

CUADERNOS DE ANÁLISIS Y DEBATE SOBRE MÚSICAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Publicación temática anual

Año IV – Número 4

Buenos Aires, 2021

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y
Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

ISSN 2618-4583



Instituto de Investigación Musicológica
"CARLOS VEGA"



UCA



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**

**Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas Publicación temática anual**

Año 4 – Número 4

Buenos Aires, 2021

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y
Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas es una publicación temática anual coeditada por las siguientes instituciones:

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

México 564 (1097) Buenos Aires Argentina.

Tel: (54 11) 4361 6520

e mail: info@inmcv.gob.ar

<https://inmcv.cultura.gob.ar>

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales – Universidad Católica Argentina

Av. Alicia Moreau de Justo 1500

<http://www.iimcv.org/>

Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Ciudad Universitaria s/n, Mendoza, Argentina

Tel: 261-413500 (int) 2388 - 2389

Email: musica@fad.uncu.edu.ar

<http://www.fad.uncu.edu.ar>

Diciembre de 2021

ISSN 2618-4583

*Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas*

Publicación temática anual

Director

Juan Ortiz de Zarate

Editores Asociados

Pablo Cetta – Gabriela Guembe

Comité Científico

Mesías Maiguashca (Freiburg Musikhochschule)

Ezequiel Pazos (Universidad Católica Argentina)

SUMARIO

Ensayo Electrónico: Aproximación al análisis tímbrico a partir de la percepción auditiva y la espectromorfología.7

Juan Diego Estupiñán Díaz - Valentina Roveda Villamil

A participação de Eunice Katunda no *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8: desafios e possibilidades.*30

Eliana Monteiro da Silva - Marisa Milan Candido

La ocupación del espacio musical en *Escrito sobre escrito sobre escrito* de Marcelo Delgado.51

Gastón Ares

Coleção Damiano Cozzella da CDMC/Unicamp: uma análise preliminar.86

Tadeu Moraes Taffarello - Fernando de Oliveira Magre

Improvisación Libre: una perspectiva performativa en el campo musical expandido de la ciudad de Córdoba hacia los últimos diez años.107

Franco Pellini

Colaboradores/as del presente número.....119

Ensayo Electrónico: Aproximación al análisis tímbrico a partir de la percepción auditiva y la espectromorfología

Juan Diego Estupiñán Díaz

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB

Valentina Roveda Villamil

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB

RESUMEN

La percepción auditiva es una acción y herramienta fundamental en el desarrollo de la disciplina musical. No obstante, ha sido históricamente utilizada para la apreciación de las obras musicales y para el entrenamiento auditivo en la enseñanza tradicional de la música en Colombia que, en múltiples casos, excluye el parámetro musical tímbrico. En el presente artículo se abordará la obra *Ensayo electrónico* (1965) del compositor colombiano Fabio González Zuleta, partiendo de la percepción auditiva y de la subjetividad hacia la teorización de los sonidos desde una perspectiva espectromorfológica.

Palabras clave: *Ensayo electrónico*, timbre, percepción, subjetividad, espectromorfología, modulación tímbrica.

ABSTRACT

Listening perception is a fundamental action and tool in the development of the musical discipline. However, it has historically been used for the appreciation of musical works and for auditory training in the traditional teaching of music in Colombia, which, in many cases, excludes the timbre musical parameter. In this article, we will work with *Ensayo electrónico* (1965) by the Colombian composer Fabio González Zuleta, starting from auditory perception and subjectivity towards the theorisation of sounds from a spectromorphological perspective.

Keywords: *Ensayo electrónico*, timbre, perception, subjectivity, spectromorphology, timbral modulation.

INTRODUCCIÓN

Como estudiantes del énfasis en Composición y Arreglos de la Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá (Colombia), constantemente nos enfrentamos al abordaje de un repertorio diverso en contextos y estilos compositivos, por lo que consideramos pertinente desarrollar la mayor cantidad de herramientas que nos permitan comprender a profundidad, y desde diversas perspectivas, todo aquello que queramos estudiar y aplicar a nuestra formación. Debido a lo anterior, concebimos el análisis musical como una de las vías posibles para acercarnos a dicho repertorio y así nutrir nuestro quehacer artístico.

En el presente documento mostraremos el resultado de nuestra reflexión en torno a la concepción del timbre en la obra *Ensayo electrónico* (1965) del compositor colombiano Fabio González Zuleta. En la primera parte, presentaremos los eventos más pertinentes de la vida del compositor, su aporte a la música electroacústica en Colombia y las condiciones de surgimiento de la obra mencionada. Posteriormente, enunciaremos nuestra metodología de análisis, el marco teórico que sustenta este artículo y, finalmente, explicaremos nuestra perspectiva de análisis. Todo esto nos permitirá responder a las siguientes preguntas: ¿cómo la percepción auditiva puede ayudar a la clasificación espectromorfológica del sonido? ¿Qué tan pertinente es el uso de las categorías de análisis tímbrico en una obra que no las tuvo en cuenta para su concepción? ¿Cómo las herramientas compositivas afectan la creación de la obra?

PRIMERA PARTE

Fabio González Zuleta nació en Bogotá (Colombia) el 2 de noviembre de 1920, pero su formación musical comenzó en Los Ángeles (CA, Estados Unidos). En 1932 regresó a Colombia e ingresó al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, para cursar el énfasis en interpretación del órgano, con el maestro Egisto Giovanetti. A su vez, González adelantó estudios de composición con el maestro Demetrio Haralambis, el cual influyó en gran medida en su carrera, mostrándole diferentes corrientes compositivas y estéticas musicales. A pesar de tener una tendencia muy marcada por la música tonal, Fabio González Zuleta exploró más allá de sus gustos

musicales, por lo que ha sido llamado “maestro de maestros”, por ser el precursor de la música electroacústica en Colombia y convertirse en parte indiscutible de la historia latinoamericana. (Asociación de exalumnos del Gimnasio Moderno, 2020)

Entre muchas de sus actividades guiadas por su pasión por la música, se destacó en la investigación musical, aportando conocimiento invaluable a la fundación del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales Cedelfim. Se dedicó a la docencia en varias escuelas de música y facultades de diferentes universidades, dejando un enorme legado cultural, desde música para cine, hasta sus investigaciones de carácter etnológico entre las comunidades chocoanas de la región del Pacífico colombiano.

Fabio González Zuleta marcó una importante parte de la historia de Colombia. En ese entonces, mientras era director del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, trabajó con Guillermo Díaz, el técnico de sonido y grabación de la Radio Nacional quien, a su vez, estaba encargado de cuidar y hacerle mantenimiento a los equipos pertenecientes a los estudios de la institución mencionada. A través de sus propias palabras y en la entrevista realizada por Señal Memoria en 2012, Díaz se encontraba limpiando uno de los equipos en el estudio, cuando llegó Fabio González Zuleta, quien le preguntó qué se encontraba haciendo. A partir de esta pregunta, se desarrolló una importante conversación en la que, aprovechando el momento, Díaz motivó a González a hacer música electroacústica. Ante esta propuesta, y en primera instancia, González Zuleta se negó, asegurando que él “no servía para eso” (Rodríguez, 2012). Díaz continuó insistiendo, hasta que González accedió, con la condición de componer música electroacústica sin abandonar las estructuras y bases armónicas convencionales.

La realización de la obra tuvo como base las cortas grabaciones de algunos instrumentos con alturas deseadas por el compositor. En la misma entrevista se menciona que más de siete mil pies de cinta en carrete abierto se editaron después de grabar y que, para su presentación al público, en el teatro hubo dos parlantes en el escenario, y uno pequeño cerca del podio. La cinta se encontraba en una camioneta por fuera del teatro y la conectaron con un cable extenso hasta el escenario. La edición de los carretes tuvo lugar



Figura 1. Parlantes Patrician IV, utilizados en el estreno de la obra *Ensayo electrónico* (MartinV65, 2012)



Figura 2. Información sobre los parlantes Patrician IV (MartinV65, 2012)

en el estudio de la Radio Nacional de Colombia, durante las horas de la madrugada, cuando los equipos no estaban en su uso cotidiano. Según Guillermo Díaz, primero se grabaron los instrumentos, se fueron insertando y editando hasta crear la estructura deseada y, a la par, se emplearon dos osciladores sinusoidales y un oscilador de onda cuadrada. Es importante destacar que, a pesar de que *Ensayo Electrónico* fue una obra hecha de manera casi rudimentaria porque no se contaban con todos los equipos necesarios, con ingenio y dedicación pudo hacerse realidad. Fue tal su impacto, que el maestro Olav Roots la escuchó y decidió que debía

estrenarse en uno de sus conciertos, por lo que este hecho marcaría el inicio de la música electroacústica en Colombia.

SEGUNDA PARTE

1. Metodología de análisis

El presente análisis tímbrico está constituido por dos etapas: percepción auditiva y teorización. La primera de ellas consiste en realizar una escucha activa de la obra que nos permita conocerla y disociar sus elementos sonoros internos. Es pertinente aclarar que esta escucha no se realiza una única vez, sino todas las que sean necesarias para que el analista se apropie de la sonoridad particular de la obra y de su transformación en el tiempo. Si bien *Ensayo Electrónico* no muestra una forma musical estandarizada o particular, a partir de este proceso auditivo es posible identificar puntos de referencia que determinan fragmentaciones internas en la obra y que sirven como guía para analizarla. Esta primera segmentación constituye un establecimiento subjetivo de la forma que puede variar de analista en analista. No obstante, es útil para la división de la obra, no sólo en un nivel meso formal, sino en uno micro. Es decir que, a partir de esta forma establecida, podemos continuar identificando la mayor cantidad de sonidos posibles y susceptibles de ser analizados.

La segunda parte del análisis tímbrico sobre *Ensayo Electrónico* consiste en la clasificación de los sonidos encontrados, mediante la espectromorfológica y la

modulación tímbrica. Para comprender dichas categorías, utilizamos como referencia cinco conceptos principales tomados de los textos *Spectro-morphology and Structuring Processes* (1986) del compositor neozelandés Denis Smalley, y *Música y Timbre: El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos* (2014), del compositor argentino Carlos Mastropietro.

2. Fundamentos teóricos

2.1. Escucha reducida

Este concepto ha sido tomado de *Spectro-morphology and Structuring Processes* (1986), documento en el que Denis Smalley enfatiza en la carencia de términos musicales para la descripción de los fenómenos tímbricos. El compositor explica que siempre nos vemos en la necesidad de tomar conceptos extramusicales para describir lo que percibimos, debido a que en la música se han validado históricamente otros elementos del sonido diferentes al timbre. Por lo tanto, Smalley enuncia:

En la búsqueda de palabras apropiadas nos vemos obligados a tomar prestados términos no musicales porque el vocabulario circunscrito inventado para la explicación puramente musical es demasiado limitado para los fines de la espectromorfología. Estos préstamos semánticos indican inmediatamente que la música implica mimesis: los materiales y las estructuras musicales encuentran semejanzas y ecos en el mundo no musical. (1986: 63)¹

Teniendo en cuenta lo anterior, Smalley nos propone que, para entender la naturaleza y el comportamiento del sonido, es necesario aislarnos de la fuente que los produce y centrar nuestra atención en el comportamiento de los espectros sonoros. A este proceso lo denomina escucha reducida, debido a que se aleja de la experiencia de escucha musical como comúnmente ha sido entendida. No obstante, este concepto es una puerta de entrada a otras formas de hacer y analizar música.

2.2. Tipología espectral

¹ Cita original: *In searching for appropriate words we are obliged to borrow non-musical terms because the circumscribed vocabulary invented for pure musical explanation is too limited for spectro-morphology purposes. Such semantic borrowings immediately indicate that music involves mimesis: musical materials and structures find resemblances and echoes in the non-musical world* (1986: 63). La traducción es propia.

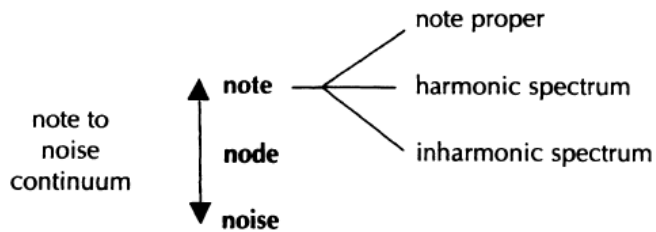


Figura 3. Tipología espectral según Smalley (Smalley, 1986: p. 65)

La tipología espectral es el término que Smalley usa para referirse a las diferentes combinaciones del sonido de las que se derivan los tipos de espectro posibles. Él

propone tres: la nota, el nodo y el ruido. El primer espectro de los mencionados corresponde a todo sonido en el que puedan ser percibidas una o más alturas definidas, como las notas o acordes musicales. A su vez, el espectro de *nota* se divide en tres categorías: nota en sí misma, espectro armónico y espectro inarmónico. La primera de estas subcategorías consta de todos los sonidos aislados que se perciben como una altura en sí misma. Por otro lado, el espectro armónico hace referencia a aquellos sonidos que, aunque poseen alturas definidas, conducen la percepción auditiva hacia los parciales de la serie armónica del evento sonoro correspondiente. Por último, el espectro inarmónico es aquel que no cumple con ninguna de las dos condiciones sino que, en sí mismo, es un sonido ambiguo de identificar y es aquel en el que la percepción auditiva no puede enfocarse ni en la nota en sí misma, ni en sus parciales armónicos.

La segunda tipología espectral propuesta por Smalley es el espectro nodal. Él lo define como “una banda o nudo de sonido que se resiste a la identificación del tono” (Smalley, 1986: 67)². Además, aclara que el espectro nodal o nodo representa un estado de tal densidad sonora que no es posible separar sus componentes internos. Por lo tanto, el nodo también es una expresión del continuo que existe entre los sonidos de la primera tipología y los de la tercera, que corresponde al ruido. Esta última está compuesta por todos los sonidos en los que la densidad de su espectro es inseparable en sí misma. No en vano, Smalley agrega: “El ruido no es un fenómeno monocromático sino abigarrado, no menos diverso que los demás tipos espectrales”. (Smalley, 1986: 67)³

2.3. Morfología espectral

² Cita original: *a band or knot of sound which resists pitch identification* (1986: 67). La traducción es propia.

³ Cita original: *Noise is not a monochrome but variegated phenomenon, no less diverse than the other spectral types* (Smalley, 1986: 67). La traducción es propia.

Además de ser categorizados de acuerdo a su tipología, todos los sonidos pueden ser clasificados dependiendo de su comportamiento en el tiempo o a lo que Smalley denomina morfología. Las características del sonido en esta clasificación están

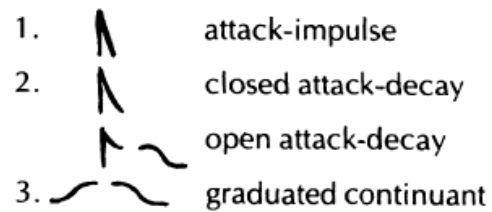


Figura 4. Arquetipos morfológicos (Smalley, 1986: p. 69)

enteramente relacionadas con la ejecución del sonido desde su fuente:

Las morfologías de la nota instrumental son una introducción conveniente a los conceptos de conformación temporal, en primer lugar porque son familiares para todos y, más significativamente, porque son extensiones sonoras de la acción humana; hay una relación causal entre la acción de la respiración o el gesto físico y los consiguientes perfiles espectrales y dinámicos. (Smalley, 1968: 68)⁴

De acuerdo con lo anterior, las formas que toman los espectros sonoros están determinadas por una acción externa. Por lo tanto, la ejecución del sonido implica dos variables fundamentales: la intensidad y el tiempo. Así, es posible establecer tres tipos o arquetipos de morfologías espectrales que son el ataque-impulso, ataque-declive y

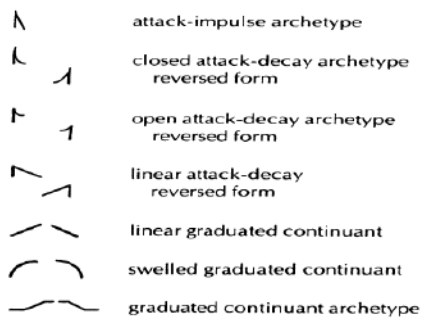


Figura 5. Variaciones de los arquetipos morfológicos (Smalley, 1986: 70)

graduado continuo. Como se muestra en la imagen 4, el primero de ellos consiste en el sonido más corto posible que sea ejecutado con gran intensidad, por lo que su punto de inicio es, a la vez, su final. Por otro lado, el ataque-declive, aunque también inicia con gran cantidad de energía, resuena y se prolonga en el tiempo. Si lo hace de manera continua, se denomina ataque-

declive cerrado pero, si lo hace de manera fragmentada o muy alejada del ataque, se conoce como ataque-declive abierto. Por último, se encuentra el graduado continuo que, a diferencia de los anteriores, inicios y finales sutiles, por lo que se enfoca en la transformación continua de la cantidad de energía del sonido en el tiempo. Por supuesto, estos no son los únicos arquetipos posibles, pero sí los principales. A continuación, se

⁴ Cita original: *The morphologies of the instrumental note are a convenient introduction to concepts of temporal shaping, firstly because they are familiar to everyone and more significantly because they are sounding extensions of human action; there is a causal relationship between the action of breath or physical gesture and the consequential spectral and dynamic profiles* (Smalley, 1968: 68). La traducción es propia.

presentan las variaciones de los mismos. A medida que se utilicen en el análisis, se explicarán de manera detallada donde corresponda.

2.4. Tipologías del movimiento

Un cuarto concepto que es fundamental para el desarrollo del presente artículo es el de tipología del movimiento, también propuesto por Smalley. El autor enfatiza en la necesidad de ampliar el concepto de movimiento musical, pues única y tradicionalmente ha estado referido a la espacialidad digital en la música. Con la tipología del movimiento, Smalley propone reconocer los cambios internos en el sonido y sus formas específicas, sin necesidad de tener un movimiento espacial real (Smalley, 1986).

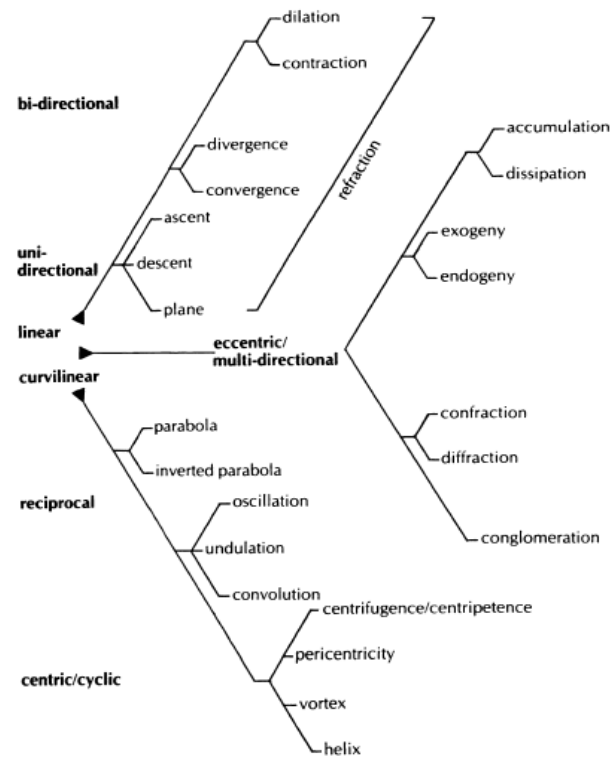


Figura 6. Tipologías del movimiento (Smalley, 1986: p. 74)

Por ello, Smalley establece tres tipos de movimientos generales correspondientes al lineal, circular y excéntrico o multidireccional que se fundamentan en analogías a figuras geométricas, en aras de comprender mejor el movimiento y de entenderlos desde su nombre mismo. En el presente artículo utilizaremos aquellos que identifiquemos en cada sonido.

2.5. Modulación tímbrica

La modulación tímbrica propuesta por Carlos Mastropietro consiste en una herramienta analítica versátil que sólo requiere el tiempo para su existencia y puede ser aplicable a cualquier tipo de música. En ella se busca caracterizar aquellos eventos sonoros que

constan de los procesos de cambios tímbricos musicales en el tiempo y de las modificaciones de las fuentes sonoras (Mastropietro, 2014).

Este concepto puede ser dividido en tres categorías que serán utilizadas en el presente artículo: gradualidad, direccionalidad y temporalidad. La primera de ellas hace referencia a la capacidad de graduación del cambio tímbrico. Así, la modulación tímbrica puede estar constituida por diversos pasos entre el estado inicial y el final, que producen una percepción de cambios graduales o abruptos. Por su parte, la segunda categoría se refiere a la manera en la que se realiza la modulación: unívoca o equívoca. Si es del primer tipo, quiere decir que los pasos internos entre el timbre inicial y el final son ordenados en un mismo sentido, mientras que en la equívoca pueden hallarse pasos sucesivos, pero en múltiples sentidos. Por último, la categoría de temporalidad permite saber de qué manera se manipula el tiempo en un proceso de transformación tímbrica. Entonces, decimos que la modulación puede ser regular, es decir, sin cambios en el tiempo; continua, sin interrupciones; irregular, con cambios en el tiempo; y/o discontinua, con interrupciones intermedias, antes de finalizar el proceso.

3. Análisis

3.1. Clasificación subjetiva

Como se había mencionado anteriormente, nuestro análisis parte de la percepción auditiva. En esta primera etapa realizamos la fragmentación de la obra a partir de la escucha. En primera instancia, dividimos *Ensayo electrónico* en seis partes, de acuerdo a los materiales utilizados dentro de ellas y a los puntos de referencia que parecían determinantes para nosotros. Posteriormente, realizamos la identificación de los sonidos perceptibles por nuestros oídos que resultan predominantes en la obra y que constituyen cada una de las partes.

En las siguientes tablas podemos observar distintos ítems tenidos en cuenta. De izquierda a derecha, el primero de ellos siempre será el número de la parte con su duración dentro de la obra, mientras que las duraciones de la columna de tiempo hacen referencia a los lapsos en los que se ubican cada uno de los sonidos dentro de las

partes⁵. Para cada uno de estos últimos establecimos un nombre, de acuerdo a las asociaciones mentales que tuvimos a partir de la escucha, así como un nivel percepción que determina una jerarquía sonora entre ellos. Es decir que, para aquellos sonidos que podemos identificar en un primer plano o con mayor facilidad, decimos que tienen un nivel ‘alto’ de percepción; para los que resultan ambiguos o fluctuantes entre diversos eventos sonoros y, por momentos, difíciles de identificar, un nivel ‘medio’ de percepción; y a los que nos llevaron a repetir nuestra escucha una mayor cantidad de veces que los anteriores para poder identificarlos, los clasificamos como sonidos con un nivel de percepción ‘bajo’. La última columna de todas las tablas hace referencia a la descripción subjetiva que pudimos realizar, de acuerdo a nuestra percepción.

Partes	Tiempo		Nombre	Nivel de percepción	Descripción subjetiva
	Inicio	Fin			
	0:00	0:31	Tren	Alto	Varios sonidos de un tren pasando por las vías, con gran cantidad de reverberación y subida en la afinación.
	0:19	1:10	Armónicos	Alto	Sonido de un armónico, parecido al de una guitarra eléctrica.
	0:57	1:15	Agua	Alto	Sonido del agua golpeando la orilla del mar.
	1:20	3:43	<i>Alien synth/theremin</i>	Alto	Sonido similar al de un sintetizador con sonoridades de <i>alien</i> o de theremin, en un lugar amplio.
	1:11	1:13	Lámina de metal	Bajo	Golpe a una lámina de metal amplificada.

⁵ Si el lector así lo desea, puede hacer clic en el número de cada parte. Esta acción activará el hipervínculo a los audios correspondientes. Es pertinente mencionar que cada audio tendrá la parte correspondiente aislada y el resto se encontrará en silencio. Por lo tanto, el lector puede situarse en los eventos que desee, de acuerdo a los segundos consignados en la tabla.

En la primera parte (0:00 - 3:54), el compositor nos deja apreciar la mayor cantidad de sonidos en un nivel de percepción alto que se mostrarán en una sola sección. Para dar un ejemplo de ello, tomamos el caso del sonido ‘Tren’ que, claramente, es uno de los sonidos estructurales ya que se desarrolla en varias de las secciones de la obra, con un cambio de afinación y duración en las apariciones del mismo.

Todos los sonidos mostrados en esta sección son considerados estructurales, exceptuando ‘Láminas de metal’, debido a que no tendrá un desarrollo significativo durante la obra y su primera aparición es a un nivel de percepción bajo. Con esto, podemos concluir que esta primera sección es la parte introductoria de los sonidos estructurales que serán desarrollados en toda la obra.

2 (3:54 - 6:24)	3:54	4:55	Bombas	Bajo	Caída de bombas explosivas y resonancia extendida en el tiempo a manera de <i>vibrato</i>
	4:11	6:24	<i>Alien synth/theremin</i>	Medio	Sonido similar a un sintetizador con sonoridades de <i>alien</i> o de theremin, en un lugar amplio.
	4:17	5:51	Melodía	Alto	Melodía extensa con repeticiones y desarrollo. Se asemeja a la mezcla tímbrica entre una flauta <i>piccolo</i> y una celesta
	5:55	6:18	Alarmas	Bajo	Sonidos estridentes con baja intensidad y realizados de manera aleatoria
	6:18	6:24	Melodía/Bombas	Bajo	Mezcla entre la melodía presentada y las bombas

La segunda parte de la obra se sitúa entre los minutos 3:54 y 6:24 y en ella identificamos cinco sonidos distintos. El sonido ‘Melodía’ es el único de ellos que posee un nivel alto de percepción, por lo que puede ser escuchado fácilmente y en un primer plano de la obra. Los demás sonidos no son predominantes en la escucha, pero conforman la parte, debido a que poseen características similares. Si nos fijamos en las

descripciones subjetivas de cada uno de ellos, es posible observar que todos son sonidos que perduran en el tiempo y que se superponen unos con otros, de acuerdo a las ubicaciones temporales descritas. El único de ellos que tiene una duración menor a diez segundos es, justamente, el último. Adicionalmente, es este el único que provee una superposición de sonidos que ya han sido presentados anteriormente. Por lo tanto, hemos considerado que ‘Melodía/Bombas’ es, en realidad, un elemento de transición entre la segunda y tercera parte de la obra.

3 (6:24 - 8:35)	6:39	6:42	Grito femenino	Bajo	Grito de una mujer con filtros en la voz que hacen que no se perciba claramente.
	8:01	8:07	Grito masculino	Bajo	Grito de un hombre con filtros en la voz.
	8:25	8:35	<i>Piccolo</i> descendente	Bajo	Sonido de una flauta <i>piccolo</i> haciendo un <i>glissando</i> descendente

Esta tercera parte cuenta con tres sonidos nuevos que están a un nivel de percepción bajo: ‘Grito femenino’, ‘Grito masculino’ y el ‘*Piccolo* descendente’. Dichos sonidos se muestran por debajo de aquellos que ya se habían desarrollado antes, tales como las ‘Bombas’ y el ‘*Alien Synth*’. Podemos apreciar el desarrollo de estos dos últimos con un cambio de percepción sonora. Es decir, que los sonidos que se encontraban a un nivel de percepción alto, ahora se muestran a un nivel medio y con otros efectos adheridos, que no cambian la naturaleza de su sonido, pero sí afectan su percepción.

4 (8:35 - 9:27)	8:35	9:27	Aviones	Bajo	Paso de aviones antiguos o de guerra a poca distancia del suelo.
	8:35	9:21	<i>Piccolo</i> ascendente	Medio	<i>Glissandi</i> ascendentes en flauta <i>piccolo</i> que se presentan periódicamente sobre el sonido de los aviones.
	9:21	9:27	Avión/Cuerdas	Alto	Mezcla entre el sonido del avión y superposición del sonido de cuerdas frotadas en registro grave.

Podemos decir que la tercera y cuarta parte de la obra son los dos fragmentos en los que la percepción auditiva realizó un mayor esfuerzo. Esto, debido a que en ellas identificamos la menor cantidad de sonidos posibles, respecto a las demás partes. Además, la mayoría de los sonidos hallados en dichos fragmentos poseen un nivel de percepción bajo, por lo que todos ellos fueron motores para la realización de una escucha con una mayor cantidad en el número de repeticiones.

Si bien en ambas partes encontramos un sonido de *piccolo*, existen diferencias significativas en sus apariciones. Mientras en la tercera parte dicho sonido se presenta con un *glissando* descendente de alturas, en la cuarta lo hace en la dirección contraria. Además, es preciso enunciar que la primera aparición del *piccolo* es única, mientras que la segunda es repetida varias veces, sobre el sonido ‘Aviones’. Por último, es de destacar la aparición de un nuevo fragmento de transición llamado ‘Avión/Cuerdas’, debido a la mezcla de sonidos que representa su nombre.

5 (9:27 - 13:43)	9:27	12:02	Seseos	Medio	Sonidos prolongados y similares a un seseo muy agudo
	9:50	13:43	Golpes campana der.	Bajo	Golpes a la campana paneados a la derecha
	10:08	13:20	Golpes campana izq.	Bajo	Golpes a una campana de catedral paneados a la izquierda
	12:12	14:43	Golpes a la madera	Medio	Golpes a la madera con <i>delay</i>

Un notable cambio tímbrico se da en la quinta sección que tiene como protagonistas a los sonidos de los golpes sobre campanas que, individualmente, poseen un nivel de percepción bajo pero, en su sumatoria, generan un cambio sonoro significativo, respecto a lo hallado anteriormente. Además, podemos decir que esta sección se diferencia de las anteriores gracias a la inserción de sus nuevos sonidos y, en especial, al sonido designado ‘Golpes de madera’.

