante de la difusión de la llamada música clásica. Santiagueña, pronto decidió ir a estudiar en Buenos Aires con amplios intereses intelectuales, como se comprueba teniendo en cuenta que si bien la música fue su atracción mayor ella fue Profesora de Castellano, Literatura y Latín. Cuatro aspectos distintos fueron abarcados en su vida: la docencia musical, la actividad periodística, los comentarios y conferencias en el Teatro Colón y los libros sobre asuntos musicales y folklóricos, con especial conocimiento de la obra de Alberto Ginastera reflejada en dos libros: *Alberto Ginastera* y *Ginastera en cinco movimientos*. La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina fue fundada por Ginastera y en ella obtuvo su Doctorado en Musicología Suárez Urtubey. Tuvo a su cargo la Cátedra de Crítica Musical; fui su alumno y cuando ella por razones de exceso de trabajo pidió ser reemplazada Roberto Caamaño (entonces a cargo de la Facultad de Música) me nombró sucesor en esa cátedra.

En la actividad periodística fue valiosa su presencia durante muchos años en el diario *La Nación* a partir de 1997, ya sea escribiendo críticas o más recientemente reminiscencias musicales muy variadas que siguió ofreciendo en buena parte de su última década de vida. Escribía con un estilo cuidado y grato, muy natural; sus gustos no fueron vanguardistas ni exploraba compositores raramente ejecutados, pero daba

ideas muy claras y consistentes sobre el repertorio fundamental: orientaba al lector de manera muy comunicativa.

En el Teatro Colón su tarea fue múltiple durante varias décadas. Escribió en centenares de programas de mano en conciertos y óperas, pero también en la Revista Teatro Colón artículos sobre un tema específico con especial interés en la ópera o en ciertos creadores. Desde 1998 coordinó el ciclo de conferencias “Aproximación al Conocimiento de la Ópera” organizado por la Fundación del Teatro Colón.

16

Sus libros, aparte de los que son sobre Ginastera, fueron de dos tendencias. Por un lado, se ocupó de *La música en el ideario de Sarmiento* y realizó estudios folklóricos argentinos. Por otro escribió libros de divulgación como *Historia de la música* y *La Ópera, 400 años de magia*. No hay melómano en nuestro país que no la haya leído con frecuencia en libros o notas de programa o escuchado en conferencias.

No le faltaron reconocimientos: desde 1999 Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y Miembro correspondiente de la Academia Argentina de la Historia. Y varios premios: el primer premio del concurso internacional Robert Stevenson de Historia de la Música y Musicología, y nada menos que tres instancias de la misma institución: 1989, Diploma al Mérito en Música Clásica; 2007, Diploma al Mérito y Premio Konex de Platino en Comunicación-Periodismo; 2009, miembro del Gran Jurado y Presidente.

Siempre muy ocupada, alternó tareas de mucho contacto con gran variedad de gente y otras de pasar horas leyendo en su departamento o en búsquedas de información en diversos lugares. Quienes la conocimos y cambiamos ideas con ella ciertamente la extrañamos.



SECCIÓN ARTÍCULOS



NUEVA MIRADA HACIA EL PASADO: LOS APORTES COMPOSITIVOS DE JULIÁN AGUIRRE A LA MÚSICA ARGENTINA

LUISINA GARCÍA

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo
luisinagarcia@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone un recorrido crítico por una buena parte del corpus teórico disponible referido al compositor argentino Julián Aguirre (1868-1924). Con el propósito de confirmar qué se conoce actualmente sobre el músico, se considera importante visitar textos producidos en el ámbito de la crítica musical, la musicografía y la musicología, en distintos momentos de los siglos XX y XXI, para así plantear la necesidad de iniciar una indagación que vuelva a poner su nombre en la agenda investigativa. De esta manera, se busca, a la luz de nuevos paradigmas teórico-metodológicos de la musicología actual, iniciar un derrotero que supere el estado fragmentario de los estudios existentes sobre el tema y la concepción unidireccional que aún prevalece acerca de la obra de Aguirre. La investigación está en estado inicial en el marco de estudios doctorales.

Palabras clave: Música argentina, Composición, Nacionalismo musical, Musicografía, Biografía, Historiografía musical.

A NEW LOOK INTO THE PAST: JULIÁN AGUIRRE'S COMPOSITIONAL CONTRIBUTIONS TO ARGENTINE MUSIC.

20

ABSTRACT

This article proposes a critical examination of a large part of the available theoretical corpus referring to the Argentine composer Julián Aguirre (1868-1924). In order to confirm what is currently known about this musician, we consider the importance of revisiting texts produced in the field of music criticism, musicography and musicology, published during the 20th and 21st centuries, in order to initiate an inquiry that will put his name back on the investigative agenda. Thus, we follow the theoretical-methodological paradigms of current musicology, to begin a road map that overcomes the fragmentary state of existing studies on the subject and the unidirectional conception that still prevails about Aguirre's *oeuvre*. This research is in its preliminary stages of my doctoral studies.

Keywords: Argentine Music, Composition, Musical Nationalism, Musicography, Biography, Musical Historiography.



Introducción

Cuando un objeto de estudio tiene nombre y apellido indudablemente pensamos en la importancia de ese sujeto, la cual motivó la trascendencia de su información personal como nombre, ocupación o lugar de residencia. Si su nombre también nominaliza instituciones, premios, calles y aparece entre las páginas de libros, sin dudas pensamos que se trató de alguien a quien la historia decidió mantener en el recuerdo.

Así fue mi primer encuentro con Julián Aguirre (1868-1924); un nombre conocido y la asociación inmediata con sus obras más difundidas e interpretadas. Un acercamiento mayor a su actividad compositiva arrojó un primer dato que me sorprendió: muchas piezas de su catálogo aún no habían recibido un tratamiento exhaustivo, un estudio musicológico e incluso, algunas parecían no haber sido interpretadas en años. Las partituras guardadas en los archivos esperaban ansiosas una mirada curiosa que

pretendiese volver a estudiarlas y ponerlas en circulación. La sorpresa, evidente, venía de la mano del conocimiento que se tiene de Aguirre (como uno de los primeros compositores nacionalistas) y de la amplia tradición interpretativa de algunas de sus obras (otra vez, las más conocidas) en el terreno de conciertos de cámara e incluso sinfónico. En 2018, con motivo del sesquicentenario de su nacimiento, ciertas recordaciones en el campo de la musicología tendieron a proporcionar una revisión crítica de los aportes culturales de este músico (Mansilla, 2018a, 2018b; Martínez, 2018; García, 2018a, 2018b), quien continúa siendo “importante” en el consenso general de la investigación, la interpretación y el público que aprecia la música de tradición escrita local.

En el presente escrito, mi propósito es confirmar qué se conoce y sabe actualmente sobre Aguirre en cuanto compositor y explicar cuáles fueron los motivos que me impulsaron a iniciar una investigación que vuelva a poner su nombre en la agenda musicológica.¹ A pesar de haber sido un músico que también se dedicó a la docencia, a la crítica y a la gestión cultural, me permitiré centrarme solo en aquellas lecturas y reflexiones que conciernen a su tarea compositiva, ya que, hasta el momento, es su faceta más estudiada. Siguiendo el postulado de la historiografía general que admite que “cada generación necesita reescribir su historia” (Rondón, 2017: 46), considero importante visitar autores, postulados teóricos y metodológicos, a la luz de nuevos paradigmas, principalmente, al atestiguar que muchos años han separado a los distintos trabajos que sobre este músico y su obra se hicieron; asimismo, que, si bien contamos con estudios más recientes, los mismos proveen un abordaje fragmentario, con diferentes niveles de especificidad e incluso, en algunos casos, con el explícito pedido de ser retomados por investigaciones futuras. Considero como valiosos esfuerzos los estudios que se han llevado a cabo en los últimos diez años sobre este compositor, dado que la principal dificultad que plantea actualmente una indagación específica sobre Aguirre es la existencia escurridiza de un archivo o fondo documental personal/familiar. La ventaja inalcanzable de aquellos primeros estudios sobre este compositor han sido los testimonios directos de familiares y las fuentes de primera mano, indispensables antecedentes que sin duda forman parte de mi investigación.

Focalizaré en aquellos trabajos que hayan tomado como objeto de estudio a Aguirre compositor y a su obra, a modo de rastrear continuidades y discontinuidades a lo largo del tiempo. Intentaré proporcionar una nueva mirada que contemple a estos trabajos de manera integral y proponga respuestas a demandas y necesidades de una época muy distinta a aquellas en las que gran parte de los estudios aguirreanos se llevaron a cabo.

¹ He iniciado recientemente estudios de doctorado en la Universidad de Buenos Aires, bajo la guía de Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz, con un proyecto sobre Aguirre. Realizo estos estudios en el marco del proyecto “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, de la programación científica 2020-2022 de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.

Información preliminar

La dualidad de naciones que revistió la vida de Julián Aguirre está presente desde su núcleo familiar, por ser hijo de un vasco y una argentina. España fue el país de su niñez, primera juventud y formación musical. Argentina, el país de su adultez, desarrollo y consolidación artística. A diferencia de otros compositores de la llamada Generación del 80, como Alberto Williams o Arturo Berutti, la formación de Aguirre en el exterior ocurrió como una consecuencia de su vida allí, del negocio y las amistades de su padre y de sus intereses personales.² Lo que para muchos musicólogos caracterizó a esta generación de múltiples denominaciones tuvo que ver, en parte, con la formación recibida en el extranjero, fomentada a partir de becas. En el caso de Aguirre, el vivir en Madrid le permitió acceder al conservatorio allí. Su padre era dueño de un negocio de pianos y por las puertas de su local pasaron personalidades como Benito Pérez Galdós e Isaac Albéniz (quien jugaba con el pequeño Julián sentado al piano). Claro que con estas amistades, la atención en las habilidades musicales de Aguirre no pasó desapercibida y los consejos a don Juan Aguirre no tardaron en llegar. Así es como el joven ingresa al conservatorio y ya para sus dieciséis años contaba con un primer premio de piano y composición que hizo la transición del simple juego y pasatiempo a un futuro prometedor como compositor e intérprete.³

La dualidad continuaba marcando los rasgos biográficos de este compositor y, por cuestiones de la época, Aguirre dividió su vocación artística con la imposición paterna de estudiar en la Facultad de Derecho. Esa misma dualidad pareció interrumpirse cuando, ya en Buenos Aires, se dedicó exclusivamente a la música. Allí, sus tareas se multiplicaron y su profesión abarcó la composición e interpretación musical, la docencia, la fundación de su propia escuela de música, la activa participación en círculos de intelectuales y artistas, su designación como jurado de premios y su rol de crítico musical en la prensa del momento.

Los datos biográficos de Aguirre aún presentan lugares de confusión y/o desacuerdo. La principal dificultad para cotejar esta información es el descuido inicial con la que fue recopilada y la brecha temporal que nos separa no solo de la existencia física de Aguirre sino de algunos de los principales estudios que sobre él se llevaron a cabo. En estas páginas me centraré en su rol de compositor, el cual, por haber sido mayormente estudiado, posee ciertos puntos de partida más sólidos e incluso, ciertos consensos historiográficos. Dado que los trabajos sobre este tema difieren en grados de especificidad, abordajes y que inclusive a muchos los separan grandes brechas tempo-

² Desde luego, aludo a la Generación del 80 como se la entiende en el devenir histórico de la música argentina de tradición escrita, como derivación del grupo de intelectuales de la literatura que recibió la misma denominación. (Suárez Urtubey, 1999: 646-655).

³ Extraje estos datos, principalmente, de la biografía que escribió Juan Francisco Giacobbe (1945). La diferencia de edad entre Albéniz y Aguirre era de ocho años.

rales, intentaré realizar un recorrido que visualice los puntos de contacto, las concordancias y discrepancias, y así comenzar a atar cabos de una historia contada por partes.

Primeros homenajes que “hicieron historia”

Luego de la muerte de Aguirre en 1924 proliferaron escritos y artículos periodísticos que le dedicaron páginas en forma de homenajes donde la concepción que se tenía de este músico fue bastante consensuada: Aguirre era un compositor nacionalista, uno de los pocos de la época que habían sabido darle a la música “cultura” argentina un tinte idiosincrático. Considero que un primer momento en la literatura y la bibliografía concernientes a este compositor, sobre todo en la década del 20, colaboró para generar esta consideración casi indiscutida que de él se tiene.

23

Encontramos por ejemplo en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*— institución de la cual Aguirre, recordemos, fue el primer presidente—, de agosto de 1924, las siguientes palabras para describir al compositor y a su música:

“Pero no fue Julián Aguirre un músico destinado a seguir exclusivamente huellas ajenas. La enseñanza musical recibida sirvió, ante todo, para ponerse en contacto con el arte popular patrio, y ver, mediante un estudio combinado por la grave paciencia del investigador y el entusiasmo del poeta al descubrir bellezas olvidadas, que en el alma musical argentina existían gérmenes poderosos de personalidad, y que esos gérmenes debían incorporarse a la gran corriente musical nacionalista, a la que concurrían todos los pueblos cultos.” (*Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, agosto de 1924: 1).⁴

Y continúa:

“[...] el maestro produjo una notable serie de composiciones personales, de un sello marcadamente argentino, con aquella facilidad y fluidez que son propias de la música del pueblo, y, al mismo tiempo, con el refinamiento y la gentileza de la exposición que presta el verdadero músico a los productos de su fantasía y de su sensibilidad.” (agosto de 1924: 2).

Finalmente, el artículo reitera una vez más el carácter nacionalista de este compositor al afirmar: “[...] la obra de Julián Aguirre significa en nuestro arte una nota destacada,

⁴ Aunque son pequeñas mis intervenciones, he normalizado la ortografía de las citas a los usos actuales.

no solo por su valor real sino además por aparecer en los comienzos de nuestra resurrección nacionalista de un modo definitivo” (*ibíd.*).

Digamos que, desde las repercusiones en vida de Aguirre hasta los primeros homenajes póstumos, era casi imposible pensar a este músico de manera desligada a los conceptos “música nacional” o “música de nuestra patria”. Incluso, en la revista de la Wagneriana se menciona una “resurrección nacionalista”, quizás pensando en un incipiente nacionalismo musical de aquellos “precursores” de la música de Argentina, como se denominaba a Esnaola, Alberdi y Alcorta, entre otros compositores.⁵

A los discursos en la prensa periódica musical de la época se sumaron ciertos hechos artísticos y conmemorativos que denotaron, por un lado, la reafirmación del carácter nacionalista de las composiciones aguirreanas y, por otro, el reconocimiento que tuvo este músico en los más influyentes ambientes culturales y artísticos de comienzos del siglo XX. Así, por ejemplo, el 4 de octubre de 1924, casi dos meses luego de su muerte, se llevó a cabo una audición consagrada por completo a su memoria, a modo de homenaje por parte de la Sociedad Nacional de Música; reunión a la que asistieron personalidades importantes en ese entonces como los ministros de Instrucción Pública y Relaciones Exteriores, autoridades del Consejo Nacional de Educación y el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Esto se plasmó en la Revista de la Wagneriana donde se describió al evento como un “[justísimo homenaje] a quien supo elevar nuestra música nacional a un grado superior de belleza” (agosto de 1924: 3).

Quizás el hecho más significativo y recordado haya sido la decisión de erigir un busto con la figura del compositor en el Rosedal de Palermo, en la ciudad de Buenos Aires en 1927, el cual nos revela otra pista sobre la unanimidad que existía en la consideración de este músico por aquellos años.⁶

⁵ A este respecto, podemos aclarar que muchos autores —posteriormente— encontraron que el nacionalismo musical como corriente estética en Argentina nació con Aguirre y Williams y que los compositores anteriores fueron más bien “compositores argentinos”, no necesariamente nacionalistas. Sobre esto versa, en parte, la tesis doctoral de 1943 de Jorge Oscar Pickenhayn quien, al centrarse en el género de la canción de cámara, reafirmó una contundente diferencia entre la canción “argentina” y la canción “argentinista”. Mientras que la primera se trataba de una canción compuesta en Argentina, por un músico/a argentino/a, la segunda tenía que ver con una explícita “filialción nacionalista”. Pero al momento de escribirse estos “artículos-homenaje” faltaban ciertos años de investigaciones y reflexiones teóricas sobre el asunto que pudiesen aportar una mayor claridad interpretativa.

⁶ Entre los miembros de la Comisión de Homenaje se encontraban destacadas figuras del ambiente musical y cultural de la época como José André, Mario Bravo, Ernesto de la Cárcova, Pascual de Rogatís, Cupertino del Campo, Ernesto de la Guardia, José Gil, Cirilo Grassi Díaz, Alberto y Alejandro Insaurraga, Carlos López Buchardo, Carlos Lottermoser, Miguel Mastrogianni, Martín Noel, Luis V. Ochoa, Athos Palma, Celestino Piaggio, Enrique Prins, Ezequiel Ramos Mejía, Ricardo Rodríguez, Enrique Susini, Gastón Talamón, Cayetano Troiani y Floro Ugarte.

“Los numerosísimos admiradores de la obra y de la personalidad del malogrado maestro Julián Aguirre, interpretando el sentir del pueblo de Buenos Aires, acordaron iniciar un movimiento tendiente a erigir en esta capital un busto del extinto que perpetúe su recuerdo. La plausible iniciativa de los amigos del maestro Aguirre, no solo es un acto de admiración sino que también lo es de justicia.” (*Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, junio de 1925: 5).

La elección del lugar tuvo que ver con lo emblemático de ese sitio para honrar la memoria de aquellos artistas e intelectuales argentinos que habrían dejado un legado cultural. En el manifiesto homenaje a Julián Aguirre se afirmaba: “el autor de tantas obras llenísimas de argentinismo, desbordantes de poesía, debe estar entre las flores que tanto amara. Entre las rosas y en digna compañía con otros muertos que también vivieron para el arte y la belleza [...]” (AAVV, 1927: 18).

Finalmente, entre las palabras que se escribieron en torno a este acto simbólico encontramos una justificación que dice:

“La obra tan genuinamente argentina legada por Julián Aguirre, expresión del alma lírica popular, no basta con que perdure en la memoria de cuantos se identificaron con ella; es muy lógico que el autor de esa obra, que deja de ser absolutamente personal para convertirse en colectiva, sea contemplado por las multitudes como uno de los evocadores de la conciencia artística nacional.” (*Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, junio de 1924: 5).

Entiendo a estos actos y declaraciones como un “primer momento” en el estado de la cuestión sobre Aguirre, caracterizado por la homogeneidad discursiva en torno a la visión nacionalista de este compositor. La dualidad devenida multiplicidad, que caracterizó los rasgos biográficos de este compositor, se transformó en unidad ni bien comenzaron a manifestarse las declaraciones de las personas que lo rodearon. Los principales materiales de referencia son escritos de la prensa periódica, donde predominan la opinión y la información sobre sucesos que habrían tenido un interés colectivo para la sociedad cultural porteña de comienzos del siglo XX. Aguirre, según esta visión, era un compositor nacionalista, que no seguía huellas ajenas, que tenía un estilo personal y un sello argentino, y que merecía ser recordado no solo en los ámbitos culturales sino en toda la comunidad argentina, por sus aportes a una música nacional. Asimismo, la visión de la estética nacionalista argentina en esta instancia se emparentaba con su homónima europea, y así Aguirre fue “el César Franck” y “el Edvard Grieg” argentino —a modo de compararlo con aquellos compositores europeos que habrían contribuido a la música nacionalista en sus respectivos países—.



Figura 1. Monumento en homenaje a Julián Aguirre. Rosedal de Palermo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Foto de la autora (julio de 2019).

La historiografía aguirreana hacia los años 40

Veinte años después de la muerte de Aguirre, en la década del 40, surgieron escritos desde ámbitos académicos y literarios que descentralizaron la información del medio periodístico. Como continuidad a la década del 20 podemos encontrar nuevamente la vinculación del nacionalismo musical argentino con el europeo y algunos intentos por explicar las influencias de este último en los compositores locales. En el caso particu-

lar de Aguirre, se empezó a esbozar la idea de que el nacionalismo no era la única tendencia con la que podía asociarse a este compositor y que, además, su lenguaje musical “nacionalista” tendría que ver con un rasgo genuino y sincero; algo puramente instintivo en el compositor. Afirmaba Pickenhayn:

“En Aguirre, la tendencia nacionalista —que, aun fundamental, no era exclusiva dentro de su obra— se manifestó de modo tan sincero, que desde sus primeras composiciones empezó a cultivarla con éxito. Así, algunos de sus ‘tristes’ son obras de plena juventud, y esa tendencia, que ya en germen existía entonces, no haría después sino madurar y desarrollarse, hasta definirse totalmente en las últimas composiciones, que son las mejores.” (1943: 180).

También Giacobbe refirió a la “sinceridad” en Aguirre:

“Julián Aguirre con la diafinidad reflexiva de un espejo y la conciencia de un artista predestinado, fija la base normativa de su arte: la sinceridad que, en su caso, es ‘su’ sinceridad de hombre que se reconoce en la etnofonía de su pueblo.” (1945: 25).

Y agregaba:

“[...] Y no se suma a ninguna de las corrientes en boga [...] Es nada más que un distinguido maestro de piano y un compositor de trozos pequeños sin arrebatos y sin virtuosismo efectista, que a veces se confunden con las cifras, los estilos milongueados, el canto que el carrero silba o canta en las largas jornadas que empiezan y terminan con la luz o que tienen reminiscencias de tangos milongueados en los patios de ladrillos o en los altos corredores de madera de Barracas y la Boca.” (*Ibid.*).

Una vez más, encontramos la idea de que Aguirre no sigue corrientes en boga, o, en palabras de la década del 20, “huellas ajenas”. Interesa destacar de esta cita la percepción de que las piezas de Aguirre “se confunden” con las cifras, los estilos milongueados o las reminiscencias de tangos milongueados. Así, planteado de manera impersonal, parecería no existir una premeditación del compositor al evocar estos géneros/estilos y podría pensarse en una incipiente consideración de la recepción como lugar donde se identifican aquellas cuestiones que relacionan a las composiciones de Aguirre con una música paradigmática del nacionalismo argentino.

Para Giacobbe, el mérito en las obras de Aguirre tuvo que ver con la sinceridad y la espontaneidad (1945: 66-67). Eso les confirió la originalidad y la capacidad de ser consideradas como “arte argentino”. Al describir su proceso compositivo, afirmaba:

“Los trozos caligráficos de Aguirre [en referencia a los que podemos encontrar en los manuscritos que de él quedaron] son de un voluntario desorden, de aquel desorden que surge de un acelerado imperativo de la inspiración y que obliga a desatenderse de toda disciplina expositiva y sistemática.” (1945: 33).

28

Nuevamente, esta cita hace hincapié en el ámbito de lo espontáneo, de lo no premeditado respecto de las obras de este compositor y en la no sujeción a una disciplina sistemática. Tan seguro se encontraba Giacobbe de esta afirmación que nos advierte, unas páginas más adelante, que la música de Aguirre nada le debe a las “presiones ideológicas” o a las “imposiciones sistemáticas”:

“[Aguirre] no se ha servido casi jamás del folklore, no ha hecho maridaje con ninguna posición exótica de la técnica [...] ha hecho, por el contrario, ‘su’ arte; un arte que podrá ser tachado a veces de tímido, de retraído y hasta si se quiere, a veces, de escolástico en su armonía y en su corte, pero que es siempre un arte independiente de toda presión ideológica o de toda imposición sistemática.” (1945: 66).

A finales de la década del 40 un número de la *Revista Ars* dedicado a Aguirre, a propósito del 25 aniversario de su muerte, reunió artículos con descripciones que adjudicaban cierta “naturalidad” en el “acento nacional” de sus composiciones y la afirmación segura de que sus obras fueron producto “de su espíritu”, ya que no se limitó a extraer materiales del folclore, sino que se los apropió de un modo “subconsciente”:

“Sus obras, más que de un compositor que recurre al folklore para inculcarles acento nacional, parecen escritas por un payador culto que se expresa ‘naturalmente’ en el lenguaje musical de su pueblo; lenguaje propio; cuyos ritmos y giros melódicos, por un proceso de intelectualización, acaso ‘subconsciente’, constituyen una rítmica y una temática de carácter pampeano, ‘ajenas a las formas folklóricas y populares’. En efecto: en sus obras para canto —y lo propio acontece con sus páginas para piano— ‘el compositor no se ciñe nunca al molde del género dado (triste; huella, gato, etc.), sino a su espíritu’. Al grado de la sugestión o las exigencias del texto poético o de la inspiración del momento, los elementos rítmicos y melódicos fluyen libremente en perfecta concordancia con aquellos, en un desarrollo puramente personal.” (Talamón, 1949: s/p).⁷

⁷ Las comillas simples me pertenecen.

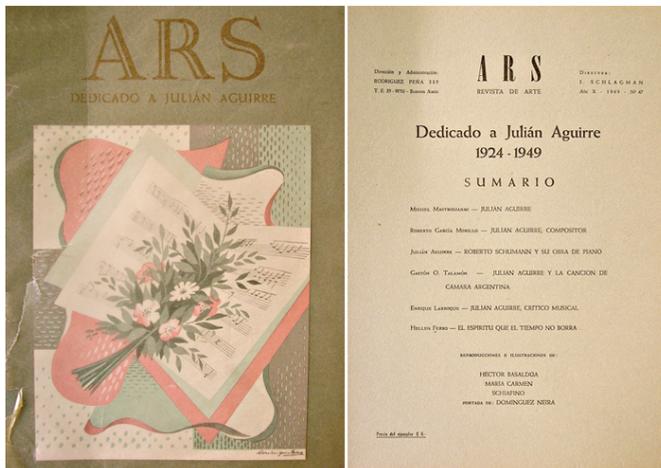


Figura 2. Tapa y portada de la Revista *Ars* dedicada a Julián Aguirre (1949). Foto de Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Universidad Católica Argentina.

Algunas de estas impresiones sobre el rol compositivo de Aguirre perduraron en el tiempo y, cincuenta años más tarde, encontramos palabras similares en la tesis de Deborah Schwartz-Kates, quien describió a Aguirre como un compositor “intuitivo, espontáneo y no doctrinario” (1997: 395).⁸ A propósito, fue esta misma musicóloga quien sostuvo que los “instintos naturales” de Aguirre lo llevaron a elaborar obras que la audiencia reconocía como inherentemente argentinas. Predomina aquí una visión que conecta su actividad compositiva con cierta “afinidad natural” para evocar el folclore nacional, de determinada construcción, elaboración e interpretación subjetiva de la realidad musical argentina de aquel entonces.

Schwartz-Kates (1997) además afirmó que las disertaciones y teorizaciones sobre el nacionalismo a cargo de Aguirre carecían de un pensamiento profundo y de una individualidad, quizás más evidente en otros compositores coetáneos (hecho que genera tal vez cierto contraste con el nivel de “profundidad nacionalista” que habría alcanzado en sus composiciones). Es valioso el aporte de esta musicóloga quien tuvo la oportunidad de entrevistar a una de las hijas de Aguirre la cual afirmó que su padre no era consciente de este rasgo en su música, que simplemente se trató de una “cosa natural” en él.

⁸ “As a composer, Aguirre was intuitive, spontaneous, and non-doctrinaire”.

Nuevos estudios hacia fines del siglo XX

30

Sabemos que el único catálogo de la obra de Aguirre fue el publicado por la musicóloga Carmen García Muñoz (1986) en formato de artículo, en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Allí, la autora dio cuenta de ciento cinco obras clasificadas por géneros, con datos sobre los estrenos y observaciones particulares de determinadas piezas. La importancia de dicho catálogo radica en su carácter casi único, aunque su taxonomía es imprecisa y puede generar confusiones. Se detecta que treinta y nueve composiciones permanecen inéditas y se puede advertir que el número de obras que no se conoce en la actualidad es un poco mayor si consideramos aquellas de las que solo probamos su existencia por menciones en la literatura y la prensa referentes al compositor. La música de Aguirre sigue teniendo zonas de vacancia investigativa, lugares inexplorados o poco cuestionados, debido a estas obras aparentemente perdidas, referencias a manuscritos inéditos, ediciones de distintas épocas que difieren entre sí y una numeración en opus que es incompleta e ininteligible. Sabemos que algunas obras tuvieron mayor divulgación gracias a la transcripción que otros músicos llevaron a cabo con ellas, y otras por haber pasado a otros ámbitos, como es el caso de sus canciones escolares.

Algunas de sus piezas para piano y para canto y piano han recibido un estudio más exhaustivo gracias al aporte de investigadores que les han dedicado un análisis pormenorizado. En cuanto al repertorio pianístico, encontramos la lupa puesta en el lenguaje musical y en los procedimientos compositivos de sus *Tristes* (principalmente el N° 3 y el N° 5, pertenecientes al primer cuaderno de *Aires nacionales argentinos*), de las canciones N° 3 y N° 4 del segundo cuaderno de *Aires nacionales argentinos*, de sus *Aires criollos*, *Gato*, *Huella* Op. 49 y *Zamba* Op. 40.

A diferencia de lo planteado por Giacobbe —retomemos sus palabras: “Aguirre no se ha servido casi jamás del folklore”—, los trabajos sobre esta parte del corpus aguirreano nos proveen explicaciones acerca del uso de ciertos materiales en el lenguaje musical, que provienen de la música folclórica. Se han establecido comparaciones con ritmos, escalas, perfiles melódicos, usos del registro, giros cadenciales, secuencias armónicas, secciones formales y *tempi*. La conclusión a la que arriban —en su mayoría— estos trabajos, parece acordar con parte de las declaraciones de las décadas del 40 y con lo planteado por Schwartz-Kates: Aguirre realizó en sus obras una interpretación muy subjetiva de estos recursos y con ello consiguió más bien ‘evocar’ cierta sonoridad folclórica antes que citarla de manera directa. En muchos casos se establece una elaboración y una distancia de la fuente folclórica que promueven ese estado de evocación.

Interesante es aquello que aportó Plesch (2008, 2014) desde la teoría tópica, al afirmar que ciertos materiales del lenguaje musical conforman “lugares comunes” o *topoi*. Detectó el *topos* de la guitarra, el de la huella, el del triste/estilo y el de la pentatonía y

estableció que algunas composiciones de Aguirre terminaron convirtiéndose en un paradigma de lo argentino en la música. Los *Tristes* —que según Pickenhayn eran obras de plena juventud donde la tendencia nacionalista existía apenas en germen— tuvieron para Plesch, “una importancia fundamental en la constitución de la imagen sonora del triste en el ámbito urbano en general y de la música académica en particular” (2014: 24). El hecho de que estas obras devinieran canónicas ha sido, según la musicóloga, un “factor clave en la consolidación y diseminación del sentido de estos *topoi* en el imaginario argentino” (2014: 31).

Por otra parte, en investigaciones más recientes, Plesch ha demostrado la importancia igualitaria que poseen aquellos tópicos provenientes de la música europea, los cuales, quizás, en un primer momento, han quedado soslayados (e incluso han sido “indeseados”) en las consideraciones sobre la música nacionalista argentina. Afirmó recientemente:

“[...] contradiciendo las visiones esencialistas de las músicas no-europeas que privilegian la identificación de los elementos vernáculos, me interesa resaltar [aquí] el hecho de que los tópicos musicales europeos son tan importantes como los locales en la construcción identitaria de los compositores argentinos.” (Plesch, 2019: 42).

Esto quita un poco el sentido a la insistencia que se hizo en las décadas del 20 y 40 de desvincular la música de Aguirre de “huellas ajenas”, idea que hoy parece paradójica al pensar que el nacionalismo musical argentino concebido por aquel entonces se miraba bajo una lupa europea. Aún más sentido puede quitarse a esa insistencia, si tenemos en cuenta el análisis que hace Schwartz-Kates del *Triste N° 3*, el cual, en su parecer, posee similitudes con las *Sevillanas* de la *Suite española*, de Isaac Albéniz.

También Cámara de Landa retomó el punto de partida de Plesch y refirió al concepto de “estilemas” para hablar de aquellas unidades de significado extramusical que remiten a paisajes, atmósferas, sentimientos, acciones y realidades culturales (2006: 118), detectables en las mencionadas piezas para piano de Aguirre. En su análisis, localizó ciertas “alternativas temáticas” y “anomalías” en las comparaciones entre las piezas de Aguirre y determinados recursos folclóricos: así, el *Gato* de Aguirre no es precisamente un “gato” entendido a la manera de la danza tradicional argentina y lo mismo sucede con su *Huella*, Op. 49. De la *Zamba*, Op. 40 afirmó que más bien se trata de un “aire de zamba”, dando cuenta del uso exploratorio y no siempre literal que hacía Aguirre de los materiales musicales provenientes del folclore —recordemos la aseveración de Talamón: “Aguirre no se ciñe nunca al molde del género dado sino a su espíritu”—. También esto advierte Schwartz-Kates (1997: 418-419), quien admite que no hay prácticamente referencias al triste en el *Triste N° 3* y que el título de esta obra más bien sugiere un sentimiento triste lo cual acercaría a Aguirre al *pathos* romántico del siglo XIX. Los títulos imprimen a estas composiciones una estampa de música

nacional, la cual simbólicamente las promociona como productos de música argentina (*ibíd.*).

Cámara de Landa también reparó en la cuestión de los títulos y sostuvo que estos son adecuados para evocar en la audiencia ciertos “efectos descriptivos” o “estados de ánimo” frente a la música. Concuere da con Plesch al atribuir al repertorio pianístico de Aguirre un grado amplio de difusión dado por la facilidad de acceso, la labor pedagógica y la “inmediatez comunicativa de algunas piezas inspiradas en géneros del folklore musical que devinieron emblemáticos de la cultura tradicional argentina.” (2006: 120).

Visiones y análisis recientes en diálogo

Los trabajos sobre el repertorio pianístico de Aguirre también han sido importantes bases al momento de analizar su repertorio vocal. Este ha sido estudiado posteriormente y de manera parcial. Allison Weiss, en sus tesis de Maestría en Artes (2009), propuso el estudio de las canciones de cámara de Aguirre y se centró en lo que ella definió como el “sentir”, que, en sus palabras, se relaciona con la dimensión emocional de estas canciones, la cual permite una identificación con lo “nacional”. En el caso de Aguirre, Weiss afirmó que este “sentir” se conformó gracias a la apropiación que hizo el músico de los campos emocionales románticos para los propósitos de consolidación de una identidad nacional argentina en la música. Es posible relacionar esto con el concepto de *topoi* de Plesch, el cual, según la musicóloga, va más allá de la mera “etiqueta” con la cual se lo puede designar y se relaciona con ideas mayores (así lo ejemplifica con la relación intrínseca entre el *topos* del triste/estilo y la idea de nostalgia, por ejemplo) (2008: 102). Se detecta asimismo en el trabajo de Weiss, una fuerte consideración de la recepción como instancia de consolidación del nacionalismo —de igual forma en que lo plantean Plesch con los *topoi* y Cámara de Landa con los *estilemas*—. Es decir, sin una audiencia que interprete estas obras como nacionalistas, las mismas no podrían ser consideradas como tales.⁹

Nuevamente ocurre un punto de conexión con los trabajos analíticos de las piezas para piano, cuando Weiss sostiene que, de haberse quedado Aguirre en una mera transcripción de los elementos folclóricos, quizás su música no hubiese alcanzado el grado de notoriedad que tuvo posteriormente en la música académica argentina (otra vez se recuerda a Talamón insistiendo en la captación de Aguirre del “espíritu” de los géneros folclóricos y no de su “molde”). Una particularidad que destaca esta autora es el hecho de que la interpretación personal que hace Aguirre del folclore se enriquece

⁹ Este pensamiento afloró principalmente luego de la revisión dahlhausiana del término nacionalismo en la música y más específicamente en el caso latinoamericano, con los aportes de Malena Kuss (1998).

con el recurso de la distancia geográfica: Aguirre no se queda en las referencias de la pampa, sino que “enriquece su paleta” al ser uno de los primeros en referenciar a lugares como Tucumán, por ejemplo, en sus canciones. Así, al momento de la muerte de Aguirre, sus estrategias compositivas se convirtieron en la fórmula más convincente para consolidar un idioma musical nacional.¹⁰

La tesis de Weiss proveyó datos valiosos a investigaciones posteriores que profundizaron en algunas obras a las que esta autora, o bien había dado un trato superficial o bien había dejado afuera de sus objetivos (como las canciones escolares). Las investigaciones de Mansilla se concentran en las canciones de cámara con poesía de Leopoldo Lugones (2018a, 2018b) y podemos establecer ciertos puntos de conexión entre algunas de sus conclusiones y reflexiones que aparecieron en este trabajo. El grupo de “canciones lugonianas” que la autora estudia está conformado por *Caminito*, Op. 48, *El nido ausente*, Op. 50, *Rosas orientales*, Op. 51 y *Cueca*, Op. 61.

Si retomamos aquella afirmación de Pickenhayn sobre la no exclusividad de la tendencia nacionalista en la obra de Aguirre (aunque, actualmente, podemos hacerle preguntas a esta afirmación debido a que la concepción de “nacionalismo musical argentino” que tenía Pickenhayn, cercana a la europea, se encuentra bastante superada), podemos establecer un paralelismo con la pregunta que se formula Mansilla dentro de sus conclusiones en dos canciones de este repertorio: ¿intentó Aguirre ampliar el horizonte del nacionalismo musical argentino a partir de la inclusión de nuevas representaciones no estrictamente ligadas a la pampa, al gaucho y/o a la guitarra? En el caso de *Rosas orientales*, la “nueva inspiración”, como su título lo indica, se acercó más a la cultura de Oriente y Mansilla afirma que la misma iba en concordancia con un interés por los pueblos y culturas de aquel sitio geográfico surgido en la década de 1920, interés en el cual, también la literatura de Lugones se vio inmersa. Dentro del lenguaje musical de dicha canción, Mansilla identificó la presencia de una escala “árabe” o “mayor doble armónica” y cierto pasaje de figuración rápida y ornamental, que aludirían a un paisaje sonoro “exotista” (Mansilla, 2018b). La afirmación de Giacobbe negando que Aguirre hubiera “hecho maridaje con ninguna posición exótica de la técnica” parece no resistir ante el análisis de esta canción.

Otra posible “ampliación del horizonte del nacionalismo” encontró Mansilla en la *Cueca*, Op. 61, la cual parece representar poco menos a la región de Cuyo que a la zamacueca chilena. Mansilla propuso cierta conexión con la *Célebre zamacueca White* N° 2, popularizada por el violinista cubano José White (Mansilla, 2018a). Respecto a esta última asociación, también Aurelio Tello, en su búsqueda de parentescos entre los nacionalismos musicales latinoamericanos, cuestionó el grado de influencia que

¹⁰ Weiss menciona el ejemplo de Tucumán al pensar en la canción *El zorzal*, que lleva el subtítulo “canto tucumano” (2009: 34). Los ejemplos también podrían extenderse a su música para piano solo, si pensamos por ejemplo que el *Triste* N° 1 lleva por subtítulo “Jujuy” y los N° 4 y N° 5, “Córdoba”.

podrían haber ejercido unos países sobre otros. Se preguntó si la tarea creadora de los músicos latinoamericanos fue solo producto de una preocupación personal o de la “reacción sensible a un aliento que flotaba en el ambiente” (2004: 215). Este autor sostuvo que la música de los compositores nacionalistas latinoamericanos (y entre ellos menciona a Aguirre) formó parte de un movimiento que recorrió América desde principios del siglo XIX, “que guardó la natural, aunque inconsciente, contemporaneidad, con sus contrapartes norte, centro y sudamericanas.” (2004: 218).

34

Otra parte del repertorio vocal que había permanecido en las sombras de las investigaciones hasta hace pocos años está constituida por las canciones escolares que Aguirre compuso entre 1905 y 1923, aproximadamente. Dichas canciones conforman más de la mitad de la obra vocal de Aguirre según el catálogo de García Muñoz (1986) y los aportes de Weiss (2009). Publicadas por las editoriales Gurina (*Cuadernos de Fábulas 1 y 2*, en 1905-6) y Ricordi (*Canciones escolares argentinas*, en 1939), las canciones se incluyeron en los cancioneros oficiales impartidos por el Consejo Nacional de Educación. Abordé este repertorio en trabajos anteriores, en los cuales me pregunté cuál era la relación existente entre estas canciones y el nacionalismo musical. A partir del análisis del contexto socio-histórico, las vinculaciones personales de Aguirre e incluso de ciertas conferencias que él y algunos de sus allegados brindaron, pude corroborar cierta correspondencia entre estas canciones y el deseo de construir una identidad argentina en las edades más tempranas, desde el ámbito educativo (García, 2018a, 2018b). Analicé esta temática desde la sociología de la educación e intenté comprender con qué infancia dialogaba Aguirre; es decir, qué niños y niñas estaban entre los oyentes e intérpretes de estas canciones (García, 2019b). Pude atestiguar que, en el momento que Aguirre compuso estas obras, existió una polémica en torno a la música escolar y a una posible inadecuación de aquellas canciones escolares de compositores académicos (García, 2019a). Transcurrieron casi dos años del comienzo de mi investigación cuando finalmente detecté un disco que contenía dos grabaciones de canciones escolares de Aguirre interpretadas por escolares (hasta ese momento solo contaba con algunas grabaciones a cargo de cantantes profesionales). Esto estimuló la producción de un trabajo (García, 2019c) que puso de relieve la interpretación histórica de estas canciones; trabajo con el cual confirmé que las canciones escolares de Aguirre no poseían una exclusividad interpretativa dentro de las aulas, sino que también fueron interpretadas por cantantes (por lo menos en lo hasta ahora revisado se trató de todas cantantes mujeres) profesionales en el contexto de un concierto y/o tertulia.

Mis exploraciones en el repertorio vocal de Aguirre continuaron con las canciones en idioma extranjero, compuestas a fines del siglo XIX y principios del XX (García, 2020). Se trata de nueve canciones con poesías en idioma francés y una en idioma italiano, publicadas en dos colecciones: *Chanson pour elle* y *Jardins...* Las poesías de autores europeos, principalmente franceses y alemanes, y el lenguaje musical analizado en algunas de ellas evidenciaron la vinculación de Aguirre con lo europeo, con las

corrientes artísticas en boga y con un nacionalismo de proyección eurocéntrica (Weiss, 2009) que demostró la pertenencia de Aguirre a una comunidad compositiva internacional. Una vez más, volvemos a pensar en aquellas declaraciones de las décadas del 20 y 40, que tan contradictorias parecen cuando dejamos que el análisis de las obras hable por sí mismo. También recobramos el sentido de la dualidad y por qué no, la multiplicidad, al escaparnos de la unanimidad concebida en aquellas reflexiones tempranas.

A modo de cierre

La actividad compositiva de Julián Aguirre tuvo lugar en nuestro país entre los años 1892 y 1924 aproximadamente, y algunas de sus obras siguen siendo interpretadas en la actualidad. Estas piezas no solo pertenecen al presente como documentos del pasado sino como mismísimas obras de arte (aquella “doble temporalidad” que adjudica Dahlhaus a las obras musicales).

Proponer un estudio que retome los hilos de investigaciones del pasado, implica un recorrido histórico con una mirada crítica, que cuenta con las ventajas de haber ganado terreno en discusiones y reflexiones teóricas. Más de cien años nos separan del contexto de producción de las obras de Aguirre y varias décadas, de algunos de los estudios más importantes que se le han dedicado. La revisión de dichos trabajos nos confirma, siguiendo lecturas actualizadas, que es momento de abrir la puerta a una nueva forma de ver y relacionar los eventos, dejando atrás la concepción de la historia como una cronología lineal y cuestionando las narrativas musicológicas heredadas de la tradición nacionalista. De este modo, cierta concepción unidireccional, que aún prevalece sobre la obra de Aguirre, empieza progresivamente a quedar invalidada. Con el abordaje desde una posible perspectiva “posnacionalista” (Madrid, 2012; Fessel, 2013; Waisman, 2017) quizás podremos cuestionar la unidireccionalidad de esos estudios y encontrar la multiplicidad de espacios y momentos en los cuales la música de Aguirre sucedió y sucede.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. 1927. *Homenaje a Julián Aguirre*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Buenos Aires: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. 2006. “El Folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre”. *Etno-folk, Revista Galega de Etnomusicología*, No. 6: 117-160.

DAHLHAUS, Carl. 1997. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

FESSEL, Pablo. 2013. "There are more things in heaven... Para una crítica de la representación lineal en la historiografía de la música escrita". En Plesch, Melanie (ed.). *Análisis, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 365-378.

GARCÍA, Luisina. 2018a. "Las canciones escolares de Julián Aguirre como paradigma estético del 'nacionalismo musical argentino'. Algunos avances". En Actas de las *II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2018/paper/viewFile/4046/2649> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]

_____. 2018b. "El pensamiento de Julián Aguirre sobre la canción escolar. Las banderas". Ponencia presentada en *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la UNLP (inédita).

_____. 2019a. "Las canciones escolares de Julián Aguirre en torno a una disputa: Clemente Greppi contra la Asociación Wagneriana de Buenos Aires". En Actas de las *III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4656/2793> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]

_____. 2019b. "Las canciones de Julián Aguirre van a la escuela. Una aproximación a su repertorio infantil inserto en el nacionalismo musical desde la sociología de la educación". En Alesandroni, Danisa y Quiroz, Ignacio (comps.). Actas de la *VII Edición de Músicos en Congreso*. Santa Fe: Instituto Superior de Música- UNL (en prensa).

_____. 2019c. "La grabación ausente: herramientas para el estudio de la interpretación vocal histórica de canciones escolares de Julián Aguirre". Ponencia presentada en *IV Congreso de ARLAC-IMS*. Buenos Aires (inédita).

_____. 2020. "¿El nacionalismo en jaque? Las canciones en francés de Julián Aguirre". En Actas de las *IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/paper/viewFile/5265/3131> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]

- GARCÍA MUÑOZ, Carmen. 1986. "Julián Aguirre (1868-1924)". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, No. 7: 19-43.
- GIACOBBE, Juan Francisco. 1945. Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo. Buenos Aires: Ricordi.
- MADRID, Alejandro. 2012. "Retos multilineales y método proléptico en el estudio posnacional del nacionalismo musical". En Ramos López, Pilar (ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 161-172.
- MANSILLA, Silvina. 2018a. "¿Representando la región de Cuyo? Cueca, canción argentina de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones". En *Actas de las II Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2018/paper/viewFile/3263/2646> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]
- _____. 2018b. "El exotismo modernista de *Rosas orientales*, canción de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones". En Musri, Fátima Graciela (comp.). *Actas de las IV Jornadas del Gabinete de Estudios Musicales*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan. Disponible en: <http://www.gem.unsj.edu.ar/jornadas.html> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]
- MARTÍNEZ, Pablo. 2018. "Huella, opus 49: la célebre obra sinfónica que Aguirre nunca escribió". Ponencia presentada en *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*. La Plata, Facultad de Bellas Artes de la UNLP (inédita).
- PICKENHAYN, Jorge Oscar. 1943. *El nacionalismo musical europeo y su influencia sobre la canción de cámara argentina*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- PLESCH, Melanie. 2008. "La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En AAVV. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 55-110.
- _____. 2014. "Una pena *estrordinaria*: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino", *Acta Musicológica*, Vol. 86, No. 2: 217-248.
- _____. 2019. "De fugas, canciones infantiles y cuecas. Simultaneidad tópica y retóricas de identidad en la obra de Carlos Guastavino". En Corrado, Omar (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp.

41-75. Disponible en: <http://publicaciones.filo.uba.ar/recorridos> [Fecha de último acceso: 27-10-2020]

RONDÓN, Víctor. 2017. “La música en los laberintos de Clio: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena”. *Revista Argentina de Musicología*, No. 18: 39-52.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. 1997. *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. (Tesis doctoral). Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos.

Sin autoría manifiesta. 1924. “Julián Aguirre”. *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año 7, No. 64: 1.

Sin autoría manifiesta. 1924. “Homenaje de la Sociedad Nacional de Música a la memoria de Julián Aguirre”. *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año 7, No. 66: 2-3.

Sin autoría manifiesta. 1925. “Homenaje a la memoria de Julián Aguirre”. *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año 7, No. 71: 5.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. 1999. “Argentina – II La Música Académica”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España: SGAE, Vol. 1, pp. 646-655.

TALAMÓN, Gastón. 1949. “Julián Aguirre y la canción de cámara argentina”. *Revista Ars*, Año 10, No. 47: s/p.

TELLO, Aurelio. 2004. “Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad”. *Hueso Húmero*, No. 44: 212-239.

WAISMAN, Leonardo. 2017. “Grandes relatos sin metarrelatos”. *Revista Argentina de Musicología*, No. 18: 17-26.

WEISS, Allison. 2009. *Action, Adaption and the National “Sentir” in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924) Argentina*. (Tesis de Maestría). Universidad de Chicago, Estados Unidos.



LUISINA GARCÍA

Licenciada y Profesora Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios. Becaria CONICET desde abril de 2021. Fue Becaria UBACyT de Estímulo en el periodo 2017-2019, con un proyecto referido a canciones escolares del compositor argentino Julián Aguirre y Becaria UBACyT de Doctorado entre enero y marzo de 2021. Entre 2017 y 2020 fue Adscripta a la cátedra Psicología Auditiva, de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha participado en congresos especializados (UNL, UNLP, UBA) como ponente y panelista y publicado algunos de sus primeros resultados investigativos. Integró un proyecto UBACyT de la programación 2016-2019 y actualmente forma parte del proyecto “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina”, acreditado en la programación 2020-2022. Es miembro activa de la Asociación Argentina de Musicología.

ARTE Y MÍMESIS. LA CONTROVERSI FILOSÓFICA

RICARDO MANDOLINI

Université de Lille (Francia)

ricardo.mandolini@club-internet.fr

RESUMEN

“Arte y Mímesis” es el título común de dos artículos que llevan como subtítulos “La controversia filosófica” y “Tras las huellas de Aristóteles” respectivamente. El presente artículo realiza un análisis exegético del concepto de mimesis a partir de la interpretación de textos de Platón, Aristóteles y Hegel. En el caso de Platón, las ambivalencias de contenido se evidencian al comparar dos de sus diálogos fundamentales: *La República*, que corresponde al período de su madurez, y *El Timeo*, que es parte de sus últimas obras. En *La República*, Platón condena de manera radical la mimesis, categorizándola como perniciosa y superflua para la educación de la juventud. En *El Timeo*, por el contrario, la mimesis es el fundamento que permite comprender la tarea del Demiurgo. Este no es solamente un artesano que transpone las Ideas del *Topos Uranus* a la realidad del mundo, sino que en este proceso él debe poner todo de sí mismo; si no la transformación resultaría incompleta. Pasemos a Hegel: En sus *Leciones de Estética*, el filósofo de Stuttgart desdena la mimesis de manera radical subestimando su valor, dado que ella no pertenece, en principio, al proceso de evolución dialéctica del espíritu. Sin embargo, se ve obligado de rever estas consideraciones cuando se trata de explicar el pasaje del arte simbólico al clásico, dado que la mimesis como búsqueda de la semejanza al modelo natural resulta producir en contrapartida la individuación gradual e irreversible del espíritu que lo plasma. Así el artista clásico deja atrás la representación de los mitos y de los dioses hieráticos, para internarse en los meandros de las pasiones humanas. De la interpretación de los textos inferimos que ambos idealismos, platónico y absoluto, presentan fuertes inconsecuencias respecto de la mimesis, y, pese a sus intentos de subestimarla y de dejarla de lado, se ven obligados a revenir sobre ella finalmente como una pieza indispensable para completar sus respectivos sistemas. No es casual que ambos idealismos interpreten las artes dentro de la globalidad de sus respectivas interpretaciones, encorsetando del exterior la actividad artística y pasando por alto lo esencial: el valor único de la obra y las

emociones que ella despierta. Aquí nuestra investigación nos conduce inevitablemente hacia la concepción de mimesis de Aristóteles. Ocurre que, a pesar de que en ninguna parte el Estagirita da una definición clara de este concepto, *La Poética* nos permite abordar los diversos casos de aplicación de la mimesis. Para profundizar la complejidad de lo que él entiende por este término, hemos debido realizar una lectura transversal de sus obras clave, deteniéndonos particularmente en la *Ética a Nicómaco*. Así descubrimos que, veinte siglos antes que Alexander Baumgarten —considerado el padre de la estética moderna— la mimesis de Aristóteles abre de par en par las puertas a una epistemología del arte a partir de reglas que le son propias y distintas a las de la lógica, donde lo que prima no es la Verdad sino la convicción del que realiza y su concatenación plausible y verosímil de los eventos.

Palabras clave: Música, Filosofía, Hermenéutica, Exégesis.

ART AND MIMESIS. THE PHILOSOPHICAL CONTROVERSY.

ABSTRACT

“Art and Mimesis” is the common title of two articles subtitled “The Philosophical Controversy” and “In the Footsteps of Aristotle” respectively. “The Philosophical Controversy” undertakes an exegetical analysis of the concept of mimesis by interpreting texts by Plato, Aristotle and Hegel. In the case of Plato, the ambivalences of content are evidenced by comparing two of his fundamental dialogues: *The Republic*, which corresponds to the period of his maturity, and *The Timaeus*, which is part of his later works. In the former dialogue, Plato radically condemns mimesis, categorising it as pernicious and superfluous for the education of youth. In the latter dialogue, on the contrary, mimesis is the foundation for understanding the task of the Demiurge. He is not only a craftsman who copies the Ideas of the *Topos Uranus* into the reality of the world, but in this process he must put everything of himself; otherwise the transformation would be incomplete. Let us turn to Hegel: in his Lectures on Aesthetics, the philosopher disdains mimesis in a radical way by underestimating its value, since it does not belong, in principle, to the process of dialectical evolution of the spirit. However, he is forced to review these considerations when it comes to explaining the transition from symbolic to classical art, since mimesis as a search for resemblance to the natural model turns out to produce in return the gradual and irreversible individuation of the spirit that embodies it. Thus the classical artist leaves

behind the representation of myths and hieratic gods to enter the meanderings of human passions. From the interpretation of the texts we infer that both idealisms, Platonic and absolute, present strong inconsistencies with respect to mimesis, and, in spite of their attempts to underestimate it and leave it aside, they are forced to return to it in the end as an indispensable piece to complete their respective systems. It is not by chance that both idealisms interpret the arts within the globality of their respective interpretations, corseting artistic activity from the outside and overlooking the essential: the unique value of the work and the emotions it arouses. Here our investigation inevitably leads us to Aristotle's conception of mimesis. It so happens that, although nowhere does the Stagirite give a clear definition of this concept, *The Poetics* allows us to address the various cases of the application of mimesis. In order to delve deeper into the complexity of what Aristotle means by this term, we have had to make a transversal reading of his key works, stopping particularly at the Nicomachean Ethics. Thus, we discover that, twenty centuries before Alexander Baumgarten—considered the father of modern aesthetics— Aristotle's mimesis opens wide the doors to an epistemology of art based on rules that are proper to it and different from those of logic, where what prevails is not Truth but the conviction of the performer and his plausible and convincing concatenation of events.

Keywords: Music, Philosophy, Hermeneutics, Exegesis.



Introducción

Este artículo se basa en un análisis de los puntos de vista de tres grandes filósofos sobre la mimesis. Para el Platón de *La República*, la mimesis es perjudicial para la educación de la juventud y, por tanto, debe prohibirse; en *El Timeo*, en cambio, Platón presenta la mimesis del mundo de las Ideas y su reflejo en la realidad sensorial como la fuerza motriz del universo.

Es Aristóteles quien desarrolla la subjetivación del concepto de mimesis, sentando en su *Poética* las bases de la mimesis natural como tendencia innata necesaria para el proceso de aprendizaje. Para él, el parecido con el modelo de la obra implica necesariamente una elaboración del artista en su realización.

En sus Lecciones de Estética, Hegel da un paso atrás, abandonando la subjetivación y volviendo a la opinión de que la mimesis es una copia innecesaria y redundante.

Una vez expuesta esta discusión, nos inclinaremos por la interpretación de Aristóteles, según la cual arte y mimesis son en última instancia, sinónimos; es decir, la mimesis es una forma, aunque no la única, de llevar a cabo el proceso creativo del artista a partir de la elaboración del modelo.

1. Platón

44

1.1. La mimesis en *La República*

En lo que respecta al arte, Platón es un nostálgico del pasado arcaico. Durante el momento histórico que precede inmediatamente a su nacimiento, (se dice que Platón nació en el 428 a. C., un año antes de la muerte de Pericles), los arquitectos, escultores, dramaturgos, filósofos, músicos y pintores griegos forjaron en un esfuerzo común lo que hoy se llama el *siglo de oro de Pericles* (de hecho, el predominio cultural de Atenas duró sólo unos 30 años), produciendo una revolución insólita en la historia del arte. Este florecimiento sin precedentes se debe a dos razones principales: en primer lugar, la repercusión histórica de la victoria de Atenas en la tercera guerra médica contra los persas. A partir de este momento, los griegos comenzaron a ganar la supremacía militar y naval de sus territorios. En ese momento, la concepción de la vida cambia radicalmente para la cultura occidental. Abandonando las doctrinas del tiempo circular, del ciclo continuo del nacimiento y la muerte, del eterno retorno y de la fatalidad del destino, los griegos impusieron su cosmovisión de la linealidad del tiempo y del devenir, de la finitud radical de la existencia y, en definitiva, de la libertad del hombre frente a la responsabilidad de sus elecciones.¹

En segundo lugar, encontramos una razón menos gloriosa para producir este florecimiento: Pericles emprendió lo que hoy se llamaría *una malversación de fondos a gran escala* para poder financiar su milagro cultural. Utilizó los fondos de la Liga de Delos —que las ciudades griegas habían convenido en proveer regularmente, previendo una nueva incursión persa— para reconstruir la Acrópolis ateniense, que había sido destruida durante la invasión persa de la segunda guerra médica. Nace así una milagrosa ciudad de mármol entre cuyas obras arquitectónicas se cuentan el Partenón, el Propileo, el Erecteion...