<p>6 (13:43 - 14:21)</p>	13:43	13:56	Bombas/ <i>Pizz</i>	Alto	Mezcla entre caída de bombas y un sonido similar al <i>pizzicati</i> en cuerdas graves
	13:56	14:08	<i>Pizzicati</i> grave	Alto	Sonido de <i>pizzicati</i> graves
	13:58	14:08	Seseos	Medio	Sonidos prolongados y similares a un seseo muy agudo
	14:08	14:13	Tren	Medio	Varios sonidos de un tren pasando por las vías, con gran cantidad de reverberación y subida en la afinación.
	14:13	14:21	Cuerdas	Alto	Cuerdas frotadas en el registro grave
	14:17	14:21	Agua	Bajo	Rebote sobre el agua

La última parte de la obra presenta la mayor cantidad de sonidos posibles encontrados en un fragmento con niveles fluctuantes de percepción. Por ello, podemos inferir que en la sexta parte retoma algunos de los elementos presentados anteriormente. Como lo anticipamos, el sonido ‘Tren’ vuelve a presentarse, pero con un cambio en su duración, debido a que en la primera parte de la obra se prolongaba por 31 segundos, mientras que en esta, por cinco. Algo similar ocurre con el sonido asociado a la articulación *pizzicato*, pues en la quinta parte tiene una única aparición, mientras que en la sexta, posee varias de manera sucesiva. Si bien hemos considerado que dichos *pizzicati* se asocian a la ejecución de un instrumento de registro grave, sólo lo confirmamos hasta que

escuchamos el sonido ‘Cuerdas’, pues en este se percibe un timbre similar al de un contrabajo.

Otros hallazgos realizados en esta parte son el sonido ‘Agua’ que, a diferencia de su aparición en la primera parte de la obra, ya no se percibe como un choque con la orilla del mar, sino como un rebote de objetos cayendo sobre el agua, o de gotas en caída sobre la misma. Por último, debemos destacar el sonido ‘Seseos’, ya que sólo tienen una aparición dentro de la obra, y ‘Bombas/*Pizz*’, ya que constituye una transición entre la quinta y sexta parte de la obra.

3.2. Clasificación espectromorfológica

Después del acercamiento auditivo e intuitivo a la obra, podemos integrar nuestra primera impresión de la misma y aplicarla a las categorías de clasificación espectromorfológica de Smalley. En las tablas que se presentan a continuación encontramos los sonidos descritos identificados pero, esta vez, con su clasificación dentro de la tipología espectral, morfología y movimiento, en tal orden de aparición.

Partes	Tiempo		Nombre	Nivel de percepción	Descripción subjetiva	Clasificación espectromorfológica		
	Inicio	Fin				Tipología	Morfología	Movimiento
1 (00:00 - 3:54)	0:00	0:31	Tren	Alto	Varios sonidos de un tren pasando por las vías, con gran cantidad de reverberación y subida en la afinación.	Nodo	Continuos graduados aumentados	Curvilíneo, recíproco
	0:19	1:10	Armónicos	Alto	Sonido de un armónico, parecido al de una guitarra eléctrica.	Armónico	Continuo graduado	Curvilíneo, recíproco
	0:57	1:15	Agua	Alto	Sonido del agua golpeando la orilla del mar.	Ruido	Ataque-declive abierto	Multidireccional, exógeno
	1:20	3:43	<i>Alien synth/theremin</i>	Alto	Sonido similar al de un sintetizador con sonoridades de <i>alien</i> o de theremin, en un lugar amplio.	Nota en sí	Ataque-declive cerrado	Curvilíneo, recíproco
	1:11	1:13	Lámina de metal	Bajo	Golpe a una lámina de metal amplificada.	Inarmónico	Ataque-declive cerrado	Multidireccional, exógeno

En esta primera parte convergen las dos técnicas compositivas utilizadas en esta obra y de las pocas posibles en esa época: corte y modificación de carretes de *cassette* a partir de un sonido grabado (técnica de *sampleo*) y los sonidos insertados por medio de osciladores. También, es posible encontrar varias de las tipologías espectromorfológicas como nodo, armónico, ruido, inarmónico y nota en sí. Esto deja en evidencia que esta primera parte no es sólo la introducción de los sonidos, sino también la muestra de las técnicas compositivas y de los tipos de sonidos que encontraremos en la obra. Además, esta parte nos muestra que los sonidos hallados sólo pudieron ser clasificados en las categorías de curvilíneo recíproco y multidireccional exógeno, debido a las asociaciones subjetivas realizadas. Es decir, que ‘Agua’ y ‘Lámina de metal’ fueron considerados sonidos que se dispersan en el espacio y el tiempo, en múltiples direcciones y, probablemente, alejándose de su punto de inicio o fuente, en contraste con el resto de sonidos de la primera parte que poseen una única dirección con movimientos oscilantes y repetitivos.

<p style="text-align: center;">2 (3:54 - 6:24)</p>	3:54	4:55	Bombas	Bajo	Caída de bombas explosivas y resonancia extendida en el tiempo a manera de <i>vibrato</i>	Nodo	Ataque-declive cerrado	Multidireccional, exógeno
	4:11	6:24	<i>Alien synth/theremin</i>	Medio	Sonido similar a un sintetizador con sonoridades de <i>alien</i> o de theremin, en un lugar amplio.	Nota en sí	Ataque-declive cerrado	Curvilíneo, recíproco
	4:17	5:51	Melodía	Alto	Melodía extensa con repeticiones y desarrollo. Se asemeja a la mezcla tímbrica entre una flauta <i>piccolo</i> y una celesta	Nota en sí	Declive lineal	Lineal, unidireccional
	5:55	6:18	Alarmas	Bajo	Sonidos estridentes con baja intensidad y realizados de manera aleatoria	Inarmónico	Ataque-declive cerrado	Lineal, unidireccional
	6:18	6:24	Melodía/Bombas	Bajo	Mezcla entre la melodía presentada y las bombas	Nota en sí y nodo	Declive lineal y ataque-declive cerrado	Lineal, unidireccional/ Multidireccional, exógeno

En la segunda parte de la obra encontramos que sólo el sonido ‘Alarmas’ es clasificado en una tipología espectral inarmónica, pues en él no es posible identificar alturas ni parciales armónicos. Por el contrario, aunque se puede situar en una parte brillante del espectro, las múltiples frecuencias agudas que la componen son ambiguas y difíciles de separar entre sí. Por otro lado, el único sonido clasificado como nodo en esta segunda parte es ‘Bombas’ y tiene una gran relación con la descripción subjetiva propuesta, pues una explosión es identificada como una multiplicidad de sonidos con un alto grado de ambigüedad entre ellos. En ocasiones, ‘Bombas’ puede ser dividido en partes internas y, por esta última razón, no pertenece al ruido. No obstante, estos sonidos que parecen aislados en sus clasificaciones de morfología y tipología espectral, evidencian la clasificación del movimiento como un elemento estructural en la obra, pues las ‘Bombas’ mantienen característica multidireccional y exógena de la parte anterior de la obra, mientras que las ‘Alarmas’ muestran el movimiento lineal y unidireccional como una tendencia en este fragmento de *Ensayo electrónico*. Finalmente, vale la pena

destacar que el fragmento de transición ‘Melodía/Bombas’ constituye una mezcla de características del sonido en todas sus clasificaciones.

3 (6:24 - 8:35)	6:39	6:42	Grito femenino	Bajo	Grito de una mujer con filtros en la voz que hacen que no se perciba claramente.	Nodo	Continuo graduado	Lineal, unidireccional
	8:01	8:07	Grito masculino	Bajo	Grito de un hombre con filtros en la voz.	Nodo	Continuo graduado	Lineal, unidireccional
	8:25	8:35	<i>Piccolo</i> descendente	Bajo	Sonido de una flauta <i>piccolo</i> haciendo un <i>glissando</i> descendente.	Nota en sí	Ataque-declive abierto invertido	Lineal, unidireccional

Esta parte inicia unos segundos antes del minuto 6:24, pero en ella sólo se tuvieron en cuenta los sonidos que no habían aparecido en la obra hasta el momento. Por esto, en el 6:39 comienza el ‘Grito femenino’ que genera cambios tímbricos importantes, con el nodo como tipología predominante, a diferencia de la segunda parte, en la que uno de los ejes estructurales son los sonidos con tipología espectral de nota en sí. Además, todos los sonidos comparten la misma clasificación de movimiento, aportando a la tendencia mostrada en la segunda parte de la obra.

4 (8:35 - 9:27)	8:35	9:27	Aviones	Bajo	Paso de aviones antiguos o de guerra a poca distancia del suelo.	Ruido	Declive lineal	Multidireccional, exógeno
	8:35	9:21	<i>Piccolo</i> ascendente	Medio	<i>Glissandi</i> ascendentes en flauta <i>piccolo</i> que se presentan periódicamente sobre el sonido de los aviones.	Nota en sí	Ataque-declive abierto invertido	Lineal, unidireccional
	9:21	9:27	Avión/ Cuerdas	Alto	Mezcla entre el sonido del avión y superposición del sonido de cuerdas frotadas en registro grave.	Ruido y armónico	Declive lineal y ataque-declive cerrado	Multidireccional, exógeno/Curvilíneo recíproco

En la cuarta parte notamos que se presentan los tres niveles de percepción establecidos, las tres clasificaciones del movimiento halladas hasta el momento y tres morfologías

distintas en las que el elemento común es el declive del sonido, por lo que ninguno de estos sonidos finaliza de manera abrupta, sino gradual. Por lo anterior, establecemos diferencias en la clasificación espectromorfológica de cada uno de ellos. Por un lado, la tipología espectral nos muestra que ‘*Piccolo* ascendente’ mantiene la clasificación de nota en sí, que se presentaba en ‘*Piccolo* descendente’ de la tercera parte, debido a su movimiento en *glissando* por las alturas, que es fácilmente reconocible. Por otro lado, consideramos que ‘Aviones’ puede clasificarse dentro del ruido, pues es un sonido imposible de fragmentar internamente y se aleja enteramente de la concepción de la altura. Por esto, cada vez que aparece mantiene su tipología y, cuando se presenta como transición, se superpone a la del otro sonido implicado, como lo observamos en ‘Avión/Cuerdas’.

5 (9:27 - 13:43)	9:27	12:02	Seseos	Medio	Sonidos prolongados y similares a un seseo muy agudo	Nodo	Continuo graduado aumentado	Curvilíneo, recíproco
	9:50	13:43	Golpes campana der.	Bajo	Golpes a la campana paneados a la derecha	Armónico	Ataque-declive cerrado	Lineal, unidireccional
	10:08	13:20	Golpes campana izq.	Bajo	Golpes a una campana de catedral paneados a la izquierda	Armónico	Ataque-declive cerrado	Lineal, unidireccional
	12:12	14:43	Golpes a la madera	Medio	Golpes a la madera con <i>delay</i>	Ruido	Ataques-impulso	Curvilíneo, recíproco
	12:48	12:49	<i>Pizzicato</i> grave	Bajo	Sonido de <i>pizzicato</i> grave	Nota en sí	Ataques-impulso	Lineal, unidireccional

Al igual que en la tercera parte, en esta sección se tienen en cuenta únicamente los sonidos que aparecen en la tabla. En este caso, dichos sonidos terminan antes de que se acabe la sección. En esta, hay una gran preponderancia sonora de los elementos que clasificamos como golpes, por lo que podríamos concluir que es la sección más percutida, sin perder elementos de notas armónicas. La mayoría de elementos nuevos mostrados en esta sección no superan ni en nivel de percepción, ni de repetición de los sonidos que anteriormente llamamos estructurales, así como tampoco muestran nuevas clasificaciones del movimiento ni de su morfología espectral.

<p>6 (13:43 - 14:21)</p>	13:43	13:56	Bombas/ <i>Pizz</i>	Alto	Mezcla entre caída de bombas y un sonido similar al <i>pizzicati</i> en cuerdas graves	Nodo y nota en sí	Ataque-declive cerrado y ataques impulso	Multidireccional, exógeno/Lineal, unidireccional
	13:56	14:08	<i>Pizzicati</i> grave	Alto	Sonido de <i>pizzicati</i> graves	Nota en sí	Ataques-impulso	Lineal, unidireccional
	13:58	14:08	Seseos	Medio	Sonidos prolongados y similares a un seseo muy agudo	Nodo	Continuo graduado aumentado	Curvilíneo, recíproco
	14:08	14:13	Tren	Medio	Varios sonidos de un tren pasando por las vías, con gran cantidad de reverberación y subida en la afinación.	Nodo	Continuos graduados aumentados	Curvilíneo, recíproco
	14:13	14:21	Cuerdas	Alto	Cuerdas frotadas en el registro grave	Armónico	Ataque-declive cerrado	Curvilíneo, recíproco
	14:17	14:21	Agua	Bajo	Rebote sobre el agua	Nodo	Ataques-impulso	Multidireccional, exógeno

La parte final de la obra muestra gran variedad y alternancia en la tipología espectral, como se observa en la tabla. Dichas categorías ya habían sido propuestas en las anteriores apariciones de los sonidos, pues se ha explicado cómo esta parte retoma eventos anteriores y, así mismo, cómo algunos de ellos han sido variados, cambiando así su clasificación espectralmorfológica. Por esta razón, el elemento que une estos sonidos en un solo fragmento es el concepto de recapitulación en la obra, por lo que dichos sonidos tampoco comparten su morfología espectral. Es de destacar que, aun cuando son tan distintos entre sí, se acercan en el nivel más abstracto de análisis, pues todos ellos presentan las tres clasificaciones del movimiento encontradas en las partes anteriores de la obra.

3.3. Clasificación de modulación tímbrica

Atendiendo a nuestra percepción y a los hallazgos descritos anteriormente, es pertinente retomar aquellos fragmentos que hemos clasificado como transiciones entre las partes. Al ser lapsos que conforman una mezcla entre sonidos presentados anteriormente y que determinan el final de una parte e inicio de otra, podemos considerarlos modulaciones y, en este caso, analizarlas desde una perspectiva tímbrica.

Modulaciones	Tiempo		Nombre	Nivel de percepción	Descripción subjetiva	Clasificación espectromorfológica			Modulación tímbrica		
	Inicio	Fin				Tipología	Morfología	Movimiento	Gradualidad	Direccionalidad	Temporalidad
<u>1</u>	6:18	6:24	Melodía/ Bombas	Bajo	Mezcla entre la melodía presentada y las bombas	Nota en sí y nodo	Declive lineal y ataque-declive cerrado	Lineal, unidireccional, finito	Alta	Unívoca	Irregular y continua
<u>2</u>	9:21	9:27	Avión/ Cuerdas	Alto	Mezcla entre el sonido del avión y superposición del sonido de cuerdas frotadas en registro grave	Ruido y armónico	Declive lineal y ataque-declive cerrado	Lineal, unidireccional, interrumpido	Alta	Unívoca	Irregular y continua
<u>3</u>	13:43	13:56	Bombas/ <i>Pizz</i>	Alto	Mezcla entre caída de bombas y un sonido similar al <i>pizzicati</i> en cuerdas graves	Nodo y nota en sí	Ataque-declive cerrado y ataques impulso	Lineal, unidireccional, finito	Alta	Unívoca	Irregular y continua

El primero de estos fragmentos corresponde al paso entre la segunda y tercera sección y se caracteriza por una mezcla entre un sonido de alturas definidas identificables y otro un poco más ambiguo que, en ocasiones, puede fragmentarse internamente y otras no. El segundo fragmento de transición constituye la modulación tímbrica de la cuarta parte a la quinta, mediante la mezcla entre un sonido ruidoso y uno armónico. Por último, la tercera modulación hallada en la obra es el paso hacia la última parte y posee la misma tipología espectral de la primera modulación. Debido a lo anterior, podemos afirmar que todas las transiciones tímbricas halladas comparten la característica de integrar y superponer sonidos contrastantes en su clasificación espectromorfológica, por lo que también son similares en su movimiento espectral.

4. Conclusiones

- Los medios utilizados para la realización de la obra, en conjunto con el nivel de experiencia del compositor abordado, influyen directamente en las características de los sonidos hallados en *Ensayo electrónico*. Por lo tanto, el uso de los osciladores y la técnica de *sampleo* por parte realizada, producen sonidos que, en su mayoría, son sucesivos y no simultáneos. Los únicos sonidos simultáneos hallados corresponden a lo que identificamos como modulaciones tímbricas.
- Los medios con los que contaba la Radio Nacional a mediados del siglo XX, generaron una tendencia de sonidos con características similares en la obra *Ensayo electrónico*. Por una parte, si se clasifican desde las tipologías del movimiento, todos los sonidos comparten una de las tres clasificaciones halladas: ‘lineal unidireccional’, ‘curvilíneo recíproco’ y ‘multidireccional exógeno’. Además, la mayoría de ellos tienden a la realización de ataques evidentes y a la finalización de los sonidos de una manera gradual y continua. Por último, todos los sonidos constituyen un conjunto de tipologías espectrales muy variadas.
- La percepción auditiva fue una herramienta fundamental para la realización de este análisis. En primera instancia, nos permitió fragmentar la obra, tanto en partes, como en sonidos específicos. También, nos ayudó a identificar características específicas de cada evento sonoro, a partir de nuestras asociaciones subjetivas y, por último, nos permitió utilizar las clasificaciones propuestas por Smalley en un ejemplo práctico.
- Identificamos que la comprensión de la obra puede estar dada a través de los diferentes niveles de análisis realizados. Es decir, que la percepción auditiva nos da un primer nivel superficial, asociado al bagaje cultural y musical de los analistas; la tipología espectral, a la escucha repetida y reducida; la morfología espectral, al comportamiento de los sonidos en el tiempo; y el movimiento, a la estructura subyacente de toda la obra.
- Debido a las tendencias muy marcadas del compositor en cuanto a las estéticas compositivas aprendidas en su paso por el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, podemos apreciar remanentes de sus aprendizajes en esta obra. Por esto, identificamos una introducción muy marcada, atmósferas claras y

recapitulaciones que nacen de las formas clásicas de la música. Esta conclusión se sustenta en la entrevista realizada al señor Guillermo Diaz y en nuestros hallazgos a partir de los materiales y la fragmentación hallada en la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ Z., Fabio (1965) *Ensayo electrónico*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OOBujjZ0Ba8&t=4s>. Consultado: 6 de febrero de 2021.
- MARTINV56. (2012) “Patrician IV” en *HiFi Chile*. Disponible en: <https://www.hifichile.cl/topic/6796-patrician-iv/?tab=comments#comment-158056>. Consultado: 14 de febrero de 2021.
- MASTROPIETRO, Carlos. *et al.* (2014) *Música y Timbre: El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- RODRÍGUEZ, Miguel Á. (2012) “Ensayo Electrónico”. En *Señal Memoria*. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co/articulos/ensayo-electronico>. Consultado: 14 de febrero de 2021.
- SMALLEY, Denis. (1986) “Spectro-morphology and Structuring Processes”. En Simon Emmerson (comp.) *The Language of electroacoustic music*, Londres, The Macmillan Press.
- S.d. (2018) “Fabio González Zuleta: compositor colombiano”. En *Inmerso-unradio*. Disponible en: http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/inmerso/article/fabio-gonzalez-zuleta-compositor-colombiano.html?tx_ttnews%5Bpointer%5D=2&cHash=c936d27d6b29add715b013c72302d499. Consultado: 15 de febrero de 2021.
- S.d. (2020) “Fabio Gonzalez Zuleta - El maestro de maestros”. En *Asociación de exalumnos del Gimnasio Moderno*. Disponible en: <https://exalumnos.gimnasiomoderno.edu.co/fabio-gonzalez-zuleta-el-maestro-de-maestros/>. Consultado: 14 de febrero de 2021.

A participação de Eunice Katunda no *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8*: desafios e possibilidades

Eliana Monteiro da Silva

Universidade de São Paulo

Marisa Milan Candido

Escola de Comunicações e Artes da

Universidade de São Paulo (Doutoranda)

Resumo:

Este trabalho reflete sobre a participação da compositora e pianista brasileira Eunice Katunda na oitava edição dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (CLAMC), realizada no Brasil em 1979 e dedicada, especialmente, à comemoração dos 40 anos do grupo de compositores Música Viva. Criado em 1939 por Hans-Joachim Koellreutter, o grupo foi pioneiro na disseminação de modernas técnicas de composição na década de 1940 no Brasil, tendo Eunice Katunda como uma das principais responsáveis pela estreia de obras nacionais e internacionais do período. Além de divulgar composições próprias e de colegas, Eunice atuou também como redatora de textos e críticas sobre estética musical em boletins produzidos pelo Música Viva e em periódicos de grande circulação no país. Este fato a colocou em evidência na polêmica gerada em torno do uso do dodecafonismo no Brasil, que culminou no desgaste de sua imagem e, paulatinamente, na dissolução do próprio grupo. Neste contexto, a oitava edição dos CLAMC foi uma oportunidade de reaproximá-la de antigos colegas do meio musical e de seu mestre Koellreutter, a quem se desculpa publicamente. A partir deste encontro, novas possibilidades se abrem para a intérprete e compositora, que volta aos palcos com obras inéditas e demonstrando grande maturidade artística.

Palavras-chave: *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*. Eunice Katunda. Hans-Joachim Koellreutter. Grupo Música Viva. Música latino-americana. Compositora latino-americana.

Resumen:

Este trabajo reflexiona sobre la participación de la compositora y pianista brasileña Eunice Katunda en el *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8*

(CLAMC), realizado en Brasil en 1979 con el tema de los 40 años del grupo de compositores Música Viva. Creado en 1939 por Hans-Joachim Koellreutter, el grupo fue pionero en la difusión de las técnicas compositivas modernas en la década de 1940 en Brasil, siendo Eunice Katunda una de las principales responsables por estrenar obras nacionales e internacionales de la época. Además de dar a conocer composiciones propias y de colegas, Eunice también trabajó como editora de textos y reseñas sobre estética musical en boletines producidos por Música Viva y en periódicos de amplia circulación en el país. Este hecho la destacó en medio a la polémica generada en torno al uso del dodecafonismo en Brasil, que culminó por erosionar su imagen, y, paulatinamente, en la disolución del propio grupo. En este contexto, la octava edición de CLAMC fue una oportunidad para reencontrarse con antiguos compañeros del ambiente musical y con su maestro Koellreutter, a quien pidió disculpas públicamente. A partir de ese momento se abren nuevas posibilidades para la intérprete y compositora, que vuelve al escenario con obras inéditas y de gran madurez artística.

Palabras clave: *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*. Eunice Katunda. Hans-Joachim Koellreutter. Grupo Música Viva. Música latinoamericana. Compositora latinoamericana.

Abstract:

This article reflects on the participation of Brazilian composer and pianist Eunice Katunda in the eighth edition of *Latin American Courses on Contemporary Music* (CLAMC), held in Brazil in 1979 in honor, mainly, of the 40 years of the Música Viva group of composers. Created in 1939 by Hans-Joachim Koellreutter, this group was pioneer in disseminating modern compositional techniques in the 1940s in Brazil, being Eunice Katunda one of the members who most national and international pieces of work premiered. In addition to publicizing her own compositions and those of colleagues, Eunice also performed as editor on texts and reviews about musical aesthetics, also in the Música Viva's bulletins and in Brazilian newspapers with wide circulation. This fact put her in evidence among the controversy about dodecaphonism in Brazil, culminating not only in her image's erosion, but also in the gradual dissolution of the group itself. In this context, the CLAMC's eight edition was an opportunity to reconnect her with old colleagues in the musical field, including her master Koellreutter, to whom she publicly

apologized. From that moment on, new possibilities opened up for the pianist and composer, who turned to the stages with unpublished works and showing great artistic maturity.

Keywords: *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*. Eunice Katunda. Hans-Joachim Koellreutter. Música Viva group. Latin American Music. Latin American Woman Composer.

Introdução

Há vinte e cinco anos, em janeiro de 1989, concluía, em Mendes, Brasil, a décima-quinta – e última – edição dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Imaginados por Coriún Aharonián em 1970, amadureceram em diálogos separadamente ocorridos em geografias europeias com José Maria Neves e Mariano Etkin, para finalmente nascer em Montevideú em 1971 graças ao firme e incondicional apoio de Héctor Tosar e à soma de esforços militantes dos membros da equipe e seus colaboradores, primeiro uruguaios, logo argentinos e brasileiros, e depois de outras procedências continentais, que assumiram a responsabilidade das múltiplas tarefas organizativas (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014: 2)¹.

Assim inicia a compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídis a compilação do material referente às quinze edições dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*, ou CLAMC, em 2009. Dedicada aos organizadores das primeiras edições dos cursos – José Maria Neves, María Teresa Sande, Conrado Silva e Héctor Tosar –, sem se esquecer, é claro, do idealizador Coriún Aharonián, a compilação de Graciela reúne informações sobre os mais diversos aspectos destes importantes acontecimentos anuais, narrando, desde o modo como foi idealizada e posta em funcionamento a primeira edição dos CLAMC em 1971, no Uruguai, até seu encerramento em 1989, no Brasil.

Os CLAMC foram pensados pelo compositor e musicólogo uruguaio Coriún Aharonián para suprir a necessidade de uma formação de alto nível para estudantes de música da maioria dos países da América Latina – em especial os(as) jovens que não tinham

¹ Hace veinticinco años, en enero de 1989, concluía en Mendes, Brasil, la decimoquinta - y última - edición de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Imaginados por Coriún Aharonián en 1970, maduraron en sendos diálogos con José Maria Neves y Mariano Etkin llevados a cabo en geografías europeas, para finalmente nacer en Montevideo el 8 de diciembre de 1971 gracias al firme e incondicional apoyo de Héctor Tosar y a la suma de esfuerzos militantes de los miembros del equipo y sus colaboradores, primero uruguayos, luego argentinos y brasileños, y después de otras procedencias continentales, que asumieron la responsabilidad de las múltiples tareas organizativas.

condições financeiras para estudar ou participar de cursos de férias no exterior – a exemplo de outras iniciativas, como, principalmente, os Cursos de Verão de Darmstadt (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt*) criados em 1946 na Alemanha e dos quais Coriún havia participado.

Como atestou o compositor chileno Eduardo Cáceres, os CLAMC:

Foram estruturados em função de uma aprendizagem ativa e vivencial, mediante oficinas de trabalho especializadas (composição erudita instrumental, composição eletroacústica, composição popular e iniciação à eletroacústica, à interpretação e à pedagogia); em seminários – de temática diversificada em cada um dos cursos –; em cursinhos, conferencias ou palestras e em audições diárias com comentários e/ou debate (CÁCERES, 1989: 47)².

Sobretudo após o fechamento do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales do Instituto Di Tella* (CLAEM) em Buenos Aires, em 1971, Coriún temia pelo futuro da música latino-americana e por seus criadores. Como disse na abertura da décima edição dos CLAMC, em Santiago de los Caballeros, República Dominicana, em 1981:

Porque na América Latina há dificuldade de se formar. Porque na América Latina há dificuldade de se informar, a fim de se formar. Porque na América Latina há dificuldade de aceder a docentes de alto nível ou simplesmente de nível correto. Porque na América Latina há dificuldade de manter estruturas institucionalizadas, por razões dos mecanismos específicos de nossa América Latina. Porque na América Latina há impossibilidade de custear as soluções financeiramente custosas (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014: *Anexos*)³.

Os CLAMC ocorreram em cinco países da América Latina, sendo cinco edições no Uruguai, seis no Brasil, duas na Argentina, uma na República Dominicana e uma na Venezuela. As edições ocorreram anualmente, com exceção dos anos 1973, 1983, 1987 e 1988. Contaram com o apoio da *Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea* (vinculada à *International Society for Contemporary Music - ISCM*), além de outras

² Se les ha estructurado en función de un aprendizaje activo y vivencial, mediante talleres de trabajo especializados (composición culta instrumental, composición electroacústica, composición popular e iniciación a la electroacústica, la interpretación y la pedagogía); en seminarios – de temática diversificada en cada uno de los cursos –; en cursillos, conferencias o charlas y en audiciones diarias con comentarios y/o debate.

³ Porque en Latinoamérica hay dificultad de formarse. Porque en Latinoamérica hay dificultad de informarse, a fin de formarse. Porque en Latinoamérica hay dificultad de acceder a docentes de nivel alto o simplemente de nivel correcto. Porque en Latinoamérica hay dificultad de mantener estructuras institucionalizadas, por razones de los mecanismos específicos de nuestra Latinoamérica. Porque en Latinoamérica hay imposibilidad de costear las soluciones financieramente costosas.

instituições uruguaias e estrangeiras⁴. Atuaram como presidentes os compositores e musicólogos Héctor Tosar (UY), entre 1971 e 1978, e José Maria Neves (BR), de 1979 ao encerramento em 1989.

De acordo com Teresinha Soares (Soares, 2004: 4), estudantes de 21 países interagiram com cerca de “70 compositores - entre nativos e nativas da América Latina, África, Ásia, Europa e Estados Unidos”⁵. A partir da sétima edição, ocorrida no Brasil em 1978, instituiu-se uma equipe internacional permanente constituída por José Maria Neves (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), Héctor Tosar, Graciela Paraskevaídis e Conrado Silva – além de equipes coordenadoras locais das cidades sedes dos eventos⁶.

Foi sob a direção desta equipe que se deu, em 1979, a edição que reuniu a compositora brasileira Eunice Katunda (1915-1990) e o grupo de compositores Música Viva de que ela havia feito parte entre 1946 e 1950, num evento comemorativo aos 40 anos de sua formação. A compositora aproveitou a oportunidade para reatar laços com seu antigo professor e criador do grupo – o compositor, flautista e agitador cultural Hans-Joachim Koellreutter –, além de retomar a atividade composicional e interpretativa no ritmo em que atuava quando era uma das principais integrantes e divulgadoras do Música Viva.

Eunice não somente se desculpou publicamente a Koellreutter na 8ª edição dos CLAMC realizada em São João del Rei, como conheceu e se acercou de diversos compositores e intérpretes da América Latina interessados e comprometidos com a música contemporânea. Este ambiente a motivou a retomar a composição numa postura aberta e livre de preconceitos, seja em relação a técnicas e procedimentos tradicionais e/ou de vanguarda, ou mesmo em relação a conceitos como erudito / popular, nacional / cosmopolita, entre outros.

⁴ Como exemplo de instituições apoiadoras pode-se citar o *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de España*, o *Departamento de Cultura da cidade de Hamburgo (DE)*, a *Association pour la Diffusion de la Pensée Française (FR)*, o *Banco de la República de Bogotá (CO)*, o *British Council (UK)*, o *Centro de la Cultura de Santiago de los Caballeros (DO)*, a *Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes*, o *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (MX)*, o *Consejo Nacional de Cultura (CONAC, VE)*, o *Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, Tatuí (BR)*, o *Conservatorio Universitario de Música (UY)*, a *Deutscher Musikrat (DE)*, o *Elektronmusikstudion (SEM, SE)*, a *Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago (CL)*, a *Funarte, Ministerio da Cultura (BR)*, o *Goethe-Institut München (DE)*, entre outros.