¹ El hombre griego es libre y está solo; la salvación de su alma no está asegurada por ninguna conducta moral. Pero acepta su finitud con arrogancia: llegará a desdeñar la inmortalidad que los dioses le ofrecen (en un momento crucial de la Odisea, Ulises rechaza la inmortalidad que le propone Circe, a pesar de haber escuchado en las profundidades del Hades los argumentos plañideros de las almas de sus compañeros de armas, caídos en la guerra de Troya).

También reconstruyó el templo de Zeus en Olimpia y el templo de Apolo en Delfos, en las afueras de Atenas. Para realizar estas obras, tuvo la inteligencia de asociarse con los mejores arquitectos de la época.

Los escultores acompañaron esta serie de maravillas arquitectónicas. Los más famosos son Fidias (autor de las gigantescas estatuas de mármol de Atenea en el Partenón y de Zeus en Olimpia, considerada una de las siete maravillas del mundo antiguo), Mirón (escultor del famoso Discóbolo), Praxíteles (escultor de las estatuas de Artemisa y Hermes) y Scopas (al que se le pidió que ayudara a decorar el Mausoleo de Halicarnaso en Asia Menor). Junto con las construcciones arquitectónicas, los artistas en su conjunto facilitaron la transición entre un arte antiguo y esquemático basado en mitos que se reactualizaban en hechos reales, y un arte que expresaba el subjetivismo del artista, dando a los dioses forma humana o representando directamente experiencias reales sin mediaciones, metáforas, paráfrasis o símbolos intermediarios.

“Es difícil descubrir un espectáculo más emocionante que el del magnífico despertar de la escultura y la pintura griegas entre el siglo VI a.C. y la época de la juventud de Platón, alrededor del siglo V a.C. [...]. Las estatuas arcaicas con actitudes rígidas y fijas, a las que llamamos Apolos o kuroi, comienzan a mover una pierna y luego flexionan sus brazos, vemos cómo sus congeladas sonrisas de máscara se suavizan, y cómo, en la época de las guerras Médicas, la simetría de líneas de sus actitudes tensas se relaja repentinamente por una ligera inflexión de curvas, de modo que la vida misma parece penetrar en estos cuerpos de mármol. [...] Todo el proceso resulta tan perfectamente lógico e inevitable que parece muy sencillo ordenar las distintas siluetas de tal manera que se puedan destacar las sucesivas etapas de un continuo progreso hacia la figuración de la vida”. (Gombrich, 1971: 99).²

Es aquí, en este lapso de transición³, donde se enraízan históricamente las ideas de Platón, crítico de su tiempo. Su filosofía afirma la existencia del *Topos Uranus* o Mundo de las Ideas, eterno y atemporal, y de una realidad constituida por visiones enga-

² “Il est difficile de découvrir un spectacle plus passionnant que celui du magnifique éveil de la sculpture et de la peinture grecques, entre le VI^e siècle et le temps de la jeunesse de Platon, vers le V^eme siècle avant notre ère. [...]. On nous montre alors comment les statues aux attitudes raides et figées, que nous appelons des Apollons ou des *kuroi*, commencent à mouvoir une jambe, puis à plier les bras, comment leur sourire de masque figé s'adoucit, et comment, à l'époque des guerres médiques, la symétrie de lignes de leurs attitudes tendues se relâche soudain par une légère inflexion des courbes, si bien que la vie même semble pénétrer ces corps de marbre. [...] Le processus dans son ensemble paraît si parfaitement logique et inévitable qu'il semble fort simple de disposer les différentes silhouettes de façon à faire ressortir les étapes successives d'un progrès continu vers la figuration de la vie”. (Gombrich, 1971: 99).

³ Es interesante de constatar que el teatro griego sigue los pasos de esta transformación histórica: Esquilo, nacido un siglo antes del *siglo de oro*, es todavía arcaico, con la representación hierática de los dioses y de los héroes míticos; los personajes se humanizan con Sófocles, dramaturgo preferido de Aristóteles, y ganan en subjetividad con Eurípides.

ñosas e imperfectas que lo refleja. Nada ilustra mejor esta dicotomía entre las Ideas y la realidad que la famosa alegoría de la caverna (*La República*, Libro VII). Las sombras que se proyectan en las paredes de la gruta no son las verdaderas formas que desfilan a la entrada; pero los prisioneros, nacidos en la caverna, asumen que la realidad es lo que ven y no otra cosa...

La República defiende la tradición y respeta los usos y costumbres en materia de educación y de formación, teniendo siempre en cuenta que la realidad es una copia sensible e imperfecta de un estrato superior, inteligible y perfecto. Esto tiene una relación directa con el arte; pues como las Ideas no pueden cambiarse ni mejorarse, la obra del artista consistirá en variaciones de cánones inmemoriales sin introducir cambios en las formas. La verdadera función del arte es la de desempeñar un papel fundamental en la educación de los jóvenes. Este punto de partida es esencial para la comprensión de *La República*: las únicas formas de arte admisibles serán aquellas que hayan demostrado su importancia para la educación armoniosa y equilibrada, eliminando así todo arte superfluo o mera imitación de la realidad.

“En resumen, es el deber de los funcionarios de la ciudad resistir toda corrupción subrepticia. Su vigilancia impedirá las innovaciones en términos de gimnasia y música. Que todo permanezca en su lugar. Aquí es donde su función como guardianes entrará en juego. Se preocuparán cuando escuchen estos versos: «Hay una canción que tiene un efecto soberano en la mente de los hombres, aquélla en que los cantantes la realizan de una manera nueva» (cita de *La Odisea*, I, 351-352.) Temerán que las palabras del poeta «de una manera nueva», que se refiere al contenido de los poemas cantados, se interpreten como si se estuviera aludiendo a una nueva forma de cantar... [...] Un género musical revolucionario debe ser proscrito porque pone en riesgo todo el sistema. No se puede alterar nada en los modos musicales sin cambiar las leyes fundamentales de la ciudad [...]»⁴

Así lo que Platón considera artificio de la imitación o del simulacro es severamente criticado en *La República*. Como en la citación anterior, el autor de la *Iliada* es blanco de sus críticas:

⁴ “Bref, le devoir s’impose aux responsables de la cité, de résister à toute corruption subreptice. Leur vigilance évitera les innovations en matière de gymnase et de musique. Que tout y reste en place. C’est là que jouera d’abord leur fonction de gardiens. Ils vont s’inquiéter l’audition de ces vers «*Il est un chant qui produit un effet souverain sur l’esprit des hommes, celui que les chanteurs font courir tout neuf autour d’eux*» (*Odyssee*, I, 351-352). Ils redouteront qu’on interprète le mot du poète «*tout neuf*» qui désigne simplement ici le contenu des poèmes chantés, comme s’il désignait une nouvelle façon de chanter ; ils redouteront qu’on aille y applaudir. Or, il n’a pas lieu d’applaudir ou d’acquiescer. Un genre révolutionnaire en musique est à proscrire, parce qu’il fait courir un risque à tout le système. On ne saurait bouger quelque chose dans les modes musicaux sans bouger les lois fondamentales de la cité [...]” (Platon, *La république*. Traducción francesa de Jacques Cazeaux, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1995, p. 424).

“(Sócrates en diálogo con Adimante)

«Dime, te sabes de memoria el principio de la *Iliada*: Crisés reza a Agamenón para que le devuelva a su hija; Agamenón se enfada, y Crisés, que fracasa en la obtención de su pedido, invoca los dioses contra los aqueos.

[...] Sabéis, pues, que, hasta estos versos, [...] es el Poeta (Homero) quien habla, y no intenta hacernos imaginar que se trata de otra persona; pero luego comienza a hablar como si fuera el mismo Crisés; intenta darnos la impresión, en la medida de lo posible, de que ya no es él quien habla, sino este sacerdote...

En general, es en este segundo estilo en el que se desarrollaron las aventuras en Ilión, o Ítaca, o en la *Odisea* entera».⁵

Generalizando las críticas de Platón, el artista realizaría, mediante la simulación o simplemente, la mentira, una ilusión susceptible de tornar confusos los niveles entre la realidad y la ficción, produciendo de esta manera reacciones emocionales reales como reacción frente a situaciones y comportamientos ilusorios.

Sus críticas no se limitan a la literatura; también los pintores son acusados de superchería, como lo demuestra la parábola de los tres lechos:

“Hay una triple realidad del lecho en cuestión... El pintor, el artesano, Dios: hay tres finalidades superpuestas, tres categorías de lechos”.⁶

El lecho del carpintero ya es una representación de la Idea de lecho. El del pintor, es una superfluo, ya que es una representación de una representación.

Y esto también se aplica a las tragedias griegas:

“Así que será lo mismo con el autor trágico, ya que es un imitador”.⁷

⁵ “(Socrate en dialogue avec Adimante)

«Dis-moi, tu sais par cœur le début de l'*Iliade*: Chrysès prie Agamemnon de lui rendre sa fille; Agamemnon se met en colère, et Chrysès, qui a donc échoué, invoque le Dieu contre les Achéens.

[...] Tu sais donc que jusqu'à ces vers, [...] c'est le Poète qui parle, et il ne cherche pas à nous faire imaginer que c'est un autre; mais ensuite, *il se met à parler comme s'il était lui-même Chrysès : il essaie de nous donner autant que possible l'impression que ce n'est plus Homère qui parle, mais ce prêtre* [...].

Globalement, c'est dans ce second style que se sont développées les aventures ayant pour théâtre Ilión, ou Ithaque, l'*Odyssée* tout entière.» (Platon, *La République*, *op.cit.*, Livre III – § 392 / § 393, p. 105).

⁶ “Il y a une triple réalité du lit en cause [...] Le peintre, le fabricant de lits, Dieu, voilà trois préposés, aux trois catégories de lit”. (Platon, *La République*, *op.cit.*, Livre X, § 597, p. 443).

⁷ “Il ira doc de même de l'auteur tragique, puisque c'est un imitateur”. *Ibid.*, p. 444.

La mimesis actuaría como una perniciosa ilusión a través de sus imitaciones y reflejos quiméricos de la realidad:

“Un proceso fácil, muy usado, rápido, te pondrá en el papel de este artesano (el pintor, NB.), muy rápido incluso: si tomas un espejo y lo transportas en todas las direcciones, habrás fabricado rápidamente el sol y los objetos celestiales, igual de rápido la tierra, igual de rápido tú mismo entre los seres vivos, y los muebles, las plantas, y este universo que acabamos de evocar”.⁸

La República de Platón se posiciona de manera inequívoca en el rol de defensora la Verdad y la Justicia. No cabe en ella la argumentación verosímil, lo simplemente plausible, o lo retóricamente convincente. La mimesis del artista reproduce la imagen de una imagen, con lo que podemos afirmar,

“[...] que el imitador sólo tiene un conocimiento insignificante de las cosas que imita, y que la imitación es sólo una broma indigna de gente seria [...]”.⁹

1.2. Inmersión mimética

En su crítica a Homero, Platón descubre involuntariamente un comportamiento humano característico del arte: la *inmersión mimética*¹⁰ que el artista y el público pueden experimentar en su relación con la obra. Recordemos su análisis de la *Iliada*: en un primer momento, Homero habla en nombre de Crisés, relatando cómo éste se arrodilla ante Agamenón para pedirle que le devuelva a su hija. Sigue un momento de gran emoción en la historia, consecuencia de la humillación del viejo sacerdote y del desdenoso rechazo de Agamenón. A partir de ese momento, cegado por la cólera, Crisés pide piedad a los dioses y maldice a los aqueos por el suplicio que le infligen. Y es en este momento de la narración que el discurso del aeda abandona la tercera persona para adoptar la primera persona, tomando el lugar de Crisés.

Como podemos observar en este ejemplo, en la inmersión mimética hay un primer momento de mediación entre la situación planteada y el que la relata. Nos encontra-

⁸ “Un procédé facile, très employé, rapide, te mettra dans le rôle de cet artisan (le peintre, NB.), très rapide même : si tu veux bien prendre un miroir et le promener dans tous les sens, tu auras vite fabriqué le soleil et les objets célestes, tout aussi vite la terre, tout aussi vite toi-même parmi les vivants, et le mobilier, les plantes, cet univers qu’on vient d’évoquer”. (*Ibid.*, p. 442).

⁹ “[...] que l’imitateur n’a qu’une connaissance insignifiante des choses qu’il imite, et que l’imitation n’est qu’un badinage indigne des gens sérieux [...]”. (Platon, *République*. Traducción de E. Chambry, éd. Les Belles Lettres, 5^e édition, Paris, 1961, Livre X, § 602, p. 452).

¹⁰ Terminología de Schaeffer, 1999.

mos en el territorio de la metáfora: el modelo y su representación siguen siendo dos entidades autónomas con límites perfectamente delimitados.

Luego hay un detonante emocional que produce la situación de inmersión; es esta emoción (la cólera, el pánico, el deseo de venganza) la que hace desaparecer la mediación de la representación. La distancia metafórica se suprime: el "a como si fuera b" se desvanece dejando en su lugar "a = b". Esta es, justamente la pesadilla de Platón: la confusión de la realidad con la ficción. Como bien lo comprende el filósofo, la imitación tiene el poder de movilizar sentimientos reales.

Pero Platón comete un grave error cuando cree que Homero es un simulador. Homero no pretende ser Crisés; se plantea una situación mucho más compleja. Su penetración de la situación dramática lo lleva a *ser* y, al mismo tiempo, a *no ser su personaje*. Anticipando la reacción del lector, Homero es el primero en experimentar la inmersión mimética, embriagado por la emoción de su propia historia. Bien antes que Kant concibiera el concepto de universalidad subjetiva o intersubjetividad, la inmersión del artista dentro de su propia ficción es el requisito previo para que la inmersión del público se produzca, ya que Homero no es simplemente el poeta, sino también el primero que experimenta la encantación de su relato. Lo que le pasa a él, nos pasará a todos, en todas las geografías y en todas las épocas. Lo que Homero siente, por encima de todo, es el detonante de los sentimientos que el público experimentará cuando lea sus obras. Junto con la *Iliada* y la *Odisea*, Homero a creado su público futuro, aquél que se delestará con el relato de la guerra de Ilión y con viaje accidentado de Ulises rumbo a su isla.

Esta es la esencia de la actividad artística: poder pasar insensiblemente de una metáfora a una personificación, *de un sentido consciente y voluntario de representación a un sentido inconsciente e involuntario de apropiación*. Las tragedias griegas son un buen ejemplo de estos dos modos, que podemos caracterizar como representativo y aprehensivo de la obra. El primer momento está dado por la narración cantada de los coreutas, a través de la cual el público toma consciencia de la trama. En el segundo momento el patetismo de la representación teatral de los acontecimientos va a producir la identificación del público con los personajes.

La inmersión mimética es la causa de una nueva situación estética en las artes. Su aparición en la obra coincide con el pasaje del arte esquemático al representativo, o, por decirlo con la terminología de Hegel que veremos más adelante, del arte simbólico al arte clásico. En el espacio de un siglo, se produce esta transformación, que es particularmente notable en el campo de la escultura y de la pintura.

Platón, testigo del nacimiento del arte clásico, desconoce lo que sucede con esta nueva expresión fuertemente enraizada en la mimesis. Su comparación entre el quehacer artístico y el espejo, citada anteriormente, denota un desconocimiento fun-

damental del proceso creativo. *El espejo en el que el artista refleja el mundo es él mismo; una imitación literal sin la intervención del artista es inconcebible.* Incluso cuando el artista se propone imitar fielmente la naturaleza, el artista no la calca, sino que la transforma.

1.3. La mimesis en *El Timeo*

50

En el ocaso de su existencia, Platón escribe *El Timeo*, diálogo en el que los personajes principales son Sócrates, Critias, Hermócrates y Timeo. Platón mismo califica este trabajo como *mito verosímil sobre la génesis del universo, del hombre y de la sociedad.* En la ficción del relato, este diálogo se presenta como una continuación de *la República*:

“Sócrates —«Uno, dos, tres, pero nuestro cuarto (comensal, N.T.), mi querido Timeo, ése que estaba en el grupo de mis invitados al banquete de *ayer* y que es parte de los que *hoy* me han convidado a este banquete, ¿donde está?»”¹¹

La alocución de Timeo —que es, según Critias “[...] el más versado en astronomía y el que ha realizado el mayor trabajo para penetrar la naturaleza del universo”¹²—, postulará la existencia de un demiurgo constructor del mundo. Tal como un artesano, este personaje construye la realidad, reproduciendo en ella el mundo de las Ideas, eternas e invariables, previas a su labor.

“Pero aún debemos preguntarnos acerca del universo, según cuál de los dos tipos de modelos fue hecho por su creador, a partir de lo que permanece idéntico y en el mismo estado o a partir de lo que se convierte. Si nuestro mundo es bello y si su demiurgo es bueno, es obvio que el demiurgo ha fijado su mirada en lo que es eterno; de lo contrario —una hipótesis que ni siquiera se permite evocar— se habría basado en el modelo de lo que se engendra. Es evidente para todos que el demiurgo ha fijado sus ojos en lo que es eterno; porque este mundo es la más bella de todas las cosas que han sido

¹¹ “Socrate —«Un deux, trois, mais notre quatrième, mon cher Timée, celui qui faisait partie du groupe de ceux que j’avais invités au banquet que j’ai offert *hier* et qui compte parmi ceux qui aujourd’hui m’ont convié à ce banquet, où est-il ?»” Platon, *Timée/Critias*. Traducción de Luc Bresson, Flammarion, París, 1992, p. 97. Entre el banquete de ayer (el cual relata *La República*) y el de hoy (al que se refiere *El Timeo*), transcurrieron unos veinte años aproximadamente.

¹² “Critias —«[...] celui d’entre nous qui est le plus versé en astronomie et celui qui a fourni le plus de travail pour pénétrer la nature de l’univers [...]»”. (*Ibid.*, p. 114).

engendradas, y su creador la mejor de las causas. [...] Bajo estas condiciones, nuestro mundo debe ser necesariamente la imagen de algo.¹³

Nótese aquí la diferencia entre el demiurgo y el Dios de las religiones monoteístas, quien crea a partir de la nada, a partir de lo que no existe. El demiurgo por su parte no crea a partir de lo increado, sino que su función es la de establecer un puente entre dos mundos: el de las Ideas y el real. Su trabajo será el de transcribir o trasponer las Ideas eternas en las cosas.

51

“Por lo tanto, cuando un demiurgo hace algo fijando sus ojos en lo que permanece idéntico y tomando un objeto de este tipo como modelo para reproducir su forma y propiedades, todo lo que hace al realizarlo es necesariamente bello; por el contrario, si fijara sus ojos en lo que se genera, el resultado no sería bello.”¹⁴

Aquí vemos la mimesis trabajando; pero esta vez Platón la describe no como la copia de una copia —mimesis que él criticaba desde *La República* en el trabajo de los pintores y dramaturgos de su época—, sino como el nexa necesario del mundo de las Ideas con el mundo real.

Pero el demiurgo no se limita a realizar la copia de las Ideas eternas sobre un material espacio-temporal. La mediación de su figura es fundamental, porque él va a introducir características y elementos que le son propios en el proceso de mimesis:

“Digamos ahora por qué razón el que constituyó el devenir, es decir nuestro universo, lo constituyó. Era bueno, y en lo que es bueno, no hay celos hacia nadie. Sin celos, deseaba que todas las cosas se parecieran lo más posible a él. Porque el dios deseaba que todas las cosas fueran buenas, y que no hubiera nada imperfecto en la medida de lo posible. Así tomó en sus manos todo lo que era visible —lo que no estaba en reposo, sino que se movía sin concierto

¹³ “Mais il faut encore se demander au sujet de l’univers, d’après lequel des deux sortes e modèles son fabriquant l’a réalisé, d’après ce qui reste identique et dans le même état où d’après ce qui devient ? Si notre monde est beau et si son démiurge est bon, il est évident que le démiurge a fixé ses regards sur ce qui est éternel ; autrement —Hypothèse qu’il n’est même pas permis d’évoquer— c’est sur ce qui est engendré. Il est évident pour tout le monde que le démiurge a fixé les yeux sur ce qui est éternel ; ce monde en effet est la plus belle des choses qui ont été engendrées, et son fabriquant, la meilleure de causes [...]. Dans ces conditions, notre monde doit de toute nécessité être l’image de quelque chose”. (*Ibid.*, p.116-117).

¹⁴ “Aussi, chaque fois qu’un démiurge fabrique quelque chose en posant les yeux sur ce qui reste identique et en prenant pour modèle un objet de ce genre pour en reproduire la forme et les propriétés, tout ce qu’il réalise en procédant ainsi est nécessairement beau ; au contraire, s’il fixé les yeux sur ce qui est engendré, le résultat ne serait pas beau.” (Platon, *Timée/Critias*, *op.cit.* p. 116).

y sin orden— y lo llevó del desorden al orden, habiendo considerado que el orden es infinitamente mejor que el desorden.”¹⁵

Queda así develada la complejidad de la mimesis, donde el demiurgo no sólo copia el material inteligible, sino que se apropia de él para proyectarlo sobre el sensible, atribuyéndole características de orden estético (lo bello) y moral (lo bueno). Como las Ideas, el material sensible preexiste a la mimesis; está en movimiento, “sin concierto ni orden”.

52

Al introducir orden en el desorden, el demiurgo realiza un acto de creación que va mucho más lejos que el mero calco de las Ideas:

“Habiendo reflexionado él se dio cuenta de que, de las cosas que eran visibles por naturaleza, su obra no podía dar lugar a un todo sin intelecto que fuera más hermoso que un todo provisto de intelecto, y que, por otra parte, era imposible que el intelecto estuviera presente en algo desprovisto de alma. Fue como resultado de sus reflexiones que puso el intelecto en el alma, y el alma en el cuerpo, para construir el universo, a fin de lograr una obra que era por naturaleza la más bella y la mejor posible. Por lo tanto, de acuerdo con una explicación que sólo es probable, hay que decir que nuestro mundo, que es un ser vivo dotado de un alma dotada de un intelecto, *fue en realidad creado como resultado de la decisión reflexiva de un dios.*”¹⁶

Es entonces la reflexión del demiurgo como mediador la que modifica el proceso de plasmación de las Ideas en las cosas.

Tal vez Platón hubiera podido profundizar la similitud entre la mimesis demiúrgica y la mimesis del artista. Pero no es a él a quien corresponderá esta reflexión, que abre indefectiblemente el camino a la consideración de la mimesis como proceso creativo.

¹⁵ “Disons maintenant pour quelle raison celui qui a constitué le devenir, c’est-à-dire notre univers, l’a constitué. Il était bon, or, en ce qui est bon, on ne trouve aucune jalousie à l’égard de qui que ce soit. Dépourvu de jalousie, il souhaite que toutes les choses devinssent le plus possible semblables à lui. [...] Parce que le dieu souhaitait que toutes les choses fussent bonnes, et qu’il n’y eût rien d’imparfait dans la mesure du possible, c’est bien ainsi qu’il prit en main tout ce qu’il y avait de visible —cela n’était point en repos, mais se mouvait sans concert et sans ordre— et qu’il l’amena du désordre à l’ordre, ayant estimé que l’ordre vaut infiniment mieux que le désordre”. (*Ibid.*, p. 118).

¹⁶ “Ayant réfléchi, il se rendit compte que, de choses par nature visibles, son travail ne pourrait jamais faire sortir un tout dépourvu d’intellect qui fût plus beau qu’un tout pourvu d’intellect et que, par ailleurs, il était impossible que l’intellect soit présent en quelque chose dépourvue d’âme. C’est à la suite de ses réflexions qu’il mit l’intellect dans l’âme, et l’âme dans le corps, pour construire l’univers, de façon à réaliser une œuvre qui fût par nature la plus belle et la meilleure possible. Ainsi donc, conformément à une explication qui n’est que vraisemblable, il faut dire que notre monde, qui est un vivant doué d’une âme pourvue d’un intellect, a, en vérité, été engendré par suite de la décision réfléchie d’un dieu”. (Platon, *Timée/Critias*, *op.cit.* pp. 118-119).

Este es el terreno de su discípulo Aristóteles, quien, oponiéndose radicalmente a su maestro, va a vincular indisolublemente estas dos actividades. Es así que a partir del Estagirita mimesis y arte se confunden en una misma práctica.

2. La mimesis según Aristóteles

Para elucidar el concepto de mimesis en Aristóteles es menester hacer una síntesis de lo que el desarrolla en varias de sus obras, particularmente en la *Ética a Nicómaco* y en la *Poética*. En la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles nos da una definición del arte en su acepción más antigua¹⁷, afirmando su carácter eminentemente contingente:

“Todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios de dar existencia a una de las cosas que pueden y no pueden ser; y cuyo principio está en el que hace, y no en la cosa que se hace. Porque no hay arte en las cosas que tienen una existencia necesaria, ni en aquellas cuya existencia es el resultado de las fuerzas de la naturaleza, ya que llevan en sí mismas el principio de su ser”.¹⁸

En consecuencia, a lo que la obra afirma o niega no puede aplicarse un criterio de verdad objetivo, ya que su existencia está supeditada a la expresión subjetiva del creador. Además, la mimesis no puede ser una mera imitación de un modelo, dado que, siguiendo la aserción del Estagirita, *el principio del arte se encuentra en el artista y no en el objeto que produce*. De aquí inferimos necesariamente que, a la luz de la psicología moderna, los procesos de identificación¹⁹, introyección²⁰ y proyección²¹ que se producen

¹⁷ Téchné: la actividad humana que permite transformar lo natural en artificial, incluyendo al arte como lo entendemos nosotros.

¹⁸ “Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être” (Aristote, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*. Traducción de M. Thurot. Libro VI, 1140 a. Éd. Firmin Didot, París, 1824. Obra en línea en <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>).

¹⁹ Identificación: proceso psicológico por el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia a través de una serie de identificaciones. (“Identification: processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications”). (Laplanche-Pontallès, 2009: 187).

²⁰ Introyección: El sujeto transfiere, de modo fantasmático, los objetos y las cualidades inherentes a estos objetos desde su “exterior” a su “interior”. (“Introjection: Le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du “dehors” au “dedans”, des objets et de qualités inhérentes à ces objets”). (*Ibid.*, p. 209).

²¹ Proyección: [...] Operación por la cual un hecho neurológico o psicológico es desplazado inconscientemente por el sujeto, que lo localiza en su exterior [...]. (“Projection: [...] Opération par laquelle un fait neurolgique ou psychologique est déplacé et localisé à l'extérieur [...]). (*Ibid.*, p. 343).

en el artista deben estar forzosamente presentes en la reproducción del modelo. Aristóteles nos presenta una forma radicalmente diferente de arte, descubriendo un camino que es propio de la creación y que resguarda la imitación de todo contenido peyorativo.

“El Estagirita concede al artista la tarea de fundar un orden ontológico diferente, en el que conserva la teleología presente en la naturaleza como un modo de obrar, pero la mimesis deja de *copiar* servilmente los objetos para abocarse a la *creación* de nuevas entidades”. (Castillo Merlo, 2008: 91).

Este campo ontológico específico fue definido por Aristóteles en su *Metafísica* y en su *Ética Nicomáquica*. En esta última nos dice:

“Asumamos que hay cinco estados en los que el alma declara lo que es verdad de forma afirmativa o negativa: arte, ciencia, prudencia [*φρονησις*], sabiduría y razón intuitiva.”²²

El arte constituye una práctica contingente y productora de emergentes imponderables: es “lo que es así, pero podría ser de una manera diferente”. Al mismo tiempo, se afirma como una forma de conocimiento a través del ejercicio y de la práctica.

Teniendo en cuenta todo lo que acabamos de decir de la concepción aristotélica del arte, volvamos ahora a su precioso aporte, la mimesis creativa. Este concepto no está definido en ninguna parte de la *Poética*. Sin embargo, desde la introducción del libro, la mimesis se presenta como el género en el que se insertan todas las manifestaciones artísticas:

“Nos ocuparemos del arte poético en sí mismo y de sus especies [...]. La poesía épica y trágica, así como la comedia, el arte del poeta ditiámbico y, en su mayoría, el de la flauta y la cítara, son, en general, imitaciones. Pero difieren entre sí de tres maneras: o bien imitan por medios diferentes, o bien imitan objetos diferentes, o bien imitan de maneras diferentes, y no de la misma manera”.²³

²² “Admettons que les états par lesquels l’âme énonce ce qui est vrai sous une forme affirmative ou négative sont au nombre de cinq : ce sont l’art, la science, la prudence [*φρονησις*], la sagesse et la raison intuitive [...]” (Aristote, *Éthique à Nicomaque*. Traduction J. Tricot. Libro VI, 3, 1139b. Ed. Les Échos du Marquis, 1964: 132. Obra en línea <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>).