⁵ Os estudantes, por sua vez, eram oriundos da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Chile, Equador, Estados Unidos, França, Guatemala, Irlanda, Israel, Itália, Marrocos, México, Panamá, Paraguai, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela (SOARES, 2004: 4).

⁶ Dignas de nota são também as participações na equipe organizadora da pedagoga argentina Violeta Hemsy de Gainza, da 6ª à 11ª edições, e do compositor boliviano Cergio Prudencio, da 12ª à 15ª edições (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014: *Anexos*).

Como fontes principais para o presente artigo foram usados, além de livros e documentos constantes do acervo do primeiro biógrafo de Eunice Katunda, Carlos Kater⁷, a compilação das 15 edições dos CLAMC realizadas pela compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís (2009-2014) e as pesquisas em andamento dos autores que aqui assinam, constantes da bibliografia.

A compositora e pianista Eunice Katunda e sua atuação junto ao grupo Música Viva

Eunice do Monte Lima Catunda⁸ nasceu no Rio de Janeiro, em 1915. Filha de Rubens do Monte Lima e da pintora Grauben Bomilcar, cedo iniciou seus estudos formais de piano tendo como professores(as) Mima Oswald, Branca Bilhar, Oscar Guanabarro, Furio Franceschini, Marietta Lion e Camargo Guarnieri.

Iniciou a carreira de concertista ainda criança, mais precisamente em 1925, no período de aulas com Branca Bilhar. Ao longo dos anos, observa-se que suas apresentações públicas foram aumentando, sendo o início dos anos 1940 o período de maior notabilidade da pianista – período relativo à sua estadia em São Paulo e sob a orientação de Marietta Lion e Camargo Guarnieri.

Como compositora, Eunice iniciou sua produção já adulta. Sua primeira peça - *Variações sobre um tema popular* - data de 1943 e foi realizada sob a orientação de seu professor na época – Camargo Guarnieri. Apesar de manter uma atividade interpretativa constante por todo o período considerado de formação – o que compreende até os anos de 1945 –, observa-se uma maior atividade, especialmente como pianista e compositora, a partir do momento que se ligou ao movimento e ao grupo de compositores Música Viva, ou seja, em 1946.

O Música Viva foi criado em 1939 e passou por três momentos distintos. Inicialmente formado por Hans-Joachim Koellreutter juntamente com outras personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical da época – como músicos, críticos e musicólogos –, o movimento destacou-se pela realização e produção do periódico impresso *Música Viva*. Estes boletins, inicialmente realizados nos anos de 1940 e 1941, continham artigos

⁷ Parte do acervo do musicólogo Carlos Kater, em especial, partituras, correspondências, álbum de recortes de jornais e programas da própria Eunice, encontra-se disponível no site <<https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>>.

⁸ A compositora adquiriu o sobrenome Catunda no casamento com o matemático Omar Catunda, e trocou por Katunda com ‘K’ quando se divorciou, tornando-se seu nome artístico.

ligados à análise, à criação musical e aos compositores da época (KATER, 2001: 230-236).

Já o segundo momento do grupo, formado por alunos e ex-alunos de Koellreutter, teve como objetivo a realização de publicações, edições musicais e recitais comentados com o intuito de promover obras musicais do repertório tradicional e moderno da época, porém pouco difundidos no Brasil até aquele momento. A partir destas atividades formou-se em 1944 o grupo de compositores Música Viva que, inicialmente integrado por Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Koellreutter, e ampliado em 1946 com a inclusão de Edino Krieger e Eunice Katunda, teve como principal característica a produção de peças a partir de modernas técnicas de composição, como o dodecafonismo.

O terceiro momento do Música Viva manteve as mesmas atividades já realizadas nos anos anteriores, às quais acrescentou-se a criação do programa radiofônico semanal na Rádio PRA 2 – Ministério da Educação. Este programa revelava posicionamentos ideológicos mais assertivo acerca da integração entre música e sociedade, colocando-se também de acordo com ideias apresentadas pelo grupo no chamado *Manifesto 1946*⁹.

Conforme mencionado, Eunice integrou o movimento e o grupo de compositores Música Viva em 1946 e, a partir disso, passou a atuar em muitas das atividades promovidas pelas duas vertentes. Atuou como pianista do programa radiofônico, de recitais solos e coletivos e também como redatora dos boletins. Como compositora verifica-se que sua produção também aumentou significativamente neste período, sendo que constam sete obras, a citar *Negrinho do Pastoreio* (1946), *Cantos à morte* (1946), *Sonatina* (1946), *Salmo 82* (1947), *Quatro epígrafes* (1948), *Lirici greci* (1949) e *Quinteto Schoenberg* (1949).

É importante destacar que, a maioria destas obras foi realizada a partir de modernas técnicas de composição para a época como, por exemplo, o dodecafonismo aplicado em *Cantos à morte*, *Quatro epígrafes* e *Quinteto Schoenberg*. Estas técnicas de composição não se limitaram apenas à produção composicional da própria Eunice, mas também ao repertório pianístico que a artista escolhia para seus recitais. Verifica-se que ela

⁹ O *Manifesto 1946* foi um documento redigido e assinado por Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Geni Marcondes, Guerra-Peixe, Heitor Alimonda e Santino Parpinelli, discutindo temáticas ligadas à renovação da música erudita brasileira. Para mais informação, vide KATER, 2001: 63-66.

interpretou obras de muitos compositores modernos para a sua época, tanto nos programas radiofônicos Música Viva como em apresentações públicas no Brasil e no exterior.

Nos programas radiofônicos, Eunice Katunda interpretou peças de Alban Berg (1885-1935), Camargo Guarnieri (1907-1993), Camilo Togni (1922-1993), César Guerra-Peixe (1914-1993), Edino Krieger (1928), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Juan Carlos Paz (1897-1972), além de peças de sua autoria¹⁰. Já em recitais e apresentações públicas, seu repertório era formado por peças de compositores como César Guerra-Peixe, Edino Krieger, Cláudio Santoro, Villa-Lobos, Radames Gnattali e Paul Hindemith, entre outros.

Em 1948 Eunice realizou uma viagem para a Europa, na qual obteve, além dos estudos, muitas realizações profissionais. Inicialmente prevista para dois meses, esta viagem tinha como finalidade sua participação no *Curso Internacional de Regência*, ministrado por Hermann Scherchen na *Bienal de Veneza*. No entanto, Eunice prorrogou sua estadia por quase um ano e, em consequência disso, travou contato com compositores seriais como Bruno Maderna e Luigi Nono, teve sua primeira peça orquestral – *Cantos à morte* – estreada mundialmente sob a regência de Herman Scherchen na Rádio Difusão Zurique, e obteve grande destaque em apresentações de piano na Suíça e na Itália.

Em relação à sua atuação como pianista, estreou diversas obras na Europa como, por exemplo, as *Cirandas* de Villa-Lobos e as *Três peças para piano* de Radamés Gnattali no *Festival Brasileiro*, realizado no Piccolo Teatro de Milão, e a obra *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith, estreada na Itália. Participou do *I Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos*, realizado em Lugano, atuando como intérprete oficial do Música Viva.

De volta ao Brasil, Eunice compôs a obra *Quinteto Schoenberg* (1949) a partir da técnica dodecafônica e fez alguns recitais como pianista, a citar, duas apresentações da obra *Ludus Tonalis* (Hindemith) realizadas em 1950 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e também para a Rádio MEC. Além disso, escreveu o texto *Problemas musicais contemporâneos* no jornal Folha de São Paulo – em abril de 1950 –, contestando argumentos apresentados por Claudio Santoro contra o uso da técnica dodecafônica no Brasil no texto *Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*.

¹⁰ Ao lado de Geni Marcondes, Eunice Katunda foi uma das pianistas mais atuantes no programa radiofônico Música Viva.

Entretanto, tais tomadas de posição em favor da técnica dodecafônica foram as últimas ações de Eunice ainda associadas ao Música Viva. Em novembro do mesmo ano (1950) a compositora mudaria seu entendimento sobre a questão, escrevendo uma carta de apoio a Camargo Guarnieri e aos pontos defendidos pelo mesmo num texto intitulado *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, no qual se mostra contra o dodecafonismo e ao formalismo disseminado pelo Música Viva e, principalmente por Koellreutter.

Dessa maneira Eunice Katunda se afasta da técnica que, segundo suas palavras em texto de 1952 – *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* –, não permite ao compositor imprimir elementos característicos da música brasileira como o idioma tonal/modal, temas e melodias recorrentes na peça, ritmo, entre outros.

Assim, o rompimento de Eunice com o Música Viva ocorre em 1950 e justifica-se por questões estéticas aliadas às ideologias e a política da época.

Os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC) e sua importância na formação de compositores, intérpretes e professores do continente.

Os CLAMC tiveram importância fundamental na formação de diversos(as) musicistas da América Latina, bem como de outros países e localidades. Testemunhos como os de Gordon Mumma (1986), Eduardo Cáceres (1989), Coriún Aharonián (1990; 2006), Eckhard Roelke (1992), Gilberto Mendes (1994), Dieter Schnebel (1996), Violeta Hemsy de Gainza (2004), entre outros, atestaram o impacto positivo que esses encontros tiveram em suas vidas e em suas carreiras musicais, pela possibilidade de experimentação, contato com professores(as), alunos(as) e colegas, bem como pelo acesso a materiais e laboratórios com alta tecnologia que não eram comuns à maioria das instituições de ensino existentes no continente até então. Esses testemunhos foram registrados e/ou citados por Graciela Paraskevaídis na seção *Anexos* de sua publicação (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014).

Como escreveu o compositor Eduardo Cáceres,

(...) os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea são uma alternativa real, que enfoca suas atividades e fixa seus objetivos a partir das deficiências demonstradas pela educação musical tradicional. Os programas habituais de estudo musical nos levam a sentir

com maior urgência a necessidade de abordar a tempo as transformações que nos encontrem no aqui e no agora (CÁCERES, 1989: 74)¹¹.

O compositor opinou ainda que “os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC) constituem o único evento anual em seu gênero em toda América Latina”¹². Conforme narra em seu texto sobre os eventos, os CLAMC tinham a peculiaridade de ser “autofinanciados, auto gestados e ter caráter itinerante”¹³, o que lhes conferia grande liberdade de idealização, organização e realização (*Ibid.*).

A compositora e pianista colombiana Martha Enna Rodríguez Melo também contou, em entrevista via e-mail aos autores deste trabalho, que os CLAMC foram cruciais em sua formação. Foram suas palavras:

Em primeiro lugar, pelo contato com colegas de muitos lugares, com variadas opções estéticas e propostas criativas em uma ampla variedade de gêneros. Em segundo lugar, pela imersão em repertórios que em meu próprio país não eram conhecidos nem divulgados. Em terceiro lugar, pela relevância dos debates sobre obras, posturas, propostas, estilos. Também pelo desafio que significava trabalhar com algum mestre que não se conhecia, para tocar sua obra em alguma das audições. E também, ainda que não em último lugar, pelas amizades e encontros humanos entre colegas, que perduraram no tempo. Uma consequência que me parece relevante é haver iniciado o estabelecimento de cátedras universitárias sobre músicas contemporâneas (MELO, 2021)¹⁴.

Martha participou desde 1981 até a última edição em 1989, atuando como intérprete, docente, conferencista convidada e, no último encontro, apresentou também uma composição de sua autoria.

¹¹ (...) los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea son una alternativa real, que enfoca sus actividades y fija sus objetivos a partir de la deficiencia que demuestra la educación musical tradicional. Los programas habituales de estudio de la música, impulsan a sentir con mayor premura la necesidad de abordar a tiempo las transformaciones que nos ubiquen en el aquí y el ahora.

¹² Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC) constituyen el único evento anual en su género en toda América Latina.

¹³ [Estos cursos son] autofinanciados, autogestionados y tienen carácter itinerante.

¹⁴ En primer lugar, por el contacto con colegas de muchos lugares, con variadas opciones estéticas y propuestas creativas en una amplia variedad de géneros. En segundo lugar, por la inmersión en repertorios que en mi propio país no eran muy conocidos ni divulgados. En tercer lugar, por la relevancia de los debates sobre obras, posturas, propuestas, estilos. También por el reto que significaba trabajar con algún maestro que uno no conocía, para tocar su obra en alguna de las audiciones. Y también, aunque no en último lugar, por las amistades y encuentros humanos entre colegas, que han perdurado en el tiempo. Una consecuencia que me parece relevante es haber iniciado el establecimiento de cátedras universitarias sobre músicas contemporâneas.

Os *Cursos* abordavam tanto a música erudita como a popular, indígena e de raiz folclórica.

Fica claro, portanto, que a equipe organizadora destes cursos assumiu como tarefa própria, não só integrar a participantes da maioria dos países latino-americanos (...) senão, ademais, se propôs a urgente tarefa de extirpar o preconceito que lamentavelmente ainda existe, de que a música séria é exclusivamente a chamada “música / erudita ou culta” (CÁCERES, 1989: 47)¹⁵.

Outro preconceito que parece ter sido combatido – ao menos entre o público estudantil – é o de gênero. Em relação aos Cursos de Verão de Darmstadt, usados por Coriún Aharonián como “ponto de partida e anti-modelo” (PARASKEVAÍDIS, 2014: 1), os CLAMC tiveram uma divergência que pode ser considerada positiva, qual seja a presença igualitária de mulheres e homens estudantes logo na primeira edição (14 estudantes mulheres e 14 homens)¹⁶. Isso se manteve com pouca alteração até a 15ª e última edição, embora em outras áreas – como na docência e na composição – o número de participantes mulheres tenha sido sempre menor.

Uma das edições em que o número de professoras e/ou palestrantes mulheres mais se aproximou do de professores e/ou palestrantes homens foi justamente a oitava, de que participou Eunice Katunda (10 professoras e 13 professores). Ao lado da própria Eunice, participaram como docentes as argentinas Cornelia (Pepa) Vivanco e María Teresa Corral, a argentina e uruguaia Graciela Paraskevaídis, as brasileiras Dirce Ceribelli, Jocy de Oliveira, Marlene M. Fernandes e Norah de Almeida, a canadense Micheline Coulombe Saint-Marcoux e a alemã Margarita Schack (SILVA; ZANI, 2020: 112).

Entre professores(as) e/ou palestrantes figuraram nomes como Luigi Nono (IT), Konrad Boehmer (DE), Micheline Coulombe Saint-Marcoux (CA), Yannis Ioannidis (GR), Martine Joste (FR), Gordon Mumma (EUA), Hilda Dianda (AR), Violeta Hemsy de Gainza (AR), Renée Pietrafesa (UY), Jocy de Oliveira (BR), Hans-Joachim Koellreutter (DE), Mario Lavista (MX), Vania Dantas Leite (BR), Beatriz Balzi (AR/BR), entre outros(as), além de integrantes da equipe organizadora permanente.

¹⁵ Queda claro, por lo tanto, que el equipo organizador de estos cursos asumió como tarea propia, no solo la de integrar a los asistentes de la mayoría de los países latinoamericanos (...) sino que además se planteó la urgente tarea de borrar el prejuicio que lamentablemente aún existe, de que la música seria es exclusivamente la llamada “música /docta o culta”.

¹⁶ Usou-se aqui uma divisão simplificada no que tange ao gênero – divisão binária – por falta de registros mais precisos neste aspecto.

O critério de escolha do corpo docente era, de acordo com Eduardo Cáceres, “tanto a multinacionalidade, como as tendências diversas do fazer criativo atual de cada um deles, prioritariamente aquelas das gerações mais jovens da América Latina” (CÁCERES, 1989: 47)¹⁷.

Estes docentes se integravam totalmente ao grupo de estudantes pela própria estrutura dos cursos, que possibilitavam contatos frutíferos entre as pessoas que se interessavam por compartilhar suas experiências e aquelas ávidas por saber, “mediante um marco propositadamente não hierárquico e, portanto, não acadêmico” (*Ibid.*)¹⁸.

No campo político e ideológico, também, havia a proposta de criar uma música que dialogasse com a música contemporânea do chamado Primeiro Mundo, mas sem anular as próprias possibilidades e as características artísticas do continente. Como escreveu o compositor italiano Luigi Nono (1993, *apud* PERRONE, 2010: 27) em seus *Écrits*:

Cada um dos seminários deste [primeiro] curso latino-americano desenvolveu-se em animadas discussões abertas para todos, incluindo o esclarecimento ideológico, político, sociológico, estético, técnico, nunca abstrato, mas sempre localizado na realidade da luta contra o imperialismo norte-americano. Todos perceberam a necessidade de analisar, de exceder e de romper a penetração, a dominação cultural europeia e norte-americana, a colonização imperialista, para dar vida, na música também, a uma prática criativa própria e original: destruir a superestrutura cultural imposta há séculos pela dominação estrangeira, reconhecer a própria matriz autóctone (reconhecer a si mesmo nela, na sua própria origem).

Este posicionamento coincidia com as ideias de compositores(as) como Eunice Katunda e a maioria dos(as) integrantes do grupo Música Viva, o que justifica, também, a homenagem feita ao mesmo pela equipe organizadora permanente dos CLAMC na edição n. 8, realizada em 1979.

¹⁷[El cuerpo docente es seleccionado con esmero, se les busca] tanto por su multinacionalidad, como a través de cada uno de ellos, sobre las tendencias diversas del quehacer creativo actual, prioritariamente aquellas de las generaciones más jóvenes de Latinoamérica.

¹⁸[Gracias a la estructuración del curso se crean las máximas posibilidades de contactos fructíferos, entre los que pueden dar y aquellos que desean recibir], mediante un marco buscadamente no jerárquico y por lo tanto no académico.

A participação de Eunice Katunda no *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8* e nas comemorações de 40 do Grupo Música Viva

Em 1979 Eunice Katunda participou do 8º *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea*, realizado na cidade de São João Del Rey (Brasil). Conforme mencionado, esta edição do curso realizou um painel comemorativo dos 40 anos da formação do movimento Música Viva, que contou com interpretações de peças dos compositores que participaram do grupo Música Viva, criado em meio as atividades do movimento.

Dessa maneira, Eunice ministrou aulas de interpretação pianística, participou do painel ‘40 anos do movimento brasileiro Música Viva’, ao lado de Hans-Joachim Koellreutter e José Maria Neves, e interpretou em recital sua peça *Sonatina* para piano (1946-1965). Este evento proporcionou à pianista e compositora uma reaproximação com o meio musical erudito contemporâneo da época, do qual estava afastada em decorrência de seu rompimento com Koellreutter ainda na década de 1950 e, principalmente, por conta de suas posições estéticas e políticas. Além disso, Eunice cita em carta de 1978 a Neves, que passou por seis anos de ostracismo forçado. Anos estes que coincidem com o período após a morte de sua mãe - Grauben do Monte Lima - em 1972.

Gostei muito do convite, pois ele constitui mais uma chance de eu retornar à ativa depois de um período de ostracismo forçado que já se arrastou por seis anos. Já tinha notícia dos Cursos de Música Contemporânea de S. João del-Rei, por intermédio de meu incansável amigo Conrado Silva que sempre me enviava notícias. Mas jamais conseguia possibilidade de ir, parte por dificuldades de ordem pessoal e parte por me sentir marginalizada e achar que nada significaria minha presença aí. Só graças a esse meu último reencontro com Koellreutter voltei a ser suficientemente “dinamizada” por ele para cogitar na possibilidade de aceitar seu convite. Sua carta completou a obra e eu agradeço. Ela representa, para mim, um convite para restabelecer comunicação com a música, no aqui e agora (KATUNDA, 1978, *apud* KATER, s.d.).

Assim, por meio da 8ª edição do CLAMC, Eunice reatou laços com seu antigo professor e criador do movimento grupo Música Viva – Hans-Joachim Koellreutter – e retomou a atividade composicional e interpretativa de maneira contemporânea à época, semelhante a quando era uma participante ativa do Música Viva. A respeito dos anos em que esteve ligada ao Música Viva e às atividades do grupo, Eunice ainda comenta:

À Koellreutter eu devo principalmente o melhor período de minha vida musical porque houve uma coletividade. Nós estávamos sempre juntos, sempre participando em tudo, em música, discussões, e quem coordenou tudo isso foi Koellreutter, foi o único. Quando você falar em escola brasileira, a única pessoa que você pode falar em escola brasileira aqui é Koellreutter! (...) O único que fez escola assim, de fazer todo mundo participar, e ter cantores, ter flautistas, ter pianistas, todos estudando juntos foi Koellreutter (KATUNDA, c. 1980).

Dessa maneira, Eunice não somente se desculpou publicamente a Koellreutter na 8ª edição dos CLAMC realizada em São João del Rei, como conheceu e se acercou de diversos compositores e intérpretes da América Latina interessados e comprometidos com a música contemporânea. Este ambiente a motivou a retomar a composição numa postura aberta e livre de preconceitos, seja em relação a técnicas e procedimentos tradicionais e/ou de vanguarda, ou mesmo em relação a conceitos como erudito / popular, nacional / cosmopolita, entre outros.

A retomada da atividade composicional e interpretativa de Eunice Katunda a partir do contato com compositores e intérpretes da América Latina

A participação de Eunice Katunda no CLAMC n. 8 foi um estímulo importante para sua volta aos palcos, bem como para o retorno de suas composições ao repertório de concerto brasileiro. Apesar de a musicista nunca ter abandonado a prática composicional – como demonstram as obras “*Quatro incelenças* (1970), *Trenodia al poeta morto* (1970), *Sete líricas brasileiras* (1972), *Cânticos de Macunaíma* (1973), *Salmo Verde* (1976), entre outras” (ZANI; SILVA; CANDIDO, 2019: 125) –, o desgaste provocado pelas querelas estéticas e políticas da década de 1950 a haviam afastado sensivelmente do cenário artístico desde então.

Como atesta Maria Deonice Sampaio Costa (Sampaio Costa, 2002: 7), “[Eunice] se encontrava um pouco retirada da dinâmica da vida artística, como que recolhida, sem *élan* de, novamente, lançar-se no mundo musical”. A autora afirma ainda que a aproximação de Eunice Katunda do grupo de latino-americanos que organizavam e/ou frequentavam os *Cursos* – em particular a amizade com a pianista argentino-brasileira

Beatriz Balzi¹⁹, que estreou, divulgou, gravou e com Eunice interpretou obras para piano de sua autoria –, lhe deu novo vigor criativo e performático.


Registre-se que foi a partir de então que ocorreu uma espécie de novo despertar de Eunice Katunda, desejosa que começou a se mostrar em realizar algo, iniciando-se por tocar em sua casa para outras pessoas, aceitando, nessa época, a atuar como regente do Coral da SBE, a dar um recital em São Lourenço, etc. (COSTA, 2002: 7)²⁰.

No mesmo ano em que reata com o antigo mestre no CLAMC n. 8, “verifica-se a composição de *Expressão Anímica* (1979), para piano solo, dedicada ao amigo Koellreutter” (ZANI; SILVA; CANDIDO, 2019: 126). Na obra composta em 1979, Eunice optou pela exploração de ressonâncias e diferentes sonoridades do instrumento por meio do piano preparado, indeterminação e ampliação da notação tradicional. A peça foi formada em um único movimento contínuo, em que um tema é tratado de variadas maneiras em 20 seções de diferentes durações, buscando ressonâncias e tratamentos timbrísticos variados. Vale-se das cordas do piano tocadas com auxílio de dedeiras, baquetas, a própria mão, e a inserção de um prato percutido sobre as cordas, ampliando também a escrita tradicional por meio da forma gráfica.

Esta obra seria estreada pela compositora no Festival Música Nova de Santos no ano de sua criação, e, posteriormente, divulgada por Beatriz Balzi em recitais, como os realizados na UNAERP e na Universidade Julio de Mesquita Filho (UNESP) em 1984. É possível observar ao final do manuscrito da partitura de Eunice Katunda a indicação “Para Beatriz tocar, S.P., 1980” (KATER, 2020: 322).

¹⁹ A pianista Beatriz Balzi (1936-2001) era grande amiga de Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonián e Conrado Silva, entre outros organizadores e participantes dos CLAMC (SILVA, 2014).

²⁰ A SBE (*Sociedade Brasileira de Eubiose*) foi fundada em 1924 em Niterói (RJ) com o nome de Dhâranâ Sociedade Mental Espiritualista. Foi inspirada na escola mahayana, bem como no budismo filosófico do norte da Índia e do oeste do Tibete, com objetivo de fundir as ideias espirituais e os dogmas científicos do Oriente e do Ocidente (SOUZA, 2002: 1).



PROGRAMA

JOHN CAGE: "1º Interlúdio e Sonatas 5,6 e 7" (Piano preparado)

ALAIN LOUVIER: "4 Preludios para as cordas"

CORIÓN AHARONIAN: "Y ahora?"
(Uruguay)

GRACIELA PARASKEVAIDIS: "Un lado otro lado"
(Argentina)

MARCANO ADRIANZA: "Eneza"
(Venezuela)

EUNICE KATUNDA: "Expressão Anímica"
(Brasil)

AYLTON ESCOBAR: "Assembly" (para piano e fita magnética)
(Brasil)

1ª SEMANA DA MÚSICA
UNAERP
RECITAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
Pianista
BEATRIZ BALZI
20/11/84 - DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA UNAERP
21:00 HS.


PIANOS
FRITZ DOBBERT

Figura 1 - Programa de recital realizado por Beatriz Balzi na UNAERP em 1984, com *Expressão Anímica* de Eunice Katunda (Arquivo da Família Balzi)

BEATRIZ BALZI

Recital de Piano

Data: 18 de dezembro de 1984 Horário: 20:00 horas



Rua Dom Luis Lazagna, 400 (altura do nº 700 da Av. Piranga, Nazaré), Paulo

1a. Parte Hayg Boyadjian: "Interlocks I"
Maurice Ravel: "Le Tombeau de Couperin"
Prelúdio
Fuga
Forlaine
Rigouden
Menuet
Toccata

2a. Parte Compositores Latino-americanos
Coriun Aharonián - "Y ahora?" (1984) (Uruguay)
Graciela Paraskevaidis - "Un lado, otro lado" (1984) (Argentina)
Manuel Enriquez - "Hoy de ayer" (198) (México)
Eunice Katunda - "Expressão anímica" (Brasil) (1979)

Na ocasião, a pianista convida também os interessados para o lançamento do 1º disco com obras de compositores latino-americanos no qual interpreta obras escritas entre 1925 e 1952, de Ponce, Juan Plaza, E.Lecuona, E.Fabini, Eunice Katunda e A. G. nastera.

Figura 2 - Programa de recital realizado por Beatriz Balzi na UNESP em 1984, com *Expressão Anímica* de Eunice Katunda (Arquivo da Família Balzi)

Beatriz ainda interpretaria *Expressão Anímica* de Eunice em 1985, como mostram os programas de seus recitais no XXI Festival Música Nova de Santos e na série de concertos da Sociedade Pró-Música Brasileira.

QUINTA-FEIRA, 22 às 21 horas

pianista: BEATRIZ BALZI
compositores latino-americanos

I

MANUEL ENRIQUEZ (México): Hoy de ayer (1981) **
CORIUN AHARONIAN (Uruguaia): V' ahoná? (1981)
GRACIELA PARASKEVIDIS (Argentina): Un lado otro lado (1984)
EUNICE KATUNDA (Brasil): Expressão anímica (1979)

II

PAULO LIMA (Brasil): Serejaga (1984) *
MARIO LAVISTA (México): Sonar (1980) **
LUIS MCCULLO (Argentina): Selva Oscura (1985) *

SEXTA-FEIRA, 23 às 21 horas

compositor e pianista alemão: HANS OTT

"Buch der Klänge" - TO livro dos sons **
12 peças para piano

SÁBADO, 24 às 20:45 horas

I

AMILCAR ZANI - piano, MARCO ANTÔNIO BRUCOLI
contrabaixo e MARCELO TONI - fagote.

ROSEANE YAMPOLSKI - Peça p/ fagote e piano
JOHN DOWNEY (USA) - Silhouette p/ contrabaixo solo **
FLORIVALDO MENDES FILHO Apologia dos arquétipos *
6 bagatelas p/ contrabaixo e piano (1984): Klangfarben
noten? Intermezzo. Brahmsiana. Riverrun. Intermezzo. Tpitahia.

FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS
idealizado e organizado pela
SOCIEDADE ARS VIVA

com o apoio da
SOCIEDADE BRASILEIRA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
INTERNATIONAL SOCIETY FOR CONTEMPORARY MUSIC
Brazilian Section

XXI FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS
16 de agosto a 1º de setembro 1985
no Teatro Municipal Brás Cubas

promoção da
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS
ESTÂNCIA BALNEÁRIA
Secretaria de Educação e Cultura

Figura 3 - Programa de recital realizado por Beatriz Balzi no Festival Música Nova de Santos em 1985, com *Expressão Anímica* de Eunice Katunda (Arquivo da Família Balzi)

São Paulo, 28 de outubro de 1985 - 23 horas

22ª APRESENTAÇÃO
Pianista BEATRIZ BALZI

PROGRAMA

1ª Parte

E. ESCOBARTE - - - 3 Prelúdios
S. VASCONCELLOS CORDEÁ - - - Introdução e Choro
OADMÉRIO SOARES - - - Dois Momentos nordestinos
E. YEDDARE CORTEZ - - - Tema com Variações

2ª Parte

EUNICE KATUNDA - - - 3 Momentos em Nova York
- 2 Estudos Patrióticos
- Expressão anímica

COLABORAÇÃO:

Rua Roque Petrella, 46 - Tel. 241-3410
São Paulo

CONSERVATÓRIO MUSICAL BROOKLIN PAULISTA

A SOCIEDADE PRÓ-MÚSICA BRASILEIRA

ALAMEDA LORENA 494/283 - 01424-SÃO PAULO, SP

localizada por Mário Nóbis, Sérgio Vasconcellos Cordeá e Nilson Lombardi em 1981 a Sociedade Pró-Música Brasileira, que teve como seu primeiro Presidente o compositor Osvaldo Lacerda.