²³ “Nous allons traiter de l’art poétique lui-même et de ses espèces [...]. L’épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l’art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d’une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois

Aristóteles afirma que la mimesis es un proceso genético, distintivo del género humano, al origen de toda forma de aprendizaje:

“La imitación es, en efecto, desde la infancia, una inclinación natural de los seres humanos, que se diferencian de los demás animales por su fuerte tendencia a imitar y a aprender a través de la imitación [...]”²⁴

Lejos de ser comparable a los reflejos de un espejo, (recordemos la cita de *La República* a la que nos hemos referido anteriormente), la mimesis no representa solamente, sino que añade un grado de generalización que no tiene la simple enumeración de eventos:

“[...] el rol del poeta no es de relatar lo que ha ocurrido realmente sino lo que podría haber ocurrido, lo que puede producirse en conformidad con la verosimilitud o la necesidad. En efecto, la diferencia entre el historiador y el poeta no proviene del hecho de que uno se exprese en verso y el otro en prosa (la obra de Heródoto podría ponerse en verso, y no sería menos historia en verso que en prosa); sino que proviene del hecho de que uno dice lo que sucedió, el otro dice lo que puede esperarse. Por eso la poesía es una cosa más filosófica y noble que la historia: la poesía dice más bien lo general, la historia lo particular.”²⁵

La universalidad el arte está dada por el hecho de que la mimesis sobrepasa el modelo de la realidad, y, fundidos indisolublemente con la reproducción del modelo hay elementos subyacentes, conscientes et inconscientes de la personalidad del creador que completan la obra. En esos elementos el creador inscribe lo profundamente Humano en él, se inscribe y nos inscribe a todos, y para siempre, en lo que llamamos universalidad.

Respecto de la inmersión mimética a la que ya nos hemos referido, Aristóteles le atribuye una función positiva y no pernicioso. La *catarsis* que la dramaturgia teatral y la práctica psicoanalítica ponen de manifiesto es presentada por el Estagirita como una

aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière” (Aristote, *Poétique*. Traducción Michel Magnien, Librairie Générale Française. 1990, I, 1447, p. 85).

²⁴ “Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes —et ils se différencient des autres animaux en ce qu’ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu’ils commencent à apprendre à travers l’imitation [...]” (*Ibid.*, IV-1448 b, p. 88).

²⁵ “[...] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s’attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l’historien et le poète ne vient pas du fait que l’un s’exprime en vers et l’autre en prose (on pourrait mettre l’œuvre d’Hérodote en vers, et elle ne serait pas moins de l’histoire en vers qu’en prose); mais elle vient de ce fait que l’un dit ce qui a eu lieu, l’autre ce à quoi l’on peut s’attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l’histoire: la poésie dit plutôt le général, l’histoire le particulier” (Aristote, *Poétique*, *op.cit.*, IX-1451 b, p. 98).

beneficiosa purgación de las pasiones, alivio para los sentimientos de miedo, de lástima o de cólera de un público identificado empáticamente con el destino de los personajes.

Asumiendo la internalización lograda por el artista y el público, la mimesis aristotélica es una creación que, aunque inspirada en la realidad, no puede ni debe permanecer fiel a ella. Basta con que la reconstitución de los personajes, de las acciones y los hechos sea plausible, verosímil, convincente. Como indica Aristóteles, en cuanto a la forma de componer una epopeya o una tragedia:

“Lo que es imposible pero probable es preferible a lo que es posible pero no convincente”.²⁶

En el pensamiento de Aristóteles, lo probable juega un rol importante junto con lo verdadero; el conocimiento que produce la *techné* difiere del conocimiento teórico en términos de propósito y de método.

De hecho, en algunas de sus obras como la *Lógica*, la *Metafísica* o la *Historia de los animales*, la teoría y la práctica se encuentran netamente separadas. En ellas, el objeto, así como el contenido mismo del *logos*, preexisten al sujeto que los estudia. Los *Tópicos*, la *Poética* o la *Retórica*, en cambio, constituyen un conocimiento en el que la teoría y la práctica son inseparables, y en el que el objeto y el contenido de la disciplina se identifican indisolublemente con la práctica del tema. Estas disciplinas originan tratados heurísticos en los que los estudiantes del Estagirita aprendieron a escribir una buena tragedia, o a organizar y exponer óptimamente los argumentos durante una controversia.²⁷

Para Aristóteles, la mimesis se encuentra a medio camino entre la realidad y la ficción, ya que el artista expresa las cosas no como son sino como podrían ser, transmutando hechos, situaciones, personajes, comportamientos al interior de su apropiación del modelo.

Que el énfasis no esté puesto en la representación de lo que es, sino en la representación de lo que es posible, pone la mimesis definitivamente del lado de la persona que la practica, con toda su carga de subjetividad ineludible, su experiencia, sus apetitos y sus impulsos. Con Aristóteles, la obra se encuentra a mitad de camino entre el mode-

²⁶ “Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable, à ce qui est possible, mais n’entraîne pas la conviction” (*Ibid.*, XXIV-1460 a, p. 126).

²⁷ Recordemos que la retórica no es otra cosa que el arte de convencer dialécticamente al público de la veracidad de los argumentos expuestos.

lo y el artista. Por lo tanto, el valor absoluto del modelo referencial es fuertemente cuestionado, aunque siga siendo la fuente de inspiración de la creación.

Al dar carta de ciudadanía a las ficciones en la mimesis, Aristóteles afirma el proceso de elaboración artística como una heurística de la realización.

3. La mimesis según Hegel

57

Ya en el primer capítulo de sus Lecciones de Estética, Hegel descarta la mimesis como pilar del proceso de creación artística:

“Desde el punto de vista de la simple imitación, el arte no podrá jamás rivalizar con la naturaleza, y será semejante a un gusano reptando detrás de un elefante.”²⁸

Un mismo desdén se trasluce de la citación siguiente:

“En términos generales, el placer de la capacidad de imitación no puede ser sino restringido, y es más adecuado para el hombre el placer de lo que produce con sus propios recursos. En este sentido, la invención de la obra técnica más insignificante tiene un valor superior, y el hombre puede enorgullecerse más de haber inventado el martillo, el clavo, etc., que de poder hacer de mago en la imitación”.²⁹

Siguiendo los pasos de Platón, Hegel interpreta la mimesis como la copia fiel del modelo, sin tener en cuenta lo que acabamos de analizar con Aristóteles: el trabajo de interiorización del creador. El arte personificaría una Verdad, gracias a la cual las apariencias ilusorias del mundo tienen la posibilidad de transformarse en creaciones del espíritu.

El modelo precede siempre a la imitación; no hay dialéctica entre ellos sino relación causal. Este desfase constante entre modelo y representación se aparta para Hegel del camino de la Verdad.

²⁸ “Du point de vue de la simple imitation, l’art ne pourra jamais rivaliser avec la nature et se donnera l’allure d’un ver d terre rampant derrière un éléphant”. (Hegel, 1966: 62).

²⁹ “De manière générale, ce plaisir que suscite l’habilité imitative ne pourra jamais être que restreint, et il sied mieux à l’homme de prendre plaisir à ce qu’il produit à partir de ses propres ressources. En ce sens, l’invention du plus insignifiant de ouvrages techniques est d’un plus haute valeur, et l’homme peut tirer plus de fierté d’avoir inventé le marteau, le clou, etc. que de pouvoir jouer les prestidigitateurs en matière d’imitation”. (Hegel, 1966: 62-63).

“Hegel se esfuerza constantemente por sintetizar los dos términos de cualquier dualismo no resuelto. Por ejemplo, la idea es vista como la unidad del sujeto y del objeto: el pensamiento y la realidad son lógicamente lo mismo.

Hegel considera que es imposible llegar a la Verdad a través de un dualismo no resuelto. Cualquier forma de conocimiento que en última instancia no se produzca por una dicotomía resuelta en unidad, no produce un conocimiento genuino. La imitación sería inadmisibles en la estética de Hegel en la medida en que presupone una permanente disyunción del original y la semejanza”.
(Alana Yates, 1989: 106).³⁰

58

Sin embargo, cuando Hegel analiza el arte clásico de su historia sistemática del arte, se ve obligado a admitir que la mimesis juega un rol indispensable e insustituible. En efecto, para que el movimiento dialéctico pueda realizarse produciendo la transformación del arte simbólico en clásico, es indispensable que el artista logre necesariamente un grado de individuación que independice su obra del hieratismo de los dioses antiguos, de los mitos siempre reiterados y recreados. Dicho en otras palabras: *la búsqueda de la semejanza con el modelo natural lleva inscrita la individuación creciente del artista en la gestión*, combustible que alimenta el pasaje del arte simbólico al clásico. Contra Hegel, podemos afirmar que, lejos de constituir un elemento extraño al movimiento dialéctico, la mimesis actuaría como su zócalo epistemológico, puesto que ella sería una de las formas que cobra la conciencia del espíritu en busca de su realización.

“Donde el artista simbólico se esfuerza por imprimir significado a la forma de la figura o viceversa, el artista clásico modela el significado hasta el punto de transformarlo en una figura, haciendo poco más que liberar las manifestaciones externas ya dadas de su inoportuna escoria. Pero en esta actividad [...] no se limita a reproducir una forma, ni a reproducir un tipo fijo, sino que al mismo tiempo hace avanzar la producción de las formas en su conjunto”.³¹

En este punto, Hegel converge con Aristóteles atribuyendo a la mimesis un rol creativo.

³⁰ “Hegel constantly strives to unite the two terms of any unresolved dualism. For example, the Idea is viewed to be the unity of subject and object: thought and reality are logically the same.

Hegel regards unresolved dualism as leading to the conclusion that it is impossible to know the truth. Any form of knowledge that ultimately does not ground a dualism in a unity fails to achieve genuine knowledge. Imitation would be inadmissible in Hegel's aesthetic as far as it presupposes a permanent disjunction of original and likeness”. (Alana Yates, 1989: 106).

³¹ “Là où l'artiste symbolique s'efforce d'imprimer à la signification la forme de la figure ou inversement, l'artiste classique modèle la signification jusqu'à la transformer en figure, en ne faisant pour ainsi dire que libérer les manifestations extérieures déjà données de leurs scories inopportunes. Mais dans cette activité [...] il ne fait pas que reproduire une forme, pas plus qu'il n'en reste à un type figé, mais il fait en même temps, pour l'ensemble, progresser la production des formes”. (Hegel, *op.cit.*, tomo II, p. 26).

“El arte griego absorbió la religión griega; el contenido del arte y de la religión eran en gran parte uno y el mismo, y dentro de tal escenario, la mimesis es vista por Hegel como un medio completamente adecuado para revelar la verdad. Al imitar la forma y el acto humano —la vida exterior e interior del hombre— el artista griego fue visto por Hegel como capaz de producir un arte que expresaba plenamente la divinidad y que nunca fue superado.

La referencia de Hegel al artista griego como un imitador que es, sin embargo, creativo, establece un importante precedente. Aquí, Hegel admite que la imitación de un contenido que puede ser caracterizado como ideal antes de que sea dada la forma externa es más que la cuidadosa y laboriosa traducción en términos sensuales de un prototipo o contenido especialmente adecuado. [...]

Sólo en este contexto, Hegel reconoce que la imitación puede caracterizarse por elementos de verdadera y libre creatividad”. (Alana Yates, 1989: 148-149).³²

Y es aquí donde dialéctica y mimesis entran en flagrante contradicción. Por un lado, la dialéctica consiste, según Hegel, en un proceso sistemático por el cual el espíritu llega al Absoluto, desarrollándose en sucesivas etapas, desde lo general y abstracto hasta la particularización concreta. La Verdad constituye la totalidad de estos momentos, que derivan los unos de los otros en un continuo flujo: Tesis, el punto de partida, Antítesis, su negación, y Síntesis, el momento que incluye y sobrepasa a estos dos primeros.

La mimesis por su parte es un proceso distinto: aquí lo plausible, lo verosímil tiene cabida, puesto que sirve de disparador de la imaginación del creador para realizar su trabajo. Lo que importa no es la verdad, sino es el valor heurístico de los principios en juego: “lo imposible es preferible a lo posible sin convicción.” Además, como afirma Aristóteles, las mentiras plausibles y hasta los absurdos son admitidos:

“Sobre todo, Homero enseñó a los otros la manera de decir mentiras – es decir, cómo servirse del falso razonamiento”.³³

³² “Greek art absorbed Greek religion; the content of art and of religion were largely one and the same, and within such a setting, mimesis is seen by Hegel to be a completely adequate means of disclosing truth. In imitating the human form and the human deed —the outward and the inward life of man— the Greek artist was seen by Hegel to be capable of producing art that fully expressed divinity and which was never surpassed.

Hegel's reference above to the Greek artist as an imitator who is nonetheless creative, sets an important precedent. Here, Hegel is admitting that the imitation of a content that may be characterized as being ideal before it is given external shape is more than the careful and industrious translation into sensuous terms of an especially suitable prototype or content. [...]

In this context only, Hegel acknowledges that imitation can be characterized by elements of true and free creativity”. (Alana Yates, 1989: 148-149).

“Mismo el absurdo podrá ser aceptado, como por ejemplo los pasajes no racionales de la Odisea, como el desembarco de Ulises, no serían soportables si hubieran sido compuestos por un poeta mediocre; pero aquí, el poeta sabe disimular el absurdo haciendo uso de sus artes y de sus cualidades”.³⁴

4. Coda

Los dos idealismos, platónico y absoluto, son ambivalentes respecto de la valoración peyorativa de la mimesis por la que comienzan afirmando sus trabajos. Ambos idealismos son obligados a revalorar la mimesis a medida que sus respectivos sistemas de pensamiento evolucionan. Ambos desconocen en ella la diferencia entre inspiración y calco. El proceso individual de creación que se genera cuando el artista se inspira del modelo para gestar su obra, no es tenido en cuenta ni por Platón —a pesar de que en el *El Timeo* el demiurgo realiza un trabajo análogo al del artista— ni por Hegel. Respecto de este último, digamos que dialéctica y mimesis corresponden a dos funciones del espíritu bien diferentes. La dialéctica se subordina al principio de razón suficiente preconizado por Schopenhauer, siendo una sucesión de momentos entrelazados causalmente donde el espíritu va tomando conciencia de sí. El espíritu absoluto es el resultado de este proceso. Focalizándonos en lo que Hegel preconiza como estética, podemos decir que, en ningún caso, su organización considera la emoción de una obra en particular. Los tres momentos del arte, según Hegel, emergen de una sistemática de conjunto y no de lo que una obra singular es capaz de producirnos.

La mimesis por su parte pertenece al proceso creativo, forma parte del arte y, como éste, se elabora no de una sucesión, sino de una simultaneidad de situaciones y eventos, que dan como resultado un conocimiento simultáneo, no sucesivo, que llamaremos *intuición global de la forma*. Esta intuición es para el artista una suerte de *Aleph* indescribible en palabras, donde todo se da al mismo tiempo:

“En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”. (Borges, 1957).

³³ “Par-dessus tout, Homère a encore appris aux autres la manière de dire de mensonges —c’est-à-dire de manier le raisonnement faux”. (Aristote, *Poétique, op.cit.*, XXIV-1460 a, p. 126).

³⁴ “Même l’absurde pourra être accepté, puisqu’il est clair que les passages non rationnels de l’Odyssée, comme la scène du débarquement d’Ulysse, ne seraient pas supportables s’ils avaient été composés par un mauvais poète ; mais ici, le poète sait dissimuler l’absurde en ayant recours à des assaisonnements et par d’autres qualités”. (Aristote, *Poétique, op. cit.*, XXIV-1460 a, p. 127).

Esta intuición es una totalidad, entre el artista y su obra, entre la obra y el modelo, entre el artista y el modelo, entre el intérprete y el público, etc. En todos los casos, hay arte cuando, al menos por momentos, *no es posible distinguir adónde comienza uno y adónde termina el otro*.

De la mimesis como arte podemos decir con Coomaraswamy:

“El verdadero arte no entra en competencia con el mundo: se basa en su propia lógica y sus propios criterios, que no pueden ser probados por los estándares de verdad o bondad aplicables a otros campos de actividad”. (Coomaraswamy, 1934: 25).³⁵

61

4.1. Conclusión y comienzo

Este artículo abre el camino para otro proyecto de investigación, nacido paralelamente a éste, que se intitula “Arte y Mimesis. Tras las huellas de Aristóteles” donde abandonaremos la exégesis de los textos y el análisis especulativo para precisar nuestra especialidad y afinar nuestra investigación, entrando de lleno en el terreno de la creación musical. Allí analizaremos las aplicaciones prácticas de la mimesis en relación con la posibilidad de recrear una obra musical a partir de su escucha y de su reconstrucción perceptiva. Esta es una proposición de la Heurística Musical, disciplina musicológica que vio la luz en el Centro de Estudios de las Artes Contemporáneas y el Departamento de Estudios Musicales y de la Danza de la Universidad de Lille III en 2009.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALANA YATES, Joyce. 1989. *Aristote, Hegel and mimesis*. Tesis doctoral, National Library of Canada.

ARISTOTE. *Physique*. Traducción de Barthémemy Saint-Hilaire. 1862. Tomo II, Libro II, Capítulo VIII, §6. Versión en línea: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/phys2.htm>

³⁵ “True art does not enter into competition with the world: it relies on its own logic and its own criteria, which cannot be tested by standards of truth or goodness applicable in other fields of activity”. (Coomaraswamy, 1934: 25).

ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. Traduction Jean Tricot. 1964. Libro VI, 3 (1139b). Ediciones Les Échos du Marquis. Versión en línea <https://philosophie.cegepr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>

_____. *Poétique*. Traducción de Michel Magnien. 1990. Librairie Générale Française.

BORGES, Jorge Luis. 1957. “El Aleph”. En *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé editores.

CASTILLO MERLO, María. 2008. “La noción de Mímesis en Aristóteles”. En *Cuadernos de Filosofía no 51*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

COOMARASWAMY, Ananda Kentish. 1934. *The Transformation of Nature in Art*. Harvard: Harvard University Press.

GOMBRICH, Ernst. 1971. *L'Art et l'illusion*. Paris: Gallimard.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1966. *Cours d'esthétique*. Traducción de Jean-Pierre Lefebvre y Veronika von Schenk. Aubier.

HEIDEGGER, Martin. “L'origine de l'œuvre d'art”. En *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traducción francesa de Wolfgang Brockmeier. 1962. Paris: Gallimard.

LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand. 2009. *Vocabulaire de psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France.

PLATON. *La République*. Traducción Jacques Cazeaux. 1995. Paris: Librairie Générale Française.

_____. *République*. Traducción de E. Chambry. 1961. Paris: Les Belles Lettres.

_____. *Timée/Critias*. Traducción de Luc Bresson. 1992. Paris: Flammarion.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Éditions du Seuil.



RICARDO MANDOLINI

Compositor, profesor emérito de la Universidad de Lille (Francia). Creador de la disciplina musicológica Heurística Musical y fundador del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Lille. Su formación musical y académica comprende los títulos de Profesor de Composición (Antiguo Conservatorio Beethoven de Buenos Aires, 1973), Kunstlerische Reifeprüfung (Musikhochschule Köln de Alemania, 1983),

Doctorat d'Université (Universidad de París VIII, 1988) y Habilitaion à diriger des recherches (Universidad de París I Panthéon-Sorbonne, 1993). Es autor de los libros *Langages en expansion. Réflexions critiques sur le style, le compositeur et l'ouvre* (tesis doctoral, 1986-1987, Atelier National de réproduction de theses); *Les divers miroirs: tentatives d'approche de la création musicale* (trabajo de habilitación, 1992-1993, Atelier National de réproduction de theses); *Heuristique Musicale, contributiouns pour une nouvelle discipline musicologique* (Delatour, Francia, 2012) y *Réflexions Critiques, l'heuristique musicale et les compositeurs* (Editions Universitaires Européennes, Omnisciptum mbH & Co. KG, Sarrebruck, Alemania, 2013); además de numerosos artículos publicados en Estados Unidos, Francia, Alemania y Chile. Es miembro del CEAC (Centre d'Etudes des Arts Contemporains) de la Universidad de Lille. Junto a María Crsitina Kasem es co-organizador del concurso anual de composición SIME y de la Semana Internacional de la Música Electroacústica. Ha sido galardonado con el Premio Magisterio del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (2002) y el Gran Premio de las Artes de Lille (2013). Su música es interpretada regularmente en los principales festivales internacionales de música contemporánea.

UN FENÓMENO INVARIANTE DE SIMETRÍA POR REFLEXIÓN ESPECULAR EN LOS CORALES DE JOHANN SEBASTIAN BACH

JORGE SAD LEVI

Universidad Nacional de Tres de Febrero
jsad@untref.edu.ar

RESUMEN

Los métodos tradicionales de análisis armónico no permiten construir un modelo 'sintético' eficiente del corpus estudiado, que sea capaz de producir no sólo enunciados musicales pertinentes para producir imitaciones estilísticamente limitadas de los corales de Bach, sino para indagar en las singularidades del uso de la disonancia que permitan comprender la ulterior evolución del sistema armónico. Ésto se debe a nuestro entender a que el modelo analítico del cifrado romano fue concebido para fines prácticos de performance para indicar el movimiento del bajo continuo. La aplicación sistemática del análisis de nivel neutro al nivel armónico, implicando una discusión sobre los métodos de determinación de fundamentales virtuales, permite descubrir relaciones de simetría no evidentes, las cuáles se repiten llamativamente en todos los corales estudiados, razón por la cuál trazamos la hipótesis de la existencia de un fenómeno invariante.

Palabras clave: Bach, Semiología, Armónicos, Corales, Análisis.

AN INVARIANT PHENOMENON OF SYMMETRY BY SPECULAR REFLECTION IN JOHANN SEBASTIAN BACH'S CHORALES.

66

Traditional methods of harmonic analysis do not allow the construction of an efficient 'synthetic' model of the studied corpus, capable to produce not only pertinent but stylistically bounded imitations of Bach's chorales, but also to investigate the singularities of the use of dissonance that allow us understanding the further evolution of the harmonic system. This is due to our understanding that the analytical model of the Roman cipher was conceived for practical performance purposes to indicate the movement of the thorough bass. The systematic application of the immanent analysis to the harmonic level, involving a discussion on the methods of determining virtual fundamentals, allows discovering non-evident symmetry relationships, which are strikingly repeated in all the corals studied, which is why we draw up the hypothesis of the existence of an invariant phenomenon.

Keywords: Bach, Semiotic, Harmonics, Chorales, Analysis.



a Jean-Jacques Nattiez

“Es importante¹ comprender que consonancia y disonancia no son esencialmente diferentes: entre ellas no existe más que una diferencia de grado, no de esencia”.

Anton Webern

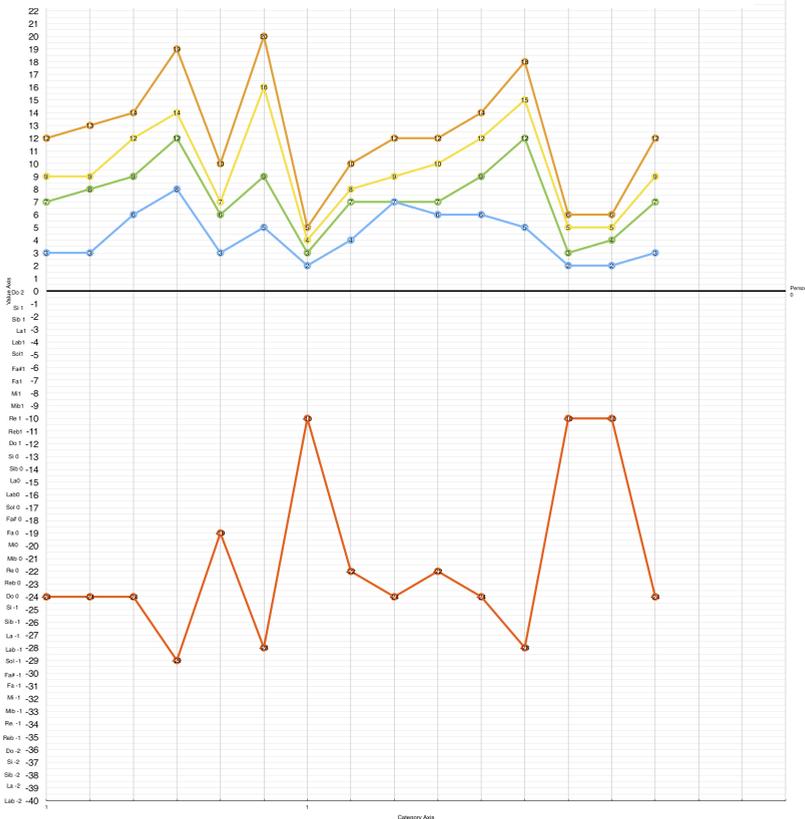
Introducción

El objeto de este artículo es presentar una metodología de análisis armónico que nos ha permitido constatar en una cantidad importante de corales de Juan Sebastian Bach un fenómeno de simetría por reflexión especular, constatación que permitiría inferir que esta propiedad es común a todos los corales del genial compositor y cuyo primer ejemplo mostraremos sin más. Se trata del análisis del comienzo del coral *Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort* (ver Ejemplo 1).

¹ El autor agradece las lecturas, comentarios y apoyos de los queridos colegas Daniel Teruggi, Claudio Eiriz y Juan José Raposo Martín sin los cuales no hubiera sido posible llegar a concluir el largo proceso de incubamiento de este texto.

Ejemplo 1

1. Er halt'uns, Herr, bei deinem Wort n
 2. Beweis' dein Macht, Herr Je - su Christ, c



DO DO DO SOL FA Lab RE RE DO Re DO Lab Re Re. DO
 0 0. +1 -2. -3. +6 0. -2. +2 -2. -4. +6 0 -2



Fundamental 
 virtual 

Ejemplo 2

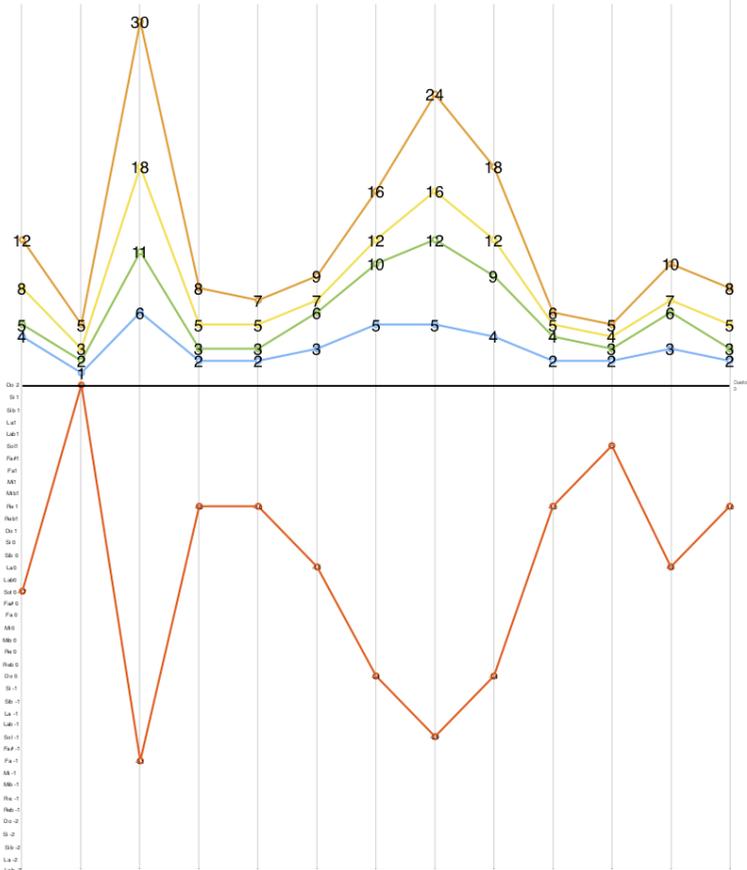
La simetría por reflexión especular que muestra el gráfico ha podido ser observada a partir de transcribir el coral como una serie de complejos armónicos (espectros) compuestos por parciales (instanciados por las diferentes notas que componen los acordes sucesivos) y sus respectivas fundamentales virtuales. Por ejemplo, el primer acorde del coral analizado es considerado una instancia de la fundamental Do, en este caso particular, Do 0 (Ejemplo 2).

En el caso del comienzo del coral “*Komm, heiliger Geist*”, que analizamos a continuación, se comprueba el mismo esquema de trayectorias por simetría especular que en el primer ejemplo. En la parte inferior puede leerse la evolución de dichas fundamentales en el círculo de quintas y el resultado de

dicha evolución como un resultado dado por los movimientos negativos y positivos (Ejemplo 3).

Aquí vemos en detalle los primeros tres acordes o “estados espectrales” del coral antecitado. Como es evidente, los resultados de este análisis, difieren fuertemente de aquellos brindados por la teoría tradicional de la armonía, ya que no consideramos a la configuración de paso en la segunda corchea como Do con séptima mayor ni a la nota “si” como una nota de paso, sino que referimos la fundamental del complejo a Fa 0, ya que la expresión numérica más simple posible de esa secuencia de intervalos en términos de proporciones armónicas es 6 11 18 30. La misma disposición en relación a DO daría 8 15 24 40 (Ejemplos 4 y 5).

Ejemplo 3

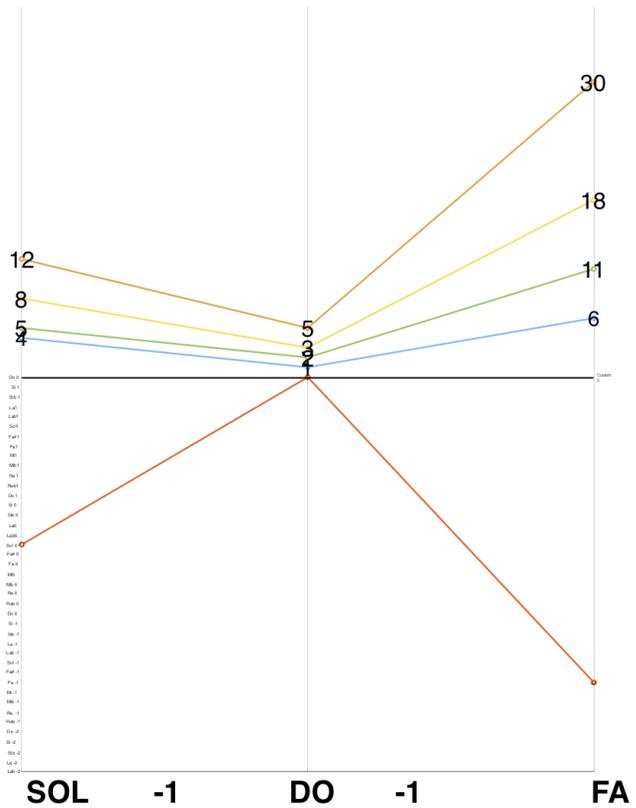


SOL -1 DO -1 FA +3 RE . 0 RE +1 LA -3 DO+1 SOL -1 DO+2 RE . -1 SOL+2 LA -1 RE = + 1

70



Ejemplo 4



Ejemplo 5

La hipótesis que nos guía radica en la intuición de que las trayectorias simétricas descubiertas a partir de este análisis, (conformadas por la evolución de los complejos armónicos por un lado y el desplazamiento de sus fundamentales virtuales por el otro), tanto como el movimiento bascular de las fundamentales alrededor de un estado inicial (hacia izquierda y derecha en el círculo de quintas), pueden ser interpretados como un principio estructurante de la sintaxis musical, basado en: 1) la oposición armonicidad/ inarmonicidad; y 2) la oposición entre fuerzas levóginas y fuerzas dextróginas en el círculo de quintas con respecto a un estado inicial.

El desarrollo de la técnica de análisis que presentamos surgió durante nuestras primeras experiencias en síntesis aditiva en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical, al final de los años 80.

En la búsqueda de una lógica de las transformaciones espectrales que permitiera conectar la forma del sonido con la forma global de una pieza musical, comenzamos a investigar las operaciones de simetría (translación, rotación, reflexión especular, extensión), lo que llevó a su vez a pensar la armonía como un sistema autopoietico, autoregulado, capaz de engendrar transformaciones a partir de un estado inicial de reposo.

El descubrimiento de las simetrías en los corales de Bach ha sido previo a su fundamentación, la cual fue el objeto de elaboración por largos años, luego de someter la propuesta, fuertemente intuitiva y de índole artística, a la mirada crítica y generosa de Jean-Jacques Nattiez.

Si bien proponemos un modelo de análisis de nivel neutro, la perspectiva analítica propuesta está del lado de la poética: nuestro interés principal es producir un modelo sintético que permita proyectar, imaginar, construir mundos sonoros posibles a partir de las regularidades descubiertas.

Fundamentación teórica

1) Situación del modelo de análisis propuesto con respecto a la tripartición semiológica

La metodología propuesta en este trabajo se sitúa a nivel de las configuraciones inmanentes del texto, sin aspirar a priori a explicar cómo el coral será escuchado ni explicar los procesos compositivos puestos en juego, es decir que nos limitaremos a abordar el corpus a partir de una técnica de análisis de nivel neutro, lo que no implica de ninguna manera que nuestra posición sea neutral frente al análisis.

El mismo está fuertemente inspirado en nuestra experiencia compositiva y en una concepción de la materia sonora como un sujeto/objeto en transformación.

Tal como lo explica Nattiez:

“El análisis de nivel neutro es un nivel de análisis en el cual no decidimos a priori si los resultados obtenidos por un procedimiento explícito son pertinentes del punto de vista estético o poético. Los útiles empleados para la delimitación y la denominación de los fenómenos son explotados sistemáticamente hasta sus últimas consecuencias [...] “Neutro” significa a la vez que las dimensiones poéticas y estéticas del objeto han sido neutralizadas y que vamos hasta el límite de un procedimiento dado, independientemente de los resultados obtenidos.” (Nattiez, 1987: 35).²

Entre las técnicas de análisis de nivel neutro, se destaca por su eficacia el análisis paradigmático, método desarrollado por Nicolas Ruwet en *Méthodes d'analyse en musicologie* (Ruwet, 1972), inspirado en la metodología de análisis de los mitos de Lévi-Strauss.

Ruwet se propone el objetivo de pasar del “nivel del mensaje al nivel del código” (*op. cit.*), utilizando un conjunto de reglas explícitas para segmentar la pieza a varios niveles jerárquicos y posteriormente inferir la escala o el modo en que se encuentra. Este procedimiento sería el paso previo a establecer, a partir de la identificación de las unidades del texto y las reglas de su combinación, un modelo sintético capaz de producir nuevas frases bien formadas y reconocibles por los usuarios del código.

El método paradigmático fue adoptado por Nattiez como eje de su modelo semiológico (a pesar que Ruwet ya se había dedicado a auto refutarse) y fue llevado a uno de sus puntos más altos por el etnomusicólogo Simha Arom en el monumental “*Polyphonies instrumentales d'Afrique centrale*” (1985), el cual a su vez ha sido fuente de inspiración para el compositor György Ligeti.

Respecto del método de análisis paradigmático, el musicólogo ghanés Kofi Agawu sostiene que

“al privilegiar la repetición y sus asociaciones, el método favorece una postura menos informada para el análisis: nos alienta a adoptar una inocencia es-

² “L'analyse de niveau neutre [...] c'est un niveau d'analyse où on ne décide pas a priori si les résultats obtenus par une démarche explicite sont pertinents du point de vue esthétique ou poétique. Les outils utilisés pour la delimitation et la denomination des phénomènes sont exploités systématiquement jusqu' à leurs ultimes conséquences [...] Neutre signifie à la fois que les dimensions poétiques et esthétiques de l'objet ont été neutralisées et que l'on va jusqu' au bout d' un procedure donné, indépendamment des résultats obtenues”. (Nattiez, 1987: 35)

tratégica y a restarles importancia a alguna de las cuestiones que por lo general incorporamos a priori a la tarea". (Agawu, 2016: 276).

La problemática referida a la determinación de las escalas, y la explicitación de los procedimientos de descubrimiento (*discovery procedures*), tema central en el artículo de Ruwet, no es menor en nuestra metodología de análisis de los corales de J. S. Bach. Como veremos, una metodología consecuente para determinar la fundamental de un complejo acórdico permite revelar regularidades en la secuencia de vectores y en los grupos que forman verdaderamente sorprendentes.

73

Por otra parte, las múltiples ambigüedades y desvíos con respecto a las reglas de la armonía tradicional que se encuentran en el corpus estudiado, vistas desde el método propuesto, lejos de verse como excepcionales, develan la existencia posible de otro tipo de lógica, que integra la disonancia estructuralmente y que permite comprender sus ulteriores desarrollos históricos.

Analizar obras del pasado no implica forzosamente aceptar las categorías teóricas existentes al momento de su creación, de la misma manera que el psicoanálisis permite repensar el pasado a partir de la actualidad del sujeto hablante.

2) *Análisis tradicional y análisis paradigmático: cruces y entrecruces*

En la práctica pedagógica y analítica actual los modelos del pasado se constituyen en supérstites teóricos de las teorías decimonónicas, indemnes a todas las revoluciones musicales ocurridas en el siglo XX y XXI.

Según Thomson,

“De la música creada después del final del siglo XVII, [...] se dice que posee tonalidad, una propiedad a menudo calificada como tonalidad clásica o tonalidad armónica. Esta perspectiva es el legado venerado del triunvirato Rameau-Riemann-Schenker, los cuáles, cada uno a su manera, han afirmado que la organización de la altura es un producto de escalas mayores o menores distribuidas en ciertos ordenamientos de acordes.” (Thomson, 2004: 432).³

³ Music created after the 17th-century deadline, [...] It is said to possess tonality, a property often further qualified as either classical tonality or harmonic tonality. This perspective is the revered legacy of the Rameau-Riemann-Schenker triumvirate, each in his own way claiming that pitch organization is a product of major or minor scales set into certain orderings of chords. (Thomson, 2004: 432).

Si bien no hay dudas de que el método tradicional de análisis armónico basado en la concepción triádica de la armonía tiene un enorme valor pedagógico, su potencia analítica es cuestionable.

La utilización del cifrado, que proviene de la notación del bajo continuo, es incapaz de dar cuenta de la diferencia entre una secuencia acórdica realizada por un estudiante de primer año de armonía de una secuencia acórdica en un coral de Bach.

74

Dado que el objeto de la notación del bajo continuo era la performance y no el análisis, dos secuencias descriptas idénticamente pueden contener objetos cualitativamente diferentes. Al excluir del análisis el contenido espectral y las transiciones entre acordes “codificados” el modelo sintético que de éste deviene resulta pauperizado.

Como sostiene Nattiez: “La precisión del metalenguaje depende evidentemente de los criterios analíticos subyacentes. Así, el cifrado armónico no describe la conducta de las voces y en ocasiones confunde la estructura y la función del acorde”. (Nattiez, 1987: 202).⁴

A pesar de esto, es sorprendente constatar, que el análisis armónico tradicional, al subsumir en una secuencia de grados y funciones las obras musicales que examina, no hace otra cosa que operar una reducción paradigmática: por lo cual “puede llegarse fácilmente a la conclusión de que teóricos y analistas han trabajado desde hace mucho tiempo con nociones implícitas de paradigma y sintagma, aún cuando aplicaran una terminología diferente”. (Agawu, 2016: 273).

Además, el musicólogo Ghanés sostiene que “el aspecto de la teoría de Riemann que interpreta la función armónica en términos de tres tipos fundamentales de acordes, - una función de fundamental⁵, una función de dominante y una función de subdominante- promueve un tipo paradigmático de análisis”. (*op. cit.*: 273).

Sin duda, la determinación de la fundamental de un acorde y su ubicación en el registro son tareas cruciales para describir adecuadamente un fenómeno armónico.

⁴ “La finesse du métalangage dépend évidemment de la critérogie analytique qui le sous-tend. Ainsi, le chiffrage harmonique ne décrit pas la conduite des voix et il lui arrive de confondre la structure et la fonction de l'accord” (Nattiez, 1987: 202).

⁵ La traducción al español de Silvia Villegas (Eterna Cadencia) incurre, entre otros gruesos errores, como utilizar la palabra significado en lugar de significación, en confundir tónica (tonic en el original) con fundamental. El texto de Agawu dice “the aspect of Hugo Riemann’s harmonic theory that understands harmonic function in terms of three foundational chordal classes—a tonic function, a dominant function, and a subdominant function” (Agawu, 2009: 164).

El problema es que el método por el cual es inferida una fundamental a partir del análisis de una secuencia vertical de alturas, permanece borroso en muchos textos, tanto en la teoría tradicional como en la más reciente teoría de Nicolas Meeùs, conocida como Teoría de los Vectores Armónicos (THV).

A pesar de que ésta última es entendida por sus defensores como una “*pure root motion theory*” (Meeùs, 2018) y que la misma está basada en el principio del movimiento entre fundamentales a izquierda y derecha en la topología del círculo de quintas, al que asignan un valor semántico, la metodología asume los métodos tradicionales triádicos, lo que conlleva importantes problemas que finalmente incidirán en la detección del movimiento que se busca describir⁶, ya que el principio de conformación de los acordes por tríadas es un método generativo pero no un método analítico.

Por otra parte, varios investigadores coinciden en que la teoría tradicional es insensible a la ubicación en el registro de las fundamentales y a la disposición específica de las voces con sus duplicaciones e intervalos particulares. Como afirma Richard Parncutt:

“La teoría convencional de las fundamentales de los acordes musicales es generalmente entendida indiferentemente de la posición de la nota en el registro. En tal teoría, la fundamental de un acorde se considera una clase de altura, es decir, una altura cuyo registro de octava no está especificado. De manera similar, se puede pensar que la fundamental es una función de una clase de acorde (una simultaneidad de «pitch classes») y, por lo tanto, es independiente de la disposición (inversión, espaciado y duplicación)”. (Parncutt, 1988: 67).⁷

Thomson por su parte sostiene que “la condición de «Do» de un acorde de Do, argumentase, es una manera aceptada de denominación y de ninguna manera descriptiva del acorde como sonido. La colección Do Mi Sol es un acorde de Do por una

⁶ Por ejemplo, los criterios de Asimetría, Diatonicidad y Tonicalización (*Tonicization*) (*op. cit.*) están ampliamente determinados por las fundamentales inferidas en el análisis, por ejemplo en el criterio de Asimetría se afirma que los Vectores Dominantes son más numerosos que los subdominantes. En nuestro análisis se comprueba que dicho concepto es erróneo y que ambos movimientos están equidistribuidos.

⁷ “The conventional theory of the roots of musical chords is generally understood to be octave-generalized. In such theory, the root of a chord is regarded as a pitch class, that is, a pitch whose octave register is not specified. Similarly, the root may be thought to be a function of a chord class (a simultaneity of pitch classes) and so to be independent of voicing (inversion, spacing, and doubling)” (Parncutt, 1988: 67).

convención de notación, no por condiciones perceptuales o acústicas” (Thomson, 1993: 387).⁸

Por ejemplo, al no tener en cuenta la ubicación en el registro de la fundamental, ni las duplicaciones, es casi imposible dar cuenta de la singularidad de este acorde que da comienzo a la sonata Nº 17 de Beethoven, con su fundamental virtual fuera del registro audible.

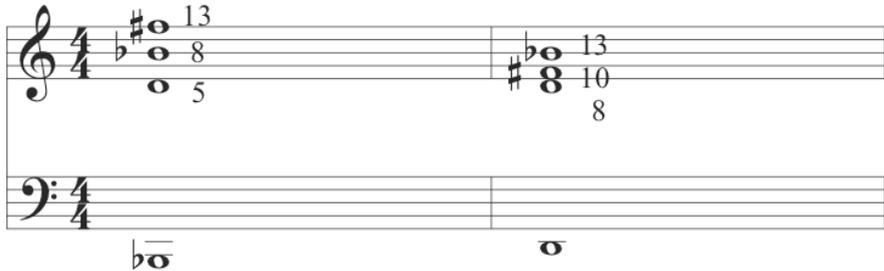
76

The image shows three staves of musical notation in bass clef with a 4/4 time signature. The top staff contains a chord with notes labeled 16, 12, and 10, and a sharp sign (#). The middle staff contains notes labeled 8, 6, and 5, and a sharp sign (#). The bottom staff contains a note labeled 8. Below the staves, there is a legend: 'NB' followed by a vertical line, and 'FUND' followed by a circle with a vertical line through it.

Ejemplo 6

En el ejemplo siguiente los complejos armónicos, idénticos en cuanto a ‘pitch classes’, pueden tener fundamentales virtuales diferentes según la disposición específica de sus notas.

⁸ “The C-ness of a C chord they argue is just an accepted naming ploy in no way descriptive of the chord-as-sound. The collection C-E-G is a C chord because of a notational convention, not because of acoustic or perceptual conditions”. (Thomson, 1993: 387).



Ejemplo 7

La teoría tradicional ante el mismo ejemplo, confiará en el contexto y en la notación, para acomodar los resultados al marco preexistente, a fin de determinar el grado de la escala sobre el que se asienta la tríada escrita. Nosotros creemos, por el contrario, siguiendo a Nattiez, que para explicar la función de un evento sonoro es necesario primero describirlo exhaustivamente.

“[...] el inventario de los rasgos constructivos del objeto es la condición *sine qua non* para la determinación de una pertinencia. No podemos partir de la definición a priori de pertinencia para encontrar los objetos que cumplen una función determinada; por el contrario, es necesario partir de un inventario lo más exhaustivo posible, neutro y combinatorio de rasgos, para discernir aquellos que, de hecho, cumplen una función”. (Nattiez, 1988: 63).⁹

Para Thomson, “la academia durante el siglo pasado ha evitado el empirismo simple en favor de epistemologías ligadas al estilo. Incluso hoy en día, las descripciones se consideran creíbles solo si se confirman mediante conceptualizaciones elaboradas en el momento de la creación de la música” (*op. cit.*: 431).^{10 11}

⁹ “[...] l’inventaire des traits constructifs de l’objet est la condition *sine qua non* du dégagement d’une pertinence. On ne peut partir de la définition a priori de la pertinence pour rechercher les objets qui remplissent une fonction donnée; il faut partir au contraire d’un inventaire aussi exhaustif que possible, neutre et combinatorio de traits, pour discerner ceux qui, effectivement, remplissent une fonction” (Nattiez, 1988: 63).

¹⁰ “[...] music scholarship for the past century has eschewed simple empiricism in favor of style-bound epistemologies. Even today, descriptions are deemed credible only if confirmed by conceptualizations drawn up at the time of the music’s creation” (*op. cit.*: 431).

¹¹ No sin humor, el autor escribe a continuación que si esta situación fuera un diagnóstico médico, sostendría que personas con articulaciones inflamadas antes de 1800 serían en realidad víctimas de una pérdida de humores mórbidos.

Al hacer un continuo *smitch* entre la descripción de la estructuración por terceras en los tiempos fuertes y la explicación de la función melódica en los tiempos débiles la teoría tradicional hace malabarismos para ‘justificar’ la mayoría de los fenómenos que no puede describir, llegando a su paroxismo en el célebre ‘acorde de Tristán’.

Como dice Thomson, “convengamos en la conclusión de que una fundamental sobre la que es tan difícil ponerse de acuerdo no es de ninguna manera una fundamental” (Thomson, 1993: 390).¹²

Nattiez, a pesar de ser plenamente consciente de la imposibilidad conceptual de encuadrarlo en la teoría de terceras apiladas, y haber sostenido que la crisis del sistema tonal era en realidad la crisis de su sistema explicativo (Nattiez, 1987) entra en flagrante contradicción con sus propios axiomas analíticos y afirma sin dudarlo que

“[...] En el caso del acorde de Tristán hace falta jugar en el borde, es decir, ignorar ciertos aspectos de la configuración y así acercarla lo más posible a una entidad conocida. Eso significa que un análisis armónico organiza y manipula de una manera específica los componentes de un acorde”. (*op. cit.*: 253).¹³

La idea de una conformación por terceras y la consecuente determinación de la “fundamental” a partir de dicho criterio, se topa con la imposibilidad de explicar la casi totalidad de los complejos que aparecen en los tiempos débiles o en las partes débiles de los tiempos fuertes.

El criterio sostenido por Rameau, según el cual se afirma que la armonía se percibe en el tiempo fuerte de cada tiempo o compás (Rameau, 1971) estaba estrechamente relacionado con la notación del bajo continuo:

Según Lester

“[...] Al tratar este tipo de simultaneidades, e ignorando lo que hoy llamamos sonidos no armónicos distintos de las suspensiones y apoggiaturas (notas de paso, bordaduras, anticipaciones, etc.), Rameau intentó explicar las armonías reconocidas por el bajo continuo. [...] El bajo continuo se ocupa de las si-

¹² “Let us herald the conclusion that a root so difficult to agree on is really not much of a root at all” (Thomson, 1993: 390).

¹³ “[...] Dans le cas de l'accord de Tristan, il faut jouer avec les moyens du bord, c'est-à-dire négliger certains aspects de la configuration et ainsi la rapprocher le plus possible d'une entité connue. Cela signifie qu'un analyse harmonique organise et manipule d'une manière spécifique les composants d'un accord” (*op. cit.*: 253).

multaneidades que deben ser tenidas en cuenta por el intérprete". (Lester, 1994: 100).¹⁴

Éste también parece ser el punto de vista del notable teórico del atonalismo Allen Forte, quien precede uno de los capítulos de su libro *Tonal Harmony in concept and practice* con este epígrafe de Lorenz Mizler (1739): "Cuando consideramos obras musicales, encontramos que la tríada está siempre presente y que las disonancias interpoladas no tienen otro propósito que efectuar la variación continua de la tríada". (Forte, 1979: 137).¹⁵

79

Notemos que Schönberg, quien en su tratado de armonía realiza una amplia y fundamentada crítica a dicha concepción, sostiene que decir que existen "elementos extraños a la armonía" es similar a sostener que en un tratado de medicina se aluda a la existencia de elementos extraños a la medicina (Schönberg, 1974: 371).

Esta reflexión crítica que hace Schönberg sobre la teoría tradicional ha sido retomada de una manera original por el teórico del arte Anton Ehrenzweig, quien en su seminal *Psicoanálisis de la percepción artística* (Ehrenzweig, 1976) encuentra un vínculo entre los fenómenos transitivos y ciertas categorías de la dinámica del psiquismo humano en el cuadro del psicoanálisis.

Ehrenzweig concibe una dialéctica entre estados cristalizados (gestalts articuladas, tipificadas en la teoría tradicional como acordes por terceras) y estados fluidos (gestalts inarticuladas)¹⁶, (ligadas a configuraciones no codificadas en la teoría institucional de la armonía) que pugnan por aparecer como manifestaciones individuales del artista. Dichas configuraciones no explicadas en la teoría tradicional emergen como contenido latentes (inconscientes) que se hacen manifiestos (conscientes) paulatinamente en el trabajo artístico.

Lo que da mayor valor a la obra de Ehrenzweig es que, además de aplicar con mucha sapiencia estos criterios a la música, cosa infrecuente en los escritos de psicoanalistas sobre arte, a través de dicha dialéctica puede explicar la evolución del lenguaje armónico de la música occidental, ya que esos momentos transitivos, lentamente van tornándose audibles en las obras de las sucesivas generaciones de compositores, constituyendo a su vez gestalts cristalizadas que serán reemplazadas y así al infinito.

¹⁴ "By treating these types of simultaneities, and ignoring what we nowadays call non harmonic tones other than suspensions and apoggiaturas (passing tones, neighbors, anticipations, and the like) Rameau attempted to explain harmonies recognized by thoroughbass. [...] Thoroughbass deals with the simultaneities that need to be figured for the performer" (Lester, 1994: 100).

¹⁵ "When we consider musical works we find that the triad is ever present and that the interpolated dissonances have no other purpose than to effect the continuous variation of the triad" (Forte, 1979: 137).

¹⁶ Es interesante notar que dicha distinción es análoga a la que hace Eero Tarasti entre estructuras de comunicación y estructuras de expresión.

Esta concepción dialéctica entre los contenidos manifiestos articulados y las gestalts inarticuladas inconscientes, resulta enormemente interesante en términos semánticos ya que según el autor, en estos fenómenos transitivos es posible encontrar la significación de una obra y agregamos nosotros, como el motor de los cambios históricos en los sistemas musicales.

Los límites que imponen al conocimiento las formas tradicionales de descripción, etiquetamiento e identificación de las unidades armónicas lleva a conspicuos errores teóricos, siendo el más grave la disociación de las estructuras sonoras del pasado de las del presente sin entender el nexo orgánico que las vincula.

La serie armónica como paradigma cultural y su evolución histórica

Según Molino el análisis de nivel neutro,

“se sitúa a nivel inmanente pero el mismo no es inmanente. Las operaciones de conmutación, los procedimientos de discriminación de unidades-emic someten el análisis inmanente del objeto a un criterio que no es él mismo inmanente, sino que es a la vez poético y estético: es un juicio que define una clase de equivalencia. Así se opera una consecuencia metodológica esencial: el pasaje a la formalización no se hace sino gracias a tomar en cuenta el carácter simbólico del objeto, es decir de la triple dimensión que permite su análisis “inmanente”. En otros términos, el análisis-emic se basa sobre el conjunto de fenómenos que constituyen el proceso simbólico”. (Molino, 1975).

Siguiendo esta idea, tomaremos la serie armónica como referencia, ya que la misma no es un mero hecho físico en tanto patrón de repetición periódica, sino que se constituye en un paradigma cultural, pertinente tanto para quienes producen como para quienes escuchan el sonido: nuestra cultura construye instrumentos especialmente diseñados para producir ese tipo de espectros, que a la vez son reconocidos por los oyentes y por lo tanto susceptibles de producir expectativas de continuación tanto para el polo estético como para el polo poético, mismo si las músicas actuales tienden dialécticamente a deconstruir, destruir, recuperar estas categorías, las mismas son altamente resistentes. Están presentes *in absentia*.

Sin este atributo del material sonoro producido por los instrumentos, su armonicidad, que no es la mera periodicidad (ya que patrones físicos perfectamente periódicos pueden ser irreconocibles al oído humano según la zona de registro en la que se encuentran), hubiera resultado imposible la notación musical: una nota es una suerte de fijación o análisis de los ‘rasgos relevantes’ de un sonido. Gracias a dicho análisis posible unificar en una clase (representada por la fundamental) una diversidad de

casos particulares (timbre particular del instrumento, envolvente espectral, modos de ataque, microinflexiones de altura, vibrato).

Podemos pensar que, de la misma manera que nuestra cultura produce instrumentos cuyo espectro es mayormente tónico, es posible que ciertas estructuras musicales exhiban atributos semejantes en un siguiente nivel, por ejemplo, en las configuraciones simultáneas de sonidos. El primero en enunciar claramente esta relación ha sido Rameau (Parncutt, 1989: 69).

81

Sin embargo, para el teórico y compositor francés, “el armónico 7 no puede dar un intervalo agradable (como es evidente a los conocedores)” (Rameau, 1971: 6) y lo excluía del “senario” poniendo en su lugar al armónico 8 y argumentando que el mismo “viene después del 7, es dos veces uno de los números contenidos en el senario y forma una triple octava con el 1” (*ibid.*).

Si bien la explicación es oscura y arbitraria demuestra cabalmente la necesidad de Rameau de “filtrar” el armónico 7 y excluirlo en tanto “fenómeno natural”, en tanto disonancia.

Schönberg va a reformular los límites de la serie armónica al reivindicar la consideración del total del contenido armónico del sonido, relacionando los parciales más alejados con el timbre.

“En la sucesión de los armónicos superiores, que es una de las propiedades más notables, aparece, después de algunos sonidos más fácilmente perceptibles, un número de armónico más débiles. Sin duda los primeros son más familiares al oído, mientras que los últimos, apenas audibles, resultan más inusitados. Dicho de otra manera; los más próximos parece que contribuyen más o de manera más perceptible al fenómeno total del sonido, es decir, al sonido como susceptible de producir arte, mientras que los más alejados parece que contribuyen menos o de manera menos perceptible. Pero que todos contribuyen más o menos, que en la emanación acústica del sonido nada se pierde, eso es seguro. Y también es seguro que el mundo sensorial está en relación con ese complejo total de los armónicos. Si los más lejanos no pueden ser analizados por el oído, son en cambio percibidos como timbre”. (Schönberg, 1974: 16).

Presentamos aquí un acotado cuadro de los límites aceptados en el rango de la serie armónica que fueron sucediéndose en la consideración de la serie armónica.

	Límite de pertinencia	Justificación	Origen de las series armónicas
Rameau	Hasta el armónico 8 excluyendo el 7	Teórica	Naturaleza
Schönberg	Todos	Artística/ perceptiva	Naturaleza del sonido como materia
Terhardt	Hasta el armónico 10	Científica	Molde cognitivo adquirido en la infancia
Stockhausen	∞	Mística	Concepción vibracional del Universo
Grisey	∞	Científica	Naturaleza del sonido

Tabla 1

Como vemos, los límites de la serie se constituyen básicamente en los límites estilísticos y teóricos que acompañan una práctica y lejos de ser naturales consisten en interpretaciones regidas por marcos ideológicos, poéticos, estilísticos. El objeto “sonido” no es aprehendido sino a partir de la mediación de los interpretantes y hábitos perceptivos que forja una época, o dicho de otra manera, los paradigmas discursivos dominantes construyen históricamente su objeto “sonido”.

Por eso, a la luz de la música del siglo XXI, resulta necesario y acorde a nuestras prácticas repensar las teorías con que nos representamos las obras del pasado para poder pensar el presente.

Por otra parte, dado que los textos de teoría musical constituyen el metalenguaje de la música, y por lo tanto están sometidos a las erosiones que provoca el interpretante Peirceano, el cual, a la manera de la serie armónica infinita, es esquivo y fantasmático, creemos que la discusión sobre la determinación de la fundamental no es de índole biofísica, sino de índole semiológica.