Criada com o objetivo de promover o estudo e divulgação e consequentemente a preservação do patrimônio musical brasileiro, conferências, cursos, debates, organização de conjuntos vocais e instrumentais, incentivo à pesquisa, trabalhos de musicologia, concursos, gravações, impressões de partituras, livros e periódicos, conseguiu a SPMB no decorrer de seus primeiros anos de atividades, atingir algumas dessas metas.

Após completar um ano de existência em 14 de setembro de 1982, celebrava já, além das mais positivas, pois havia feito apresentar 72 obras de 31 compositores brasileiros. Dentre elas várias primeiras audições como do "Quarteto de Cordas nº 1" e da série-histórica "Quatro Litas" de Alberto Nepomuceno, de "Sonata, oboé e piano" de Bruno Blauth, das canções "Trovas de muito amor para amado Senhor", de Kliza Selti, "Chora Maná, não chora" de Sérgio Vasconcellos Cordeá e "Canto Evocativo" de G. Olivier Tosi, das "Três Valsas Choras" e "Improvisação nº 9 e nº 10" de Theodoro Nogueira, do "Ciclo Noturno" de Ma Nóbis, das "Ódas Brasileiras" de Isaias Sávio, das "Canções para cianete e piano" de Kliza Selti e de Nilson Lombardi e do "Estudo nº 1" e "Valsa nº 1" "Moda Paulista" de O. Lacerda.

Interpretes da noite de José Carlos Martins, Fritz Jank, Maria Lúcia São Mar, Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo (G. Allison, A. Schaffmann, Celanar Corazza), Madrugal "Ars Viva" sob a regência de Klaus Dieter Woll, e O "Paulista" dirigido pelo Mito Miguel-Arcangelo, foram destaques na programação daquele ano. Logo depois, vieram juntar-se a estes os nomes de José Antônio de Almeida Prado — então uma jovem promessa no campo da composição — e consagrado mestre Fructoso Vianna.

Figura 4 - Programa de recital realizado por Beatriz Balzi na série da Sociedade Pró-Música Brasileira em 1985, com *Expressão Anímica* de Eunice Katunda (Arquivo da Família Balzi)

Além de *Expressão Anímica*, Eunice recuperou e estreou em 1979 as suas *Três Peças para 2 pianos e atabaque* (1959) juntamente com Beatriz Balzi e o percussionista Flavio Barros, como demonstra a figura a seguir. O concerto em que esta obra foi estreada foi promovido pelo Instituto Cultural Brasil Alemanha em parceria com o Instituto Goethe do Rio de Janeiro.

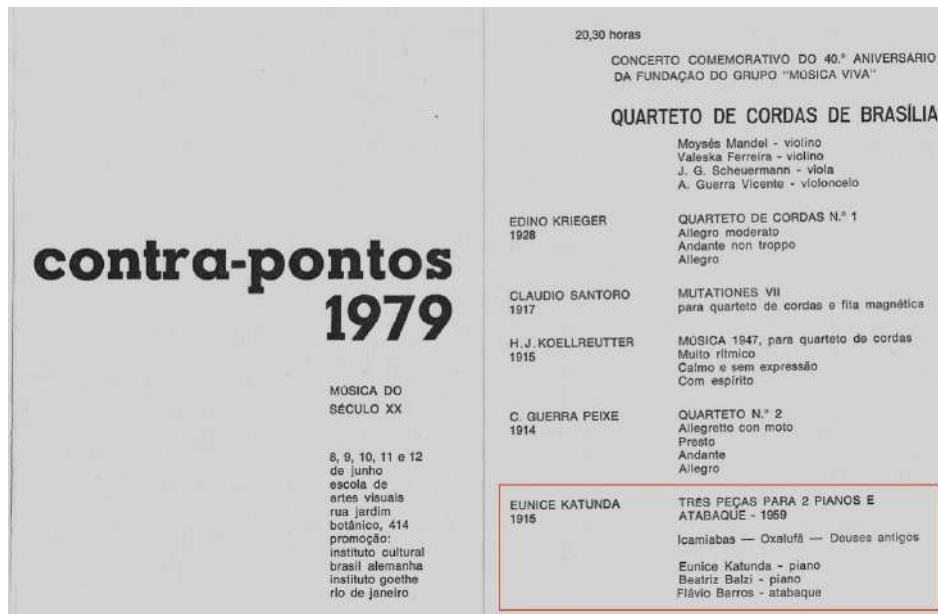


Figura 5 - Programa de recital com *Três Peças para 2 pianos e atabaque* de Eunice Katunda, apresentada pela compositora, Beatriz Balzi e Flávio Barros em 1979 (Arquivo da Família Balzi)²¹

Para esta composição, que depois foi chamada por ela de *Três peças para dois pianos e percussão* (1979), Eunice transcreveu livremente duas das peças de seu *Concerto Negro*, de 1955/56, e adicionou uma terceira, *As Icamiabas*. Do *Concerto Negro* teriam sido utilizadas *Água de Oxalá*, que daria origem a *Oxalufã*, e *Impressões de Candomblé*, que forneceria material para *Deuses Antigos* (KATER, 2020: 278, 286).

A compositora teve também sua *Cantata do soldado morto* (1966) apresentada na Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, organizada pela Funarte, em 1979. A Bienal voltaria a programar suas obras em 1981, apresentando as *Seis Líricas Gregas* sob a regência de John Neschiling (KATER, 2020: 298).

“Beatriz, que tanto admirou Eunice Katunda, também fez inserir em gravação de um de seus discos obras da compositora brasileira” (COSTA, 2002: 7).

Tais obras são os *Dois Estudos Folclóricos*, presentes no primeiro disco da coleção *Compositores Latino-americanos* de Beatriz Balzi, ainda em vinil, gravado e produzido em 1984. Posteriormente este disco seria remasterizado pela pianista e incluído no álbum duplo *Compositores Latino-americanos 1, 2, 3*, lançado em 1997 (SILVA, 2014: 72, 77).

²¹ Para conferir o programa completo acesse <https://www.memorialage.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/26/12138/RG-0647.pdf>.

Considerações Finais

A participação da brasileira Eunice Katunda na oitava edição dos CLAMC se mostrou decisiva em sua retomada da atividade artística e musical. Reativa num primeiro momento, como mostraram suas palavras anteriormente neste artigo, pode ter contribuído para o seu aceite final o fato de que alguns amigos e amigas próximos(as) da compositora – como Beatriz Balzi, Gilberto Mendes, além de integrantes do Música Viva como Esther Scliar e o próprio Koellreutter – fizeram parte do CLAMC n. 7, realizado no ano anterior na mesma cidade de São João del Rei.

Outro fator que pode tê-la atraído é a alta qualidade do corpo docente convidado para ministrar palestras e oficinas na oitava edição. Na mesma oficina de interpretação em que Eunice Katunda atuou como professora estavam a compositora brasileira Jocy de Oliveira, a alemã Margarita Schack, entre outros(as). Isso atestava também que a equipe organizadora dos eventos a tinham em grande consideração, ao contrário do que vinham demonstrando alguns nomes do campo musical brasileiro daquele período.

A pluralidade de tendências abordadas na oitava edição também dialogava com antigos posicionamentos de Eunice, sempre aberta ao novo e à possibilidade de aprender e se reinventar. No CLAMC n. 8 foram programadas palestras e oficinas como ‘Problemas estéticos das músicas mistas’, ministrada por Micheline Coulombe Saint-Marcoux, ‘Como abordar a música contemporânea’, dada por Marlene Fernandes, ‘Música tradicional da China, Coréia e Japão’, a cargo de L. C. Viñoles, ‘Análise de obras de György Ligeti’, por Graciela Paraskevaídis, ‘Questionamentos sobre a etnomusicologia’, por Carlos Galvão, além das palestras relacionadas aos 40 anos do grupo Música Viva. Deste último quesito faziam parte as oficinas ‘Propostas e problemas da estruturação da música nova’ e ‘Treinamento do ouvido para a música contemporânea’, ministradas por Hans-Joachim Koellreutter, e ‘40 anos do movimento brasileiro Música Viva’, por Eunice Katunda, Koellreutter e José Maria Neves’ (PARASKEVAÍDIS, 1979: 8).

Além disso, como atestou D. Vital em artigo no jornal *O Estado de São Paulo*, em 13 de janeiro de 1979, o CLAMC n. 8:

Não [foi] um festival como o de inverno de Ouro Preto ou de Campos de Jordão. Apesar da presença de grandes nomes, não há vedetismo nas ruas de São João del-Rei. Sóbrios no vestuário, os participantes do 8o Curso Latino-Americano de Música Contemporânea são, no entanto, extravagantes em matéria musical. Todos os professores, estrelas ou não em

seus países, estão trabalhando em tempo integral, gratuitamente e nem mesmo suas passagens foram pagas pelos organizadores do curso. É que em 1970, quando o ex-seminarista dominicano, José Maria Neves, e o uruguaio Coriún Aharonián começaram a imaginar em Paris uma maneira de incentivar a música nova de América Latina, eles logo estabeleceram que ninguém ganharia dinheiro com o Curso e que o vedetismo estaria sempre ausente (VITAL, *apud* PARASKEVAÍDIS, 1979: 20-21).

Eunice Katunda soube aproveitar a oportunidade de reencontrar antigos(as) amigos(as) e, com isso, se fortalecer para mais um período de interessantes contribuições à música erudita do século XX. Pouco a pouco suas composições vêm sendo resgatadas, interpretadas, gravadas e divulgadas, para satisfação da comunidade musical e para o público leigo.

Não obstante, ainda há pouca investigação acadêmica no sentido de relacionar esta produção – e mesmo as reflexões – desta atuante compositora com o cenário latino-americano.

Este artigo pretende estimular mais pesquisadores e pesquisadoras a trilhar este caminho, não só enfocando Eunice Katunda, mas também outras figuras marcantes da música erudita brasileira.

Referências

- CÁCERES, Eduardo. 1989. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea – una alternativa diferente. *Revista Musical Chilena*. Vol. 43. N. 172. Versão eletrônica disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13737>.
- COSTA, Maria Deonice Sampaio. 2002. Eunice Katunda. *Dhâranâ - Revista de Ciência, Filosofia e Religiões Comparadas*. Ano 78. Edição 240.
- KATER, Carlos. 2020. *Eunice Katunda musicista brasileira (brazilian musician)*. 2ª edição ampliada e bilíngue. São Paulo: M&K.
- KATER, Carlos. 2001. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa.
- KATER, Carlos. [s.d.]. *Acervo das Correspondências e Álbum de Recortes de Jornais e Programas da própria compositora*. Versão eletrônica disponível em: <https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>.
- KATUNDA, Eunice. c. 1980. *Entrevista concedida a Carlos Kater*. Acervo particular do musicólogo Carlos Kater.
- MELO, Martha Enna Rodríguez. 2021. *Entrevista concedida por e-mail a XXXX*. Inédita.

- PARASKEVAÍDIS, Graciela. 1979. *Octavo Curso Latinoamericano de música contemporânea: Brasil, 1979*. Versão eletrônica disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/>.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. 2009-2014. *Cursos Latinoamericanos de música contemporânea: una documentación*. Versão eletrônica disponível em: www.latinoamerica-musica.net.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. 2014. *La presencia de la música electroacústica en los cursos latinoamericanos de música contemporânea*. Versão eletrônica disponível em: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CMMAS%20CLAMC.pdf.
- PERRONE, Marcela. 2010. *Música de fronteiras: o estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda*. Rio de Janeiro: UFRJ. Versão eletrônica disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp155557.pdf>.
- SILVA, Eliana Maria de Almeida Monteiro. 2014. *Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de CDs Compositores Latino-Americanos*. Versão eletrônica disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-20052014-154114/pt-br.php>.
- SILVA, Eliana Monteiro; ZANI, Amilcar. 2020. Música e memória: a atuação das mulheres nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (1971-1989). *MusiMid* 1, n. 2. Versão eletrônica disponível em: <http://musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/33/26>.
- SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. 2004. Estética e ideologia na música nova. *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. Campinas: ANPUH/SP-UNICAMP.
- SOUZA, Henrique José. 2002. Dhâranâ, órgão oficial de divulgação da Sociedade Brasileira de Eubiose. *Dhâranâ - Revista de Ciência, Filosofia e Religiões Comparadas*. Ano 78. Edição 240.
- ZANI, Amilcar; SILVA, Eliana Monteiro; CANDIDO, Marisa Milan. 2019. A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro. *Extraprensa* v. 12, n. 2. Versão eletrônica disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/157504/155179>.

La ocupación del espacio musical en

Escrito sobre escrito sobre escrito de Marcelo Delgado

Gastón Ares

Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

Resumen

El presente artículo estudia los vínculos intertextuales que surgen de un trabajo de reescritura realizada por Marcelo Delgado a partir de *Eusebius* de Gerardo Gandini. La labor analítica adoptará como referencia histórica la técnica del *Cantus firmus*. La misma dará un marco para analizar la configuración de un espacio musical e intertextual ampliado por la identificación de contenido interválico y conjuntos de clases de alturas que remiten a la pieza N° 14 del ciclo para piano *Davidsbündlertänze* (1837) de Robert Schumann. Como instancia final del trabajo, se aplicará la metáfora del palimpsesto para interpretar las relaciones derivadas del análisis.

Palabras clave: *Cantus firmus* – apropiación – Gerardo Gandini – reescritura – palimpsesto – Robert Schumann

Abstract

This article studies intertextual spaces that appear in a rewriting work done by Marcelo Delgado based on *Eusebius* by Gerardo Gandini. The analytical research will take the technique *Cantus firmus* as a historical reference. Thus, it will provide a framework to analyze the configuration of a musical and intertextual space widened by the recognition of interval-class content and pitch-class sets that refer to musical piece No. 14 of the piano cycle *Davidsbündlertänze* (1837) by Robert Schumann. As a final stage, the palimpsest metaphor is followed to interpret the relations derived from this analysis.

Keywords: *Cantus firmus-appropriation-Gerardo Gandini-rewriting-palimpsest* – Robert Schumann

Introducción

La obra *Escrito sobre escrito sobre escrito* de Marcelo Delgado fue estrenada en el año 2017 por la Compañía Oblicua (ensamble que dirige el mismo compositor) en el marco de los ciclos de música contemporánea del Teatro Nacional Cervantes. Su orgánico se lo puede considerar como un quinteto Pierrot¹ ampliado, por la incorporación de la percusión.

El compositor, director y docente Marcelo Delgado, es una figura relevante de la escena actual de la música contemporánea argentina. Entre sus múltiples facetas se encuentra su vínculo con la figura de Gerardo Gandini² y es en este sentido que adquiere un especial significado la obra seleccionada. La misma es considerada por el propio compositor como un trabajo de reescritura sobre el *Eusebius* de Gandini que a su vez surge también como una reescritura de la pieza N° 14 del ciclo para piano *Danzas de la liga de David* (1837) de Robert Schumann. En palabras de Marcelo Delgado, se devela el vínculo existente entre ambas composiciones: En *Escrito sobre escrito sobre escrito*, la parte de piano de Gerardo Gandini opera como un *Cantus firmus*³.

Registro audiovisual: <https://www.youtube.com/watch?v=nopPKBCOEVA>

Marco conceptual

El diálogo imaginario entre las obras de Delgado y Gandini, expone en primer plano una relación de orden intertextual, nos referimos a la “relación de co-presencia entre dos o más textos”, o “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). Aún en la diversidad de enfoques que implica la intertextualidad, emerge como rasgo común a todas ellas, el reemplazo del concepto de obra (literaria o musical) por el concepto de ‘texto’. La obra vista como tal, supone una capacidad de integración a una cadena infinita de significados potenciales a partir de su vínculo con otros textos (Kristeva, 1967: 3).

Al mismo tiempo, el trabajo de reescritura se vincula con la técnica del *Cantus firmus*. Tradicionalmente, dicha técnica aludía a composiciones que tomaban como punto de partida una melodía dada previamente, para generar contrapuntos a la misma. Omar

¹ Se alude a la formación establecida por Arnold Schoenberg en *Pierrot Lunaire*. El orgánico es: flauta, clarinete en *sib*, violín, violoncello y piano, con la posibilidad de mutar la flauta a *piccolo*, el clarinete a clarinete bajo y el violín a viola.

² Nos referimos a un vínculo de amistad que trascendió lo profesional.

³ Las citas a Marcelo Delgado surgieron a raíz de entrevistas con el propio compositor en el marco del desarrollo de mi tesina para la Diplomatura Superior en Música Contemporánea (Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, CABA) donde Marcelo Delgado es profesor de composición.

Corrado incluye esta práctica como una de las formas de intertextualidad musical. Específicamente la interpreta bajo la categoría de “La cita de materiales generadores o de esquemas formales” (Corrado, 1992:34). Poniendo en relación dicha técnica con la intertextualidad, observamos que el peso mayor de la tarea del compositor no se vincula con valores como la originalidad o identidad de un material de partida. El despliegue de lógicas que aporten una organización y cohesión interna a la forma musical⁴ es lo que caracteriza el trabajo basado en la técnica del *Cantus firmus*.

A la vez, ambos enfoques exponen un desdoblamiento del objeto de estudio o doble registro, al implicar una ruptura del plano inmanente o intrínseco de la obra, para establecer un diálogo imaginario entre ‘textos’ o entre el material preexistente y su nuevo contexto. Debemos tener presente que esta forma de trabajo, no solo incluye decisiones del orden de la técnica compositiva. Desde una perspectiva semiológica, toda producción humana deja huellas materiales generadoras de múltiples niveles de significación (Nattiez, 1997:2). En este sentido cabe la pregunta sobre las implicancias semánticas que puede exponer el vínculo intertextual entre Marcelo Delgado y Gerardo Gandini. En la etapa de las conclusiones, aventuraremos una interpretación posible al interrogante.

Por otro lado, en el trabajo de reescritura seleccionado parece operar un sentido de ‘ocupación de un espacio musical previo’. El espacio visto desde esta perspectiva, adquiere para nosotros una doble connotación. Alude por un lado a un espacio intertextual “de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras” (Barthés, 1984: 69) y a un espacio musical definido por coordenadas inherentes a la propia estructura musical. En este último caso, adoptamos la mirada del espacio como una abstracción (Ligeti, 1966) donde a partir de un hecho sonoro se establecen niveles de representación mental de ese acontecimiento, de modo tal, que aspectos musicales tales como registro, alturas o dinámicas, generan analogías con un campo visual. El espacio musical, entonces “guarda para con el espacio físico una relación metafórica” (Fessel, 2005: 3) un tipo de vínculo donde la representación mental de un determinado fenómeno musical, puede ser equiparable a un objeto y una ubicación del mismo, en un espacio musical que lo contiene o lo aloja⁵.

⁴ Esta perspectiva se asemeja a la mirada del compositor como artesano y la composición como oficio. Una figura paradigmática en este sentido es Igor Stravinsky (Stravinsky, 1952: 24).

⁵ Para un desarrollo mayor del tema se recomienda Grell, 2007: 87-98.

El espacio musical del que parte Marcelo Delgado está definido con anterioridad por una operación de recorte o sustracción que Gerardo Gandini estableció en *Eusebius*. El trabajo de Gandini consiste en adoptar la estructura determinada por la pieza n° 14 del ciclo para piano *Danzas de la Liga de David* (1837) de Robert Schumann: *Zart und singend*, “Tiernamente y cantando”, para someterla a un proceso de selección de notas⁶. Tal proceso adquiere cuatro versiones diferentes. En la primera pieza, selecciona notas que le provean en su mayoría, relaciones cromáticas; en la segunda, relaciones basadas en intervalos de 4ta y 5ta justa; en la tercera, intervalos de tercera y sexta; mientras que en la cuarta pieza, prevalecen las octavas⁷. De acuerdo a lo dicho, la intervención que desarrolla Gandini se basa casi exclusivamente en un principio de sustracción de notas sobre una totalidad dada por la pieza de Schumann. Tal lógica implica una idea de compensación al descartar notas de un nocturno para ser utilizadas en otro y a su vez, este principio opera selectivamente, ya que plantea una clara direccionalidad o trayectoria que establece un recorrido de lo disonante a lo consonante. La lógica descrita es considerada por el propio Gandini como un ‘filtrado’ que actúa sobre el parámetro de las alturas (Gandini, 1991: 61).

El análisis a desarrollar expondrá como eje principal, el concepto de que frente a un espacio musical previo establecido por ‘sustracción’, Delgado establece una lógica en sentido contrario enmarcada en la idea de ‘ocupación’ a través de la técnica del *Cantus firmus*. Dicha ‘ocupación’ expresa como punto de partida un material dado previamente (la parte de piano de *Eusebius*) al que se lo va ‘perturbando’, ‘enmascarando’, ‘transformando’, ‘contrastando’ o ‘expandiendo’ a partir de la ocupación de registros y sectores de la textura, adquiriendo relevancia operaciones formales como la superposición, yuxtaposición o interpolación y principios organizativos como la variación, la recurrencia y el contraste. Al mismo tiempo, la aparición en el texto de Delgado de contenido de alturas e intervalos provenientes del texto de Schumann, dará lugar a la figura del ‘palimpsesto’ como metáfora del trabajo de borrado y reescritura. Una segunda línea de análisis buscará construir un relato en paralelo al vínculo intertextual mencionado, conectando las cuatro piezas de *Escrito sobre escrito sobre escrito* a partir de la identificación trayectorias expresadas bajo la forma de continuidades, rupturas y restituciones de comportamientos previos.

⁶ Se trabajó con las siguientes versiones de partituras: *Eusebius* (1984), Buenos Aires, Ricordi Americana, 1990. *Davidsbundler op 6 n°14* (1837), Edition Peters, 1900.

⁷ Para un desarrollo más específico del tema consultar Etkin, 2001: 37-38.

***Cantus Firmus* como lógica formal**

Sin entrar en una revisión histórica del término en relación a la tradición polifónica occidental y las modificaciones de orden estilístico que fue sufriendo tal técnica, podemos destacar los siguientes rasgos asociados al C.F.⁸: a) Tal técnica implicaba un material preexistente a la composición misma. b) El diseño rítmico de un C.F. consistía normalmente en duraciones extensas. Esta situación sumada al hecho de que por encima del tenor⁹ se desarrollaran voces con valores rítmicos más cortos, presuponía un principio de enmascaramiento entendido como la dificultad de reconocer perceptualmente la melodía que transcurría en el C.F., aunque a partir de ella se estructurara toda la composición. c) La técnica asociada al C.F. implicaba la interpolación de material melódico nuevo, en los resquicios del mismo C.F. Las operaciones mencionadas permitían que el material preexistente, se actualizara a partir de su inserción en un nuevo contexto.

Al analizar los rasgos expuestos, encontramos semejanzas con el trabajo formal llevado a cabo por Marcelo Delgado. Es por ello que para el análisis de la relación entre la estructura previa y la irrupción de lo nuevo, apelaremos a un conjunto reducido de categorías que expresen las diferentes formas de vinculación entre lo nuevo y lo viejo. Las mismas son: ‘Expansión’, ‘Perturbación’, ‘Enmascaramiento’, ‘Contraste’ y ‘Transformación’ de comportamientos provenientes de la estructura previa (*Eusebius*).

Entendemos que la práctica analítica involucra un compromiso entre la escucha y la observación de las intenciones compositivas inferidas de la partitura. A su vez, tal compromiso no está exento de tensiones entre ambos planos. Con respecto al aspecto tímbrico de la obra, consideramos que en muchos casos resulta indisoluble de las categorías formales presentadas en el párrafo anterior, integrándose completamente a las lógicas que ellas expresan. Por ejemplo: observamos en reiteradas veces que el trabajo con las técnicas extendidas expresa una expansión sobre el tiempo y el registro, de resonancias derivadas del C. F. Nuestra consideración sobre esa situación es que la ‘expansión’ representa en sí misma un modo de relación entre el material en préstamo y su nuevo contexto. Por el contrario, en otros momentos, el trabajo con las mencionadas técnicas, da lugar a pensar más en categorías que expresen algún tipo de trabajo sobre

⁸ A partir de este momento utilizaremos la abreviación C.F. para designar el término *Cantus firmus*.

⁹ La voz más grave que tenía la responsabilidad de llevar el C.F.

las diferencias como por ejemplo, la idea de ‘contraste’, ‘perturbación’ o ‘enmascaramiento’. Con estos breves comentarios queremos destacar que en la materialización de las relaciones formales se halla implícito un nivel de integración con el aspecto tímbrico de la obra, siendo en muchos casos, distinguible en términos metodológicos del análisis, pero complejo de verificar desde la percepción.

Por otro lado, la distinción entre la idea de ‘perturbación’, ‘contraste’ o ‘enmascaramiento’ a veces es de grado y presenta ciertas arbitrariedades de acuerdo a qué aspecto le pongamos atención, además de las posibles discrepancias que surjan entre el plano perceptivo o la observación de la partitura. En este sentido, nuestra intención al presentar estas categorías es establecer un marco para interpretar relaciones entre el material tomado en préstamo y el que se incorpora a través de interpolaciones o superposiciones. En el caso de la ‘perturbación’ y el ‘contraste’, consideramos que lo que predomina es un énfasis sobre las diferencias o no similitudes. A efectos de definir un criterio demarcatorio que organice nuestra tarea, podemos pensar que mientras en la primera se destaca la relación en el plano de lo simultáneo, en la segunda se establece en torno a materiales yuxtapuestos o sucesivos. Por lo tanto, la ‘perturbación’ será utilizada en casos de superposición, y el ‘contraste’, en casos de interpolación o yuxtaposición.

Con respecto a la categoría de ‘enmascaramiento’, entendemos que implica una jerarquía tímbrica o predominio de una estructura por sobre otra. Estableciendo puntos de contacto con la ‘perturbación’, podemos pensar que la pregnancia tímbrica o una marcada diferencia en el campo de la dinámica o actividad rítmica, pueden ser aspectos determinantes para encuadrarlos en uno u otro lado, posicionándose el ‘enmascaramiento’ con un grado mayor de predominio sonoro que la ‘perturbación’. Los componentes de la textura, aún en la diversidad, adquieren muchas veces un nivel de homogeneidad tal que resulta difícil verificar un grado de separación marcado entre ellos.

El análisis recorrerá pieza por pieza, focalizándose primera instancia, en la parte de piano utilizada como C.F. Posteriormente se incluirá una mirada general de la textura y de las relaciones formales que emerjan. Como última instancia identificaremos la aparición de contenido interválico y de alturas provenientes del texto de Robert Schumann en *Escrito sobre escrito sobre escrito*. Para el análisis de alturas se utilizará

la herramienta analítica de los *Pitch Class Sets*¹⁰. La misma nos permitirá identificar relaciones de equivalencia o similitud en la obra y entre textos comparados. Para problemáticas en torno a la textura, nos referenciaremos en el enfoque desarrollado por Pablo Fessel¹¹. En él, la textura adquiere un status diferente al ser considerada “uno de los componentes de la gramática musical que determina uno de los niveles de representación que constituyen la superficie musical” (Fessel, 1996: 76). Desde esta perspectiva, la textura representa una “cierta forma de discontinuidad en la continuidad” (Fessel, 2019: 50) siendo posible ser segmentada en base a un conjunto de principios de orden perceptivo. Para una evaluación de los fenómenos tímbricos, tomaremos como referencia, el marco teórico desarrollado por Carlos Mastropietro en el proyecto de investigación que dirige desde la cátedra de Instrumentación y Orquestación en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). El mismo se denomina: *Instrumentación: los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis y composición*¹². Desde esta perspectiva, los fenómenos tímbricos como resultado de procedimientos y recursos instrumentales implican “cuestiones relacionadas con cada instrumento o grupo instrumental en sí mismo (problemática acústica y técnicas de ejecución, modalidades de producción del sonido y modos de ataque, entre otros)”¹³ mientras que los procedimientos y recursos de instrumentación “se relacionan con las cuestiones que involucran a la resultante sonora, y cuya noción es independiente de las técnicas aplicadas e instrumentos utilizados”¹⁴. El enfoque hace un especial énfasis sobre el modo en que se integra el timbre con aspectos de la composición, la estética y las estrategias perceptivas.

Para el presente trabajo, fue de valiosa ayuda una entrevista personal con Marcelo Delgado y la partitura que generosamente facilitó el compositor.

¹⁰ Se consultó la siguiente bibliografía: Straus, 2005; Lester, 2005 y Forte, 1973.

¹¹ Fessel, 2019, 2005, 1996; Martínez, 2001.

¹² Los trabajos desarrollados en el marco del proyecto fueron desarrollados entre 2002 y 2012. Los mismos fueron compilados en una primera edición en Mastropietro, 2014. Encuentro pertinente mencionar que fui alumno de la cátedra de instrumentación y Orquestación en la que Carlos Mastropietro es docente titular.

¹³ (Mastropietro, 2006: 3)

¹⁴ Op, cit.

Pieza n°1

En la primera pieza, la apropiación de la estructura de duraciones y alturas provenientes de *Eusebius* es completa, en tanto que sus características morfológicas de origen no sufren sensibles modificaciones. Como dato relevante, se destaca la ampliación temporal que sufre la pieza de Delgado en relación a la estructura temporal de *Eusebius* (compases 22 y 23)¹⁵. Merece un especial interés un gesto ornamental que diferencia la parte de piano de Delgado en relación a la de Gandini. El mismo se encuentra marcado con color verde.

The image shows two musical staves for piano, labeled 'Delgado' and 'Gandini'. Both are in 3/4 time. The Delgado staff shows measures 5 and 6 with dynamics *f* and *pp*. The Gandini staff shows the same measures with dynamics *p* and *pp*. A green highlight is present on the first measure of the Delgado staff, indicating an ornamental gesture.

Fig1. Compases 5 y 6 de Delgado y Gandini

Si bien es cierto que la *acciatura* identificada parece proyectar cierto espíritu pianístico improvisatorio de Gandini, tal comportamiento, producto de su recurrencia durante el transcurso de la primera y segunda pieza, adquirirá paulatinamente una cierta independencia al vínculo mencionado. Podemos adjudicarle una función motívica, si entendemos a lo motívico como una idea breve que se jerarquiza a través de los procedimientos de repetición, recurrencia y variación. Una verificación de ello lo encontramos 4 compases después:

The image shows a single musical staff for piano, labeled 'Piano', covering measures 9 to 13. The dynamics are *f*, *p*, *mf*, and *f*. A green highlight is present on the first measure, indicating an ornamental gesture.

Fig. 2. Compases 9 al 13 de la primera pieza de Delgado

¹⁵ Aunque por razones de extensión del trabajo no se profundizará en las modificaciones observadas en torno al registro y dinámicas, entendemos que ellas son el producto de ajustes y adaptaciones de un material en préstamo originalmente pensado para piano pero que al ser incluido en una textura más compleja como es el ensamble, requiere necesariamente una revisión sobre los aspectos mencionados.

Por otro lado, se pudo observar en la parte del C.F. la interpolación de acciones actuando directamente sobre las cuerdas del piano como golpes y *glissandi*¹⁶. Sus apariciones se encuentran enmascaradas por el nivel de actividad de otras partes de la textura, emergiendo con mayor énfasis recién en la segunda pieza. Al incluir la textura general, podremos inferir relaciones entre la parte de piano de *Eusebius* y las configuraciones que Delgado dispone en el nuevo contexto. A continuación presentamos el comienzo del *Nocturno n°1* utilizado como C.F. (se incluye la identificación del contenido de alturas como tetracordio cromático) y el comienzo de la pieza n°1 de Delgado:

Fig. 3. Compases 1 y 2 del *Nocturno n°1* de Gandini

¹⁶ Las acciones se sitúan en los compases 15 y 26. En el compás 22 se observa una acción percusiva que incluye el uso de baqueta sobre los travesaños del piano.

Flauta

Clarinete

Percusión / Vibráfono

Piano

Violín Cello

Fig.4. Compases 1 y 2 de la primera pieza de Delgado

Los eventos marcados con azul, representan la ‘expansión’ del contenido de alturas e intervalos del C.F a través de la amplitud registral y duración que adquieren los mismos en el tiempo. Paralelamente, opera una ‘transformación’ tímbrica de ese mismo contenido por medio de la acción de los *pizz* y los armónicos artificiales en las cuerdas. Un caso especial de ‘transformación’ se puede observar en el modo de emisión de las últimas acciones en las maderas: *sol* y *sib* en el clarinete y la flauta respectivamente¹⁷. La ‘transformación’ de sonido eólico¹⁸ a emisión normal se representa con el cambio de color observable en el gráfico. Las acciones mencionadas alteran el grado de tonicidad que todavía expresa la tesitura y las duraciones de la parte de *Eusebius*. Por otra parte, la densidad cronométrica que se observa en las maderas, la acción conjunta de aire y *frulato*, como así también la intervención de la percusión, determinan el

¹⁷ Clases de alturas provenientes del C.F.

¹⁸ Su representación gráfica es por medio de cabeza de nota cuadrada.

‘enmascaramiento’ (representado en el gráfico con color naranja) del C.F. Cabe destacar que la primera acción sobre el triángulo se individualiza notablemente desde lo perceptivo, en contraposición a las acciones restantes de la percusión. El triángulo por contener un ancho de banda reducido simula un grado de tonicidad que el resto de los eventos no contienen, pudiendo pensarse también esa acción como un refuerzo de armónicos superiores de la textura general. El siguiente gráfico presenta otra ‘forma de ocupación del espacio previo’, basado en una interpolación¹⁹.

The image shows a musical score extract for measures 8 and 9. At the top, there is a small staff with the notation [sol=0] [0,1,2] 3-1. Below this, the score is divided into two main sections. The first section, labeled 'INTERPOLACIÓN', is enclosed in an orange box and covers measures 8 and 9. It features three staves: Vibrafono (top), Piano (middle), and Violín (bottom). The Vibrafono part starts with a dynamic marking of *mf*. The Piano part starts with a dynamic marking of *f*. The Violín part starts with a dynamic marking of *f* and includes the instruction 'ata punta mmpp'. The second section, labeled 'CANTUS FIRMUS', is enclosed in a blue box and covers measures 10 and 11. It features two staves: Piano (top) and Violín (bottom). The Piano part starts with a dynamic marking of *f*. The Violín part starts with a dynamic marking of *p*. A double bar line is present between measures 9 and 10.

Fig. 5. Compasés 8 y 9 de la primera pieza de Delgado. Extracto de la textura global de la pieza.

El gráfico 5 nos evidencia un ‘contraste’ entre la unidad formal interpolada y el C.F. Las diferencias apreciables en torno a la actividad rítmica, densidad y timbre instrumental contribuyen a la relación mencionada. La constitución del material interpolado es heterogénea, especialmente con respecto al perfil rítmico, contorno melódico y timbre que presenta cada instrumento. Por otra parte, las diferencias mencionadas no necesariamente se traducen en la escucha de partes independientes. El resultado sonoro es próximo a una totalidad compleja con una delimitación clara de su final. Los comportamientos en su interior ocupan un espacio registral en común y la densidad cronométrica de cada una de las partes al estar superpuestas, debilita la

¹⁹ Esta forma de interacción formal se da en los momentos donde la estructura de *Eusebius* deja espacios vacíos dados por ausencia de ataques o actividad rítmica, permitiendo la inclusión de configuraciones nuevas.

percepción de partes individuales²⁰. Las cualidades mencionadas permiten pensar el material interpolado como un estrato que se superpone al final de las acciones previas situadas en la flauta, el clarinete y el cello y se yuxtapone en relación al C.F. Por otro lado, bajo la lógica del ‘contraste’ observada, subyace una conexión con el momento inicial del *Nocturno n°1* de Gandini. Las notas con color verde que se presentan en la figura 5 destacan el comienzo sincronizado de los tres instrumentos que conforman la unidad interpolada, exponiendo en forma simultánea el tricordio 3-1. Al compararlo con el tetracordio identificado en el comienzo del *Nocturno n°1*²¹, la semejanza en torno al contenido interválico y las clases de alturas involucradas, es evidente. El siguiente gráfico identifica el tetracordio 4-1 como un elemento de cohesión formal de las alturas entre la unidad interpolada y el comienzo del C.F.

The image shows a musical score for three instruments: Vibraphone, Piano, and Violin. The Vibraphone part starts with a series of notes, followed by a green highlight. The Piano part has a similar green highlight. The Violin part also has a green highlight. A legend at the top right shows a tetrachord [fa#=0] [0,1,2,3] 4-1. Dynamics include mf, f, and p. A tempo marking 'alla quarta mmHg' is present. A star symbol is also visible in the Piano part.

Fig. 6. Continuidades entre la interpolación y el *Cantus firmus*.

El tetracordio 4-1 identificado en el gráfico 6, se lo puede considerar como una transposición T11 del comienzo del *Nocturno n°1* (ver figura 3)²². El siguiente gráfico compara la parte de Vibrafono con los ‘textos’ de Schumann y Gandini.

²⁰ El violín se destaca en la zona del decaimiento final del sonido. De los tres instrumentos, es el que tiene un mayor grado de control sobre el desarrollo del sonido una vez que se produjo el ataque. El *vibrato* contribuye a su individualización en la etapa final del proceso.

²¹ Nos referimos al tetracordio [0,1,2,3] de la figura 3, página 9. El tricordio 3-1, entonces, se expresa como un subconjunto del tetracordio 4-1.

²² Al ser el nivel de transposición equivalente al contenido interválico predominante (1,11) se establecen relaciones entre la cantidad de ocurrencias de ese intervalo (3 veces) y la cantidad de alturas compartidas entre los tricordios (tres: *sol*, *lab*, *la natural*). Para una consulta del tema ver: Strauss, 2005: 79.

The figure displays three musical staves. The top staff is labeled 'Delgado, compás 8, Vibrafono' and shows a single treble clef staff with notes in red. The middle staff is labeled 'Schumann, compases 6 y 7' and shows two staves (treble and bass clefs) with notes in red. The bottom staff is labeled 'Gandini, compases 6 y 7' and shows two staves (treble and bass clefs) with notes in black. The red notes in Delgado's and Schumann's staves correspond to the notes in Gandini's staves, indicating a direct borrowing of material.

Fig. 7. Comparación entre los fragmentos de Delgado, Schumann y Gandini

Se muestra en color rojo, las notas que Delgado recupera del texto de Schumann. Se puede observar como dato sobresaliente que las mismas fueron descartadas en el proceso de ‘filtrado’ previo realizado por Gandini. La ocupación de un espacio con algo que fue sustraído previamente, nos plantea una relación intertextual basada en la alusión, fragmentaria de algo que previamente fue borrado²³.

Pieza n°2

Al igual que en la primera, aquí se utiliza la parte de piano de *Eusebius* en su totalidad, conservando en su gran mayoría la estructura dada por las duraciones y las clases de alturas que la integran. En este sentido, podemos decir que hay una continuidad entre las primeras dos piezas. La siguiente figura compara el compás 16 de las partes de piano de Delgado y Gandini.

²³ La semejanza temporal entre los textos de Delgado, Schumann y Gandini expuestos en la figura 7, refuerzan la relación expuesta.

Fig. 8. Compás 16 de Delgado y Gandini

Podemos observar la reaparición de la *acciacatura* identificada en la primera pieza (color verde). También el cambio de registro y dinámica de la altura *la*²⁴ así como la interpolación de material ajeno al C.F (color rojo). La interpolación mencionada expresa una cierta variedad a través de su contenido interválico consecutivo. Finalmente se puede vislumbrar un campo diatónico con la omisión de la clase de altura *si* (marcada en paréntesis)²⁵.

Fig. 9. Contenido diatónico de la interpolación

Como observación general, se deduce que la interpolación de agrupamientos con conexiones diatónicas en la parte de piano es un rasgo que distingue el tratamiento del C.F. en esta pieza con respecto a la primera²⁶.

Otra conducta que se observa recurrentemente es la interpolación de un *cluster* percutido en el arpa del piano. Tal acción fue identificada en la primera pieza pero aquí

²⁴ Se observaron alteraciones de articulación, duplicación a la 8va en el compás 13 y cambio de registro en el 23. En ambos casos se interpretan esas modificaciones en relación a su función dentro de la orquestación en conjunto con otras partes.

²⁵ La variedad de contenido interválico es uno de los rasgos de las colecciones diatónicas.

²⁶ Una intensificación del comportamiento observado se lo puede encontrar entre los compases 18 y 20 en la misma parte de piano. Allí el diseño expone con más claridad la clase interválica: 5,7. Situación que permite conectar el criterio de selección de Gandini en el *Nocturno n°2* y esta segunda pieza.

se lo observa con una relevancia e individualización que en aquella no encontramos. Su estabilización en el tiempo a modo de un *ostinato* irregular en relación a la métrica escrita, le adjudica una cohesión interna a la pieza que en la primera le estaba negada²⁷.

Fig. 10. Compases 7 al 11 de la segunda pieza de Delgado

A continuación presentamos los comienzos de las piezas de Gandini y Delgado.

Fig. 11. Compases 1 al 3 del Nocturno n°2 de Gandini

²⁷ Los últimos compases de la segunda pieza sitúan al *ostinato* con un grado mayor de predominio e individualización con respecto al resto de los componentes de la textura. Solo es interferido por la interpolación de un sonido vocalizado del conjunto, equiparable a un suspiro en *piano* (compás 83).

The image shows a musical score for the beginning of the second piece by Delgado. The score is written for Flauta, Clarinete bajo, Vibrafono, Piano, Violin, and Cello. The tempo is marked as quarter note = 66. The score includes various dynamics (p, mf, pppp, f) and performance instructions such as 'registro grave, ad libitum', 'arco', 'en el arpa', 'ghis. muy lento sul III', and 'lejano, con la palma en el arpa'. Blue markings highlight specific musical events across the staves.

Fig.12. Comienzo de la segunda pieza de Delgado

Podemos observar marcado en azul, un trabajo de ‘expansión’ en el registro y en el tiempo de los eventos que constituyen el C.F.²⁸. Al mismo tiempo se observa una ‘transformación’ tímbrica del C.F. en dos planos. Un primer plano remite al modo de producción del sonido en el piano consistente en pulsar con los dedos las cuerdas²⁹, determinando un grado de modificación tímbrica con respecto al timbre original del *Nocturno n°2*. Un segundo, opera sobre la orquestación de cada evento sonoro del C. F. a modo de un trabajo puntillista, dando lugar a diferentes combinaciones tímbricas, tanto en el momento de ataque como en la envolvente del sonido. La orquestación ‘expande’ la superposición de resonancias que se halla presente como criterio general en los *Nocturnos*, a través de la indicación del propio Gandini: “en los 4 nocturnos debe haber un uso de los pedales constante y envolvente”³⁰.

En otro nivel de análisis reconocemos el material identificado como *cluster* sobre el arpa del piano (identificado en la figura 12 con color marrón) dominando el timbre del

²⁸ Trabajo que establece ciertas correspondencias con el comienzo de la primera pieza.

²⁹ Indicación “en el arpa”. Acción que también se puede rastrear en la primera pieza, compases 22, 25, 36 y 38.

³⁰ Indicación al pie de la primera página de *Eusebius*.

instante inicial de la pieza³¹. El comportamiento mencionado, sumado a los *glissandi* de armónicos descendentes en las cuerdas (marcado con verde) y la acción “registro grave *ad libitum*” en el clarinete, establecen una ‘perturbación’ con respecto al contenido de clases de alturas e intervalos del C.F. Decidimos encuadrar esos fenómenos tímbricos bajo la idea de ‘perturbación’ porque son los que mayor lejanía expresan en relación al C.F., reconociendo a partir de varias audiciones que los mismos no alcanzan a ocultar completamente al mismo.

Al igual que con la primera pieza, parte de la ‘ocupación del espacio musical’ que realiza Delgado, se da a través de la recuperación de gestos y alusiones a lo descartado por la operación de ‘filtrado’ que aplicó Gandini a la estructura tonal de Schumann. A continuación expondremos dos ejemplos.



Fig. 13. Compás 4 de Delgado, parte de vibráfono.

El gráfico muestra un extracto de la parte de vibráfono del texto de Delgado. Su contenido de alturas puede segmentarse dando lugar a la identificación de dos tetracordios. El primero (marcado con rojo) es el resultado de una inversión del tetracordio [0,1,2,5] mientras que el segundo expone el tetracordio [0,1,2,3]³².

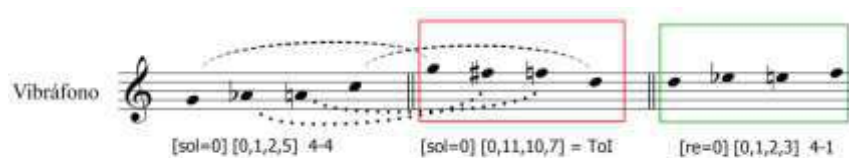


Fig. 14. contenido de alturas del compás 4 del vibráfono

Al remitirnos al texto de Schumann, encontramos en el compás 4 y momentos previos, un diseño recurrente en el sector correspondiente al *ripieno*³³.

³¹ Si bien se halla superpuesto al armónico artificial situado en el violín, esta última acción proviene del final de la pieza anterior, siendo su indicación dinámica *pp*.

³² Mismo tetracordio cromático identificado en el comienzo de la primera pieza (figura 3 y 6).

³³ Aunque originalmente, el término adquiere otros usos, en el caso específico que se está tratando, lo utilizamos para diferenciar el material que transcurre en el sector central de la tesitura, frente a la melodía ubicada en la tesitura superior o el bajo.

mencionar que el tetracordio correspondiente a la forma 4-1 [0,1,2,3] marcado con verde en la parte de vibráfono³⁶, puede considerarse como un subconjunto del pentacordio 5-5 [0,1,2,3,7] correspondiente a la parte de Schumann. A continuación expondremos otro vínculo semejante:

Fig. 16. Compases 18 y 19 de Delgado

Fig. 17. Compás 18 de Schumann

Al comparar ambas figuras observamos clases de alturas y contenido interválico en común entre el pentacordio [0,2,3,4,7] identificado en Schumann y los tricordios [0,2,7] y [0,1,5] de la parte de vibráfono de Delgado.

Fig. 18. Comparación de los contenidos interválicos de Schumann y Delgado

³⁶ Recordemos que el tetracordio 4-1 con su contenido cromático tiene su origen en la primera pieza.

Un paso más en el análisis, será integrar los dos tricordios de la parte de vibráfono en un solo conjunto de alturas, dando como resultado el pentacordio [0,1,2,6,7] y establecer una comparación con el pentacordio correspondiente al *ripieno* de Schumann.



Fig. 19. Pentacordios comparados

Sus vectores interválticos son:

[0,2,3,4,7] : 222220

[0,1,2,6,7] : 310132

Entre ambos vectores interválticos se pueden deducir diferencias en torno a la aparición de las clases interválticas 3,9 y 6. El pentacordio [0,2,3,4,7] contiene dos apariciones de la clase 3,9 y carece de la clase 6. En el caso del pentacordio [0,1,2,6,7] se puede observar la falta de la clase 3,9 y la aparición de la clase 6. Estas son diferencias apreciables en torno a sus contenidos interválticos, sin embargo, para obtener una mirada más profunda del fenómeno, debemos incluir en el análisis los rasgos que expone o presenta el diseño musical para interpretar correctamente qué propiedades se exponen en un primer plano. Al observar el diseño de la parte del vibráfono, podemos corroborar que la configuración no destaca las diferencias evaluadas entre los pentacordios, pero sí se aprecia un claro énfasis sobre la clase interváltica 5,7. Al observar nuevamente ambos vectores interválticos, se puede apreciar que esa misma clase interváltica es uno de los elementos comunes entre ambos pentacordios. El pentacordio [0,2,3,4,7] contiene dos apariciones, mientras que en el pentacordio [0,1,2,6,7] la cantidad de ocurrencias es 3, una situación semejante la encontramos con la clase interváltica 1,11. De acuerdo a lo dicho, argumentamos que aunque el contenido del *ripieno* de Schumann frente a la parte de vibráfono de Delgado no son equivalentes, sí comparten tres clases de alturas (*sib*, *do*, *fa*) y sí comparten contenido interváltico en común como la clase interváltica 5,7 que es la que se presenta con un mayor énfasis en el diseño de la parte de vibráfono.

Pieza n°3

Un rasgo que diferencia la tercera pieza de las dos primeras es la discontinuidad. Esta característica se identifica en el tratamiento temporal de la forma y en el modo en que es apropiada la parte de piano de Gandini. En el plano temporal, se observan gestos de interrupción dados por pausas que detienen el movimiento. De esta manera, el discurso es segmentado en fragmentos breves a los que se les asigna en la mayoría de ellos, *tempos* diferentes. A propósito, el compositor considera que esta tercera pieza “está hecha de pequeños impulsos que son interrumpidos por calderones”³⁷ construyendo de esta manera, una lógica temporal donde lo que prevalece es una forma de discontinuidad: “hay una dispersión diferente, como si hubiera una descarga de energía y en un momento se congelara y nuevamente se reiniciara la situación”³⁸ De esta manera, se establece un tratamiento de la temporalidad basado en la yuxtaposición de unidades formales con un alto grado de autonomía, generando una metáfora de un tiempo no lineal³⁹. Se tomó conocimiento a través del propio compositor que la forma de tratar el tiempo y los materiales, establece un vínculo con el *Martillo sin dueño* de Pierre Boulez, específicamente con la cuarta pieza llamada *Commentaire II de Bourreaux de solitude*. En la misma, también se encuentran los gestos de interrupción dados por calderones, enmarcando cada fragmento con un tempo autónomo o independiente del anterior o el que le sigue⁴⁰. Otro aspecto que define la discontinuidad en la tercera pieza, está dado por una forma de apropiación de la parte de piano de *Eusebius*. A diferencia de las piezas anteriores, aquí el rasgo en cuestión (la discontinuidad) se traslada al territorio del C.F.

³⁷ Cita extraída de la entrevista realizada al compositor mencionada al inicio del trabajo.

³⁸ La descripción realizada por el compositor expone vínculos con el concepto ‘tiempo momento’ propuesto por Jonathan Kramer: “momentos autocontenidos que siguen una lógica discontinua, y que funcionan a la manera de esos impulsos” (Kramer, 1988: 50).

³⁹ Para un desarrollo de aspectos de la temporalidad expresados como tiempo lineal y no lineal consultar: Kramer, 1988.

⁴⁰ Según Delgado, a partir de un trabajo previo como director de la obra de Pierre Boulez, y a raíz de la dificultad que impone la cuarta pieza para transmitir la géstica necesaria a los músicos, quedó internalizada una experiencia gestual que de alguna manera, terminó migrando a la tercera pieza de “Escrito sobre escrito sobre escrito, moldeando el tratamiento del tiempo y los materiales implicados en la misma.

Fig. 20. Comienzo del Nocturno n.º 3 de Gandini

Fig. 21. Comienzo de la tercera pieza de Delgado (solo la parte de piano)

Al comparar las figuras 20 y 21, se observa que la tercera pieza presenta alteraciones importantes con respecto al *Nocturno n.º 3*. Se modifican sensiblemente las duraciones y los registros, quedando como único rastro el orden de sucesión de las clases de alturas (expresado a través de la marcación numérica del ejemplo). En consecuencia, se establece un grado de lejanía entre el material previo y su inserción en el nuevo contexto⁴¹ y por lo tanto, una ruptura con respecto a la lógica de apropiación de las primeras dos piezas. Otro modo de observar la discontinuidad, es a través de las alteraciones sistemáticas en el plano de lo registral, dando como resultado una dispersión de lo lineal que todavía subyace en la parte de Gandini, conducta que se extiende a lo largo de toda pieza. La interrupción del flujo temporal, deriva en una lógica articuladora de la forma que la distingue de las primeras dos piezas.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	
compases	1-3	4-6	7	8	9	10-11	12	13-17	18-19	20-23	24-25	
Tempi:	♩ = 66	♩ = 66	♩ = 90	♩ = 90	♩ = 40	♩ = 90	♩ = 40	♩ = 66 → ♩ = 90	♩ = 66	♩ = 40	♩ = 66	♩ = 40

Fig. 22. Segmentación formal de la tercera pieza

⁴¹ Si bien se respeta casi en su totalidad el orden secuencial original de las alturas, se observaron las siguientes alteraciones: a) La omisión de la clase de altura *lab* que ocupa el número 11 dentro del orden de sucesión de la tercera pieza de *Eusebius*; b) la alteración temporal apareciendo como intervalos simultáneos, lo que en el texto de Gandini aparece en forma secuencial; c) la sustitución de la clase de alturas *fa* (número de orden 27 en la parte de *Eusebius*) por la clase de altura *mi*, en el fragmento de Delgado.

La segmentación propuesta se da principalmente por la confluencia de tres factores: Cambio de *tempo*, pausas temporales y grados de contraste observables entre las configuraciones que definen o dan inicio a cada segmento. Se observa en la primera mitad de la pieza, una tendencia a la fragmentación cada vez mayor, delimitándose con cierta claridad, unidades de no más de un compás de extensión. Esta conducta parece replegarse en la segunda parte, manifestándose allí un transcurrir temporal más estable. En la primera parte, el rango más amplio de modificación de *tempos* se da entre las unidades D, E, F y G, mientras que hacia el final de la pieza, lo que prevalece es la alternancia del tempo medio (negra 66) y el más lento (negra 44). En consecuencia, las diferencias apreciables de la primera parte, van siendo desdibujadas hacia el final de la pieza. Una observación en torno a lo mencionado es que unidades como la H o la J, a pesar de incluir modificaciones de *tempos* en su interior, proyectan una cierta continuidad por sobre la articulación producto de la acción de transiciones temporales o tímbricas. Algunos momentos que podemos destacar son, que entre G y H opera un cambio de *tempo* y acciones instrumentales pero no hay una pausa que los delimite, encontrándose además continuidades sonoras entre los segmentos como es el caso del *tremolo alla punta* del violín y el multifónico del clarinete. Asimismo en el interior de H opera un cambio de tempo mediado por un *accelerando*. Finalmente entre I y J se da la misma situación que entre G y H: cambio de *tempo*, cambio de materiales pero no hay una pausa que los delimite. A lo mencionado se suma una continuidad sonora como resultado de la superposición de acciones previas con otras emergentes. En el siguiente gráfico se destaca el solapamiento del barrido de armónicos en las cuerdas (final de I) y los *whistle tones* en la flauta⁴² (comienzo de J).

⁴²Sonidos muy suaves y agudos basados en la serie de armónicos de la flauta. A diferencia de los armónicos habituales, los *whistle tones* son muy inestables en su emisión.

The musical score for measures 18-20 is divided into two segments. Segment I (measures 18-19) has a tempo of $\text{♩} = 66$. Segment J (measure 20) has a tempo of $\text{♩} = 40$. The instruments and their parts are:

- Flauta:** Starts with the instruction "en el tubo". Dynamics range from *mf* to *sfz*. A green box highlights a triplet of notes in measure 20 with the instruction "wt" above and "mf" below.
- Clarinete:** Starts with "aflojar embocadura" and "ord.". Dynamics range from *p* to *f*.
- Vibráfono:** Dynamics range from *mf* to *f*. A note in measure 20 is marked "Ride con escobillas" and "mf".
- Piano:** Dynamics range from *mf* to *f*. A triplet in measure 20 is marked "lejano" and "3".
- Violin and Cello:** Both parts include "scratch" markings. Dynamics range from *p* to *f*. A green box highlights a section in measure 20 with the instruction "barriendo armónicos hasta fuera de la tastiera" above and dynamics *p*, *f*, and *pp* below.

Fig. 23. Compases 18 al 20 de la tercera pieza.

A continuación presentamos una configuración recurrente durante el transcurso de la pieza.

The score for measure 2 shows the following parts:

- Vibráfono:** Features a triplet of notes in the right hand.
- Piano:** Features a triplet of notes in the right hand and a single note in the left hand. Dynamics range from *p* to *f*.

Fig. 24. Compás 2 de la tercera pieza (extracto de la textura general)

El comportamiento se circunscribe al grado de integración entre el vibráfono y el piano, conformando un material y ‘estrato’ característico de la pieza⁴³. El modo de producción del sonido establece entre los instrumentos involucrados, ciertas analogías de orden tímbrico. En el caso del piano, se da bajo la forma del golpe del martillo sobre la cuerda, mientras que en el vibráfono, se da a través del golpe de baquetas sobre láminas de metal⁴⁴. En ambos casos el emergente sonoro parece equipararse en la zona de los transitorios de ataque⁴⁵ y la ausencia de pedal en ambos instrumentos contribuye definitivamente a la mezcla tímbrica. Esta situación a veces, se simplifica con la desaparición del vibráfono, quedando el piano solo, interpretándose este comportamiento como un cambio de densidad que sufre el material y estrato en su composición interna⁴⁶. La similitud además se expresa en los diseños rítmicos complementarios, basados en sonidos de extinción rápida, que combinados, generan una densidad cronométrica elevada, generando en ese sector de la textura, un diseño puntillista que lo diferencia del resto de la textura, habitualmente basada en sonidos con un desarrollo en la zona de la envolvente del sonido.

La dispersión registral de las notas contribuye a la pérdida de individualidad lineal en favor de un resultado sonoro global. Se observa además, una tendencia a la coordinación de ambos instrumentos en torno a un momento de aparición y desaparición en la textura, situación que los define como parte de un proceso en común. En su interior opera una lógica de ‘expansión’ a través del registro, de la clase interválica 5,7⁴⁷.

⁴³ Se puede interpretar un recorrido en el interior de la pieza basado en una progresiva individualización de la configuración, apareciendo en un comienzo como parte de una textura más amplia para exponerse como único elemento de la textura. Los compases 7 y 17 son un ejemplo de lo mencionado.

⁴⁴ Hay una serie de graduaciones dadas por la dureza de la baqueta que afectan al timbre, sumado a la acción o no del pedal, pero independientemente de esta variable, se encuentra un grado de similitud que se verifica desde la escucha.

⁴⁵ Son frecuencias de corta duración que se dan en el de ataque de un sonido. Las mismas le imprimen un alto grado de inarmonicidad espectral al momento inicial del sonido.

⁴⁶ Compases 10 y 13 al 15 son un ejemplo de ello.

⁴⁷ Si bien se identifican otras clases interválicas, la clase 5,7 es la que predomina en la configuración.

Fig. 25. Expansión del contenido intervalico predominante

Por otro lado, son recurrentes en la parte de vibráfono, las alusiones al texto de Schumann⁴⁸. Sin embargo, el final de la tercera pieza expresa en varios sentidos un gesto de recuperación de algo previamente borrado. Se restablecen parcialmente alturas que habían sido filtradas por Gandini y al mismo tiempo, el C.F adquiere parte de la morfología del *Nocturno N°3* que había sido desarticulada durante toda la pieza.

A continuación presentamos una comparación del final de las piezas de Delgado, Gandini y Schumann.

Fig. 26. Compás 37 al 40 de Robert Schumann

⁴⁸ Ejemplo de ello es el compás 2 y 5 del vibráfono en relación a los compases 1,2, 5 y 6 de Schumann. Específicamente hablamos del contracanto en corcheas situado al comienzo en la tesitura media para luego trasladarse por encima de la melodía. La conexión está dada en parte por contenido intervalico y en parte por el contorno melódico sugerido, pero nunca de manera completa.

Fig. 27. Compás 24 y 25 de Delgado

Fig. 28. Compases 38 al 40 de Gandini

Las alturas marcadas con verde son las notas que Gandini filtra del texto de Schumann y que Delgado mantiene en la parte de piano, mientras que las notas en color naranja son las alturas que Delgado recupera del texto de Schumann. Delgado mantiene parte del ordenamiento espacial registral de las alturas del texto de Gandini sugiriendo un perfil melódico semejante al final del *Nocturno n°3*. Si consideramos el modo en que fueron desarticuladas las características temporales y registrales de la parte de piano de Gandini durante el transcurso de la tercera pieza, el cambio de comportamiento que expresa lo mencionado, puede interpretarse como una re-exposición parcial de cierta morfología original del C.F.

Pieza n°4

La cuarta pieza plantea un restablecimiento de conductas que habían sido abandonadas en la pieza anterior, como la recuperación casi total de la morfología del C.F. a través de su estructura de alturas y duraciones⁴⁹. Pero sin duda la lógica que le imprime carácter de pieza final de un ciclo, es un tratamiento imitativo que Delgado explicita cuando habla de la última pieza: “Es la más discursiva, porque está la melodía de Schumann que aparece en el último nocturno de Gandini y entonces, yo la trabajé

⁴⁹ Si bien la apropiación del *Nocturno n°4* es casi textual, se observaron las siguientes discrepancias: inserción de dos compases de silencio (n°33 y 34). Cambio de registros en los compases 30 al 32 (clave de sol) y 38 (blanca, altura sib). Compases 5 y 7, sustitución de *mi* por *mib* y de *la* por *lab* respectivamente (blanca con punto, clave de fa).

canónicamente⁵⁰. Cabe destacar que el material melódico sometido al procedimiento descrito, alude al texto de Schumann pero el tipo de tratamiento canónico que pone en funcionamiento Delgado, alude a Gandini. El mismo Gandini definió una de sus técnicas como ‘proliferación canónica’, es decir, imitaciones a intervalos que contiene el modelo original pero con un tratamiento libre en el plano rítmico (Gandini, 1991: 58). El tratamiento canónico es la forma en que Delgado decide ocupar el espacio musical intertextual de la primera parte de la pieza para luego reaparecer de manera fragmentaria, en la segunda mitad. El modo en que es trabajada la proliferación canónica establece una segmentación, quedando definidas dos unidades formales. La primera del compás 1 al 16 y la segunda del compás 17 al 26⁵¹. A continuación exponemos el comienzo del proceso.

The image shows a musical score for four instruments: Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), Violín (Violin), and Cello. The score covers measures 4 to 8. The Flute part is highlighted with a yellow box and labeled 'Recuperación de la melodía de Schumann'. The Clarinet part is highlighted with a green box and labeled 'Imitación a intervalo de 3ra menor descendente (09)'. The Violin part is highlighted with a blue box and labeled 'Imitación sin transposición'. The Cello part is highlighted with a red box and labeled 'Imitación a intervalo de 4ta justa descendente (07)'. Vertical lines connect the notes across the staves to show the imitative relationships.

Fig. 29. Compases 4 al 8 de la cuarta pieza de Delgado

La imitación se circunscribe a las maderas y las cuerdas⁵². Al observar el gráfico, podemos destacar que la apropiación textual de la estructura de duraciones y alturas se encuentra en la flauta, siendo ella la encargada de ser la configuración que ordene el proceso. Hay a su vez, una omisión de la segunda altura en la imitación al unísono del violín y una modificación registral de la quinta nota en el orden secuencial de la misma

⁵⁰ Cita extraída de la entrevista personal mencionada.

⁵¹ La segmentación propuesta coincide con la lógica seccional de la pieza de Schumann, estableciendo un claro paralelismo entre el tratamiento canónico y la articulación formal de la pieza del músico alemán. Los compases 1 al 16 en el texto de Schumann definen la sección A de la pieza.

⁵² El gráfico omite al piano y la percusión por no ser parte del proceso a evaluar.

parte; como dato distintivo ambas alteraciones afectan a la misma clase de altura: *sib*⁵³. Los niveles de transposición observables en el gráfico 28 corresponden a intervalos estructurales de la melodía. T9 como expresión de la clase interválica 3,9 que da comienzo a la melodía y T7 como expresión de la clase interválica 5,7 que se expone con más claridad en los compases 6, 7 y 8 de la flauta. En la segunda unidad formal identificada (compases 17 al 26) la parte que conduce la imitación se aloja en el clarinete⁵⁴.

The image shows a musical score for four instruments: Flauta, Clarinete, Violín, and Cello, covering measures 17 to 20. The Flute part is highlighted with a yellow box and labeled 'Imitación sin transposición'. The Clarinet part is highlighted with a blue box and labeled 'Recuperación de la melodía de Schumann'. The Violin part is highlighted with a red box and labeled 'Imitación a intervalo de 5ta justa ascendente (07)'. The Cello part is highlighted with a blue box and labeled 'Imitación sin transposición'. The score includes dynamics like *p*, *mp*, and *mf*, and performance instructions like 'va sordina'.

Fig. 30. Compases 17 al 20 de la cuarta pieza de Delgado

Podemos observar que la imitación en la flauta mantiene la estructura rítmica original, mientras que el cello expresa una uniformidad y disminución notable de las duraciones, disolviendo la agogía del diseño rítmico del modelo a imitar. La diferencia de velocidad con que transcurre el canon de alturas entre los estratos es pronunciada, especialmente entre el cello y el resto de las partes. En el tiempo que le llevó al clarinete transcurrir las primeras 8 notas de la melodía, el cello recorrió 13 notas, dando la situación paradójica de que antes que aparezca la nota *la* en el clarinete (última nota, compás 20) la imitación del cello la presenta aproximadamente un compás antes (compás 19, tercera nota del cuatrillo de negras). Este desfase temporal se compensa con la desaparición posterior del cello por unos compases hasta que el resto de las partes terminen de

⁵³ En el orden de sucesión establecido por la melodía a ser imitada, se encontraron las siguientes omisiones además de la mencionada: el evento 12 en la serie del clarinete (altura *la*), evento 11 en el cello (altura *la*) y evento 16 en el violín (altura *mi*)

⁵⁴ La omisión de valores de la secuencia de alturas en esta segunda parte es casi inexistente, con excepción de la última nota del orden de sucesión que se omite en la flauta y se reemplaza en el violín por otra clase de alturas.

completar la serie⁵⁵. La imitación del violín, expresa el intervalo estructural de la melodía (clase interválica 5,7). Se encuentran algunas alteraciones en torno al orden de sucesión de los valores que componen la imitación⁵⁶.



Fig. 31. Imitación no estricta del violín (07)

Las permutaciones de la clase interválica 5 por su intervalo complementario (clase interválica 7) expresan en ese momento un tratamiento por inversión⁵⁷, por otro lado la permutación por la clase interválica 6 que se observa al final de la Figura 31, manifiesta un desvío en el tratamiento imitativo estricto de las alturas⁵⁸. Debemos prevenir, que desde un punto de vista gestáltico, la mínima diferencia identificada es completamente absorbida por un grado de semejanza del contorno melódico. De todas formas, los comportamientos mencionados, sumado al tratamiento rítmico libre de la parte de violín, permiten interpretar una relación más distante con el modelo si lo comparamos con las imitaciones observadas en la flauta y el cello. El proceso descrito, finaliza en el compás 27, dando comienzo a la segunda parte de la pieza donde el C.F., que había sido ‘enmascarado’ por el tratamiento imitativo, emerge más claramente como un componente de la textura. Esta situación se altera en momentos puntuales como el compás 29 y 30, observándose allí, una conexión con un diseño recurrente en el texto de Schumann.

⁵⁵ Compases 22, 23 y mitad del 24 de la parte de cello.

⁵⁶ Utilizamos en el gráfico 31 el signo “-” que expresa el sentido descendente del intervalo. A diferencia de análisis interválicos anteriores, aquí creemos pertinente exponerlos para observar las diferencias en torno al modelo y su imitación.

⁵⁷ Si bien, se considera habitualmente que la inversión involucra un cambio de dirección melódica, desde el enfoque que ofrece el *Pitch class set*, la inversión es el resultado de reemplazar un intervalo por el complementario.

⁵⁸ Se observó también el agregado en la parte de violín de una nota *mi*, tercer ataque compás 21, que no se corresponde con el orden de sucesión que impone el modelo a imitar.



Fig. 32. Compás 21 de Schumann

Fig. 33. Compases 29 y 30 de la cuarta pieza de Delgado (parte de piano omitida)

El diseño marcado con azul en el texto de Schumann⁵⁹ prolifera en la textura imitativa del texto de Delgado, manifestándose en cada plano, con una clase de altura inicial y un perfil rítmico diferente. En consecuencia, el diseño identificado ordena los intervalos de imitación entre las partes afectadas (clase interválica 1,11 entre las maderas y 2,10 entre el clarinete y el violín o vibráfono). Por otro lado la clase de altura *mib* marcada con color rojo, que en su contexto original se individualiza por registro y textura, en el texto de Delgado se la ve completamente integrada al diseño conformando el pentacordio 5-1: [0,1,2,3,4]⁶⁰, estableciendo un vínculo con el tetracordio 4-1 identificado en la pieza n°1

⁵⁹ En la pieza del músico alemán, el diseño se expone en los compases 21 y 23. Su identificación como conjunto se corresponde con la inversión del tetracordio 4-2 [0,1,2,4].

⁶⁰ Los fragmentos no marcados, aunque no participan directamente de la imitación, contribuyen al contenido interválico cromático aludido. Nos referimos al compás 30 del vibráfono, el 29 y 30 del cello y la última nota del violín. Allí se encuentran las clases de alturas do-do#-re, conformando el tricordio 3-1: [0,1,2].

(figura3 y 6). El contenido cromático en común, traza una conexión entre el comienzo y final de *Escrito sobre escrito sobre escrito*.



Fig. 34. Tetracordio cromático

Merece una observación especial un estrato ajeno al tratamiento imitativo. El mismo está basado en una pulsación constante sobre la percusión, dando inicio a la pieza y continuando hasta el final del tratamiento canónico (compás 15). Su reaparición se da a partir del compás 33 para continuar más allá de la finalización del C.F, dando el cierre a la obra.

Fig. 35. Comienzo del *ostinato* (compases 2 y 3 de la última pieza)

La relativa simplicidad del fenómeno a modo de un *ostinato* y su retorno, sumado al trabajo de alusión, en parte a la figura de Gandini a través de la ‘proliferación canónica’ y en parte al texto de Schumann, le confieren a la última pieza un sentido de clausura formal a gran escala.

Conclusiones

El análisis realizado se estructuró alrededor de la metáfora ‘la ocupación de un espacio musical previo’. La misma adquirió dos sentidos: a) Una relación entre textos, ponderando el modo en que los vínculos intertextuales transitan los espacios de Schumann, Gandini y Delgado; b) Relaciones entre una estructura musical preexistente y la inserción de nuevas configuraciones, enmarcando las mismas a través de 5

categorías de orden formal. La técnica del *Cantus Firmus* fue el antecedente y marco general para interpretar esas relaciones y generar las categorías propuestas.

Desde el punto de vista de la intertextualidad, el análisis puso en relieve un recorrido inverso: Frente a la ‘sustracción’ parcial que Gandini le aplica al texto de Schumann en *Eusebius*, Delgado le impone un gesto de ‘ocupación’ a lo borrado anteriormente. Esta operación adquiere un cierto sentido circular, debido a que parte de la ocupación se da con lo descartado en el proceso de filtrado llevado a cabo por Gandini. Un sentido cíclico que se va develando de manera elusiva, fragmentaria, a partir de la identificación de rastros de un ‘texto’ previamente borrado, en otro posterior. Los vínculos mencionados permiten establecer un paralelismo con la figura del palimpsesto. El mismo representa un manuscrito en el que conviven huellas de escrituras anteriores con nuevas escrituras, siendo la operación de borrado y reescritura la representación del trabajo de ‘sustracción’ y ‘ocupación’ observados.

La apelación al texto de Schumann en *Escrito sobre escrito sobre escrito*, estableció un recorrido que incluyó instancias de mayor abstracción como la alusión a contenido de alturas e intervalos, hasta la recuperación de un carácter más figurativo a través de la configuración melódica expuesta en la pieza n°4. Por otro lado, la figura de Gandini, estuvo siempre presente en todas las piezas a través del uso de la parte de piano de *Eusebius* como *Cantus firmus*. Sin embargo, es en la última, a través de la ‘proliferación canónica’ donde su figura parece adquirir una metaforización distinta, una presencia más allá de un material en concreto como *Eusebius*. En este sentido, debemos pensar que la ‘proliferación canónica’ además de evocar a Gandini, representa un diálogo imaginario entre él mismo y la tradición polifónica imitativa. Desde esta perspectiva, su mirada acerca de la música como un ‘museo sonoro imaginario’⁶¹ donde se vinculan materiales, técnicas y tradiciones parece resonar en los vínculos intertextuales observados. El trabajo de reescritura que realiza Marcelo Delgado, convierte a Gandini, habitualmente considerado en su rol como lector de otros ‘textos’, en parte del “museo sonoro imaginario”. En ese desplazamiento simbólico que sufre la figura de Gandini, podemos interpretar que lo que se cifra es un homenaje, una

⁶¹ Tal concepto, considera que los materiales y técnicas que un compositor utiliza, tienen una carga histórica y por lo tanto son parte de una red infinita de conexiones intertextuales y partícipes de la historia de la música. La disponibilidad de elementos estilísticos de diverso origen con los que cuenta hipotéticamente un compositor en la actualidad, se metaforiza en la imagen de un museo musical imaginario que actúa como fuente o contenedor de materiales y procedimientos de la composición (Gandini, 1984)

despedida de Marcelo Delgado a su amigo y colega. *Escrito sobre escrito sobre escrito* parte de la ocupación de un espacio musical previo para configurar un nuevo espacio. En él, se entrecruzan rastros de textos anteriores y acontecimientos musicales posibles de ser caracterizados por medio de sus atributos y funciones específicamente musicales, estableciéndose, de esta manera, una unidad compleja basada en un doble registro, una ‘ocupación’ en clave intertextual y formal.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1971), *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

CORRADO, Omar (1992), “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical” en *Migraciones de sentido: Tres enfoques sobre lo intertextual*, Buenos Aires, Centro de publicaciones UNL, pp. 33-53.

ETKIN, Mariano (2001), *Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini*, Música e Investigación n°9, Buenos Aires, Instituto de Musicología “Carlos Vega”, pp. 35-56.

FESSEL, Pablo (1996), *Hacia una caracterización formal del concepto de textura*, Revista del ISM, n° 5, Santa Fe, UNL, pp. 75-93.

FESSEL, Pablo (2005), “El espacio musical” en *Heterogeneidad y Concreción en la simultaneidad musical: una caracterización teórica e histórica del concepto de textura*, Buenos Aires, UBA Facultad de Filosofía y Letras, pp. 3-5.

FESSEL, Pablo (2019), *La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas*. Revista Argentina de Musicología 20, pp. 39-58. Versión digital: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/285>

FORTE, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press.

GANDINI, Gerardo (1991), *Objetos encontrados*, Lulú. Revista de teoría y técnicas musicales 1, pp. 57 y 64.

GANDINI, Gerardo (1984), *Estar*. Ponencia presentada durante las Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX, Córdoba, Argentina, 27-31 de agosto de 1984. Disponible en: www.latinoamerica-musica.net (última consulta: 20-7-21)

GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GRELA, Dante (2007), *La consideración analítica del espacio en las formas sonoras*. Revista del ISM, n° 11, Santa Fe, UNL, pp. 87-98.

KRAMER, Jonathan (1988), *The Time of Music. New meanings, New Temporalities, New listening Strategies*, New York: Schirmer Books.

KRISTEVA, Julia (1967), *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En Navarro, Desiderio (selecc. y trad.), *Intertextuallité*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997, p. 3.

LESTER, Joel (1989), *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.

LIGETI, György (1966), *De la forme musicale*, Paru dans les Darmstädter Beiträge, Ed. Schott, Mayence, traduit par Lucie Jourdan et Helge Szabo (trad. por Leandra Yulita).

MARTÍNEZ, Alejandro (2001), *Un enfoque jerárquico de la textura musical*, Música no Século XXI: Tendencias, Perspectivas e Paradigmas, Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM, F. Lazzetta ed., Belo Horizonte, UFGM.

MASTROPIETRO, Carlos (2006), *La Instrumentación a través de los fenómenos tímbricos y la Composición*. Trabajo presentado en las “2º Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales” JIDAP, UNLP, Facultad de Bellas Artes, Secretaría de Ciencia y Técnica, 28 de septiembre de 2006. Publicado en actas, La Plata, 2006.

MASTROPIETRO, Carlos, Guzmán, Gerardo, (2014), *Música y timbre: el estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. Compilado por Carlos Mastropietro, Buenos Aires, Melos, 1ª edición.

NATTIEZ, J.J (1997), *De la semiología general a la semiología musical: El modelo tripartito ejemplificado en “La Cathédrale engloutie” de Debussy*. En Gonzalez Aktories, S. y Camacho Díaz, G. Reflexiones sobre semiología musical. UNAM, 2011, pp.14-51.

STRAUS, Joseph N. (1990), *Introduction to Post-Tonal Theory*, New Jersey, Prentice Hall, 2005, third edition.

STRAVINSKY, Igor (1942), *Poética Musical*, Buenos Aires, Emecé, traducción del francés Eduardo Grau, 1952.

Coleção Damiano Cozzella da CDMC/Unicamp: uma análise preliminar¹

Tadeu Moraes Taffarello

Universidade Estadual de Campinas

Fernando de Oliveira Magre

Universidade Estadual de Campinas

Resumo

A criação da Coleção Damiano Cozzella junto à Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) ocorreu a partir de uma doação de partituras realizada em 2019 pela família. Este artigo objetiva avaliar e divulgar este material. A doação conta com 24 composições que são o foco deste artigo e 46 arranjos provenientes de duas fontes: as composições faziam parte de seu acervo pessoal, enquanto os arranjos orquestrais foram recolhidos no acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. A partir de uma análise preliminar, dividimos suas composições em três grupos de orientações estéticas: obras centradas na escritura musical; obras nas quais a ironia e uma atitude crítica à sociedade de consumo e à prática artística são evidentes; e peças que apresentam características ligadas à música popular. O trabalho em torno do acervo doado visa lançar luz sobre um compositor decisivo para a música brasileira e latino-americana. Conhecido sobretudo por sua obra de arranjo coral, suas composições autorais e arranjos orquestrais estão para ser pesquisados. Assim, com este artigo iniciamos o processo de divulgação da obra e da personalidade de Damiano Cozzella, buscando conduzi-lo a uma merecida posição de destaque na historiografia da música contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Damiano Cozzella, acervo musical, composição musical, música contemporânea, música latino-americana, música brasileira.

Title: The Damiano Cozzella Collection at CDMC/UNICAMP: a preliminary analysis.

¹ Este trabalho foi apresentado em forma de comunicação oral no *Congreso Argentino de Musicología 2020/21* organizado pela Asociación Argentina de Musicología, pelo Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” e pela Facultad de Artes da Universidad Nacional de Córdoba.

Abstract

The Damiano Cozzella Collection at Contemporary Music Documentation Coordination (CDMC) from University of Campinas (UNICAMP) was created from a donation of sheet music made in 2019 by the family. This paper aims to evaluate and disseminate this material. The donation includes 24 compositions that are the focus of this article, and 46 arrangements from two sources: the compositions were part of Damiano Cozzella's personal collection, while the orchestral arrangements were collected in the Campinas Symphonic Orchestra's archive. From a preliminary analysis, we divided his compositions into three groups of aesthetic orientations: works centered on musical writing; works in which irony and a critical attitude towards consumer society and artistic practice are evident; and pieces that have characteristics related to popular music. The research around the donated collection aims to shed light on a decisive composer for Brazilian and Latin American music. Mostly known for his choral arrangement work, his authorial compositions and orchestral arrangements are to be researched. Thus, with this paper, the process of disseminating Damiano Cozzella's work and personality has been started, seeking to lead him to a deserved prominent position in contemporary Brazilian music historiography.

Keywords: Damiano Cozzella, music collection, musical composition, contemporary music, Latin American music, Brazilian music.

1. Introdução

Dentre os compositores vinculados ao Grupo Música Nova², Damiano Cozzella (1929-2018) talvez seja aquele de quem se tem menos informações. Apesar de sua intensa atividade como compositor, arranjador, maestro e professor, é escassa a documentação sobre sua trajetória, pois, diferentemente de seus companheiros, não foi objeto de pesquisas acadêmicas ou biografias em vida³.

² Informações mais detalhadas sobre este grupo serão trazidas ao texto mais adiante.

³ Willy Corrêa de Oliveira publicou dois livros de memórias (Oliveira, 2008; 2019), além de ter sido objeto de algumas pesquisas acadêmicas. Rogério Duprat, ainda que pouco interessado pela ideia de posteridade, teve sua trajetória registrada em livro por Regiane Gaúna (2001) e em documentário por Pedro Vieira (Rogério, 2000). Gilberto Mendes, por sua vez, escreveu dois livros autobiográficos (Mendes, 1994; 2008), além de ter sido objeto de diversas pesquisas acadêmicas, documentários e outros livros. Damiano Cozzella, entretanto, possui, até o momento, apenas um livro com alguns de seus arranjos corais organizados por Alberto Cunha (Cozzella, 2017).

Em busca de informações para sua tese de doutorado⁴, Fernando Magre, coautor deste artigo, buscou contato com a família de Cozzella; primeiro com sua sobrinha Flávia Lanna e depois com sua filha Mariana Cozzella Carvalheira, que indicou que havia preservado um conjunto de partituras de seu pai. Diante da riqueza do material, Magre apresentou à Mariana Cozzella a Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC/CIDDIC/UNICAMP), órgão da Unicamp voltado à preservação e difusão da música contemporânea mundial e brasileira, e indicou o interesse dessa instituição em custodiar o acervo de seu pai. Assim, em dezembro de 2019 realizou-se o processo de doação de um acervo de aproximadamente 70 partituras, entre composições e arranjos orquestrais (Figura 1).

Os materiais doados são provenientes de duas fontes: as composições faziam parte do acervo pessoal do compositor e os arranjos orquestrais foram recolhidos por Mariana Cozzella junto ao acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, conjunto para o qual Cozzella escreveu arranjos regularmente. Após a higienização preventiva dos documentos, foi feita uma primeira avaliação do conteúdo do material recebido, com especial atenção sobre as composições. A partir de então, realizamos uma primeira categorização das obras segundo orientações estéticas. Ressaltamos que os documentos não possuíam uma organização prévia realizada pelo compositor, de modo que a categorização realizada por nós se baseia exclusivamente nas informações oferecidas nos documentos e no cruzamento com os poucos dados biográficos que temos até o momento.

⁴ Trabalho realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo nº 2018/04308-3.



Figura 1 - Doação de partituras de Damiano Cozzella à CDMC/Unicamp. Na foto, da esquerda para a direita: Fabiana Benine; Maria Lúcia Senna Machado Pascoal; Tadeu Moraes Taffarello; Mariana Cozzella-Carvalho; Fernando de Oliveira Magre. Local: CDMC/Unicamp. Fonte: <https://www.ciddic.unicamp.br/ciddic/mariana-cozzella-doa-para-acervo-cdmc-partituras-damiano-cozzella/> Acesso em 03/11/2021

Assim, este trabalho tem como objetivo apresentar à comunidade musical brasileira o material recebido e propor uma primeira organização, oferecendo uma visão panorâmica sobre aspectos de sua linguagem composicional multifacetada. Para tanto, faz-se necessário apresentar alguns dados biográficos do compositor.

2. Damiano Cozzella

Nascido em 1929 na cidade de São Paulo, iniciou seu aprofundamento musical sob orientação de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) na década de 1950. Sua primeira apresentação pública foi em um concerto em dezembro de 1950 no Museu de Arte de São Paulo dentro da série ‘Música da Nova Geração’ em colaboração com o Movimento Música Nova. Em uma crítica publicada na Folha da Manhã, sua música foi pejorativamente taxada de cerebralista e dotada de um “estetismo profundamente

estrábico” (Ricardi, 1950), adjetivos usados para indicar que sua música não estava em conformidade com o que se considerava de bom gosto ou alta cultura naqueles anos. Ainda durante a década de 1950, atuou como professor na Escola Livre de Música de São Paulo-SP, nos Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte em Teresópolis-RJ e nos Seminários Internacionais de Música da Bahia (Salvador-BA), ambas iniciativas realizadas por Koellreutter.

No início dos anos 1960, Cozzella se aproximou dos maestros Olivier Toni (1926-2017) e Klaus-Dieter Wolff (1936-1974) e de outros jovens compositores interessados na música de vanguarda, como Rogério Duprat (1932-2006), Gilberto Mendes (1922-2016) e Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938). Desse encontro surgiu o Grupo Música Nova, iniciado com um concerto realizado pela Orquestra de Câmara de São Paulo sob regência de Toni durante a VI Bienal de São Paulo em 1961. No ano seguinte o programa foi repetido em Santos e assim foi criado o Festival Música Nova, existente até os dias de hoje. Em 1963, esses compositores, juntamente com Régis Duprat (nascido em 1930), Alexandre Pascoal (1938-2020)⁵, Sandino Hohagen (1937-2020) e Júlio Medaglia (nascido em 1938), lançaram o Manifesto Música Nova (Cozzella et al., 1963) na Revista Invenção, editada pelo grupo da Poesia Concreta de São Paulo. Esses músicos reivindicavam a atualização da música brasileira com as estéticas da música de vanguarda e experimental desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos, fazendo um contraponto à hegemonia do nacionalismo musical.

Em 1961, Damiano Cozzella foi à Alemanha aprofundar seus estudos musicais e participou dos Cursos Internacionais para a Música Nova em Darmstadt, entrando em contato com diversas figuras importantes daquele momento. Em 1962, Damiano Cozzella e Rogério Duprat participaram de um curso de programação no Centro de Cálculo Numérico da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo e, a partir dessa experiência, compuseram a obra *Klavibm II*, considerada a primeira composição assistida por computador realizada no Brasil, com o uso de um computador IBM-1620.

Em 1964, a convite de Cláudio Santoro (1919-1989), fez parte do primeiro corpo docente do curso de música da Universidade de Brasília, juntamente com os irmãos Régis e Rogério Duprat. A experiência, entretanto, não durou muito tempo, já que em

⁵ Agradecemos à profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal pelas informações biográficas sobre Alexandre Pascoal e Damiano Cozzella.

1965 uma série de demissões arbitrárias realizadas pelo governo ditatorial culminou na demissão espontânea em forma de protesto de mais de 200 docentes, dentre os quais Cozzella e sua esposa Maria Amélia Cozzella estavam incluídos, além dos irmãos Duprat e Cláudio Santoro⁶.

De volta a São Paulo, passou a atuar como produtor de *jingles* e trilhas sonoras⁷, tendo formado com Rogério Duprat e Décio Pignatari (1927-2012) a produtora Audimus. Também passou a trabalhar como arranjador na indústria fonográfica, participando de discos⁸ antológicos do Tropicalismo e de alguns desdobramentos posteriores desse movimento. Com a criação do Coralusp em 1967 pelo maestro Benito Juarez (1933-2020) e o aluno e diretor do Grêmio Politécnico da USP José Luiz Visconti, Cozzella passou a escrever arranjos de canções midiáticas para coro, sendo um dos pioneiros nesta que é até hoje uma das práticas mais recorrentes no repertório dos coros brasileiros.

Na década de 1970, Cozzella assumiu o posto de professor de harmonia no recém-criado curso de música da Universidade Estadual de Campinas, instituição na qual viria a se aposentar. Com a ida a Campinas, passou a atuar como arranjador para a Orquestra Sinfônica da cidade, sob regência de Benito Juarez. Os dados biográficos aqui apresentados de forma resumida demonstram uma atuação intensa em diversas frentes musicais. No entanto, embora seu trabalho como arranjador de canções para coro seja bastante difundido, existe um hiato a respeito de suas composições, uma vez que praticamente não há registros fonográficos e, até a aquisição deste acervo, tampouco havia acesso às suas partituras.

⁶ O Manifesto dos professores publicado no Jornal de Brasília em 19/10/1965 e a relação completa de demissionários pode ser vista em: Ribeiro, 1995, p 297-307. Sobre alguns desdobramentos desse evento no campo musical, ver: Nogueira, 2011.

⁷ Entre suas trilhas sonoras para o cinema, destacam-se os filmes *As Cariocas* de Walter Hugo Khouri (1966), *Trilogia do Terror* de José Mojica Marins, Luís Sérgio Person e Ozualdo Candeias (1968) e *Panca de Valente* de Luís Sérgio Person (1968), todas em parceria com Rogério Duprat.

⁸ Assinou arranjos no disco *Caetano Veloso* (1968) juntamente com Júlio Medaglia e Sandino Hohagen, no disco *Grande Liquidação* de Tom Zé (1968) junto com Hohagen e no disco *Ronnie Von* (1968), considerado o primeiro disco da fase psicodélica deste cantor.

3. Características da Coleção Damiano Cozzella da CDMC/Unicamp

As partituras doadas à CDMC são provenientes de duas fontes: as composições faziam parte do acervo pessoal do compositor, enquanto os arranjos orquestrais, em sua maioria, foram recolhidos no acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. A doação conta com 24 composições (Tabela 1), que serão objeto deste artigo, e 46 arranjos.

Títulos das composições de Damiano Cozzella doadas à CDMC
53 Pequenos Contrapontos
III Cântone
A4, Madeiras
A4, Metais
A4, Cordas
A4, Rappers, Brasil
A4, Rappers, Europa próxima
A4, Regentes
Alguns casos de uma retórica pop brasileira alternativa
Dez Ordens
Discontínuo
Mais de 20 pequenas suaves melodias, feitas em formato pop para serem tocadas com o sorriso do Ivon Cury e o vibrato do Monetário e Financeiro
Maria Arminda da Conceição?
Meu Epitáfio
Oswaldo
Ruidismo dos pobres
Sem título, com falas
Ton sur Ton I
Ton sur Ton II - Homenagem ao Stravinsky
Variações em Delicada Bitonalidade
Versão Acádemo-vanguardista
*Terminação
*Sem nome (anotações)
*Não identificado ⁹

Tabela 1 - título das composições de Damiano Cozzella presentes em sua coleção no acervo CDMC da Unicamp.

⁹ Até o momento não foi possível identificar se as três últimas peças listadas (indicadas com asterisco) são, de fato, composições, anotações diversas ou partes de outras obras.

A partir de uma análise preliminar do material recebido, dividiu-se suas composições em três grupos de orientações estéticas, embora várias obras compartilhem características em mais de um grupo:

- O primeiro grupo refere-se a obras centradas na escritura musical;
- O segundo grupo se refere a obras nas quais a ironia e uma atitude crítica à sociedade de consumo e à prática artística são evidentes. Com frequência, essas peças apresentam intervenções cênicas, acentuando um caráter humorístico;
- O terceiro grupo concerne às peças que apresentam características ligadas à música popular, criando um elo entre seu trabalho autoral e como arranjador.

3.1. Primeiro grupo: obras centradas na escritura musical

Um exemplo do primeiro grupo é o caso da série *A4*. Esta série é constituída por 6 peças: *A4, Madeiras* (para quarteto de madeiras); *A4, Metais* (para quarteto de metais); *A4, Cordas* (para quarteto de cordas); *A4, Rappers, Brasil* (para quatro vozes faladas); *A4, Rappers, Europa próxima* (para quatro vozes faladas); *A4, Regentes* (para orquestra dividida em seus quatro naipes, cada um conduzido por um regente).

As peças guardam as seguintes características comuns:

- o título geral da série (*A4*), reforça o fato de todas serem para algum tipo de quarteto;
- a instrumentação é variada, sendo indicada nos subtítulos das peças;
- cada elemento do quarteto pode ser ou um instrumento musical, ou uma voz, ou um regente acompanhado por um naipe orquestral;
- cada quarteto é formado pela sobreposição de linhas em andamentos diversos, sendo utilizadas as semínimas = 50, 80, 110 ou 140, em métrica binária simples;
- a sobreposição de andamentos distintos com o uso de uma mesma métrica gera defasagens entre os compassos, o que é compensado por uma escrita proporcional na partitura;
- após um determinado número de compassos em defasagem, que corresponde a 12 segundos de música, os mesmos voltam a se reencontrar;

- as peças são formadas por blocos ordenados numericamente, sendo que o número total de blocos varia a cada peça;
- de um bloco para outro, há uma permutação de andamentos entre as diversas linhas, obedecendo sempre aos andamentos estipulados;
- todas as partituras da série são manuscritas (não editadas em *software* de edição musical).

No início do bloco 2 da obra *A4, Madeiras*, por exemplo (Figura 2), é possível perceber várias das características apontadas. A formação solicitada é um quarteto de madeiras formado por flauta, oboé, clarinete e fagote. A ordenação do bloco ocorre pelo número destacado no início do trecho, acima da indicação de andamento da flauta. A entrada para este bloco é indicada para ser feita pelo clarinete, o que pode ser percebido pela anotação logo acima da indicação de andamento deste instrumento ('cl entra'). A métrica de todos é a binária simples, tendo a semínima como unidade de pulso. O andamento indicado para a flauta é a semínima = 50; para o oboé, semínima = 110; para o clarinete, semínima = 140; e para o fagote, semínima = 80. As linhas instrumentais caminham defasadas até o reencontro na barra de compasso final do exemplo. Esse reencontro ocorre após 5 compassos da flauta, 11 do oboé, 14 do clarinete e 8 do fagote. Nesta totalidade de pulsos, pelos andamentos indicados, cada linha de instrumentação leva 12 segundos para atingir o ponto de reencontro.

Figura 2 - trecho do bloco 2 da partitura de *A4, Madeiras* de Damiano Cozzella (1991).

Dentro da série *A4*, há também duas peças destinadas a vozes: *A4, Rappers, Europa Próxima*; e *A4, Rappers, Brasil*. Nestas, cada uma das linhas é destinada a uma pessoa com o uso da voz falada, com ritmo determinado. Em *A4, Rappers, Europa Próxima*,

por exemplo (Fig. 3), há a sobreposição de textos em quatro línguas distintas extraídos de jornais de circulação. Segundo anotado na própria partitura, foram utilizados excertos dos jornais *Frankfurter Allgemeine*, *Le Monde*, *Daily Mail* e *Corriere della Sera* datados entre dezembro de 2007 e março de 2008.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'A4, Rappers, Europa Próxima' by Damiano Cozzella. It consists of four staves, each representing a different language. The first staff is in German, labeled 'ALEMÃO MODERADO' with a tempo marking of 80. The second staff is in French, labeled 'FRANÇÊS PRESTO' with a tempo marking of 140. The third staff is in English, labeled 'INGLÊS RÁPIDO' with a tempo marking of 110. The fourth staff is in Italian, labeled 'ITALIANO LENTO' with a tempo marking of 50. Each staff contains rhythmic notation with stems and flags, and dynamic markings such as 'pp' and 'p'. The lyrics are written above the notes. A circled number '1' is written at the top left of the score.

Figura 3 - trecho da partitura de A4, *Rappers, Europa Próxima*, de Damiano Cozzella (s/d).

Algo interessante que é possível perceber na figura anterior, o primeiro bloco de A4, *Rappers, Europa Próxima* tem uma duração curta, o que faz com que ele seja finalizado antes mesmo do reencontro entre as diversas linhas. Neste caso, a escrita é abandonada em sua proporcionalidade, sendo retomada apenas no bloco seguinte. Destaca-se também que os andamentos utilizados são os mesmos de A4, *Madeiras*, sendo, entretanto, permutados entre as linhas da instrumentação.

Na Tabela 2, listamos as diversas peças da série A4, com suas respectivas instrumentações, número total de blocos e, quando disponível, ano de criação.

Título	Instrumentação	Número total de blocos	Ano de composição
<i>A4, Cordas</i>	Quarteto de cordas: violino, viola, violoncelo e contrabaixo.	apenas 3 blocos (partitura incompleta)	Sem data definida
<i>A4, Madeiras</i>	Quarteto de madeiras: flauta, oboé, clarinete e fagote (manuscrito contém partes cavadas também).	32	1991
<i>A4, Rappers, Europa Próxima</i>	Quarteto vocal: vozes faladas com ritmo determinado. Cada voz em uma língua distinta, com textos distintos.	15	Possivelmente 2008
<i>A4, Rappers, Brasil</i>	Quarteto vocal: vozes faladas com ritmo determinado. Todas as vozes em língua portuguesa, com textos distintos.	15	Sem data definida
<i>A4, Metais</i>	Quarteto de metais: trompete em Sib, trompa em Fá, trombone e tuba.	15	Sem data definida
<i>A4, Regentes</i>	Quarteto de regentes acompanhados, cada um, por um naipe da orquestra.	18	Sem data definida

Tabela 2 - títulos, instrumentação, número total de blocos e ano de composição das peças que compõem a série A4, de Damiano Cozzella

3.2. Segundo grupo: obras de caráter irônico e crítico

O segundo grupo se refere às obras de Cozzella nas quais a ironia e uma atitude crítica à sociedade de consumo e à prática artística são evidentes. Com frequência, essas peças apresentam intervenções cênicas, acentuando um caráter humorístico. Em *Versão Acádemo-vanguardista* para vozes e “grande orquestra ou quaisquer instrumentos de música” (Cozzella, s/d), por exemplo, são faladas ou cantadas ao público uma série de frases aparentemente desconexas, nas quais há elementos de seu pensamento contestador e humor ácido, inclusive ironizando a si próprio como compositor. A respeito de sua verve crítica, Cozzella diz: “não quero ser conhecido como compositor, apenas sinto a necessidade de criticar a elite. Não quero, porém, fazer parte dela” (apud Coelho, 2008: 110). Nessa breve citação fica evidente que Cozzella inclui os compositores de música de concerto no grupo da elite, motivo pelo qual aponta não querer ser reconhecido como tal. O documento manuscrito de *Versão academo-*

vanguardista é formado por 16 páginas, sendo 1 capa e 15 com conteúdo musical¹⁰. Logo na capa (Fig. 4), é possível perceber o uso do humor e da ironia.

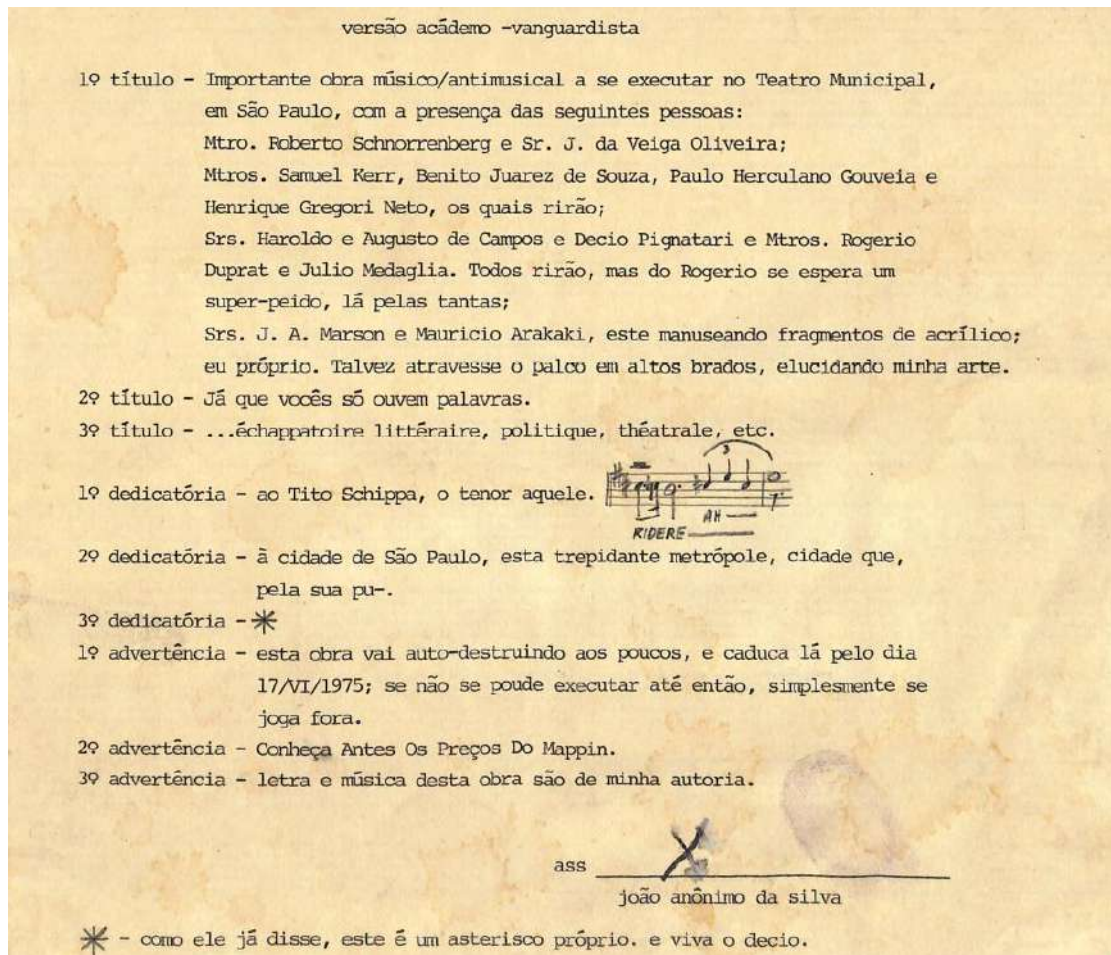


Figura 4 - capa de *Versão acadêmico-vanguardista*, de Damiano Cozzella (s/d)

A obra é uma sátira com a música de concerto. No título, Cozzella coloca em evidência as contradições desse campo: de um lado, a tradição da ‘grande’ música acadêmica clássico-romântica e, de outro, os cacoetes da música de vanguarda, unindo-os na palavra ‘acadêmico-vanguardista’. A crítica de Cozzella é, antes de tudo, autocrítica, na medida em que ele próprio fazia parte desse sistema e tinha plena consciência disso.

Seguindo o tom satírico, a peça apresenta, além do título principal, 3 outras possibilidades de títulos, 3 dedicatórias e 3 advertências. Na primeiro título alternativo,

¹⁰ Cada uma das 15 páginas com conteúdo musical contém exatamente 8 compassos em uma métrica quaternária simples (4/4). O andamento indicado é semínima = 80, sem nenhuma alteração escrita. Também não há qualquer repetição ou mudança de fórmula de compasso indicada. Dessa forma, se for seguida à risca a indicação de andamento, o tempo aproximado de performance é de 6 minutos.

Cozzella ironiza a si mesmo ao sobrevalorizar a peça como “importante obra músico/antimusical a se executar no Teatro Municipal, em São Paulo” (Cozzella, s/d), listando uma série de nomes dos quais espera diferentes reações, incluindo a si próprio, que, em suas palavras “talvez atravesse o palco em altos brados, elucidando minha arte” (Cozzella, s/d).

Na primeira advertência Cozzella determina um prazo de validade para sua obra, evidenciando a perecibilidade da obra de arte, em contraposição à ideia de posteridade, da qual era avesso. Na segunda advertência, indica que se conheça antes os preços do Mappin (uma loja de departamentos que, na época, situava-se em frente ao Teatro Municipal - Figura 5), colocando, assim, a obra de arte no mesmo patamar do consumo, tirando-lhe toda a aura de superioridade e atribuindo-lhe unicamente o valor de mercadoria, como qualquer outra.

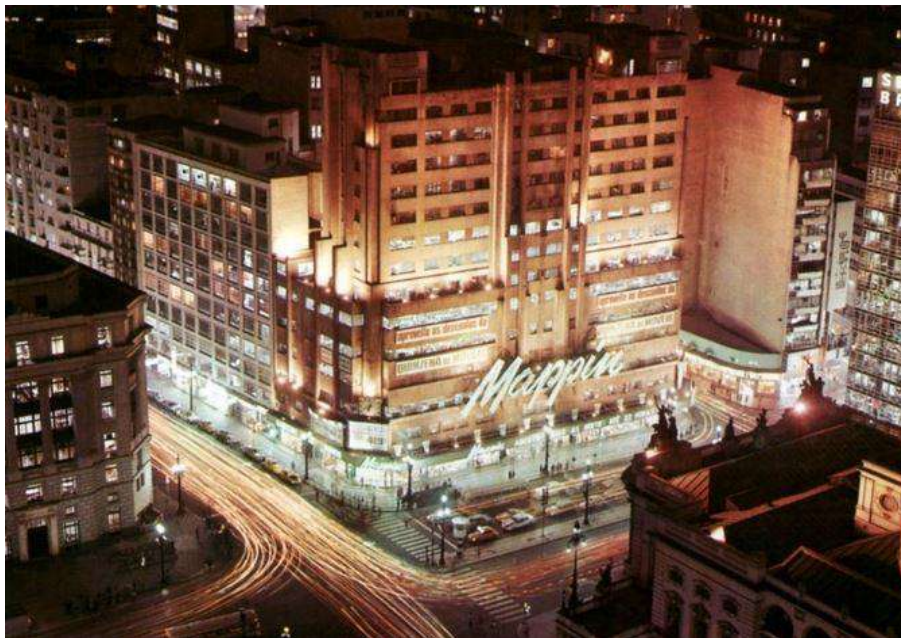


Figura 5 - loja de departamentos *Mappin* situada em frente à fachada do Teatro Municipal de São Paulo-SP, cuja lateral e parte do telhado podem ser vistos no canto inferior direito da foto.

Na terceira advertência, ressalta que música e letra são de sua autoria, porém, finaliza com a rubrica de João Anônimo da Silva e, em lugar da assinatura, imprime sua digital, ato comum a pessoas não alfabetizadas. Desse modo, a obra demonstra uma visão corrosiva sobre a arte, destituindo-lhe todo e qualquer valor de superioridade,

dessacralizando o Teatro Municipal, que era um dos grandes espaços da elite econômica e intelectual de São Paulo.

A obra é escrita para coro misto, quarteto vocal solista, locutor e grande orquestra ou quaisquer instrumentos de música (Fig. 6). Para as partes das vozes, há o uso de sobreposição de textos distintos. Esta prática mantém um paralelo com as peças da série *A4* com o uso da voz, nas quais também havia a sobreposição de textos, podendo ser inclusive em línguas diferentes. Nos compassos iniciais do exemplo a seguir, a soprano solista canta um trecho com o seguinte texto: “Infelizmente, não se pode cantar um erro tipográfico”. Simultaneamente a este solo, o coro, com todas as vozes juntas, canta um texto em língua francesa (“*Oui, oui, mais pourquoi d’après Satie?*”) e o locutor um texto em língua portuguesa (“E o que a senhora acha do Nelson Ned?”). Estes três textos não mantêm aparentemente nenhuma relação entre si; entretanto, por estarem sobrepostos e justapostos, criam uma discursividade propositadamente caótica, desconexa, o que se mantém ao longo de toda a peça.

O trabalho com sobreposição textual aparece frequentemente nas obras vocais de Cozzella. A dificuldade na compreensão integral dos textos é intencional, como pode ser visto em sua fala acerca da obra *Sem Título, Com Falas*, na qual recorre ao mesmo procedimento: “é uma situação que existe na vida da gente: tentamos ouvir uma mensagem importante, e não conseguimos por causa dos ruídos interferentes. Pensei, então, em obscurecer até a mensagem. Porque o importante é a música” (apud Coelho, 2008: 111).

Já a parte destinada à grande orquestra ou quaisquer instrumentos de música corresponde aos dois últimos pentagramas da partitura. Ela tem uma linguagem musical bastante distante da prática comum de uma orquestra sinfônica, sendo formada apenas por indicações de formações instrumentais e de cifras harmônicas. Dessa forma que é possível perceber, pelo exemplo anterior, a cifragem dos acordes, começando com um acorde de *Fá#* menor com 7^a, seguido por *Mib* menor com 7^a e assim por diante. Em relação à instrumentação, o primeiro acorde cifrado deve ser tocado pelas madeiras agudas e *tutti* de percussão, enquanto o segundo, por metais graves e percussão afinada. As cifras e as instrumentações são alteradas a cada dois compassos, invariavelmente. Dessa forma, percebe-se que esta é uma partitura aberta, sem os pormenores e detalhes

comumente encontrados em uma partitura orquestral¹¹, com os ritmos, indicações de dinâmicas, alturas e outros detalhes. Esta prática de escrita por cifras e instrumentação aproxima-se, de certa maneira, da música popular de grupos instrumentais nos quais a improvisação seja uma prática mais comum, como grupos instrumentais de *jazz* ou de choro, por exemplo.

♩ = 80; MÚSICA, MAESTRO

SOPRANO
ALTO
TENOR
BAIXO

IN-FELIZ-MEN-TE NÃO SE PODE CANTAR UM ERRO TIPOFRA-GI-CO

DECIS- VO-CI

CORO
OUI, OUI, MAIS POURQUOI SA-TIE?

LOCUTOR
E O QUE A SENHORA ACHA DO NELSON NED?

GRANDE ORQUESTRA
OU SUPRISORPER
INSTRUMENTOS
DE MÚSICA

MADEIRAS AHEAD
TUTTI PERCUSSÃO

METAIS GRAVE
PERC AFINADA

F#m / Ebm

Figura 6 - primeira página de *Versão acadêmico-vanguardista*, de Damiano Cozzella (s/d).

¹¹ Por ser um tipo de escrita estranha à prática comum da música orquestral, levantamos algumas hipóteses: a primeira, é que talvez aqui esteja somente a redução de uma grade orquestral elaborada separadamente; a segunda é que, não existindo uma grade complementar, o próprio compositor tenha regido a obra e orientado os músicos a como tocar suas partes baseado somente na harmonia disponibilizada. Nenhuma das duas hipóteses, entretanto, é comprovada pelo documento existente.

Interessante notar a relação entre as partes com o uso da voz em alturas definidas (solistas e coro) e as cifras destinadas à orquestra ou grupo instrumental. O que se percebe é que, na realidade, as alturas escritas para as partes vocais utilizam as notas dos acordes cifrados. Dessa forma, nos dois primeiros compassos, por exemplo, sobre a cifra de F#m7, as notas cantadas pela soprano solista e pelo coro, todas elas, são notas pertencentes a este acorde: Fá#, Lá, Dó# e Mi. Esta relação de semelhança entre as cifras e as alturas escritas para as vozes se mantém ao longo de toda a peça.

3.3. Terceiro grupo: obras com características de música popular

O terceiro grupo concerne às peças que apresentam características ligadas à música popular, criando um elo entre seu trabalho autoral e como arranjador. É o exemplo de *Alguns casos de uma retórica Pop brasileira alternativa* que possui cifras harmônicas e indicações para uma possível orquestração/instrumentação.

O fato de ter trabalhado como arranjador em diferentes contextos, tanto na indústria fonográfica e audiovisual quanto em orquestras e coros, deu a Cozzella o domínio da escrita em música popular. Estima-se que sua produção some aproximadamente 360 arranjos¹², número muito superior ao de composições.

A ligação da escrita musical com uma prática da música popular pôde ser percebida também em *Versão acadêmico-vanguardista*, demonstrando características comuns entre os grupos de orientações estéticas. Entretanto, em *Alguns casos de uma retórica Pop brasileira alternativa*, há um maior grau de detalhamento nas partes instrumentais com indicações de cifras, ritmos, alturas e uma possível instrumentação. Não há, entretanto, indicações de dinâmicas, de andamentos ou de claves. Os manuscritos são constituídos por diversas ideias musicais completas, com começo, meio e fim. Não fica claro, pela análise dos manuscritos, se os *Casos* foram criados para serem tocados de forma independente ou em sequência.

¹² Esta estimativa foi alcançada pelo cruzamento das informações do número de arranjos disponíveis nos acervos do Coralusp e da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

ALGUNS CASOS DE UMA
RETÓRICA POP BRASILEIRA
ALTERNATIVA

①

The musical score is handwritten and consists of three systems of staves. The top staff is for the saxophone, indicated by the marking 'SOPR //'. The middle and bottom staves are for guitar, with various chord diagrams and fret numbers. The score includes dynamic markings like '+ ALTO' and '+ 2 ALTOS/TENS', and structural markings like 'FINIS'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of 23 measures in total.

Figura 7 - página 1 de *Alguns casos de uma retórica pop brasileira alternativa*, de Damiano Cozzella.

Na página 1 de um dos manuscritos, por exemplo (Fig. 7), percebe-se, além do título, uma partitura com 23 compassos que incluem diversas repetições e ritornelos, dispostos em duas pautas. A interpretação que se pode dar a este primeiro *Caso* é de se tratar de uma peça para grupo de saxofones e instrumentos harmônicos e rítmicos de acompanhamento.

A pauta destinada aos saxofones é a superior que, apesar de não ter indicação de clave, presume-se que possa ser em clave de Sol. Logo no segundo compasso, sobre a melodia que se inicia neste ponto, lê-se a indicação 'sopr' que, possivelmente, trata-se da

indicação de entrada para o saxofone soprano. Mais adiante, no compasso 5, lê-se a indicação ‘+ alto’, possivelmente a entrada do saxofone alto. Musicalmente, neste ponto há um *divisi*, com o saxofone soprano mantendo a melodia principal e o saxofone alto tocando a nota longa mais grave. No compasso 9, há a indicação de ‘+ 2 altos/tenr’, com os respectivos *divisi* na parte musical. Forma-se, dessa maneira, o todo instrumental do grupo de saxofones requeridos para este *Caso*, formado, portanto, por 1 saxofone soprano, 2 saxofones contraltos e 1 saxofone tenor.

Na pauta inferior, por sua vez, há indicações rítmicas, de cifras e, aceitando-se tratar de clave de Fá, uma linha melódica grave. Esta é, provavelmente, a pauta destinada ao grupo instrumental de acompanhamento que pode ser formado, por exemplo, por bateria, contrabaixo, guitarra e piano, uma formação bastante comum em grupos instrumentais de *jazz* ou de música instrumental brasileira. Apesar dessa sugestão ser algo plausível, a formação precisa não é descrita em nenhum momento na partitura, diferentemente do que ocorre com a pauta superior, conforme demonstrado anteriormente. Nos dois primeiros compassos, por exemplo, percebe-se que a cifra escrita é para um acorde de Lá menor com 9^a. No grupo instrumental sugerido, as cifras poderiam ser tocadas pelo piano e pela guitarra. A figuração rítmica está indicada nas figuras com as hastes voltadas para cima, no caso, colcheias em sequência. Já a linha melódica (hastes para baixo) poderia ser tocada tanto pelo contrabaixo, quanto pela mão esquerda do pianista.

Os manuscritos, na realidade, são constituídos por um conjunto de documentos, com duas fontes distintas. Supõe-se que a ordem, do mais antigo para o mais novo, seja: manuscrito A - manuscrito B (2 cópias) - manuscrito B (a lápis), conforme explicado a seguir:

- A fonte denominada Manuscrito A é anotada à caneta, com rasuras feitas a lápis. As rasuras se referem à exclusão de trechos ou de *Casos* completos, à inclusão de trechos musicais e à remuneração de alguns *Casos*. Entende-se que esta fonte é mais antiga do que o Manuscrito B pois percebe-se que diversas anotações rasuradas em A foram passadas a limpo e estão presentes em B. A fonte manuscrita A contém os *Casos* enumerados de 1 a 24, com a ausência do 21. Os casos 16, 17 e 19 aparecem com numeração duplicada, embora com conteúdos

musicais diferentes. Por fim, um dos *Casos* 19 e os *Casos* 20, 22, 23 e 24 aparecem com a numeração original rasurada e renumerada.

- A fonte denominada Manuscrito B é formada por um conjunto com três exemplares, sendo 1 manuscrito a lápis e 2 cópias. A que se entende pela mais atual é a fonte a lápis, pois contém anotações distintas de suas 2 cópias, o que sugere terem sido feitas posteriormente à criação das mesmas. Esta fonte B contém 14 *Casos*, enumerados de 1 a 16, com a ausência dos números 7 e 15, sendo que ela sintetiza e organiza as distintas anotações e rasuras presentes no manuscrito A. A Figura 7 anteriormente apresentada foi gerada a partir de uma das cópias desta fonte.

A comparação entre os manuscritos A e B nos demonstra algumas semelhanças e diferenças entre as fontes em relação à instrumentação dos solistas. Por exemplo, o *Caso* 1 no manuscrito B (Figura 7) aparece no manuscrito A com uma instrumentação distinta, para saxofones (soprano e tenor), trombone e clarinete. Por outro lado, há situações em que as instrumentações são correspondentes em ambos os manuscritos, como é o exemplo do *Caso* 5, cujos solistas são flauta, trompete e saxofones (alto e tenor).

4. Considerações finais

A análise preliminar das partituras doadas à CDMC revelou um compositor multifacetado, que transita por diferentes orientações estéticas, indo desde a composição mais estruturalista, passando pelas experiências de vanguarda repletas de ironias e questionamentos e chegando até à prática da música popular. Como ressaltado anteriormente, embora Cozzella tenha se destacado como arranjador, sobretudo na música coral, seu lado como compositor ficou obscurecido com o passar dos anos. Tal esquecimento possivelmente se deu devido a uma atitude do próprio compositor que, avesso às ideias de posteridade e genialidade, nunca investiu em sua carreira composicional da mesma forma que a maior parte de seus contemporâneos. Nesse sentido, o acervo doado à CDMC nos permitirá fazer uma revisão da trajetória de Cozzella, nos ajudando a compreender quais eram suas orientações estéticas e seus interesses musicais em geral. Cabe destacar a importância da CDMC como um espaço

de manutenção e difusão da memória musical brasileira, a partir da qual esta e posteriores pesquisas poderão ser realizadas.

Por fim, ressaltamos que este artigo ainda é o primeiro passo que damos em direção a um descortinamento da personalidade de Damiano Cozzella. Esperamos que o trabalho aqui iniciado se desdobre em outras frentes, tanto no campo de pesquisas musicológicas (elaboração de edições de partituras, análises musicais, catálogos etc.), quanto no campo da recuperação e performance desse repertório, podendo, enfim, conduzir Cozzella a uma merecida posição de destaque dentro da música contemporânea brasileira.

Referências bibliográficas

COELHO, João Marcos. 2008 [1982]. “A música de Cozzella, sacudindo a platéia”. Em *No calor da hora: música & cultura nos anos de chumbo*, compilado por João Marcos Coelho, 109-114. São Paulo: Algor Editora. (Publicado originalmente no jornal Folha de S. Paulo, 17/07/1982).

COZZELLA, Damiano. 1991. *A4, Madeiras*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

COZZELLA, Damiano. 2017. *Arranjos Corais de Damiano Cozzella*. Organização de Alberto Cunha. São Paulo: Edusp.

COZZELLA, Damiano. [s.d.]. *Versão Acádemo-Vanguardista*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

COZZELLA, Damiano. [s.d.]. *A4, Rappers, Europa Próxima*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

COZZELLA, Damiano. [s.d.]. *Alguns casos de uma retórica Pop brasileira alternativa*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

COZZELLA, Damiano, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal. 1963. “Manifesto Música Nova”. *Revista Invenção* 2 (3).

GARCIA, Denise. 2021. “Damiano Cozzella & Rogério Duprat - Klavibm II”. Em *Fios da Trama - Vol. 1*. [booklet] São Paulo: Berro. Disponível em: <https://berro-nusom.bandcamp.com/track/klavibm-ii>. (último acesso 12/11/2021).

GAÚNA, Regiane. 2001. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. Editora Unesp.

- MENDES, Gilberto. 1994. *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, Giordano.
- MENDES, Gilberto. 2008. *Viver sua Música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à Avenida Nevskiy*. Santos: Realejo Edições. São Paulo: Edusp.
- NOGUEIRA, Ilza. 2011. “A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia”. *Revista Brasileira de Música* 2 (24): 351-380.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. 2008. *Passagens*. São Paulo: Luzes no Asfalto.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. 2019. *Cadernos*. São Paulo: Edusp.
- RIBEIRO, Darcy. 1995. *Carta: falas, reflexões, memórias, informe de distribuição restrita do senador Darcy Ribeiro*. nº 14. Brasília: Gabinete do senador Darcy Ribeiro. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/brasil/revistas/A_carta.pdf. (último acesso 04/10/2021).
- RICARDI, Alberto. 1950. “Música da nova geração”. *Folha da Manhã* 8192 (26), noticiário geral, 12 de dezembro: 6. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=24895&anchor=213141&pd=3d267d09b07153da42f0758039cd0e1c>. (último acesso 12/11/2021).
- Rogério Duprat, vida de músico*. 2000. [Filme] Dir. Pedro Vieira. Brasil: TV Cultura. 54 min.

Improvisación Libre: una perspectiva performativa en el campo musical expandido de la ciudad de Córdoba hacia los últimos diez años

Franco Pellini

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Provincial de Córdoba

Resumen

El artículo analiza la microhistoria reciente de la ciudad de Córdoba en torno a la práctica musical contemporánea y los espacios de formación musical. Revisa la economía de bienes simbólicos y los vínculos cooperativos en la ciudad para plantear, desde la improvisación libre, una expansión del campo musical local.

Palabras clave: Improvisación Libre / Práctica / Vínculos / Música Contemporánea / Expansión.

Abstract

The article analyzes the recent microhistory of the city of Córdoba around contemporary musical practice and music teaching institutions. The economy of symbolic goods and cooperative bonds in the city are reviewed to propose, from free improvisation, an expansion of the local musical field.

Keywords: Free Improvisation / Practice / Bonding / Contemporary Music / Expansion.

Introducción

Me interesa realizar en este trabajo una reflexión respecto a los modos de existencia de la música contemporánea en la ciudad de Córdoba durante los últimos diez años, con una mirada particular hacia la Improvisación Libre, y los efectos que su práctica tuvo en el campo.

Considero pertinente aclarar que escribo este texto como sujeto situado en el campo de la Improvisación Libre local, expongo mi visión no solo como mero observador sino como participante de una práctica específica que, según mi opinión, ha contribuido a una expansión del campo musical cordobés. Es menester comentar que no es posible cubrir la totalidad de las prácticas musicales o sonoras de la ciudad, más bien haré un recorrido de las instituciones, espacios y artistas que considero importantes en Córdoba en torno a la perspectiva que deseo compartirles.

Mi interés radica en los modelos dinámicos e interactivos, es por ello que no tomaré prácticas que trabajen desde modelos discursivos de improvisación. Cuestión que describiré a continuación.

Robert Faulkner y Howard Becker se preguntan respecto a la dinámica de los músicos en el escenario en su libro *El Jazz en acción*¹. Allí se responde ampliamente este interrogante en el marco de la música jazz, y poniendo el foco sobre lo que el sociólogo de la música Marc Perrenoud llamaría *músicos comunes*. Aquellos “ejecutantes competentes en una variedad de estilos, dispuestos a interpretar lo que se desea oír en la mayoría de los contratos, interesados en el jazz y deseosos de tocarlo cuando sea posible pero que finalmente hacen lo que se les presenta” (Becker, Faulkner. 2009: p. 38-39). Podemos, haciendo un enorme esfuerzo, encontrar alguna cercanía entre esta forma de abordar la producción musical y la práctica de la improvisación libre. Pero es insuficiente para pensar los modos de interacción. Para plantear una radical diferencia entre las formas relacionales que existen en músicas como el jazz y la improvisación libre, recurriré al improvisador y doctor en composición y electroacústica, Wade Matthews. En su artículo *Colectividad e intencionalidad en la libre improvisación europea; factores orientativos para un estudio musicológico*², Matthews nos habla de músicas consideradas idiomáticas que responden a un modelo discursivo que determina los modos de interacción de sus practicantes. Por ejemplo el círculo de quintas, o círculo de cuartas en el jazz o blues, provee el material escalar y tonalidades relativas como marco de contención para improvisar. Pero este marco no solo refiere a cuestiones melódico-armónicas, sino también a cuestiones rítmicas, división de papeles y jerarquías entre los instrumentos participantes.

¹ Becker, Howard y Faulkner, Robert: *El jazz en acción, la dinámica de la música sobre el escenario*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2015.

² Publicado en http://www.wadematthews.info/Wade_Matthews/Colectividad_e_intencionalidad.html (chequeado por última vez 27/05/2020)

La improvisación libre no responde a modelos discursivos, según el improvisador y autor del artículo es precisamente al revés. La interacción es la que define el modelo y determina el discurso. Esto es precisamente lo que hace que podamos considerar Improvisación Libre a diferentes manifestaciones sonoras. Por más diferentes que sean los instrumentos, interfaces o maquinarias sonoras puestas en juego, es el modo de interactuar el que define. La conclusión del autor es que la improvisación libre no sigue un modelo discursivo o sonoro, sino ‘interactivo’ y ‘dinámico’.

Campo Musical Expandido

Comenzaré partiendo de la premisa que la improvisación libre existe en un campo musical expandido y que por ello no es pertinente realizar un análisis o lectura de la misma basada en nociones teóricas exclusivamente musicales. Los procesos de codificación devenidos en modelos canónicos de lectura/escucha de una pieza musical no son factibles de ser aplicados a la Improvisación Libre cuya especificidad reside en renunciar deliberadamente a toda prefiguración composicional que condicione a priori la articulación de sonidos. En su artículo *El ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada*, el compositor y artista sonoro Héctor Rey Vizcaíno (Rey Vizcaíno, 2015: 84) menciona que la Improvisación Libre se comporta como “una música de etos antiteleológico que, al enfatizar la atención hacia el momento presente y sus contingencias, parece contemplar la posibilidad de sortear toda categorización genérica, situándose al margen de los idiomas musicales establecidos”. La práctica de la improvisación libre se enfoca principalmente en el ‘proceso’ y no persigue resultados, los participantes de esta práctica no están interesados en el producto final sino en el tipo de interacciones y relaciones posibles que definirán el proceso mientras el mismo tiene lugar.

Me interesa la palabra de Rey Vizcaíno porque nos permite comenzar a delinear la existencia de un campo musical expandido a través de la práctica de la improvisación libre, práctica sonora que se construye en tiempo real, a partir de las interacciones de sus participantes. Práctica que se configura como proceso sonoro interactivo que resulta, al mismo tiempo, el producto definitivo. Toda información se procesa y responde en el instante.

El poder que define los modos, algo de historia

Las Instituciones que han sido responsables de la formación de compositores e instrumentistas que han construido y definido el campo de la música contemporánea en Córdoba son la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en menor medida y más bien por el esfuerzo individual de cátedras y personas específicas el Conservatorio Félix T. Garzón – hoy parte de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba, y desde hace unos 35 años, el Instituto Superior “La Colmena” como centros de estudios en el ámbito público y privado. Como espacios culturales que apoyaron económicamente el desarrollo de esta forma de arte en la ciudad tenemos al Goethe Institut, el Instituto Italiano de Cultura y el Centro Cultural España Córdoba. Estas Instituciones educativas y aquellas encargadas de promover la cultura tienen un enorme capital simbólico a su disposición. Por un lado y en el caso de las instituciones educativas, se encargan de difundir los códigos artísticos históricamente constituidos ejerciendo una clara dominación en torno a la definición del campo, en palabras de Bourdieu: “crean la necesidad cultural y suministran los medios para satisfacerla” (Bourdieu, 2010: 43). Por otro lado, las instituciones encargadas de promover la cultura poseen el capital económico, lo que les permite manejar el mercado del arte para imponer de cierto modo lo que debemos considerar arte, y en este particular caso, música.

Estas instituciones generan los medios que le permiten al público apropiarse de las obras, y tener la capacidad de descifrar aquel código que agentes dotados de un *habitus* particular, e históricamente constituido, consideran arte.

Los estudios musicales en la Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Provincial de Córdoba y en el Instituto Superior “La Colmena” están basados fuertemente en tradiciones musicales europeas y norteamericanas, por otro lado los centros culturales de mayor importancia y que influyen fuertemente en la difusión y distribución de la música contemporánea en la ciudad son subsidiados en parte por Alemania, Italia y España, contribución que ha decaído en los últimos años. Claramente el peso de las condiciones implica que la música que se enseña, se aprende y se difunde sea la música alemana, italiana, norteamericana y en menor medida, la española. Las estrategias comerciales/culturales de estos centros consistieron en invitar a artistas y docentes de los países nombrados anteriormente, subsidiar proyectos, festivales y conciertos de

músicas europeas y norteamericanas, y aquellas que se componen aquí con fuertes influencias extranjeras. Tuvieron la capacidad de acumular el capital que estaba en juego y utilizarlo a su favor para convertirse en la cultura dominante ya que fueron legitimados de manera simbólica. Se hicieron un nombre, manejan el ‘capital de la consagración’, la capacidad de consagrar objetos y sacar provecho de la operación. Estas acciones pueden entenderse como ‘estrategias de inversión simbólica’ con la finalidad de acumular el capital de reconocimiento (Bourdieu, 2010).

A esto, podemos sumar al trabajo de compositores e instrumentistas que se formaron en Europa y Estados Unidos, y regresaron a Córdoba para ocupar importantes espacios de formación y gestión. Lo que tuvo un valor e impacto invaluable en la cultura musical cordobesa y contribuyó a definir un campo de producción musical local. Tal es el caso de compositores como José Halac y Juan Carlos Tolosa por ejemplo, regresando de Estados Unidos y Bélgica, y la tensión con la música que aquí se producía, teniendo a Gonzalo Biffarella como referente cordobés en el mundo y en espacios de formación académica local. Podemos pensar también el caso de los instrumentistas, como Eduardo Spinelli y su experiencia en Alemania que busca replicar en Córdoba, y María Victoria Azurmendi, que regresa de estudiar también en Alemania y toma una posición activa y militante de las nuevas músicas en el Conservatorio “Félix T. Garzón”.

Este panorama aclara de cierta manera cómo se define la música contemporánea en el campo del arte en la ciudad de Córdoba o al menos, clarifica en el marco de la composición musical que toda pieza que no suene y esté estructurada como músicas alemana, italiana, española o norteamericana de los últimos 50 años no será entendida como música contemporánea. Lo que explica, por ejemplo, por qué prácticas musicales y/o sonoras como el *noise* o el *ambient* no tienen espacio en el marco de las instituciones, y no son consideradas en el ámbito de los centros educativos formales. Lo mismo sucede en el caso de la improvisación libre. Tanto ensambles, músicos, intérpretes, ciclos o festivales han desarrollado sus campos por fuera del marco de protección de las instituciones.

Cabe aclarar que las personas mencionadas aportaron su propia visión de las propuestas musicales o sonoras que conocieron, estudiaron y trajeron de otros países, podemos hoy día revisar ese impacto y entender cómo se situaron en Córdoba y contribuyeron al campo distanciándose de la cultura europea o norteamericana, es necesario comprender que el campo es dinámico y cambiante.

Observamos que en los últimos diez años, tanto músicas experimentales de corte conceptual e improvisación libre han ingresado a instituciones que no contaban con formación de este tipo. Desde espacios de formación académica, compositores e instrumentistas han contribuido mediante proyectos de investigación, proyectos de producción y conciertos, a que la Universidad ceda espacios reales y simbólicos. Por ejemplo, existen proyectos de improvisación libre e improvisación con señas con residencia en el Centro de Producción e Investigación de la Facultad de Artes de la UNC, aunque esto no significa que formalmente se hayan incluido contenidos formativos de esta práctica en los planes de estudio de las carreras de Música. Este movimiento es posible gracias a los esfuerzos realizados por docentes, compositores e instrumentistas que toman posición e incluyen estos contenidos en sus espacios curriculares, y hago hincapié en la palabra esfuerzo. Por ejemplo, en la Licenciatura en Composición Musical de la Facultad de Artes de la UNC existió durante años la materia Taller Experimental de Música, este espacio fue dictado por referentes de la música experimental tales como Oscar Bazán y Gonzalo Biffarella. La cátedra formaba parte del plan de estudios de 1986, cuando se aplicó el nuevo plan de estudios hace unos pocos años, extrañamente se retiró esta materia de la currícula, hecho que aún encuentro inexplicable. No solo no se incluyen nuevos contenidos, sino que se retiran. Con la improvisación libre sucede lo mismo, muchos docentes han trabajado desde esta práctica y de manera intuitiva en ciertos espacios. Yo mismo como docente incluyo material teórico y práctico, pero no encontraremos una materia exclusiva para esta práctica en ningún centro de estudios académicos de la ciudad de Córdoba.

Alicia Gutiérrez menciona en el prólogo que escribe para *El Sentido Social del Gusto*, y a modo de introducción de los conceptos centrales en la sociología de Bourdieu, que “la estructura de un campo es un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego (...). Un campo de luchas destinado a conservar o transformar ese campo de fuerzas” (Gutiérrez en Bourdieu, 2010: 9). La creencia (*illusio*) de que hay algo por lo que vale la pena jugar, apostar, comprometerse en el juego, es lo que me llevó a convertirme casi exclusivamente en improvisador, y a ocupar espacios académicos que aporten desde esta práctica. Puedo decir que soy uno de muchos casos.

Es posible actuar sobre el campo y sobre el mundo actuando sobre la representación que los agentes se hacen de ese mundo, considero que desde cierto ámbito del campo

musical en Córdoba se trabaja desde esa postura. Ofreciendo prácticas y herramientas para expandir no sólo la visión de un campo, sino el propio campo.

Definiciones

Durante el transcurso de este escrito he estado hablando de Improvisación Libre sin detenerme en el concepto o definición, considero necesario retomar una de las muchas definiciones en torno a esta práctica:

“La música que se improvisa libremente, sin partituras ni estructuras predeterminadas, atendiendo al gusto estético de los músicos que la hacen y a ningún estilo en particular se la conoce como improvisación libre”³.

Según Galiana Gallach (2012), improvisador valenciano, la Improvisación Libre se aborda como una actividad musical espontánea, abierta, participativa y plural y que destaca estéticamente por su diversidad de planteamientos y motivaciones. Características que dan como resultado tantas formas de construir un devenir sonoro como improvisadores que lo ejercen. La Improvisación es un proceso de creación sonora en tiempo real en el que no median partituras ni estilos, ni ensayos previos a un concierto. Los improvisadores crean su música al mismo tiempo que ellos, y el público, la escuchan.

Es en el proceso del aquí y ahora, en el marco de un campo que se expande, donde sucede la improvisación libre, todas las negociaciones e intercambio de expectativas se ven atravesadas por el bagaje musical y de vida (*Habitus*), de cada uno de los participantes: “lo individual, lo subjetivo, lo personal, es social. Es producto de una misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas” (Gutiérrez, 2010: 16)⁴. Podríamos pensar la improvisación libre como una expansión del campo musical en el marco del campo del arte, en el cual lo social incorporado que constituye el *habitus* se desarrolla y genera el interés (*illusio*) que le es propio, la condición de su funcionamiento. Esta analogía de lo social aplicado a lo musical funciona de manera precisa para entender la construcción sonora en la improvisación libre.

³ En inglés, *Free Improvisation o free music*. “Free Improvisation”. Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Free_improvisation (Última consulta: 20/05/2021).

⁴ Gutiérrez, Alicia en Bourdieu, P. “Estrategias de reproducción y modos de dominación”. Transcripción del curso dictado en Göttingen, Alemania. Publicado por primera vez en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 105,1994. Traducción: Miguel A. Castillas.

La operación del desciframiento para las obras/procesos resultantes, improvisaciones sonoras libres y momentáneas, se vuelve realmente complicada para el público cuando intenta apropiarse de la obra utilizando herramientas de desciframiento de una época anterior. No solo porque son obras-procesos-momentos irrepetibles contruidos con una lógica diferente a la de la música escrita sino también porque el público de una Improvisación Libre forma parte del devenir sonoro generado sin siquiera saberlo. Siempre influye en el resultado.

La improvisación exige a los oyentes un nivel extra de esfuerzo, tienen que poder seguir su forma a medida que emerge, oír la interacción entre los músicos al mismo tiempo que ellos mismos. Estar dentro de la red invisible de sonido interconectado es oír la fuente de ideas, de cambio, de contingencias; estar afuera se asemeja más a recibir una obra. (Toop, 2018: 199)

No es una costumbre de los públicos la escucha activa, en general estamos familiarizados con la escucha pasiva, como mero entretenimiento. Podemos especular entonces respecto a las causas de la falta de legitimación de esta práctica en el público, en las instituciones educativas – que carecen de cátedras específicas que traten el tema de la improvisación- y finalmente, en espacios de gran capital simbólico como por ejemplo, el Teatro Libertador San Martín que no ha incluido este tipo de música en su programación oficial, a excepción de un reciente festival que se organizó sin presupuesto alguno y con una trascendencia adecuada a la inexistencia de apoyo económico.

Córdoba y sus vínculos cooperativos

Considero interesante sumar una pequeña reflexión respecto a los vínculos cooperativos que propone Howard Becker (2008) en su libro *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. La improvisación libre es de hecho una actividad social colectiva que pone en jaque el tipo de vínculos cooperativos que Becker menciona. Al ser una actividad creativa, colectiva y sin jerarquías, en la que los y las artistas participantes se vinculan sin adaptarse a limitaciones, genera una importante ruptura. La música improvisada no suele encerrarse en teatros ni espacios convencionales y/o institucionales, al menos eso podremos comprobar si revisamos la programación anual de estos establecimientos en los últimos años. De este modo la red cooperativa necesaria

para que exista el arte tal cual la pensó Becker cambia por completo su sentido. La red de improvisadores no genera una dependencia porque no ofrece limitaciones para gestionar espacios en los que esta música tenga lugar. Tomando el caso de la ciudad de Córdoba, existen sitios donde se generan proyectos de Improvisación Libre, se crean y difunden registros a través de sellos discográficos independientes y se divulga información respecto a esta práctica. La Cúpula Galería de Arte y Medialab dirigida por el artista Jorge Castro, constituye un ejemplo perfecto en este caso, funcionando hace casi diez años en nuestra ciudad. Espacios como este están coordinados por artistas que también son improvisadores posibilitando que la red tome otra forma. Ya no una dependencia que limita, más bien una red que abre posibilidades. Al no depender de salas, teatros, museos - ya que la improvisación puede suceder en cualquier espacio - no hallamos restricciones para su existencia, con clara excepción de ciertos ámbitos académicos o sociales. Situación que está cambiando, lo que de cierto modo permite redefinir la red de vínculos cooperativos. Es de este modo, y a través de la improvisación libre, que se anulan las convenciones que regulan la relación entre los artistas y el público, especificando los derechos y obligaciones de ambos, según plantea Becker (Becker, 2008). Aquí este concepto no resulta útil, ya que la relación entre los artistas, y entre el público y los artistas cambia rotundamente. Se suprime también el concepto de personal de apoyo. Al suspenderse las relaciones de poder y acuerdos comunes a otras formas específicas del arte, no existen convenciones que formateen de ante mano las relaciones. El único acuerdo de cooperación en este tipo de música es trabajar sobre la base de la ausencia de jerarquías. Esta es precisamente la forma en la que se constituyó la improvisación libre históricamente en pos de diferenciarse de las manifestaciones musicales que acumularon el capital económico y simbólico.

No es un interés en este texto analizar la historia estructural de la música contemporánea en Córdoba, más bien refiero a la microhistoria para esbozar una hipótesis respecto al camino que ha tomado la Improvisación Libre, sin considerar en ninguna situación estos hechos como superficiales.

Tomaré a continuación algunos hechos de importancia para explicar mi postura.

Existe en la ciudad de Córdoba un ciclo de improvisación libre creado por el contrabajista e improvisador Máximo Endrek. Desde el año 2012 el ciclo *Living/Leaving*, ha reunido a más de sesenta músicos, *performers*, escritores y artistas plásticos locales, nacionales e internacionales. Las sesiones suceden en distintos

espacios de la ciudad, en ámbitos culturales oficiales, académicos y del *under* cordobés. La premisa es la improvisación libre, no hay ensayos o encuentros previos. Me atrevo a decir que gran parte de los músicos de la ciudad (desde la música experimental, *noise*, *ambient*, improvisación acústica y electroacústica) han pasado por estas sesiones y se han visto influenciados por el ciclo creado por Endrek. Recuerdo nuevamente que escribo este texto como sujeto situado en Córdoba y en el campo de la Improvisación Libre. Desde que comencé a improvisar tuve interés por el ciclo, a la fecha de hoy he participado ya de al menos tres conciertos con diferentes músicos y artistas de diversas procedencias, asimismo he observado como otras personas en el campo pasaron por la misma situación, y como esto afectó positivamente su práctica.

En el año 2009 se funda en la Facultad de Artes el LEIM Ensamble. El ensamble fundado por quien escribe y Federico Ragessi dedica sus esfuerzos a la improvisación libre y toma su nombre del Laboratorio de Electroacústica e Informática Musical de dicha institución, una especie de reformulación del Centro de Música Experimental creado por el compositor Oscar Bazán en el 65. En el año 2016 el ensamble genera las “Primeras Jornadas de Improvisación Libre” con el aval del Departamento de Música. En el año 2017, avalados por la Facultad de Artes de la UNC y por la flamante Facultad de Artes y Diseño de la UPC, se dan las “Segundas Jornadas de Improvisación Libre”⁵. La hipótesis que me permito gestar es que: inscriptos en el tiempo corto, ambos acontecimientos renovaron el interés por la Improvisación Libre y fueron disparadores de una escena musical contemporánea en la ciudad que trascendió los límites de las instituciones educativas formales y de los espacios culturales con más capital económico y simbólico transformando las relaciones de dominación habituales generando una nueva y particular red de vínculos cooperativos. Las terceras jornadas de improvisación, que tuvieron lugar a finales del año 2018, se conformaron con invitados que fueron asistentes y parte de los talleres de formación de las primeras y segundas jornadas, y actualmente coordinan o son parte de grupos de improvisación surgidos de estos encuentros⁶. Un claro ejemplo de esto es el NoN Ensamble, grupo de improvisación libre conformado por Silvia Angles, Julio Kaegi, Verónica Flores, Carla Fogliatto, Evangelina Arce y Violeta Carreira.

⁵ <http://www.digesto.unc.edu.ar/>: (Res. HCD. 125/17 – Res. HCD. 120/16)

⁶ Nota del autor: formo parte del comité organizador de las terceras jornadas. Se realizó un seguimiento de las actividades de los estudiantes que formaron parte de las pasadas jornadas y se los invitó a formar parte de la edición 2018 como músicos y talleristas.

El espacio de los posibles

Estamos determinados por el ‘espacio de los posibles’ que se define en la relación entre *habitus* como sistema de disposición ligado a una trayectoria social y un campo (Bourdieu, 2010). Campo expandido, siempre principio de las invenciones.

Es importante reconocer la experiencia de la improvisación libre como una experiencia social, como un sistema de esquemas de percepción y valoración, de juicio y de goce adquiridos en la práctica de la vida cotidiana, esto potenciará a los improvisadores y al público en su capacidad para descifrar el código de la obra y así formar parte del proceso de construcción de sentido. Podrá el público formar parte de la red invisible de sonidos interconectados, estar dentro de esos cambios y contingencias para de este modo ser parte de un proceso que al mismo resulta el producto, y no un mero receptor. El hecho de que la improvisación libre se construya negociando y socializando sonidos en un espacio específico y en tiempo real nos permite un dominio del instrumento de apropiación de la obra/proceso. Esto genera otros motivos de lucha y nuevos intereses que posibilitan la modificación del campo de la música, y del arte. Modificación, en mi opinión, siempre necesaria.

Para finalizar, cabe mencionar que pienso la expansión del campo musical como un fenómeno complejo que se da desde varios aspectos, comprendo que desde lo musical rompe en el ámbito de las formas preestablecidas y la macro-organización ya que es una práctica que tiene su hincapié en el proceso, y no en los resultados. Desde una mirada política, se expande porque la improvisación libre nació y existe por fuera de la protección que habilitan las instituciones decimonónicas (teatros, organismos estables, universidades) y puede comunicar discursos no hegemónicos. Desde lo social, porque se trabaja aplicando el concepto de comunidad como una configuración temporal de experiencia en el que se regulan de manera colectiva los procesos. En la improvisación libre dialogamos, intervenimos y resonamos de manera horizontal entre las personas involucradas y con el espacio que nos aloja, por ello se constituye como una práctica musical única en sus posibilidades sociales en el marco del campo musical expandido actual en la ciudad de Córdoba.

Bibliografía

- ALONSO, C. (2007). *Improvisación libre, la composición en movimiento*. España: Dos Acordes.
- BECKER, H.; Faulkner, R. (2011). *El jazz en acción, la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo Veintiuno Editores.
- BECKER, Howard. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- BOURDIEU, Pierre. (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre. (2001) *Creencia Artística y Bienes Simbólicos. Elementos Para Una Sociología de La Cultura*, de. Aurelia Rivera, Córdoba – Buenos Aires.
- GALIANA GALLACH, J.L. (2012). *Quartet de la Deriva, La Improvisación libre y la teoría de deriva en la construcción de situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores*. OBRAPROPIA, SL. Valencia.
- MATTHEWS, W. (2012). *Improvisando, la libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones.
- TOOP, David (2019). *En el Maeslröm. Música, improvisación y el sueño de libertad antes de 1970*. Caja Negra Editora, Buenos Aires.

Colaboradores/as

Juan Diego Estupiñán Díaz

Correo: jdestupinand@correo.udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá (Colombia)

Nació en Bogotá en el año 1995 e inició su carrera en canto con el programa básico de música de la Universidad Nacional de Colombia desde el 2012 hasta el 2015. En el 2021 obtuvo el título de Maestro en Artes Musicales con énfasis en Composición y Arreglos en la Facultad de Artes ASAB y, actualmente, cursa séptimo semestre de canto en la Universidad Nacional de Colombia. Como pianista, ha tenido clases con los maestros Diego Castillo (Universidad Nacional de Colombia), Miyer Garvin Goenaga (Universidad Nacional de Colombia) y Aurelio Caro Pianista (Conservatorio Tchaikovsky de Kiev). Como solista, ha cantado en prestigiosos escenarios de Bogotá y en diferentes ciudades de Alemania y España.

Valentina Roveda Villamil

Correo: vrovedav@correo.udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá (Colombia)

Valentina Roveda Villamil es una estudiante actual del pregrado en Artes Musicales con énfasis en Composición y Arreglos de la Facultad de Artes ASAB. Nació en Roma (Italia) en 1997, pero ha estudiado toda su vida en Bogotá (Colombia). Desde los cuatro años se interesó por la música debido a la formación musical infantil sólida que su colegio, Liceo Juan Ramón Jiménez, le ofrecía. Ha explorado distintos instrumentos, pero sus estudios están dirigidos hacia la teoría musical, composición y arreglos. Ha estudiado canto con los maestros Rodolfo Losada y Yolanda Amaya, y composición y Arreglos con Oscar Wilches, Jaime Torres Donneys y Juan Guillermo Villarreal Solar.

Eliana Monteiro da Silva

www.elianamonteirodasilva.com

ms.eliana@usp.br / ms_eliana@hotmail.com

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: Pesquisadora-colaboradora.

Pianista, Mestre e Doutora em Música pela Universidade de São Paulo, onde ministra disciplinas de pós-graduação e atua como pesquisadora-colaboradora. É autora do livro “Clara Schumann: compositora x mulher de compositor” (Ficções, 2011) e do e-book “Compositoras Latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano” (Ficções, 2019). Integra a rede “Sonora - músicas e feminismos”, o grupo “Polymnia”, e o “MYGLA: Músicas y Género, Grupo de estúdios Latinoamericanos”. Forma o “Duo Ouvir Estrelas” com a mezzo-soprano Clarissa Cabral, com quem gravou o CD “Clara Schumann: lieder e piano solo”.

Direção postal: Rua Dr. Oliveira Pinto, 73, São Paulo/SP, Brasil. CEP: 01444-010.

Marisa Milan Candido

marisamilan@usp.br / marisamilancandido14@gmail.com

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: Doutoranda.

Pianista, bacharel em Piano pela Faculdade Santa Marcelina, com bolsa integral, e Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). No mestrado, realizado com auxílio de bolsa CAPES, pesquisou a respeito da constituição, atuação e dissolução do grupo de compositores Música Viva, sendo sua dissertação intitulada “Estéticas cruzadas: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952”. Atualmente desenvolve pesquisa de Doutorado em Música na ECA-USP, também com auxílio de bolsa CAPES, sobre a pianista e compositora Eunice Katunda.

Direção postal: Avenida Thomas Edison, 934, apto 154 A, São Paulo/SP. CEP: 01140-001.

Gastón Ares

Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

Profesor en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical (UNLP). Postítulo en Diplomatura Superior en Música Contemporánea orientación Composición con nuevas tecnologías (CSMF). Posgrado en curso *Especialización en Arte Sonoro* (Untref). Desde 2006, tiene a su cargo las cátedras Elementos Técnicos de la música III y IV en el Conservatorio de Música de Bahía Blanca. Como compositor participó en *Nuevas Músicas por la Memoria - Edición 2014 (CABA)*; *Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Cervantes-Edición 2015-2016 (CABA)*. En 2016 Recibió una distinción especial en el *Concurso de Composición Konex – Música Clásica - Edición 2016 (CABA)* por su obra

Adagio fantástico para cuerdas. Sus obras han sido seleccionadas en concursos nacionales.

Holdich 72, 1c. Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Tadeu Moraes Taffarello

tadeumt@unicamp.br

Universidade Estadual de Campinas

É compositor e pesquisador musical. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Teve peças estreadas por Fábio Presgrave, Nieuw Ensemble Amsterdam, Fabrício Ribeiro, Orquestra Sinfônica da Uel, Orquestra Sinfônica da Unicamp, Lucia Cervini, dentre outros. Como pesquisador, atua junto à Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), órgão vinculado ao Ciddic/Unicamp. É bacharel (2001), mestre (2004) e doutor (2010) em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atuou como docente pela UEL (2005-2006 e 2012-2015), Unesp (2010), Santa Marcelina (2010) e UFU (2003-2005).

Fernando de Oliveira Magre

fernandomagre@gmail.com

Universidade Estadual de Campinas

Doutorando em música pela Universidade Estadual de Campinas (IA-Unicamp) com bolsa FAPESP (Processo nº 2018/04308-3), mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa FAPESP, graduado em música e especialista em regência coral pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro colaborador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolveu estágios de pesquisa com bolsas FAPESP e CESEM/FCT. Membro do Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) e do comitê editorial da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia.

Franco Alberto Pellini

Franco Pellini, compositor, improvisador e investigador. Profesor adjunto a cargo de Técnicas y Materiales Electroacústicos del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba; Director del Centro de Estudios Experimentales de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba donde también es Profesor Asociado en Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Producción Musical, Taller de Producción Musical y Laboratorio del Sonido I. Investigador en el proyecto "Música contemporánea cordobesa del Siglo XXI: cartografía, diferencias y vínculos desde una perspectiva técnico-musical" (UNC). Es Doctorando en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Como improvisador ha participado de conciertos junto a LEIM Ensemble, Josep Lluís Galiana, César Bernal, Javier Pedreira y Wade Matthews entre otros.