Técnicas de determinación de la fundamental virtual y su aplicación en análisis musical

En análisis armónico, la determinación de la fundamental de una configuración sonora podría ser considerada como un equivalente a la identificación de los fonemas de una lengua, ya que mediante dicho análisis podemos inferir cuál es el conjunto de modelos abstractos o paradigmas a los cuales los complejos acórdicos reenvían.

Una fundamental puede ser considerada como un paradigma o modelo mental susceptible de continua reescritura y variación (así como nuestras voces pronuncian y nuestros oídos reconocen las vocales y consonantes de diferentes hablantes sin ser acústicamente idénticas unas de otras), y debe ser distinguido de las alturas escritas, que son los elementos que aparecen “*in praesentia*” en el texto musical concreto. Podríamos pensar a las fundamentales como supernotas con el objeto de diferenciarlas de las alturas escritas.

Para Terhardt, el reconocimiento de la fundamental de un complejo sonoro está determinado por el aprendizaje del lenguaje verbal y el hecho de que el sistema auditivo se comporta como un procesador activo de atributos gestálticos (Terhardt, 1974).

Sus investigaciones sobre determinación de altura virtual realizadas han demostrado, a través de un algoritmo que modeliza los procesos neuronales, el fundamento científico de “*la Basse fondamentale*” que Rameau había sostenido en el siglo XVIII. El mismo está basado en el concepto de ‘*subharmonic matching*’, procedimiento matemático por el que se busca la mayor cantidad de coincidencias en los subarmónicos de los componentes de frecuencia, estableciéndose ciertas probabilidades mayores o menores para distintas frecuencias candidatas a constituirse en fundamental.

El modelo de Terhardt explica un fenómeno fundante de la semiosis musical que es el reenvío de un grupo acórdico a una fundamental y su inverso complementario, el reenvío que produce una fundamental a la serie armónica correspondiente. Probablemente este fenómeno se encuentre en la base de la movilidad tonal que caracteriza la música occidental, entendida ésta de manera amplia. Laden y Keefe han demostrado experimentalmente, a través de *machine learning*, el funcionamiento de este proceso (Laden, 1991).

Contra la idea de algún fundamento natural que organice la percepción, Terhardt sostiene (a diferencia de Rameau), que los patterns correspondientes a los sonidos armónicos son aprendidos por repetida exposición a una temprana edad, junto con la adquisición del lenguaje (Terhardt, 1974).

Determinar la altura virtual de una configuración sonora es de capital importancia para comprender las relaciones de distancia o acercamiento entre eventos o configuraciones armónicas sucesivas y para determinar la escala, concebida ésta como un grupo de fundamentales o ‘super notas’, representables como un subset del círculo de quintas, en que se basa una pieza musical, lo cual como veremos, no es evidente si sólo atendemos a las alturas escritas.¹⁷

En ese aspecto, el modelo teórico que presentamos tiene puntos de contacto con la Teoría de los Vectores Armónicos (THV) de Nicolas Meeùs, entre los cuales el más importante radica en no tomar el sistema tonal como preexistente ni las teorías tonales tradicionales como punto de referencia para el análisis. Para Meèus, “una premisa importante del THV es que las progresiones no están limitadas a priori por la tonalidad de una obra o un pasaje. Por el contrario, la tonalidad misma puede verse limitada por las progresiones” (Meeùs, 2018: 2).¹⁸

En este modelo analítico, la distancia entre fundamentales tiene un valor semántico: “la «dirección» abstracta de los vectores, convencionalmente denotada por flechas que apuntan hacia la derecha para los vectores dominantes y hacia la izquierda para los subdominantes, [...] puede considerarse una dirección «semántica»¹⁹ ²⁰ (*op. cit.*: 2).

Esta idea, que compartimos, será evidenciada en el momento en que expongamos los diagramas analíticos.

Las investigaciones sobre determinación de altura virtual y su aplicación al análisis armónico realizadas por Richard Parncutt (Parncutt, 1988, 1989), Llorenç Balsach (Balsach, 1997) y Ludger Hofmann-Engl (Hofmann-Engl, 2004) continúan y amplían el trabajo de Ernst Terhardt proyectándolo al análisis, aspirando a su pertinencia estética y, en algunos casos, intentando erigir un modelo teórico (pertinente del punto de vista estético y poético) a partir de estas ideas.

Lejos de brindar amplias certezas, la práctica demuestra que existe una cierta inestabilidad en el pasaje de los datos brindados por los algoritmos y la manera en que se aplicarán al análisis musical.

¹⁷ De hecho, el grupo de alturas escrito y el grupo de fundamentales inferido en casi todos los casos es divergente. Esto se explica por las divergencias existentes entre las alturas que conforman una escala y los armónicos de cada una de esas fundamentales.

¹⁸ “One important premise of the THV is that the progressions are not constrained a priori by the tonality of a work or a passage. On the contrary, tonality itself may be constrained by the progressions” (Meeùs, 2018: 2).

¹⁹ Entrecorillado en el original

²⁰ “The abstract «direction» of the vectors, conventionally denoted by arrows pointing to the right for dominant vectors and to the left for subdominant ones, [...] may be considered a «semantic» direction” (*op. cit.*: 2).

Las discusiones entre los diferentes autores de ésta corriente —como por ejemplo, Parncutt vs. Terhardt (*op. cit.*), Balsach vs. Parncutt y Terhardt (Balsach, 1997), Hofmann-Engl vs. Balsach, Parncutt y Terhardt—, en relación a los diferentes resultados a los que arribaría el algoritmo para un acorde no demasiado complejo como es el acorde menor, lo testimonian.

El paso de estos datos brutos (*etic*) derivados del análisis de la señal física (y su procesamiento cerebral) a categorías culturales abstractas y compartidas por una cultura musical (*emic*) no se producen sin obstáculos, ya que siempre el paso entre los datos de nivel neutro y el metalenguaje utilizado para describirlos es problemático.

Por ejemplo Parncutt sostiene que

“El modelo de extracción de la fundamental de Terhardt predice que Fa es el mejor candidato para ser la fundamental del acorde de Do menor [...], pero Fa no puede ser considerado bajo ningún concepto como la fundamental de la tríada de Do menor”. (Parncutt, 1988: 72).²¹

Dicho autor, también escribe:

“La teoría musical de Rameau siempre ha estado plagada de su incapacidad para explicar satisfactoriamente la naturaleza y la raíz del segundo acorde más común en la música occidental convencional, la tríada menor. La tríada se puede encontrar entre los armónicos de un tono complejo, los armónicos sexto, séptimo y noveno [...] Sin embargo, ni el sexto ni el décimo son octavas equivalentes a la fundamental: por lo que el método de series armónicas no logra predecir la tríada menor, raíz teórica de la música”. (*op. cit.*: 68).²²

y en otro notable párrafo:

“La idea de la serie armónica comienza a desmoronarse tan pronto como intentamos «explicar» el segundo acorde más común en la música occidental, la tríada menor. La representación de la relación de frecuencia más simple con-

²¹ “Terhardt root model predicts that F is the most likely candidate for the root of C minor triad, [...] but F could not by any stretch of the imagination be regarded as «the» root of the C minor triad” (Parncutt, 1988: 72).

²² “Rameauian music theory has always been plagued by its failure to explain satisfactorily the nature and root of the second most common chord in mainstream Western music, the minor triad. The triad can be found among the harmonics of a complex tone, the sixth, seventh and ninth harmonics [...] However neither the sixth nor the tenth is octave equivalent to the fundamental: so the harmonic series method fails to predict the minor triad’s *music theoretical root*” (*op. cit.*: 68).

cebible de la tríada menor es 10 : 12 : 15 (6 : 7 : 9 está desafinado)".
(Parncutt, 1989: 8).²³

86

La crítica que Parncutt hace al algoritmo de Terhardt contraponiendo sus resultados con su propia cultura tonal y marco teórico musical, aunque anacrónicos (ya que su argumentación es idéntica a la de Rameau expuesta anteriormente), son totalmente lícitos. Sin embargo cabe preguntarse cuál sería el sentido de basar dicha investigación en datos duros sin explicitar que los mismos serán ‘arreglados’ para que no produzcan ninguna desviación del marco armónico tradicional.

Por otra parte, Parncutt invierte el orden causal, ya que las escalas están hechas para realizar los intervalos como lo demuestran los diferentes tratados y discusiones sobre afinación, y no a la inversa: la escala temperada realiza un compromiso entre diferentes criterios de afinación, por lo tanto los intervalos no deben ser considerados en relación a su frecuencia (fenómeno físico, *etic*), sino a los intervalos musicales que son capaces de realizar (fenómeno mental, *emic*).

La necesidad de una metodología capaz de permitir la descripción de los estados transicionales, ligada a una necesidad de descripción lo más detallada posible de las configuraciones acórdicas, me ha hecho buscar en la serie armónica un patrón de referencia que pudiera servir para describir la totalidad de estados espectrales tal como aparecen en los corales de Juan Sebastián Bach, independientemente de su duración y su relación con la métrica.

Metodología

La metodología que aplicaremos no se basará en la aplicación del algoritmo de Terhardt a una señal física sino en la utilización sistemática de la serie de intervalos de la serie armónica tal como la transcribe nuestra cultura en una serie de intervalos temperados. Aquí copiamos el resultado del cálculo de dicha serie con la biblioteca Tristan incluida con el programa Open Music.

²³ “The harmonic series idea begins to break down as soon as we try to «explain» the second most common chord in Western music, the minor triad. The simplest conceivable frequency ratio representation of the minor triad is 10:12:15 (6:7:9 is out of tune)” (Parncutt, 1989: 8).



Ejemplo 8

De la misma manera que el análisis paradigmático aplicado a una melodía busca identificar patrones de repetición a distintos niveles jerárquicos, deteniéndose en el nivel más pequeño que es la nota, la identificación de las fundamentales virtuales de cada uno de los estados armónicos sucesivos comienza en ese nivel, el del microfenómeno que es la nota o las combinaciones simultáneas de notas, lo cual nos permitirá inferir el patrón de repetición virtual, reescrito como una ‘supernota’ al que responde cada uno de estos acordes concebidos como estados espectrales.

Siguiendo el principio de simplicidad, reescribiremos los intervalos intervinientes en términos de las más sencillas proporciones posibles entre números enteros (armónicos de rango más bajo posible y las fundamentales más altas posibles).

Por ejemplo, optaremos por la opción del compás 1 ya que la misma permite una descripción más simple que la opción 2. El primer intervalo que aparece contando desde el grave al agudo es el más determinante para inferir la fundamental. El tercer intervalo es menos determinante que el segundo.



Ejemplo 9

Cada una de las configuraciones que aparecen en el texto musical son comparadas con la aparición más simple de la secuencia de tres intervalos tomadas desde el grave al agudo que puede ser encontrada en la serie armónica, incluyendo todos los fenómenos de paso.

Por ejemplo, no hay manera más simple de describir este complejo en el que la séptima menor está en el bajo, seguido de dos sextas mayores como la sucesión 4/7, 7/12, 12/20.

88

The image shows three musical staves. The top staff is in treble clef and contains two notes: one on the second line (labeled '20') and one on the second space (labeled '12'). The middle staff is in bass clef and contains two notes: one on the second space (labeled '7') and one on the second line (labeled '4'). The bottom staff is also in bass clef and is labeled 'Fundamental virtual' to its left; it contains one note on the second space (labeled '8'). Below the bottom staff is a double bar line and a small circle.

Ejemplo 10

Nuestro análisis tendrá en cuenta, entonces, las siguientes variables que explicitaremos a continuación y no incluirá ninguna excepción o variable suplementaria.

- 1) La identificación de la sucesión de tres intervalos que conforman el acorde, desde el grave al agudo, utilizando las proporciones armónicas más simples posibles para expresarlos.
- 2) La ubicación en el registro de la fundamental virtual de cada complejo.
- 3) El grado de desplazamiento entre fundamentales, medido en números positivos y negativos según el movimiento en el círculo de quintas, representando el movimiento

de las mismas en cada segmento como una secuencia de sumas y restas y un resultado.

4) El grado de avance o retroceso entre segmentos sucesivos medido como el resultado, positivo, negativo o nulo de una secuencia.

5) El set de fundamentales resultante del total de la obra y el resultado del movimiento global en el círculo de quintas.

6) Excluiremos las variables 'duración' y ritmo del análisis.

Entendemos que todas estas condiciones cumplen con el principio de exhaustividad y con el principio de no contradicción.

A continuación, presentamos los análisis de los corales "O *Ewigkeit, du Donnerwort*", "Erbalt' uns, Herr, bei deinem Wort" e "Ich danke' dir schon durch deinen Sohn".

Análisis de "O *Ewigkeit, du Donnerwort*"

Primer segmento

– Movimiento en el círculo de quintas:

$$-1 \ +1 \ +1 \ -1 \ 0 \ 0 \ -1 \ 0 \ +2 \ -1 \ = \ 0$$

– Subset de fundamentales: Sib, Fa, Do.

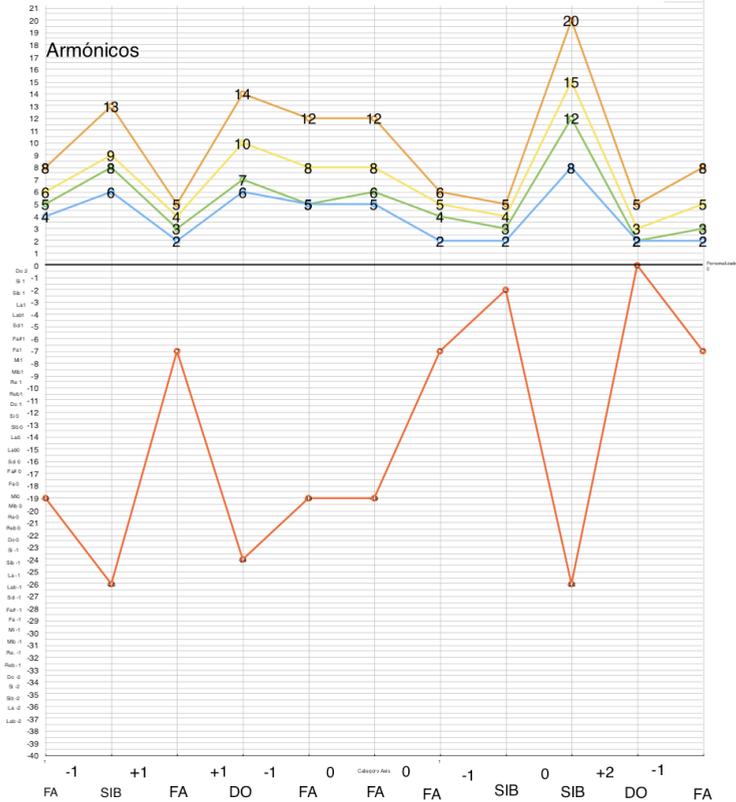
3 fundamentales contiguas (en el círculo de quintas).

(Ver Ejemplo 11 en página siguiente).

Ejemplo 11

11. So lang ein Gott im Him-mel lebt,
 Es wird sie pla-gen Kält' und Hitz',
 16. O E-wig-keit, du Don-ner-wort!
 O E-wig-keit, Zeit oh-ne Zeit!

90



FUNDAMENTALES
 VIRTUALES

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = 0

Segundo segmento

– Subset de fundamentales: *Mib*, *Sib*, Fa, Do, Sol, Re.

6 fundamentales contiguas.

91

– Movimiento en el círculo de quintas:

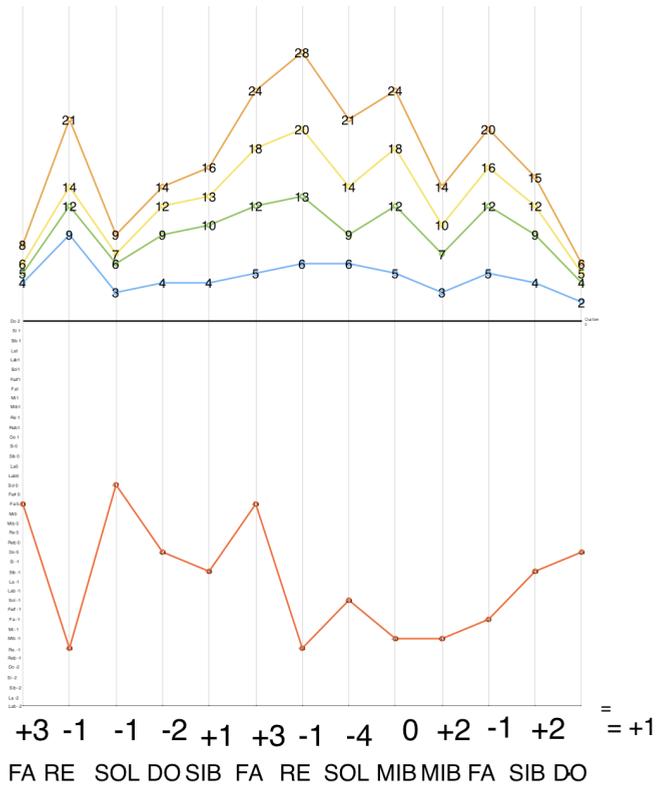
+3 -1 -1 -2 +1 +3 -1 -4 +2 -1 +2 = +1

– El resultado del movimiento en el círculo de quintas es =+ 1

(Ver Ejemplos 12 y 13 en página siguiente).

und ü - ber al - le Wol - ken schweb
 ; Angst, Hun - ger, Schre - cken, Feu'r und Blitz
 ! O Schwert das durch die See - le bohrt!
 Ich weiss vor gro - sser Trau - rig - keit

Ejemplo 12



Ejemplo 13

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = + 3

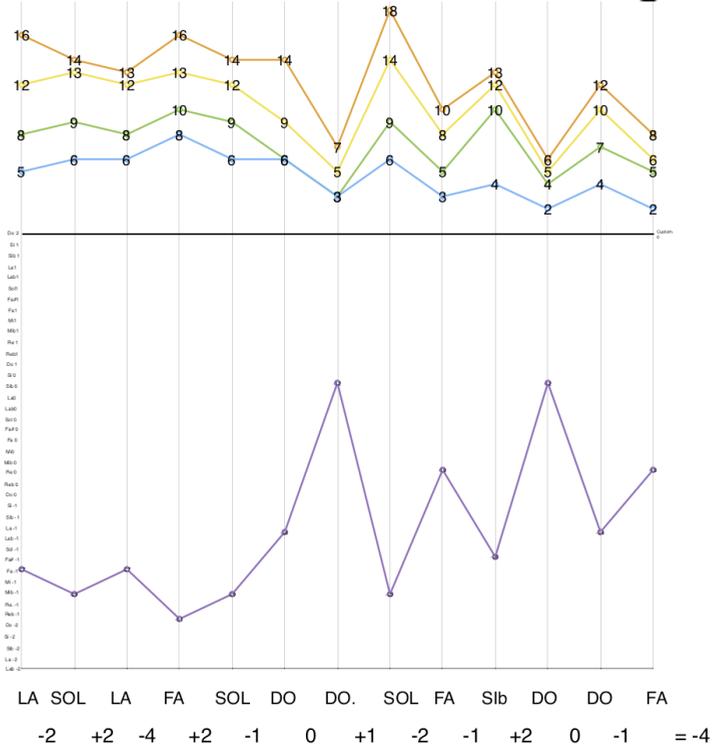
Tercer segmento

– Subset de fundamentales: *Sib*, *Fa*, *Do*, *Sol* (*Re* ausente), *La*.
5 fundamentales (en el espacio de 6).

– Grado de avance/retroceso = -4

(Ver Ejemplo 14 en página siguiente).

, wird sol - che Mar - ter wä - ren:
 und sie doch nie ver - zeh - ren.
 O An - fang son - der En - de!
 nicht, wo ich mich hin - wen - de.



Ejemplo 14

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = 0

Cuarto segmento

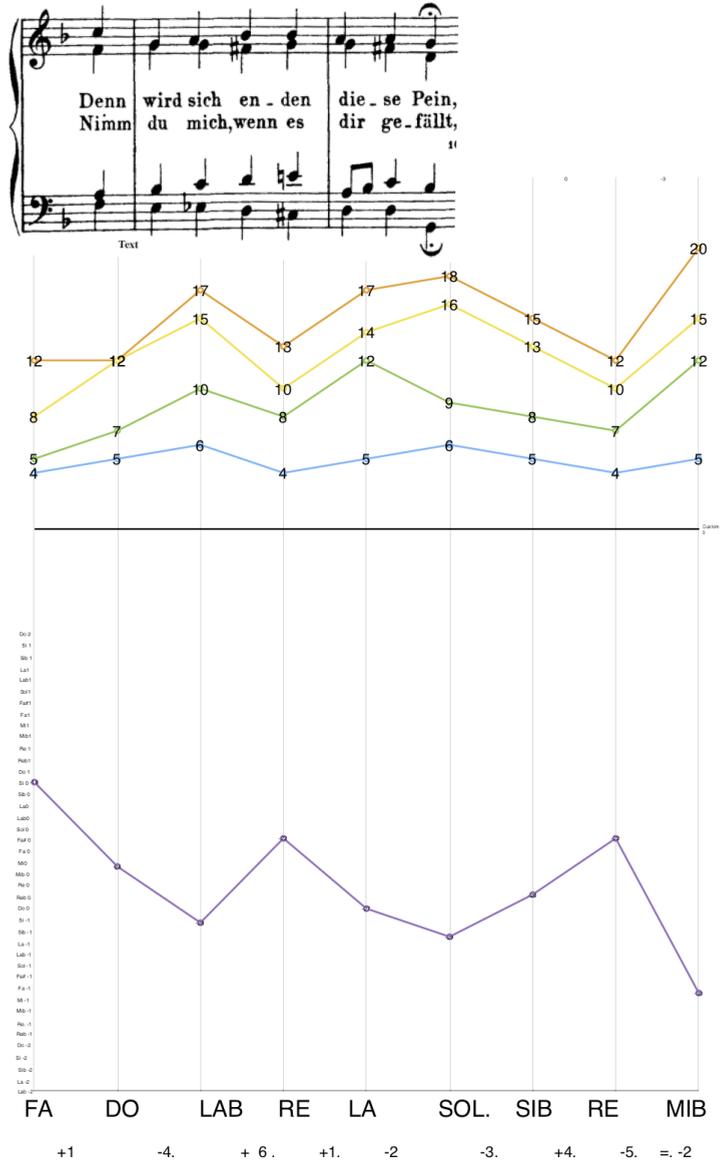
– Subset de fundamentales: *Lab, Mib, Sib, Fa, Do, Sol, Re, La.*

8 fundamentales contiguas.

$$+1 \ -4 \ +6 \ +1 \ -2 \ -3 \ +4 \ -5 \ = \ -2$$

– Grado de avance/retroceso = -2

(Ver Ejemplo 15 en página siguiente).



Ejemplo 15

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = +2

Quinto segmento

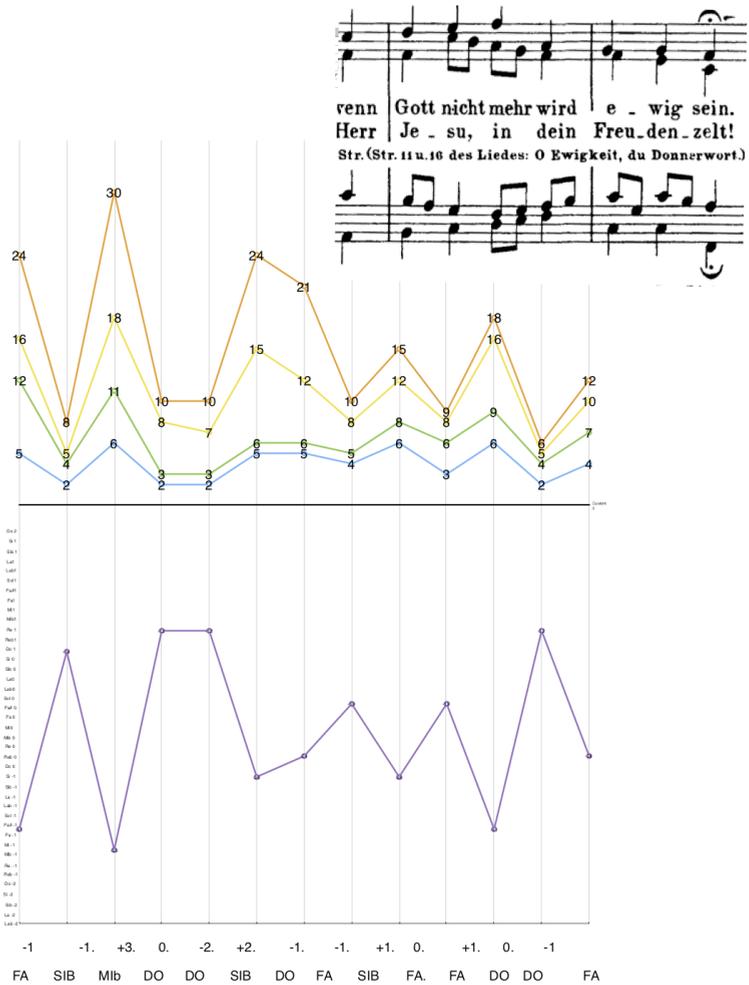
– Subset de fundamentales: *Mib*, *Sib*, *Fa*, *Do*.

4 fundamentales contiguas.

– El resultado del movimiento interno en el círculo de quintas es = 0

-1 -1 +3 0 -2 +2 -1 -1 +1 0 +1 0 -1

(Ver Ejemplo 16 en página siguiente).



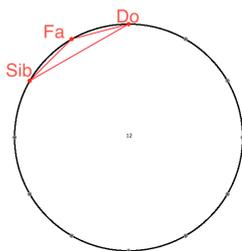
Ejemplo 16

Resultados globales

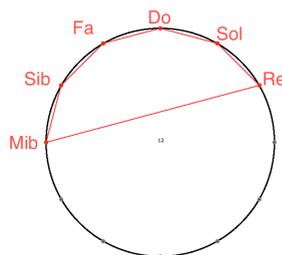
- Set de fundamentales: Lab, Mib, Sib, Fa, Do, Sol, Re, La.
- 8 fundamentales contiguas.

– Resultado total del movimiento en el círculo de quintas = 0

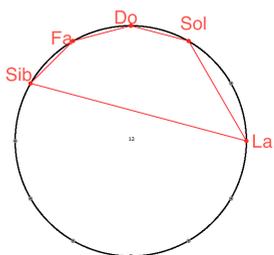
Primer segmento



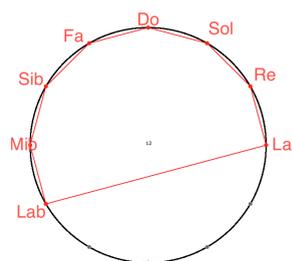
Segundo segmento



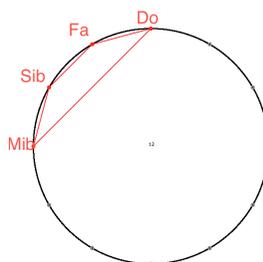
Tercer segmento



Cuarto segmento



Quinto segmento



Ejemplo 17

Análisis del coral "*Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort*"

Primer segmento

– Secuencia de movimientos entre fundamentales:

$$0 \quad 0 \quad +1 \quad -2 \quad -3 \quad +6 \quad 0 \quad -2 \quad +2 \quad -2 \quad -4 \quad +6 \quad 0 \quad -2 \quad = \quad 0$$

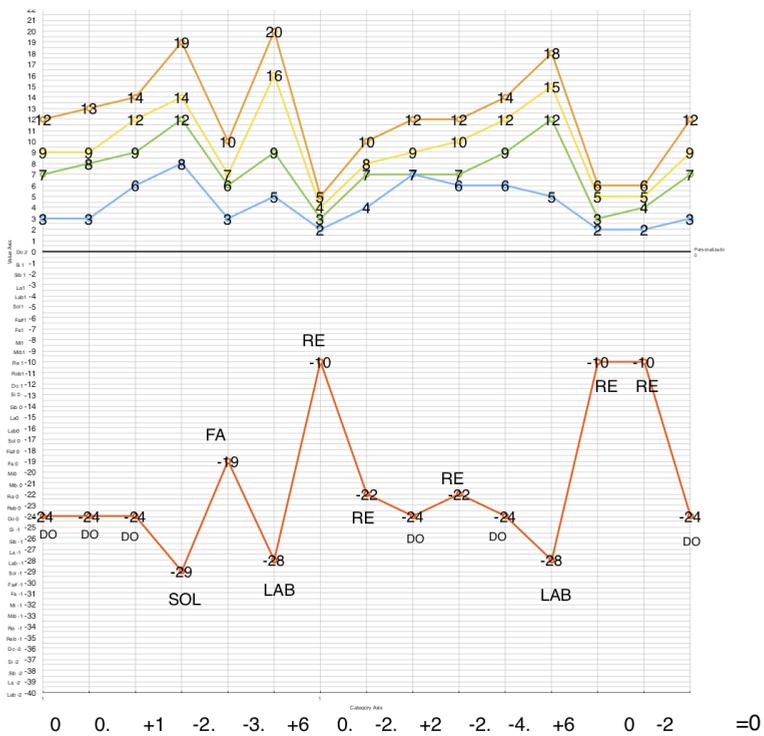
100

– Set de fundamentales: *Lab* (*Mib* y *Sib* ausentes), *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re*.

– Nivel de avance/retroceso = 0

(Ver Ejemplo 18 en página siguiente).

1. Er halt' uns, Herr, bei deinem Wort u
 2. Be weis' dein Macht, Herr Je su Christ,



Ejemplo 18

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = 0

Segundo segmento

– Secuencia de movimientos entre fundamentales:

-1 +3 -3 -1 +3 -1 -2 -1 +4 -5 0 +1 +5 (=+2)

102

– Nivel de avance/retroceso = +2

– Set de fundamentales: *Lab*, *Mib*, *Sib*, *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re* (se completan las dos quintas ausentes en el anterior segmento y se amplía en +1).

(Ver Ejemplos 19 y 20 en página siguiente).



Ejemplo 19



Ejemplo 20

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = -2

Tercer segmento

-1 0 -1 0 +1 0 -1 +1 -1 -3 +4 -1 (= -2)

– Nivel de avance/retroceso = -2

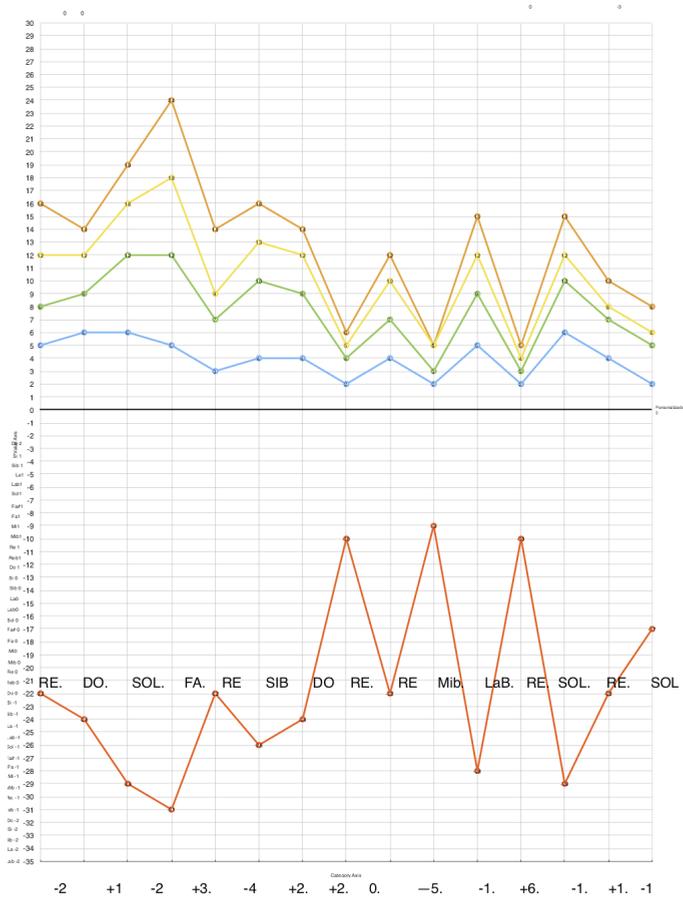
104

– Set de fundamentales: *Reb* (*Lab*, *Mib* ausentes), *Sib*, *Fa*, *Do*.

(Ver Ejemplos 21 y 22 en página siguiente).



Ejemplo 21



Ejemplo 22

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = +4

Cuarto segmento

-2 +1 -2 +3 -4 +2 +2 0 -5 -1 +6 -1 +1 -1

106

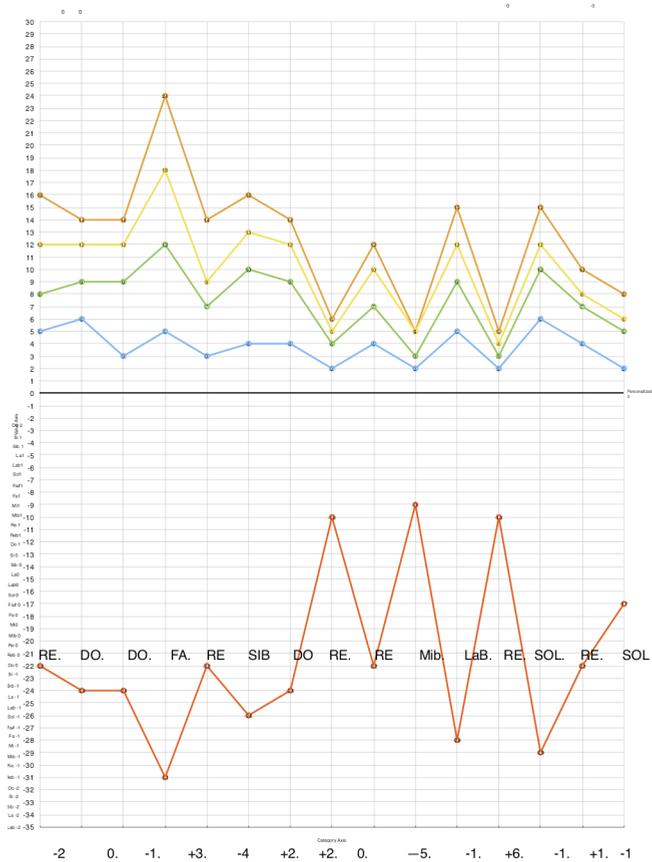
– Nivel de avance/retroceso = -1

– Set de fundamentales: *Lab, Mib, Sib*, Fa, Do, Sol, Re.

(Ver Ejemplos 23 y 24 en página siguiente).



Ejemplo 23



Ejemplo 24

Resultados Globales

– Set total de 8 fundamentales separadas por 7 quintas contiguas:

Reb, Lab, Mib, Sib, Fa, Do, Sol, Re.

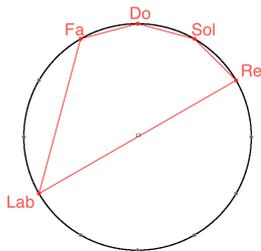
– Resultado total del movimiento = +1 (0 +2 -2 -2 +4 -1)

108

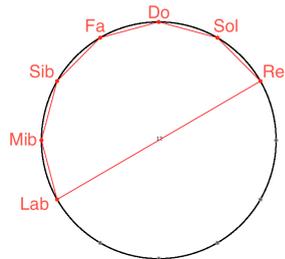
Nótese que el coral comienza en Sol menor (según la teoría tradicional) y finaliza en Sol mayor. El resultado global es = + 1

La alternancia entre el primer y el tercer segmentos discontinuos en el que faltan 2 quintas y el segundo y el cuarto continuo.

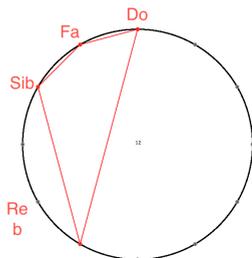
Primer segmento



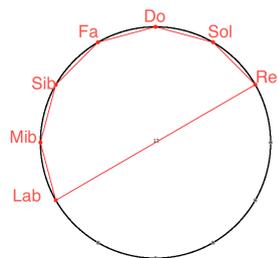
Segundo segmento



Tercer segmento



Cuarto segmento



Análisis de “*Ich dank' dir schon durch deinen Sohn*”

Primer segmento

– Resultado del movimiento en el círculo de quintas = +1

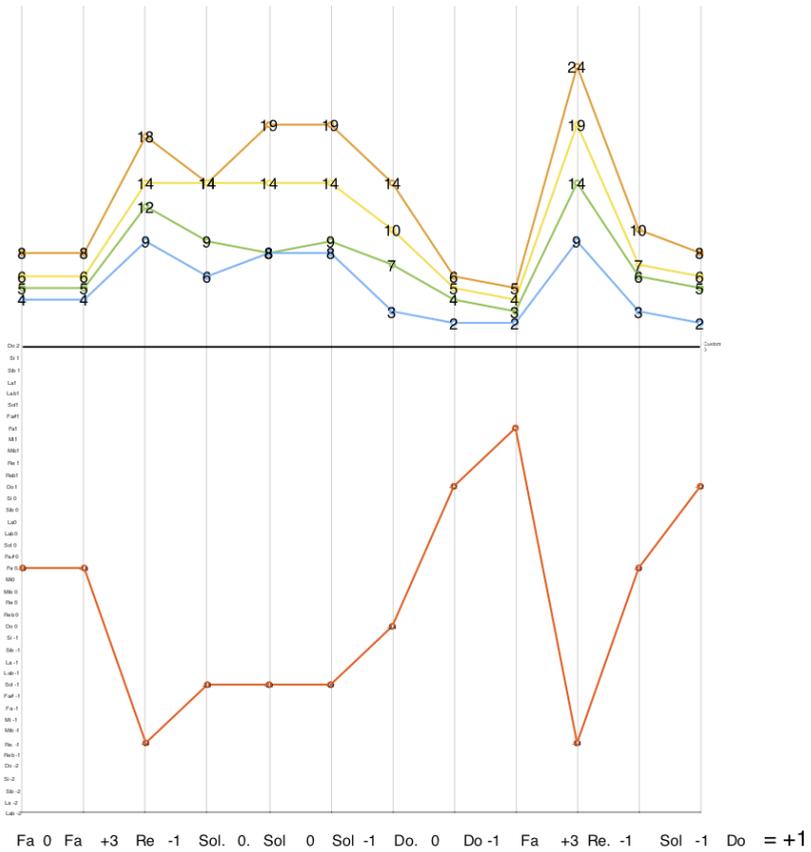
– Subset de fundamentales: Fa, Do, Sol, Re.

(Ver Ejemplos 26 y 27 en página siguiente).



110

Ejemplo 26



Ejemplo 27

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = -1

Segundo segmento

– Resultado del movimiento en el círculo de quintas: -1

– Subset de fundamentales: *Lab*, *Mib*, *Sib* Fa, Do, Sol.

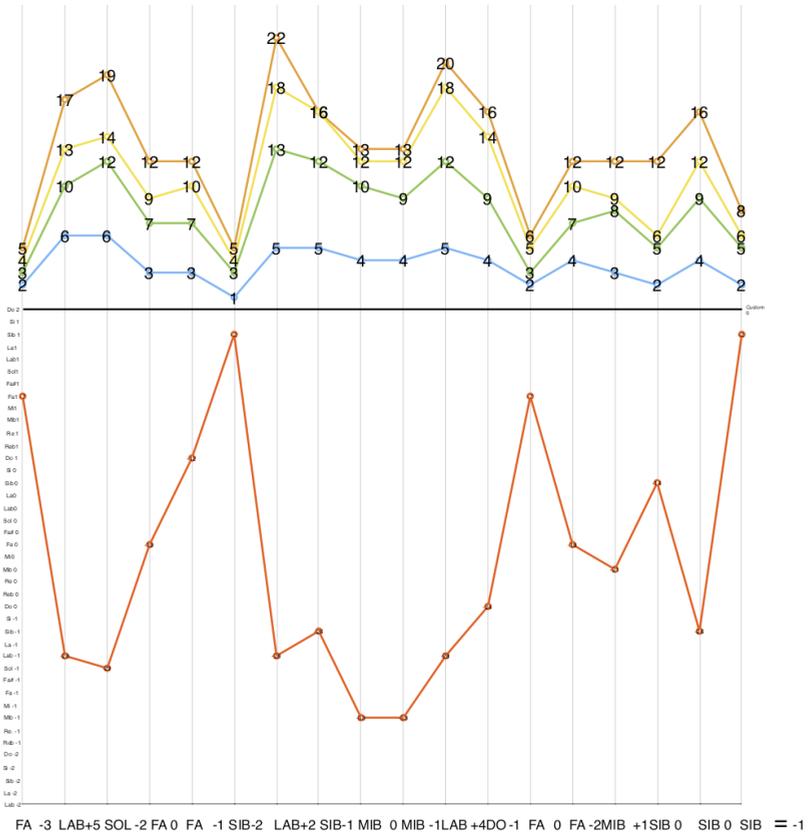
(Ver Ejemplos 28-a, 28-b y 29 en página siguiente).



Ejemplo 28-a



Ejemplo 28-b



Ejemplo 29

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = +2

Tercer segmento

– Resultado del movimiento en el círculo de quintas = 0

– Subset de fundamentales: *Sib*, *Fa*, *Do*, *La*, *Mi*.

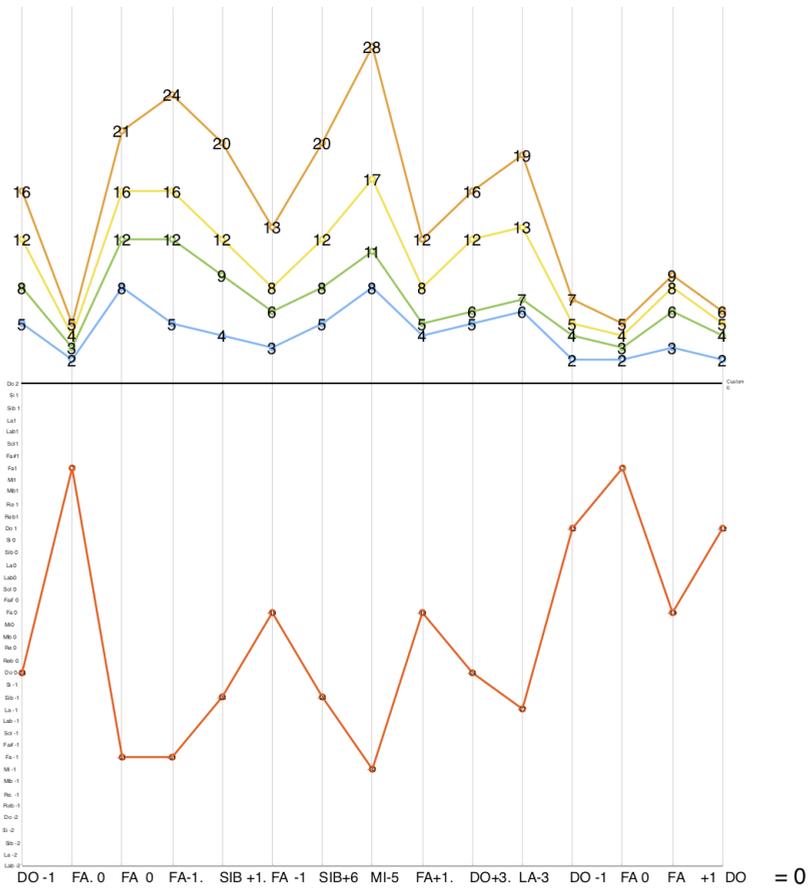
(Ver Ejemplos 30-a, 30-b y 31 en página siguiente).



Ejemplo 30-a



Ejemplo 30-b



Ejemplo 31

– Intervalo entre fin del grupo anterior y comienzo del siguiente = -1

Cuarto segmento

– Resultado del movimiento en el círculo de quintas = 0

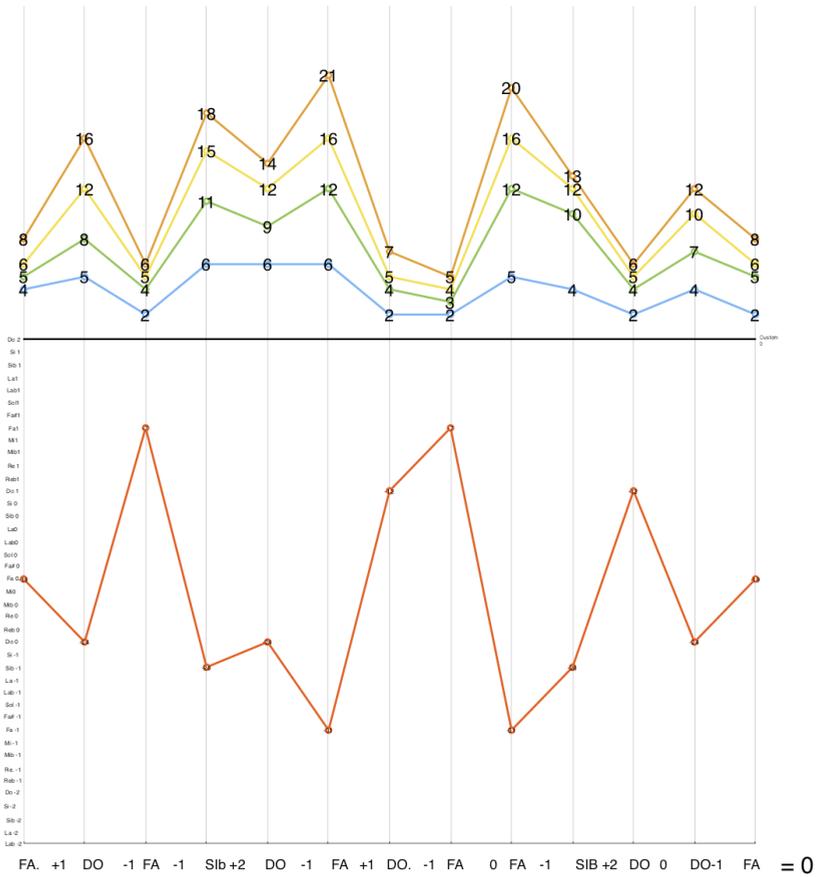
– Subset de fundamentales: *Sib*, Fa, Do.

115

(Ver Ejemplos 32 y 33 en página siguiente).



Ejemplo 32



Ejemplo 33

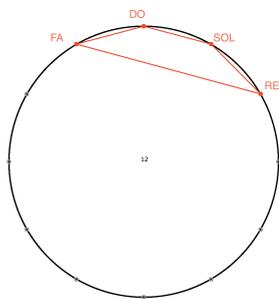
Resultados globales

– Set de fundamentales: *Lab*, *Mib*, *Sib*, *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi*.

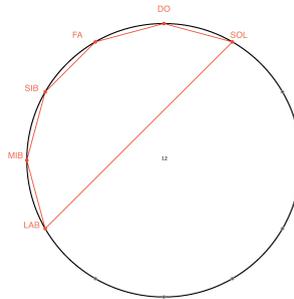
9 fundamentales contiguas.

– Resultado total del movimiento en el círculo de quintas = 0

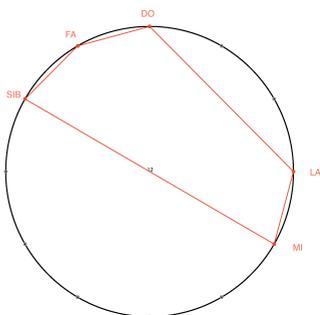
Segmento 1



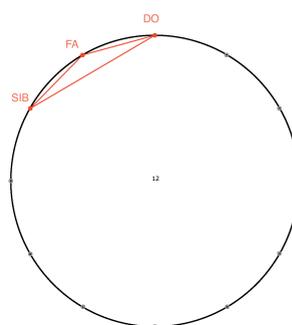
Segmento 2



Segmento 3



Segmento 4



Observaciones

118

1) La distinción jerárquica entre las notas escritas y las fundamentales virtuales en las secuencias armónicas de los corales analizados de J. S. Bach permiten pensar en una organización en dos dimensiones, una inscrita en el texto, la otro implícita y sólo apreciable por la mediación del análisis.

2) El set de fundamentales inferidas en cada pieza revelando fundamentales contiguas en el círculo de quintas, representables como un arco inscripto en éste, parecerían indicar que las configuraciones “accidentales” no son tales, sólo aparecen como accidentes en el marco de la teoría de la constitución de los acordes por apilamiento de terceras. Lo que sin duda es una explicación pertinente desde el punto de vista *poético*, pero no analítico.

3) El subset de fundamentales de cada segmento parcial, recorre en la mayoría de los casos un arco igual o menor en el círculo de quintas total de manera continua o discontinua. en el caso de elementos ausentes éstos reaparecen en la secuencia siguiente, por lo que en el total de la pieza siempre es un conjunto contiguo de quintas, alrededor de 8 en total. Esto parece responder la cuestión evocada por Meùs, en relación a los límites espaciales de las relaciones tonales.

“De Jong y Noll (2008: 87) subrayan con razón que «la suposición de un espacio libre ilimitado para la progresión del bajo fundamental no es realista para una teoría avanzada de la tonalidad. [...] La armonía tonal limita las trayectorias que siguen las fundamentales. Pero se sabe poco sobre los principios que rigen estas limitaciones». Consideran, sin embargo, que «aunque es deseable hacer análisis sensibles a la progresión de fundamentales, es un alivio para el analista tener un nivel de descripción neutro tonalmente libre, donde la progresión de las fundamentales pueda trazarse sin las limitaciones de las pesadas teorías tonales»”. (Citado por Meùs, *op.cit.*: 3).²⁴

4) El movimiento pendular alrededor de un estado inicial se repite en todos los corales estudiados, en el que la suma de los movimientos negativos y positivos se equilibra constantemente.

²⁴ “De Jong and Noll (2008: 87) rightly stress that «the assumption of a free unlimited space for the progression of the fundamental bass is not realistic for an advanced theory of harmonic tonality. [...] Tonal harmony constrains the routes taken by the fundament. But little is known about the principles that govern these constraints». They consider nevertheless that «although it is desirable to make tonally sensitive fundamental-bass analyses, it is a embarrassment for the analyst to have a tonally free neutral level of description, where the path of fundaments may be traced without the constraints of bulky theories of harmonic tonality»”. (Citado por Meùs, *op.cit.*: 3).

5) La preponderancia del movimiento contrario, la aparición minoritaria de movimientos oblicuos y la ausencia de movimientos paralelos en las trayectorias entre armónicos y fundamentales parecería ser una imagen, en otro nivel de las reglas tradicionales de armonía. O viceversa, la observación de las reglas de la armonía permiten producir el fenómeno observado de simetría, aunque en los corales analizados de estudiantes y producciones por computadora, los ‘picos’ u oposiciones entre armonicidad/ inarmonicidad es más acotado. Dicho punto será motivo de desarrollo en futuros trabajos.

Conclusiones I

“Lo que hoy es lejano mañana será cercano, basta con ser capaz de acercarse”.

Arnold Schönberg

En favor del modelo paradigmático, Nattiez va a argumentar que “la aplicación de metodologías provenientes de la lingüística permiten observar regularidades no previstas en las teorías tradicionales, idea que se comprueba firmemente en estos análisis”.²⁵

Los grupos de fundamentales inferidas a través del método utilizado forman grupos cohesionados por contigüidad, que es la misma propiedad que se observa disponiendo cualquier escala pentatónica o heptatónica en el círculo de quintas, pero en este caso formando grupos más grandes de ocho o nueve quintas en total, lo que puede ser otra manera de explicar qué es una modulación o el concepto de tonalidad ampliada, como la traslación entre subgrupos del grupo de fundamentales total.

El análisis del contenido espectral de los complejos, sobre todo aquellos más disímiles de los resultados obtenidos por la teoría tradicional queda validado por el conjunto de fundamentales a las que remiten y viceversa.

²⁵ “Les analogies entre musique et langage, et l’importation de méthodes mieux élaborées en linguistique qu’en musicologie, ont permis d’introduire dans l’analyse musicale une problématique et une démarche qui en étaient absentes. Il y a bien eu innovation parce que, sur la base d’un rapprochement métaphorique, l’importation de modèles détournés de leur finalité première a fait apparaître des propriétés nouvelles dans l’organisation des objets analysés”. [“Las analogías entre música y lenguaje, y la importación de métodos mejor desarrollados en lingüística que en musicología, permitieron introducir en el análisis musical una problemática y un enfoque que estaban ausentes en él. En efecto, hubo innovación porque, a partir de una comparación metafórica, la importación de modelos desviados de su propósito principal reveló nuevas propiedades en la organización de los objetos analizados”] (Nattiez, 1990: 26).

Proyectando los datos obtenidos en un modelo teórico sería posible pensar en un espacio determinado por tres variables: grado de armonicidad/ inarmonicidad, grado de estabilidad/ movilidad tonal (determinado por las direcciones y el tamaño de los movimientos en el círculo de quintas) y el grado de compacidad/ dispersión tonal (determinado por la cantidad de fundamentales de la pieza representados como un arco inscripto en un círculo y si éstas están dispuestas de manera continua o discontinua). Por lo cual, sería posible medir:

120

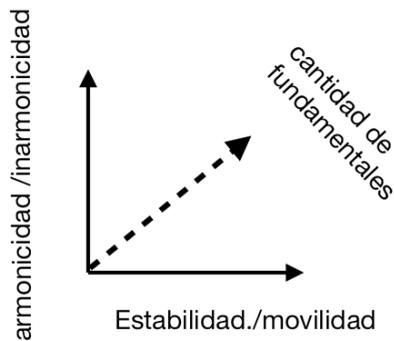
1) Coeficientes de inarmonicidad de cada complejo, que pueden ser inferidos observando:

- a) el rango de los componentes de cada complejo (altura espectral);
- b) presencia/ ausencia de armónicos impares;
- c) presencia/ ausencia de relaciones de múltiplo entre los parciales entre sí;
- d) Distribución de los componentes (grado de apiñamiento/ esparcimiento);
- e) ubicación en el registro de la fundamental virtual (grado de audibilidad).

2) Coeficientes de movilidad /estabilidad tonal, definido por:

- a) los saltos entre complejos armónicos sucesivos, dando cuenta del grado de cercanía/ lejanía entre fundamentales medidas en el círculo de quintas.
- b) el grado de avance/ retroceso entre segmentos expresado como un número positivo o negativo, y grado de avance/ retroceso de toda la pieza.

3) Coeficientes de compacidad/ dispersión tonal según la cantidad de fundamentales incluidas en segmentos parciales y totales, las cuales pueden ser representados como un arco inscripto en el círculo de quintas, mostrando la ocupación continua/ discontinua, amplia o estrecha del mismo.



Ejemplo 35

Podría pensarse que la evolución histórica de las dimensiones analizadas armonicidad, distancia tonal, cantidad de fundamentales implicadas van aumentando en grado, sin cambiar de esencia, tal como lo sostiene Webern, a quien citamos en el epígrafe que da comienzo a este artículo.

Podría pensarse que la historia de la música ha desarrollado la sintaxis armónica alrededor de estos tres ejes de manera sistemática, suscitando a la vez juicios de gusto y de valor en cuanto al ámbito o rango a partir del cual una forma sonora se considera música o no. Parecería que cuánto mas grandes sean dichos valores (cantidad de fundamentales, dispersión tonal, inarmonicidad) más difícil sería la comunicación entendida como reconocimiento mutuo entre los polos de la tripartición y a la inversa, los valores más pequeños garantizarían la inteligibilidad de las relaciones y por lo tanto su circulación.

En el punto de encuentro de las tres líneas, encontraríamos músicas basadas en un drone o nota repetida, o secuencia de acordes idénticos conteniendo los primeros armónicos de la serie, los cuales probablemente vayan a reforzar los sentimientos identitarios, congregando y consolidando la percepción colectiva. En la medida que nos alejamos de ese punto podríamos imaginar músicas cada vez más complejas y minoritarias.

Ésto nos lleva a reformular la *relación* entre poética y estética que sostiene la tripartición semiológica propuesta por Nattiez, concebida ya no más como una necesaria y constante discrepancia, sino como una escala abierta en la que es posible en un polo encontrar significaciones estables, y por lo tanto la comunicación, y en el otro extremo el ruido, la dispersión y la entropía. En todas las instancias intermedias de ese continuo sería posible pensar las músicas en su infinita pluralidad.

Tanto la estabilidad entre significante y significado, pilar del binarismo Saussureano y de la noción de código, como el modelo triádico Peirceano, que postula la noción de un interpretante infinito, fugitivo y fantasmático, lejos de ser modelos mutuamente excluyentes podrían resultar complementarios, al menos en el ámbito de la música.

Conclusiones II

*“¡Tigre! ¡Tigre!, reluciente incendio
en las selvas de la noche,
¿qué mano inmortal u ojo
pudo trazar tu terrible simetría?”*

William Blake

*“¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito,
presente y que aún no pueda entender? ¿Qué rasgos, qué
signo, qué mensaje, qué advertencia en los rizos de la
achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la
pomarrosa?”*

Alejo Carpentier

Consecuentemente con la concepción que define a la semiología como una forma de interrogación, las misteriosas simetrías que revelan los gráficos no nos autorizan a realizar afirmaciones demasiado enfáticas, sino mas bien llevan a preguntas cuyas respuestas intuimos en silencio o en el interior de nuestra tarea composicional. Sin embargo, abstenerse de interpretar es casi imposible.

A primera vista, la deducción de fundamentales virtuales a través del método expuesto genera dudas, ya que la posibilidad de percibir conscientemente aquellas cuya duración es muy corta es casi nula. Sin embargo, la música, ¿no está hecha también de fenómenos inapresables, pero percibidos por otros sentidos como el color, la luminosidad, y otros aspectos visuales y táctiles que habitualmente nombramos “timbre”? ¿No es justamente la significación musical algo intuido, pero ubicuo en términos perceptivos?

La sistematicidad del método aplicado, la coherencia interna de los grupos de fundamentales descubiertos, su número constante, la simetría especular constante que resulta en la evolución del grado de armonicidad y el modo pendular alrededor de la tónica en que se mueven nos hacen preguntar si es posible que el compositor no haya intuido inconscientemente este nivel de estructuración y a la vez complementaria-

mente, ¿si los datos obtenidos, fueran aleatorios, cómo podrían aparecer tales simetrías y tal consistencia escalar?

¿El principio de repetición observado, es el mismo proceso cíclico que culminará ampliándose en el atonalismo en los tres sentidos que identificamos para luego organizarse sistemáticamente en el serialismo? ¿Es el espectralismo una reversión del proceso de continua expansión del sistema, volviendo a un punto de reseteo del proceso expansivo, para reiniciarlo a consciencia nuevamente?

123

¿Qué rol tienen los procesos inconscientes en la estructuración musical? ¿Hemos sobrevalorado el principio de intencionalidad en detrimento de estructuras mentales más profundas?

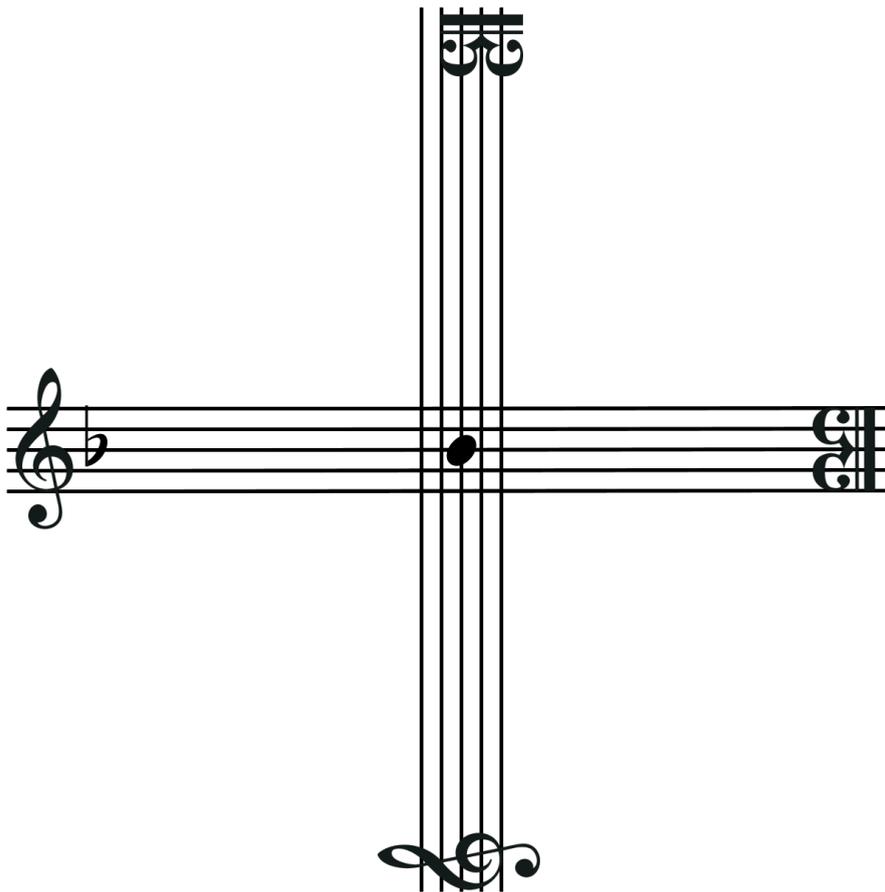
Si el análisis musical organiza los datos en relación a una *intriga (plot²⁶)*, es realmente interesante recordar la cita de Nattiez en la que toma la carta de C.P.E. Bach a Kirnberger (citada a su vez por Jonas en el prefacio del libro de Armonía de Schenker, para desmostrar la no pertinencia de este tipo de análisis en el análisis armónico): “Usted puede anunciar públicamente que los principios de mi padre y los míos son anti-Rameau” (Nattiez, 1987: 268)²⁷.

Pero, ¿si justamente esta afirmación lo que hace es despistar y desorientar, borrar las huellas de una práctica que debía permanecer oculta, velada?

Las notables simetrías que encontramos en sus obras hasta en la manera en que representa su nombre con un criptograma parecerían no descartar dicha hipótesis acerca de la posible intencionalidad y pertinencia, aunque no ha sido el objeto de este trabajo lograr demostrarla.

²⁶ y no “complot”, como traduce una reconocida investigadora argentina.

²⁷ « Dans le préface à l'Harmony de Schenker, Jonas rappelle la lettre de Carl Philip Emmanuel Bach à Kirnberger: "Vous pouvez annoncer publiquement que les principes de mon père et les miens sont anti-Rameau" (C.P.E. Bach) (Schenker, 1973: XII). Cela signifie qu'une analyse de Bach, menée selon une théorie trouvant ses racines chez Rameau ne peut être pertinente poitiquement pour Bach. (Nattiez,1987: 268)



Ejemplo 36

Una vez más Nattiez, contradiciendo sus propias afirmaciones aporta sin embargo una solución, cuando afirma, refiriéndose al discurso de los autóctonos en etnomusicología: “cada testimonio debe ser el objeto de una evaluación crítica [...] cuál es la porción de olvido, de mentira, de mala fe o de pudor en el testimonio recogido?” (Nattiez, 1987: 237) a lo que agrega luego:

Nos parece urgente subrayar [...] que en ningún caso, bajo pena de hipostasiar la palabra del autóctono, la presentación de la etnoteoría musical podría substituirse al análisis de la música :el discurso del autóctono no puede cubrir el conjunto de sectores del hecho musical, lo que justifica aún más la necesidad de emprender un análisis de nivel neutro. [...] Esto que es dicho aquí de la etnomusicología puede ser transpuesto al estudio del repertorio occidental". (*Ibid.*: 239).

En cualquier caso no es posible saber todavía si ésta es una propiedad de la música de Bach o del sistema que lejos de ser tonal o atonal consistiría en una dialéctica constante entre consonancia y disonancia. Por ejemplo, aplicando los mismos principios a Bach que al análisis del célebre acorde de Tristán obtendríamos estos resultados: un enlace a una distancia de -3 quintas sobre las fundamentales Do#0 y el Mi0 (ver Ejemplo 43).

125

El análisis de nivel neutro pone de manifiesto un nivel de estructuración a partir del cual es posible producir pensamiento teórico, propendiendo a esa otra función de la semiótica, no analítica, que es estudiar los "sistemas efectivamente construibles" (Molino, *op. cit.*), constituyéndose en la vía regia para acceder a lo que podríamos llamar la estructuración inconsciente de la música, que es la que finalmente permea en el oyente de manera directa. La distancia entre lo dicho sobre la música y lo que efectivamente es, sigue siendo un abismo de silencio, por lo cual la creación musical sigue siendo el método más efectivo de "hablar" de la música misma, su metalenguaje.

El biólogo Jacques Monod comienza su libro *El azar y la necesidad* imaginando la llegada de una nave de la Nasa marciana a Fontainebleau (Francia) con la misión de distinguir artefactos de objetos naturales mediante un programa de computadora, cuyos criterios de análisis son la búsqueda de la repetición y la regularidad de los objetos analizados (Monod, 1985).

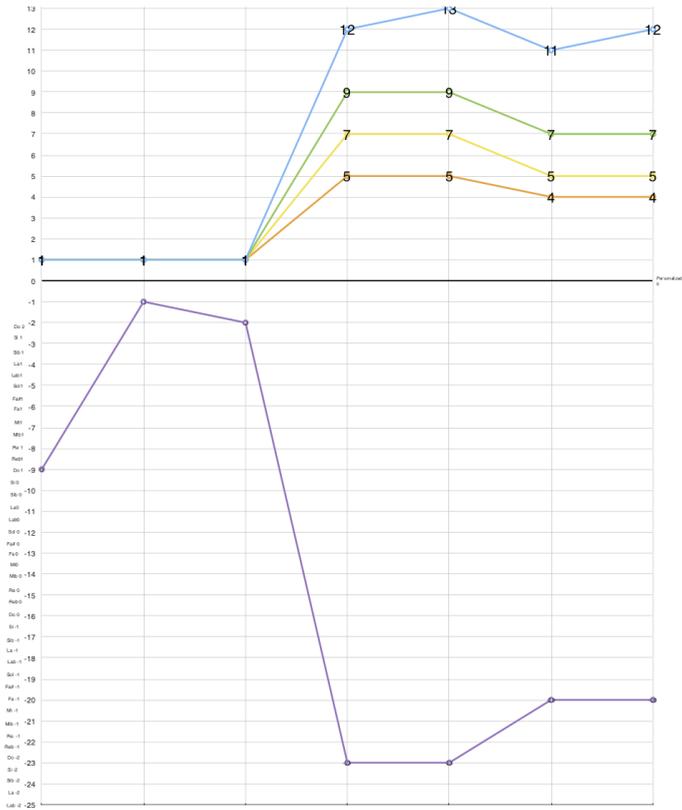
Afirma, que el programa luego de identificar varias obras humanas tendría serios problemas en distinguir como natural o artificial los cristales de cuarzo que allí se encuentran, así como los panales de abejas y las abejas mismas.

Los límites entre lo creado por la naturaleza y lo fabricado por los seres humanos podría ser puesto en cuestión, en definitiva, la noción de poiésis en el sentido de una actividad intencional, conciente y volitiva, podría reformularse en términos de una continuidad entre los procesos naturales y los procesos simbólicos, tal como lo proponen nuevas disciplinas como la biosemiótica.

La simetría, entonces, podría ser entonces el punto en el que el dominio de la naturaleza y el dominio de lo simbólico van al encuentro, y tal vez esa ha sido la intuición más profunda que ha legado a la historia el modelo teórico de Rameau.



126



Ejemplo 37

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAWU, Kofi. 2016. *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____. 2009. *Music as Discourse*. New York: Oxford Studies in Music Theory.
- AROM, Simha. 1985. *Polyphonies instrumentales d'Afrique centrale: structure et méthodologie*. Paris: Selaf.
- EHRENZWEIG, Anton. 1976. *Psicoanálisis de la Percepción artística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FERNANDEZ, Eduardo. 2003. *Ensayos sobre la obra para laúd de J. S. Bach*. Montevideo: Art Ediciones.
- FORTE, Allen. 1979. *Tonal Harmony in concept in practice*. Holt, Rinehart and Winston.
- HOFMANN-ENGL, Lutger. 2004. "Virtual pitch and its application to contemporary harmonic analysis", versión electrónica disponible en: http://www.chameleongroup.org.uk/research/link_virtual_analysis.html [última fecha de acceso 29/5/21].
- LADEN, Bernice and KEEFE, Douglas, H. 1991. "The Representation of Pitch in a Neural Net Model of Chord Classification". En: P. M. Todd y D. G. Loy, *Music and Connectionism*. Cambridge (MA): The MIT Press, pp. 64-78.
- LESTER, Joel. 1994. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- MEEÛS, Nicolas. 2018. "Harmonic Vectors and the Constraints of Tonality". *Music Theory Online*, Vol. 24, N° 4 (December), versión electrónica disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mt0.18.24.4/mt0.18.24.4.meeus.pdf> [última fecha de acceso 29/5/21].
- MOLINO, Jean. 1975. "Fait musical et sémiologie de la musique". *Musique en Jeu*, N° 17, pp. 37-62. Traducción de J. Sad y F. Ali-Brouchoud (inérita).
- MONOD, Jacques. 1985. *El azar y la necesidad*. Madrid: Hispamérica.
- NATTIEZ, Jean Jacques. 1987. *Musicologie Générale et Sémiologie*. Collection Musique/Passé/Présent. Paris: Christian Bourgeois Editeur.
- _____. 1988. "Quelques problèmes de la sémiologie fonctionnelle". *De la Sémiologie à la Musique*. Montréal: Service des Publications de l'Université du Québec à Montréal.

- NATTIEZ, Jean Jacques. 1990. "Le mécanisme de l' invention dans l' élaboration de la sémiologie musicale". *Études françaises*, Vol. 26, N° 3, pp. 23-28.
- PARNCUTT, Richard. 1988. "Revision of Terhardt's Psychoacoustical Model of the Root(s) of a Musical Chord". *Music Perception*, Vol. 6, N° 1, pp. 65-93.
- _____. 1989. *Harmony: a psychoacoustical approach*. Berlin: Springer-Verlag.
- PARNCUTT, Richard y STRASBURGER, Hans. 1994. "Applying Psychoacoustics in Composition: «Harmonic» Progressions of «Nonharmonic» Sonorities". *Perspectives of New Music*, Vol. 32, N° 2 (Summer), pp. 88-129.
- RAMEAU, Jean-Philippe. 1971. *Treatise on Harmony*. New York: Dover Publications, Inc.
- RUWET, Nicolas. 1972. "Méthodes d' analyse en musicologie". *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- SCHÖNBERG, Arnold. 1974. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- TERHARDT, Ernst. 1974. *Pitch, consonance, and harmony*. J. Acoust. Soc. Am. 55: 1061-1069.
- THOMSON, William. 1993. "The Harmonic Root: A Fragile Marriage of Concept and Percept". *Music Perception*, Vol. 10, N° 4, pp. 385-416.
- _____. 2004. "From sounds to music". *Music Perception. An Interdisciplinary Journal*, Vol. 21, N° 3 (Spring), pp. 431-456.

■

JORGE SAD LEVI

Buenos Aires (1959). Compositor, investigador en semiótica musical y docente. Ha sido distinguido con el Primer Premio en Ciudad de Buenos Aires, el Premio Juan Carlos Paz y el Premio Internacional Xicoatl (Salzburgo). Actualmente es profesor en la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en la Universidad Nacional de las Artes. Sus obras se publican en Babel Scores y Elektra Music (Francia).

SECCIÓN RESEÑAS



■ **MONJEAU, FEDERICO. 2021.**
VIAJE AL CENTRO DE LA MÚSICA
MODERNA. CONVERSACIONES CON
FRANCISCO KRÖPFL.

BUENOS AIRES: GOURMET MUSICAL EDICIONES,
104 PÁGINAS. ISBN 978-987-3823-53-4

PABLO FESSEL

CONICET - Universidad de Buenos Aires

pablo.fessel@gmail.com

■

Hay, al menos, dos sentidos de lo polifónico que se aplican a *Viaje al centro de la música moderna*. Uno es el sentido bajtiniano corriente: la condición dialógica de todo discurso, subrayada en el tono y la dinámica de la conversación que sostienen Federico Monjeau y Francisco Kröpfl a lo largo de una serie de encuentros, y que Monjeau reproduce convincentemente. (No es impropia la especificación del subtítulo del libro, por más que la reserva del autor abrevie sus intervenciones, condensadas a veces como un fragmento o las recubra bajo la forma de una pregunta.) El otro es el sentido musical originario del término, en tanto en esa conversación se entrelazan una diversidad de asuntos relacionados con la música de concierto en Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Uno de los temas que atraviesan el libro está dado naturalmente por el desarrollo de la producción de Kröpfl, cuya exposición se constituye como un valioso documento de la propia interpretación de sus obras. Aun las músicas más reacias a la representa-

ción de lo "no musical" se inscriben en un marco interpretativo más amplio que el de la pura sonoridad, que parte de elementos como su mismo título u otras inscripciones en la partitura, y que se extiende sobre los discursos que acompañan su circulación e intervienen en la recepción estética de que son objeto. En la construcción de ese horizonte de sentido no es menor el papel que desempeñan, sobre todo a partir del siglo XX, los propios compositores.¹ Por eso son particularmente significativos los intercambios alrededor de obras como las *Cuatro canciones de Aldo Maranca*, para voz, flauta y clarinete (pp. 14-15); *Música 1956* para clarinete solo (p. 19); *Música 1957*, para soprano, guitarra, vibráfono y percusión (pp. 20; 66); *Música 1958* para piano (pp. 21-23; 43; 75); *Diálogos*, electrónica (p. 35); *Mutación*, electrónica (pp. 36-39); *Orillas*, electroacústica (pp. 44-45); o el Trío 03, para flauta, arpa y viola (pp. 64-66).

En alguno de esos casos el registro discursivo es casi puramente técnico; en otros, Monjeau induce una ampliación de ese registro, con observaciones sobre el lirismo y las connotaciones estilísticas del Trío 03 (así como de las de sus instrumentos individuales), o el dramatismo, los elementos narrativos, o la pervivencia de la armonía en su música electroacústica. En ese contexto aparecen aspectos relacionados con la recepción de la obra de Kröpfl por parte de críticos y compositores como Roberto García Morillo, Juan Carlos Paz o René Leibowitz.

La exposición del desarrollo compositivo de Kröpfl desde sus primeras obras se enlaza con una historia de la recepción del serialismo en Argentina, en la que se discuten problemas como el atematismo, las sistematizaciones del dodecafonismo, la técnica de los complejos sonoros de Boulez, la registración fija. Esa historia incluye también un plano personal e incluso anecdótico: el encuentro con Boulez en su visita en 1954; las clases con Paz; o los eventos compartidos con Nelly Moretto o Mauricio Kagel. Ese registro se extiende al conocimiento de partituras cruciales del repertorio musical del siglo XX como la partitura de *La mano feliz* de Schönberg, sustraída de un aparador; el Concierto op. 24 de Webern, copiado a mano en casa de Paz; o la copia de los manuscritos de *Le Marteau sans maître* de Boulez obsequiada por el propio compositor, junto con una página del Estudio N° I de Stockhausen. Las conversaciones dejan ver que ese desarrollo no es ajeno al intercambio con artistas de otras disciplinas: aparecen así en escena poetas como Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Aldo Maranca, Edgar Bayley y Fogwill; pintores como Tomás Maldonado y Emilio Pettoruti; arquitectos como Horacio Baliero y Francisco Bullrich, entre otros.

¹ Cf. Wolfgang Gratzer. 2003. *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*. Wien, Böhlau,



Un segmento de la producción artística de Kröpfl es indisoluble, por su parte, tanto del desarrollo tecnológico –aun considerando su impacto en la música compuesta para instrumentos tradicionales– como de las instituciones que lo posibilitaron. Las circunstancias que éstas atravesaron desbordan su significación desde el plano de la historia de la música argentina hacia el de su historia cultural. Así, la creación en 1958 del Estudio de Fonología Musical, el primer laboratorio electroacústico en Latinoamérica,² tiene lugar en la Facultad de Arquitectura a partir de equipos utilizados para mediciones acústicas, provenientes del ensueño nuclear de Richter en Bariloche. Otro laboratorio se montó en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales dirigido por Ginastera en el marco del Instituto Di Tella.³ Tras su cierre, parte de sus

133

equipos contribuyeron a la creación del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la ciudad de Buenos Aires, testigo y escenario de los sucesos políticos de la década del 70,⁴ y posteriormente, a la del Laboratorio de Investigación y Producción Musical, del Centro Cultural Recoleta.⁵ El segundo capítulo ("El laboratorio y la voz") revisa la historia de esas instituciones, que tuvieron a Kröpfl como un partícipe destacado.

Otras facetas de la actuación artística de Kröpfl aparecen también en la conversación: su trabajo como intérprete y organizador de conciertos en la Agrupación Nueva Música; sus lecturas (la teoría de la Gestalt, la teoría de la información de Abraham Moles, el tratado de objetos musicales de Pierre Schaeffer, la teoría rítmica de Cooper y Meyer, el sistema de composición de Joseph Schillinger, la teoría de la atonalidad de Allen Forte, la semiótica de Umberto Eco); y su valoración de compositores como

² Cf. Ignacio Orobigt, Adolfo Subieta, Federico Uslenghi y Federico Wiman. (2003: 81-126). "El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* XVIII/18.

³ Cf. Laura Novoa. (2011: 22-29) "Cuando el futuro sonaba eléctrico", *La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad* (editor J. L. Castiñeira de Dios, dir. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación).

⁴ Cf. Miguel Garutti. (2015) "Modos de actuar en estado de excepción: la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)", *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* X/15 y _____ (2017: 87-97) "Every Argentine man should know what his mission is and fulfill it". Notes on electronic vanguards during the Peronist administration CICMAT (Buenos Aires, 1973-1976)". *Sonología – Out of Phase. Proceedings of the International Conference on Sound Studies*.

⁵ Cf. Martín Liut (2015) "Música electroacústica en dictadura: creación y sostén estatal", *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* X/15.

Schönberg, Webern, Berg, Boulez, Stockhausen, Cage y Sciarrino desde ya, pero también Charles Koechlin, Debussy, César Franck y antiguos discípulos como Julio Viera o Dante Grela. Un eje importante del libro está dedicado a la elaboración conceptual de Kröpfl: la teoría de los micromodos (pp. 67-68);⁶ la teoría de los prototipos acentuales (p. 51 ss.);⁷ o la teoría fraseológica derivada de Schönberg (p. 71). Esta elaboración se vincula directamente con otro campo de acción de Kröpfl, el del análisis musical. El libro incluye dos apéndices analíticos: uno dedicado al comienzo de la Sonata op. 10 n° 1 en Do menor de Beethoven, y otro dirigido a las Seis piezas breves op. 19 para piano de Schönberg.

Hay extensos pasajes en *Viaje al centro de la música moderna* en los que el tono se vuelve expositivo. Esos segmentos remiten, de alguna manera, a libros no escritos. Ciertamente, son escasos los textos publicados por Kröpfl —tres de ellos justamente en *Lulú*, la revista dirigida por Monjeau en los tempranos años 90—,⁸ en relación con una elaboración conceptual y analítica cuya transmisión oral (por parte de exalumnos) o indirecta (en la producción escrita de sus discípulos)⁹ representa en sí misma una de las marcas de la historia de la música de concierto en Argentina. Así, una pregunta sobre la posibilidad de enseñar composición, por ejemplo, da lugar a una detallada explicación por parte de Kröpfl de su método de enseñanza (p. 49 ss.) —un aporte a un tema poco abordado por escrito por parte de los compositores argentinos.

En diversos momentos la conversación suscita discusiones estéticas —muchas de éstas retoman problemas tratados antes por Monjeau en otros escritos—, sobre temas como la noción de progreso en el paso del atonalismo libre al dodecafonismo,¹⁰ así como en el paso de lo instrumental a la electrónica (pp. 34-35; 48-49); la idea del material como portador de forma; el exceso de intencionalidad (p. 81);¹¹ la

⁶ Cf. Marcela Pavia (1998:199-214) "Micromodi. La struttura della musical atonale: due approcci", *CO-DEXXI. Revista de la Comunicación Musical 1*. Alejandro Martínez (2015:399-415) "Algunos aspectos de los micromodos de Francisco Kröpfl y su contextualización histórica", en *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* (S. Aramayo y A. M. Olivencia compiladoras).

⁷ Cf. F. Kröpfl y María del Carmen Aguilar, *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires, Centro Cultural de Buenos Aires, 1989.

⁸ F. Kröpfl (1991: 75-76) "Pequeños actos de iluminación", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales 1*; "Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*; y "Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electrónicos", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales 3* (1992), pp. 33-34.

⁹ Cf. A. Martínez, "Algunos aspectos de los micromodos", p. 401. Cf. Un ejemplo de esto en Pablo Cetta (2018:8-36) "*La tercera es la vencida*, de Francisco Kröpfl y Oscar Steimberg", *Cuadernos de debate y análisis sobre músicas latinoamericanas contemporáneas 1/1*.

¹⁰ Cf. F. Monjeau. (1992: 9-16). "En torno del progreso", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales 3* (2004: 15-68) "Progreso", en *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós.

¹¹ Cf. F. Monjea (2018:58), *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*. Buenos Aires, Mardulce,.

metáfora como suplemento de sentido (p. 82);¹² la relación del arte con el mito (pp. 79-81) o la expresión del sistema mismo —a propósito de Webern (p. 82).

La edición incluye, además de los apéndices analíticos, un inventario actualizado de la obra de Kröpfl, una discografía y un índice de nombres (personales e institucionales).



PABLO FESSEL

Pablo Fessel es doctor en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Estudió composición en la Universidad Nacional de La Plata y letras en la Universidad de Buenos Aires. Fue becario de CONICET (1993-98) y del DAAD (2001-04) en la Universidad Humboldt de Berlín. Dictó clases en las Universidades nacionales de La Plata, Litoral, Buenos Aires, República (Uruguay), Córdoba, Rosario y Nordeste. Fue director de la *Revista del Instituto Superior de Música* (UNL, 2004-09) y editor invitado de la *Revista Argentina de Musicología* (AAM, 2008 y 2019). Escribe sobre temas de música contemporánea argentina y teoría de la música. Actualmente es profesor de historia de la música en la Universidad de Buenos Aires e investigador de CONICET.

¹² Cf. F. Monjeau (2004: 129-88) "Metáfora", en *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós.

NOTICIAS DEL INSTITUTO



■ NOTICIAS DEL INSTITUTO

Publicaciones del IIMCV

Revista



En el segundo semestre del año 2020 vio la luz el N° 2 del volumen 34 de nuestra Revista. El mismo contó con las siguientes contribuciones:

– Oscar Pablo Di Liscia: “Implicación y espacialidad en la música electroacústica. El análisis implicativo en la música no basada en la práctica común”;

– Sebastiano De Filippi: “La recepción del canon interpretativo de la ópera italiana en el Río de la Plata a través de Juan Emilio Martini. Un acercamiento al problema de la migración de prácticas interpretativas canónicas en *Tosca* de Giacomo Puccini”;

– Silvina Luz Mansilla: “Dos contribuciones para una legitimación artístico-musical. Las iniciativas de la OEA en torno a Carlos Guastavino”.

Se puede acceder a este número —así como a los números anteriores de la Revista— desde el portal de revistas electrónicas de la Biblioteca Digital de la Pontificia Univer-

NOTICIAS DEL INSTITUTO

Revista del IIMCV Vol. 35, N°1, Año 35 - ISSN: 2683-7145
Noticias / News

sidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”:
<https://erevistas.uca.edu.ar/>; desde el sitio oficial del Instituto de Investigación Mu-
sicológica “Carlos Vega” www.iimcv.org ; así como también desde el Repositorio
Digital Institucional de la Universidad: <https://repositorio.uca.edu.ar/>

CONVOCATORIA



■ CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA DEL IIMCV (UCA)

■

El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ —IIMCV— de la Pontificia Universidad Católica Argentina —UCA— convoca a presentar trabajos de investigación para ser publicados en su Revista semestral.

Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.

Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité Editorial y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica.

La evaluación de los artículos estará a cargo de dos especialistas (uno de los cuales deberá ser externo). En caso de empate, se recurrirá a un tercer evaluador externo.

Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición, así como, otras modificaciones sugeridas por los evaluadores. Las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.

Se recibirá un solo artículo por investigador.

Normas de presentación:

144

1- Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión de hasta 10.000 palabras (diez mil), incluyendo bibliografía y notas al pie. Se podrán agregar imágenes. En casos **excepcionales**, el Comité Editorial se reserva el derecho de aceptar artículos que superen el máximo permitido. Las reseñas bibliográficas o discográficas podrán tener una extensión de hasta 2000 palabras.

2- El artículo comenzará con el título, un resumen —abstract— del trabajo (de no más de 10 líneas) y cinco palabras clave. **Todo esto debe presentarse en español e inglés.** Asimismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del autor y su dirección de e-mail.

3- Se adjuntará un CV abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

4- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.

5- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.

6- Las palabras extranjeras y títulos de obras musicales deben destacarse en cursiva.

7- Las citas de otras fuentes, de menos de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas por la referencia, de acuerdo con el sistema de autor-fecha (Ej. González 2010: 73). Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10, seguidas por la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8- En el caso de citas en lengua extranjera, éstas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en nota al pie de página.

9- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número. Se recomienda utilizar las notas para brindar información secundaria y no las referencias bibliográficas.

10- Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del artículo y se consignarán sólo las obras citadas en el texto. Se seguirán los siguientes criterios:

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 35, N° 1, Año 35 - ISSN: 2683-7145
Convocatoria / Call for Papers

RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

SANCHIS, Rogelio. 1976. "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". En *Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

SANS, Juan Francisco. 2015. "La edición musical como ocasión extrema de la interpretación". *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, No 23: 17-43.

KAUFMAN, Scott Barry. 2010. "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Versión electrónica disponible en: <http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in> [Fecha de último acceso: 19-07-11]

11- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se debe indicar en el texto el lugar donde deben ser insertadas. Todas las imágenes deberán estar en formato de **imagen TIFF, con una resolución mínima de 300 dpi**, debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes indicados en el texto original. En el caso que las imágenes no puedan ser enviadas vía mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

12- **No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas indicadas en esta convocatoria.**

13- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

14- La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

15- Los autores de los artículos que sean publicados autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El envío será realizado vía mail a: iimcv@uca.edu.ar

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 35, N°1, Año 35 - ISSN: 2683-7145
Convocatoria / Call for Papers

Las normas para la presentación de artículos también pueden encontrarse en
http://www.iimcv.org/pdfs/convocatoria_revista.pdf

Facultad de Artes y Ciencias Musicales - www.iimcv.org
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Edificio San Alberto Magno
Alicia Moreau de Justo 1500 -C1107AFC
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina

