
Editorial

Una vez más consagramos un número de Consonancias a la música. La anterior fue con ocasión del aniversario mozartiano (nº 18, Diciembre 2006). En esta oportunidad hemos convocado a cuatro destacados docentes de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de nuestra Universidad: a su decano, el Maestro Guillermo Scarabino, a las Dras. Diana Fernández Calvo (Directora del Doctorado) y Pola Suárez Urtubey, y al Dr. Pablo Cetta. Las reflexiones que ellos nos proponen abarcan un amplio espectro temático, como puede deducirse de los títulos de sus respectivos artículos: “El motivo de la Redención en el *Requiem* de Brahms. Aproximación hermenéutica”, “El aprendizaje disciplinar de la música: saberes, ética y estética”, “La Musicología en la Universidad Católica Argentina”, “La composición musical como investigación interdisciplinaria”.

Más que llamar la atención sobre tal o cual pasaje de estos textos, la ocasión de publicarlos nos invita a reflexionar brevemente, en esta nota introductoria, acerca de un par de temas. Ante todo, el de la trascendencia de la música. Con George Steiner, podemos afirmar que plantear la pregunta “¿qué es la música?” podría ser muy bien una manera de preguntar “¿qué es el hombre?”. Por eso, afirma este autor, “un mundo desprovisto de música sería un mundo –explícitamente– inhumano”. Según él, la música aporta a nuestra vida cotidiana un encuentro inmediato con una lógica del sentido diferente de la lógica de la razón. “La música es precisamente el nombre más auténtico que tenemos para designar la lógica más allá de lo racional que trabaja en las fuentes del ser que engendran las formas vitales. La música ha celebrado el misterio de las intuiciones de la trascendencia... De una manera evidente la música pone nuestro

ser en contacto con lo que trasciende lo decible, con lo que supera lo analizable”. Esta familiaridad con la trascendencia es el privilegio de las grandes creaciones musicales. En el presente número de Consonancias tenemos la posibilidad de acercarnos a esa dimensión inefable a través del análisis detallado mediante el cual Guillermo Scarabino desentraña una novedosa clave hermenéutica del *Requiem alemán* de Brahms: un motivo musical –al modo de un *leitmotiv*– que evoca una significación religiosa muy precisa –la de la redención– y que nos permite así asomarnos a las profundidades teológicas del acto creador musical. La lectura del texto debería completarse con la audición de esta genial partitura¹.

En segundo lugar, quisiéramos destacar un elemento que se desprende de la lectura de los tres primeros textos que presentamos en este número de Consonancias, a saber, el de permitirnos palpar de cerca la hermosa coexistencia de lo antiguo y lo nuevo en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Todo lo valioso en el orden musical, ya sea del pasado remoto o del presente más actual, es apreciado y valorado. Desde las enseñanzas de los filósofos griegos hasta las audaces exploraciones contemporáneas en el terreno de la música electrónica, todo tiene su lugar en el ámbito de esta unidad académica, donde los docentes logran una verdadera consonancia, tal vez *por estar todos ellos, profesionales idóneos, al servicio de la Música, a la que aman entrañablemente*. Sin que nuestros autores lo digan en los textos que publicamos, nos gusta pensar que tal vez esté allí el motivo por el que esta Facultad es reconocida internacionalmente por la excelencia de su formación. Y es por eso que este rasgo resulta verdaderamente ejemplar dentro de nuestra Universidad.

¹ Una versión del *Requiem* puede consultarse en <http://www.youtube.com/watch?v=MANuk6MxXQ0>.

El aprendizaje disciplinar de la música: saberes, ética y estética

Diana FERNÁNDEZ CALVO

Antecedentes clásicos de la enseñanza de la música

La concepción de la música en la Grecia antigua comprende no sólo lo que ahora entendemos como tal, sino también los diversos géneros poético-literarios: la oratoria, la tragedia, la comedia, la danza, la astronomía y la historia¹. Por ello, la concepción de la música en Occidente nace sostenida en la idea de su naturaleza interdisciplinaria, entendida así desde un sentido moderno del tópic.

Uno de los aspectos más significativos de este pensamiento nos remite al enfoque característico que la transmisión de conocimientos posee dentro de la cultura griega. Este enfoque contempla la combinación de diferentes disciplinas. Un ejemplo claro lo constituye el panorama de la teoría de los números aplicada a la música. Esta teoría, mirada desde la historia del aprendizaje, nos permite comprobar una tradición continua de especulación aritmética del sonido, que une el período que va desde el siglo IV a.C. hasta el XIV d.C. Todo ello forma parte de un gran círculo que, a su vez, se encuentra inmerso dentro de otros².

Siguiendo esta perspectiva debemos señalar que la palabra *música* comprende:

- La ciencia: el saber teorético, especulativo, contemplativo.

- El arte: la técnica, el saber operativo, la actividad práctica.

Es así como la música es concebida en un primer momento como matemática absoluta (concepción pre-ateniense) y, más adelante, se integra a una especulación teórica que ya no es divina y sagrada sino humana. La música entra en el orden de los sentidos y, al margen de su función ética, comienza a constituir una función estética (concepción ateniense). Finalmente, luego de Aristógenes, desde la Escuela de los Ptolomeos se enfoca la teoría musical desde la óptica de la filosofía natural.

Podemos decir que, con Pitágoras (siglo VI a.C.), la música abarca la teoría de los números, la doctrina del ethos y las primeras experiencias acústicas.

La diferencia entre la postura pitagórica y la aristogénica es la siguiente: para el pitagorismo la música tiene un origen extra-terreno, es decir, celeste. En cambio, la orientación aristogénica fundamenta el conocimiento en la experiencia misma, en la condición audible y terrena del fenómeno musical, sin por ello dejar de lado la cuantificación numérica³.

La concepción pitagórica habla del sonido en relación con el número. Para los pitagóricos, el sonido depende del número en cuanto relación intrínseca con las longitudes de las cuerdas y, por lo tanto,

¹ Numerosos estudios sobre la música griega durante el período clásico tratan la problemática descrita en esta primera aproximación: VON JAN, C. ed. *Musici scriptores graeci*, Leipzig, 1895; WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936; ANDERSON, W. D. *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge, Press. Londres, 1966; WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford, 1992; ANDERSON, W. D. *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca, NY, 1994; URBINO. *La música en Grecia*, 1985; SOLOMON, J. "The Seikilos Inscription: A Theoretical Analysis", en *The American Journal of Philology*, Vol. 107, Nº 4, 1986.

² Cfr. MOUTSOPOULOS, E. *La musique dans l'oeuvre de Platon* (Paris, 1959), 175–85; WEST, M. L. *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, 242–9.

³ GARCÍA BAZÁN, F. "La presencia de Espeusipo en Plotino. Problemas de interpretación en relación con Aristóteles, Proclo y Jámblico", en *Diadokhé* 1-1/2, 1998.

esa relación posibilita “representar” los intervalos de la escala con razones numéricas.

Posteriormente, con Platón (siglos V-IV a.C.), la música pasa a integrar la suprema filosofía, y, como resultado de ello, es considerada la gran educadora. De allí en más, con Aristóteles (siglo IV a.C.), continúa con su función ética y pedagógica, pero confirmando su condición terrestre⁴. Finalmente, con Aristógenes (siglo IV a.C.) la concepción de la música inicia una estética naturalista, que constituye la fuente más importante para el conocimiento de la teoría griega. El enlace de la teoría de la música con la práctica musical se amplía con la obra de los autores del período helenístico.

Ptolomeo es el teórico más sistemático, dado que para él las observaciones musicales implican el estudio del universo natural. Como consecuencia de ello, a partir de Ptolomeo, el abordaje metodológico de la especulación musical es modificado. Resulta una clara muestra de esta modificación la utilización del monocordio como un instrumento científico de demostración de las alturas y de su interválica a través de mediciones matemáticas. De estas especulaciones surge un código numérico de representación de las alturas. En los dos primeros libros del tratado de Ptolomeo se establecen mediciones similares a las de Aristógenes, en cuanto a afinación y relaciones interválicas prácticas. Pero, en el tercer libro, el enfoque varía, yendo más allá de estas consideraciones, al establecer la relación entre estos sonidos observados con otros hechos de la naturaleza. Esta nueva óptica lleva a Aristógenes a plantearse enfoques estéticos y éticos –no abordados con anterioridad– y a relacionar los géneros con las virtudes, las organizaciones de los tetracordios con las órbitas planetarias, y la organización sonora con los principios de la “belleza”.

A partir de allí, se abre un nuevo período en la tradística griega que ocupa un espacio de trescientos años. La intención de estos nuevos tratados es presentar los tópicos musicales básicos, en forma de breviario, libres de cualquier aspecto problemá-

tico, de dificultad crítica o del objeto de la tradística de la que derivan.

Los nuevos tratados se caracterizan por poseer un estilo fácil de memorizar, lo cual nos permite inducir que persiguen un uso “escolar” y están guiados por intenciones pedagógicas⁵.

Entre los tratadistas de esta segunda época se destacan:

- 1- Arístides Quintiliano (siglos II-III d.C.). Constituye una fuente importante para el conocimiento de la estética musical de la antigüedad.
- 2- Alipio (siglo IV d.C.). Proporciona a Occidente las tablas de notación alfabética griega.

Arístides Quintiliano y Alipio son considerados, por lo tanto, eslabones entre el período clásico de la teoría musical y las obras teóricas posteriores.

En el primer libro de Arístides Quintiliano, la preocupación está puesta en la tríada clásica: la armónica, la rítmica y la métrica. En el segundo libro, la inquietud se orienta a la continuación del enfoque práctico de la música⁶. En el tercer libro, Quintiliano teoriza sobre la música contemplada como una de las artes de las relaciones numéricas. En este último libro, desarrolla la teoría de los principios masculinos y femeninos de la música, junto con la especulación filosófica sobre las características de moderación y belleza del arte musical.

A través del desarrollo llevado a cabo por los diferentes enfoques teóricos –desde Pitágoras hasta Arístides Quintiliano–, los datos sobre la teoría musical están fuertemente relacionados con los principios pedagógicos de la disciplina. Por otra parte, son abundantes los desarrollos teóricos que abordan aspectos estéticos y psicológicos de la música en la educación y de la práctica musical concebida como educación. Al mismo tiempo, la intención pedagógica está declarada en las tablas del tratado de Alipio, que son las que acercaron la notación alfabética griega al mundo occidental⁷.

⁴ Cfr. ANDERSON, W. *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, Press. Londres, 1966.

⁵ Como por ejemplo el tratado de Baquío, expuesto en forma de pregunta-respuesta. Cfr. WILLE, G. *Einführung in das römische Musikleben*. Darmstadt, 1977, pp. 97–112.

⁶ La práctica de la música para Quintiliano representaba a la educación a través de la música.

⁷ MATHIESEN, J. “Alypius [Alupios]”, en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2004.

El tratado de Alipio es el último en el que se desarrollan temas musicales desde un punto de vista técnico. Alipio define *harmoniké* a partir de Ptolomeo y es mencionado por Casiodoro; se lo ubica cronológicamente en la mitad del siglo IV d.C.⁸. El tratado de Alipio es imprescindible para poder entender la notación griega musical, ya que él nos transmite, para cada uno de los *tónoi*, la notación instrumental y la notación vocal. Por otra parte, en su tratado indica la posición de cada letra en los tres géneros de la melodía: diatónico, cromático y enarmónico⁹. Las dos notaciones se basan en alfabetos y serán generadoras del sistema alfabético latino de notación musical. A su vez, este sistema de escritura dará origen a nuestra actual notación occidental. La llamada tratadística griega tardía finaliza con Alipio. En un contexto latino, es retomada tiempo después por Boecio en su escrito *De institutione musica*. En la enseñanza profesional de la música, el tratado de Boecio se constituye en texto de abordaje obligatorio hasta muy entrado el Renacimiento.

No obstante, para los autores de la Edad Media, Boecio no fue la única fuente sobre la teoría de la música griega¹⁰. Martianus Minneus Felix Capella (siglo IV o V), Cassiodoro¹¹ (c. 485 – c. 580, *De musica*) e Isidoro de Sevilla¹² (c. 570 – 636), entre otros, han proporcionado información sobre las fuentes griegas; y John Scotus Erigena (c. 810 - 77), traductor y comentarista de Dionisio Aeropagita, habla en su obra de la música dirigida a “personas con talento innato”, la música que “elogia a Dios” (en los ocho modos) y la música “artificial” (instrumental)¹³. El trabajo de estos teóricos constituye la base troncal de los estudios musicales en el ámbito del Quadrivium. Bajo el pontificado de San Isidoro de Sevilla, los himnos se prescriben en el oficio divino y se les da el apoyo necesario para ordenarlos en los usos en vigor en Italia y Francia¹⁴. También debe destacarse el aporte de

Guido D’Arezzo (991-1033) expuesto en su escrito “*Epistola ad Michaellem de ignoto cantu*”¹⁵; su sistema de entonación y lectura da pie a la teoría musical de Occidente y es replicado en los tratados de enseñanza de la música de Franchino Gaffurio, *Theorica Musica* (1492), y de Pietro Cerone, *El Mellopeo y Maestro* (1613), el cual se ubica como texto central para la enseñanza de la música de los maestros de capilla europeos y del virreinato español.

2- El abordaje formativo durante los siglos XVII a XX

Durante el barroco, el clasicismo y el romanticismo, la música de Occidente se despliega a través del desarrollo de la paleta orquestal, la simultaneidad armónica y contrapuntística, la organización formal de los géneros instrumentales, vocales y mixtos, la estructuración de la tonalidad y las habilidades virtuosísticas de los intérpretes. Tratadistas teóricos y de la música práctica desarrollan sus textos de enseñanza que se dirigen a intérpretes, compositores y estudiosos de la teoría musical. La mayor parte de la afinación y los cálculos intrincados del “temperamento” encontrados en los tratados de música teórica del barroco están alineados con las tradiciones de los teóricos especulativos. Asimismo, la tradición aristogénica empírica encuentra eco en el trabajo de muchos especialistas en ciencias naturales de los siglos XVII y XVIII, que estudian la base acústica de la consonancia y de la tonalidad (Galileo, Descartes, Sauveur), así como en los trabajos científicos del siglo XIX en el área de la psicología del campo tonal (Helmholtz y Stumpf).

A fines del siglo XVIII, en Francia, se estimula de manera muy especial la enseñanza musical, estableciéndose la práctica de elaborar ejercicios para

⁸ Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus. *Epistula ad Boethium*. (Variarum liber II, 40). A. J. Fridh: CCSL 96 p. 87-91 (Inst. 2, 5, 10). Véase MATHIESEN, J. “Alypius [Alupios]” en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2004.

⁹ Cfr. MATHIESEN, J. “Alypius [Alupios]” en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2004.

¹⁰ Aunque sí la fuente principal

¹¹ Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus *Institutiones* (R. A. B. Mynors: Oxford 1937), 507 *Epistula ad Boethium* (Variarum liber II, 40) (A. J. Fridh: CCSL 96 p. 87-91)

¹² Isidorus Hispalensis (c. 570-636) *Etymologiarum libri XX* (W. M. Lindsay: Oxford 1911).

¹³ Cfr. FONTAINE, J. *Isidore de Séville et la culture classique dans l’Espagne wisigothique*. Paris, 1959 (1983).

¹⁴ Son introducidos por San Ambrosio en Milán y San Hilario en Poitiers.

¹⁵ En Gerbert II.

el aprendizaje instrumental y vocal con carácter sistémico. Aparecen entonces múltiples versiones de ejercitaciones y guías teóricas organizadas en textos que reciben el nombre de “métodos”. Es importante destacar que el *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* fundado en 1795, en París, guía el proceso de publicaciones de estos textos didácticos y se constituye, a su vez, en consumidor activo. La preocupación principal de los educadores musicales del siglo XIX parece ser, precisamente, el aprendizaje de las habilidades lecto-escritoras que puedan facilitar la inserción de los alumnos en la práctica musical. Para los teóricos de fines del siglo XVIII, una cuestión estilística importante es la naturaleza de la melodía, sus componentes, la construcción y el desarrollo (Riepel, Koch), y para los teóricos del siglo XIX, las prácticas cromáticas y de modulación y la nueva elaboración de las formas musicales (Marx, Fétis). Los métodos que surgen durante este período están, por lo tanto, teñidos por el “modelo activo”, que tiene sus orígenes en pensadores como Pestalozzi, Rousseau y Fröbel, y que influye en las tendencias educativas del siglo XIX y del XX. A este modelo –que caracteriza a la Escuela Nueva desarrollada durante el siglo XIX– se lo llama “escuela activa” a partir de 1920. El propósito que guía a los educadores enrolados en este movimiento es la reforma de la enseñanza a través de experiencias innovadoras.

Este diseño formativo de intérpretes, directores, musicólogos, educadores y compositores da origen a los métodos que inspirarían la enseñanza de los conservatorios en la Argentina. A los saberes técnicos y estilísticos se les suma durante el siglo XX el abordaje disciplinar de la música desde las ciencias cognitivas que estimulan la investigación de los factores cognitivos genéricos. No obstante, durante el siglo XX, la teoría de la música especulativa ha continuado floreciendo, aunque con nuevos nombres y con el uso de nuevas herramientas de análisis. Muchas investigaciones, por ejemplo en la psicología del tono, el timbre y el análisis de la psicoacústica –incluidos los trabajos de Mursell,

Plomp, Slawson y Terhardt–, podría decirse que pueden ser afiliadas a las tradiciones empíricas de los armónicos de Aristógenes, teniendo en cuenta la intención de comprender la naturaleza fundamental de los discretos elementos musicales. Por otra parte, Lerdahl y Jackendoff¹⁶ postulan un modelo liminar en el campo de la Psicología Cognitiva de la Música y diseñan una *Gramática Generativa de la Música Tonal* que reúne la teoría de Chomsky, la teoría armónica de Schenker y la Psicología de la Gestalt¹⁷.

A partir de los problemas de composición que plantea el método dodecafónico de Schoenberg, un número de compositores y teóricos ha desarrollado, a partir de 1950, teorías matemáticas destinadas al estudio sistemático de las posibles relaciones de serie e igualdad de temperamento a través de la teoría de los “pitch class sets”. Asimismo, ha sido común el desarrollo de las propuestas originales de composición destinadas a establecer y regular el vocabulario armónico, la estructura rítmica o la sintaxis tonal, tal como es el caso de Krenek, Eimert, Babbitt, Boulez y Perle. La teoría aleatoria de Cage y el método de composición de Xenakis pueden ser vistos como pertenecientes a esta tradición. A lo largo del siglo XX, coexisten una multitud de estilos individuales y de sintaxis musical.

3- La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA

El Papa Benedicto XVI afirma que la música, la gran música, distiende el espíritu, suscita sentimientos profundos e invita casi naturalmente a elevar la mente y el corazón a Dios en cada situación de la existencia humana, ya sea alegre o triste. Por ello, la música se puede convertir en oración y tiene la capacidad de transmitir una visión religiosa de la vida y de la historia, facilitando una sintonía con la belleza y la verdad de Dios, con aquella realidad que ninguna sabiduría humana y ninguna filosofía pueden expresar. Ese ha sido el espíritu gestor de

¹⁶ LERDAHL F.; JACKENDOFF, R. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: AKAL, 2003. [Versión Original: *A Generative Theory of Tonal Music*. Traductor: Juan González Castelao, 1983. *Massachusetts: MIT*].

¹⁷ Entendiendo como “auditores competentes” a las personas que pueden acceder a una comprensión de la música por entender las reglas sintácticas comprometidas en la música de la práctica usual.

nuestra Facultad de Música que nació dentro de la Pontificia Universidad Católica Argentina¹⁸.

Estuvo ubicada primeramente en la sede de Riobamba 1227 y se inició bajo la dirección del Maestro Alberto Ginastera. Su pertenencia ideológica llevó a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales a compartir desde siempre el principio de la Universidad. Así, brinda continuamente una formación integral que busca la síntesis entre excelencia en el campo profesional y el compromiso social, desde una cosmovisión humanístico-cristiana. En el caso de la Universidad Católica Argentina la contribución específica, además de esta común búsqueda de la verdad y de la integración del saber, está dada por una orientación impregnada por la cosmovisión católica que la anima. Si para las disciplinas filosófico-teológicas las grandes líneas de esta orientación son suficientemente claras, para el resto de las disciplinas (sociales, económicas y humanas en general) no lo son menos.

Cabe destacar que fue el 9 de marzo de 1959 cuando el Cardenal Antonio Caggiano, Obispo de Rosario y Presidente de la Comisión Permanente del Episcopado Argentino, elevó a la categoría de Facultad de Artes y Ciencias Musicales a la inicial Escuela Preparatoria de Música. De esta manera, la naciente Facultad se convirtió en la primera organización universitaria que enseñó música en la Argentina. Nuestra Facultad de Artes y Ciencias Musicales inauguró un nuevo concepto en la enseñanza musical. El Maestro Alberto Ginastera fue uno de los grandes creadores del país, y uno de los mayores propulsores de la enseñanza de la música en sus diferentes aspectos. En el diseño de este plan de estudios que Ginastera estructuró –luego de analizar y visitar las más célebres academias e instituciones musicales de los Estados Unidos y de Europa–, se conjugó una visión única que abordó desde las más antiguas manifestaciones de la música hasta las más avanzadas expresiones de la técnica musical moderna, todo ello inspirado en el espíritu fundacional de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Muchas de las asignaturas que figuraron en los programas se dictaron por primera vez en nuestro país, ya que –exceptuando la

Composición– la Musicología no había tenido cabida en la docencia superior o no había adquirido jerarquía universitaria. Tampoco los estudios en educación musical y en música sagrada.

Este proyecto educativo delinea –desde una visión moderna– lo que en la antigüedad se sostenía como concepción de la música producto de la conjunción de saberes: el saber teórico, especulativo y contemplativo, junto con la técnica, el saber operativo y la actividad práctica. A dicho diseño formativo se sumó tempranamente el de la investigación (1966), con la creación del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, fundado por donación testamentaria de los bienes de este investigador argentino. Esta impronta marcó fuertemente el perfil de producción de conocimiento científico en el área de la música en nuestra Universidad. El sello de formación ha crecido a lo largo de los años y ha llevado al Instituto a ser premiado con el Konex (2009) como Institución destacada en Música Clásica Argentina. Desde el Instituto de Investigación Musicológica se ha rescatado en los últimos años un importante patrimonio de música religiosa de los siglos XVII y XVIII del virreinato del Perú, y es la única institución en la Argentina que posee fondos documentales propios en todas las áreas: folklore, música académica, música virreinal y música devocional y litúrgica, y sostiene al mismo tiempo equipos de investigación interna.

Asimismo, el posgrado se inicia tempranamente en nuestra Facultad. En 1967 se propone una reglamentación para el doctorado de Musicología. Isabel Aretz se gradúa como la primera Doctora en Música del país y hace la defensa pública de su tesis el 4 de noviembre de ese año con el tema *Música tradicional de la Rioja*. Más tarde, los Centros de “Música Antigua”, de “Estudios Electroacústicos” y de “Análisis e interpretación musical” dejarán una huella de sus actividades a nivel nacional e internacional.

La tecnología y la estética de la segunda mitad del siglo XX y de la primera década del siglo XXI han modificado los saberes profesionales y, por lo

¹⁸ Como sabemos, entidad de educación superior eclesial que tanto ha sido fundada por la sede Apostólica que cumple su cometido en nombre de la Iglesia, con la Misión de una “[...] constante búsqueda de la verdad mediante la investigación, la conservación y la comunicación del saber humano para bien de la sociedad, en el marco de excelencia académica, liderazgo en el campo del conocimiento y compromiso con la comunidad” (Ex Corde Ecclesiae, 27).

tanto, obligado a adecuar los planes iniciales a las necesidades creativas y de producción musical de la estética contemporánea. No obstante, el espíritu inicial, distintivo del perfil de graduados, sigue intacto. Esta formación sigue siendo reconocida nacional e internacionalmente desde sus áreas de grado y de posgrado, y se demuestra a diario en la actuación compositiva, en la dirección orquestal, en la investigación y en la producción de los profesionales que integran esta casa de estudios y de sus egresados. La presencia de ese espíritu profesional, ético y estético se encuentra también en las actividades de extensión, de investigación, en los conciertos y en las publicaciones de nuestra Facultad.

Sus graduados, formados dentro de la universidad como comunidad, con un vivo sentido de "perte-

nencia" y con un vínculo que une a los distintos miembros, presentan en su accionar un común interés por la verdad –investigada, enseñada y aprendida–, el amor efectivo y el servicio mutuo que proyectan a toda la sociedad.

De esta manera, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales revive los principios de aquella universidad surgida en el corazón de la Iglesia, en la lejana Edad Media, constituida como reunión de maestros y alumnos que, juntos, se consagraban a la investigación y a la enseñanza movidos por un común amor al saber. El aporte de nuestra casa de estudios al mundo de la cultura consiste precisamente en esta búsqueda desinteresada y gratuita de la verdad en todos los campos, abarcando la creación, la apreciación estética, la producción y la investigación.

La Musicología en la Universidad Católica Argentina

Pola SUÁREZ URTUBEY

Cuando le preguntaron al compositor, pedagogo y musicólogo húngaro Zoltán Kodály en qué momento debía el niño comenzar a estudiar música respondió “nueve meses antes de nacer”. Es claro, había que traducir esta afirmación: “lo antes posible”. Ya desde la cuna. Como investigador de las fuentes más remotas de la música de su pueblo, había recogido con amor y devoción las canciones que cantan las madres a sus niños desde la cuna. Lo mismo ocurrió con el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, quien fue en esta Facultad de Música nuestro primer profesor de la materia, pues recorrió al menos dos veces Uruguay para recopilar las diversas versiones del “arorró mi niño” esparcidas en el país.

Cuando un estudiante accede a nuestra Facultad de Artes y Ciencias Musicales, el camino ha sido largo, exigente, y a veces complicado. Muy complicado. En la etapa previa al ingreso a esta casa, ha debido superar no sólo larguísimas horas de estudio, de práctica instrumental (o vocal), de desafíos frente a un lenguaje, el sonoro, que escapa a la lógica de otras formas del conocimiento, para dominar nuevas regiones de la creatividad humana. En mi experiencia con los adolescentes y muy jóvenes alumnos de los conservatorios, me he encontrado con situaciones complejas, en el caso especial de chicos que estudiaban música contrariando la voluntad familiar. Hasta hace no tanto tiempo el futuro de un hijo (¿y supuestamente su felicidad?) se veía ligado a profesiones alejadas de una concepción puramente artística. Dedicarse a la música, bien, pero después de haberse asegurado un título de médico, abogado o carreras análogas. También debían vencer prejuicios de sus compañeros de colegio secundario, para quienes un joven que dedicaba tantas horas a la práctica instrumental, o a las exigencias de la armonía y el contrapunto y demás asignaturas era, al menos, “un raro”. Inclusive el machismo (ya inexistente,

creo) hacía de las suyas, por sospechas en relación con gustos vinculados con el arte.

Pero el ingreso a la facultad de la UCA significaba todavía más, un mundo inmenso por descubrir. Lo sabemos todos los que hemos realizado este camino. Sobre todo por la convicción de que todo ese aprendizaje sólo valía la pena en la medida en que nos diera los elementos para renovados procesos creadores. Nadie estudia composición o musicología para lograr un título que nos permita afrontar económicamente el futuro. Esta última situación puede darse, a menudo se da (y mejor si es así), pero sólo en la medida en que el final de los estudios sea el punto de partida para metas creadoras. La creación es lo único que justifica nuestros desvelos. Sea la que nos lleva a dar vida a nuestra imaginación y fantasía convertidos en pensamientos sonoros, sea la que nos conduce a la recreación (que es otra forma de crear) a través de la dirección orquestal o coral y la práctica instrumental o vocal, sea la que nos impele a sumergirnos en los vericuetos del pasado y del presente de la música en todas sus inmensas formas de expresión.

El camino hacia la ciencia

La Musicología es una ciencia relativamente reciente (segunda mitad del siglo XIX) en cuanto a su concepción metodológica en correspondencia con los procesos de investigación sobre la música. La música en su totalidad. El término alemán de *Musikwissenschaft*, del cual derivan los nombres en sus distintos idiomas (*musicology* en inglés; *musicologie* en francés, *musicologia* en italiano y *musicología* en español), fue usado por vez primera por Friedrich Chrysander en el prefacio al *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, en 1863, ante la necesidad de introducir en los estudios musicales el mismo rigor metodológico que acom-

pañaba a otros campos del saber. Pocos años después, en 1885, Guido Adler trazaba los confines del campo de estudio de la nueva ciencia, con lo que iniciaba el camino para aplicar el concepto a la investigación en diferentes campos de la música, sea la de especulación superior, como la tradicional más espontánea de los diferentes pueblos del mundo (*Etnomusicología*), la *Folkmusicología*, o la de constante creación popular urbana, a la que Carlos Vega llamó *Mesomúsica* (música del medio), un término que en general no prosperó.

Un mundo tan inmenso como el que se abría al campo de estudio llevó a nuevas derivaciones, como la *Paleografía musical*, que ha dado frutos formidables y una apertura hacia las propuestas de notación que el siglo XX, a través de los compositores, recibió con gran entusiasmo. O a la *Arqueomusicología*¹ o a la *Patología musical*, una rama auxiliar consolidada en el mundo por un argentino, el doctor José Ingenieros². Pero ya en este siglo XXI, cuando la población mundial, en altísima proporción, tiene acceso a conocimientos impensados hace unas décadas y a contactos con las culturas del mundo, aun las más alejadas y exóticas (que por lo mismo ya han dejado de serlo) para nuestra mentalidad occidental, también la Musicología, como las restantes ciencias, se abre a solicitudes difíciles de anticipar, particularmente a causa de la velocidad con que se producen.

Si desde la Antigüedad, la música ha sido analizada por los teóricos desde diversos puntos de vista, la Musicología se fundamenta sobre diversos grupos de ciencias. Ante todo, tiene su deuda con la Filosofía (Estética, Sociología, etc.), con las Ciencias exactas (Fisiología y Psicología del sonido, Tecnología, música electrónica, concreta, mecánica instrumental, etc.), con la Etnología y la Etnografía, y naturalmente con la Historia, fundamental en todos los casos para establecer la evolución del ritmo, de la melodía, la armonía, las estructuras formales, los

géneros, o la transformación de los instrumentos musicales, cuya organización y estudio conduce a la *Organología*³. Y están las ramas que inicialmente se consideraron auxiliares, pero que luego adquirieron su propia entidad dentro de este terreno, como la Cronología, la Bibliografía, la Iconografía.

En algunos casos, el particular talento de algunos estudiosos pudo llevar algunas ramas a un primer plano, como ocurre con las especulaciones en torno de la Sociología de la música de Theodor Adorno⁴ o el caso, ya citado, de la Patología musical.

Hacia 1900 Hermann Kretzschmar, de la Universidad de Berlín, creó una nueva rama de la musicología, la *Hermenéutica (Auslegkunst)*, con afirmaciones que luego fueron puestas en tela de juicio⁵. La historia de una ciencia es así: tiene avances, retrocesos, caminos que se cierran y otros que se abren en plenitud para quedarse.

En verdad, los estudios sobre la música, y en algunos casos, dentro de un alto nivel especulativo, pueden rastrearse desde muchos siglos antes. De todas maneras, para situarse en las proximidades de su nacimiento con una toma de conciencia científica, hay que ubicarse en el siglo XIX. En Alemania, en 1839-1840, comienza a aparecer la *Collectio operum musicorum Batavorum* en doce volúmenes, del organista, compositor y teórico alemán Franz Commer. En 1863 Friedrich Chrysander, biógrafo y editor de Haendel, lanza el *Jahrbuch für Musikwissenschaft* y en 1868 la Sociedad de búsquedas musicológicas (*Gesellschaft für Musikforschung*) reedita antiguas obras teóricas y prácticas, con lo cual el camino hacia la Musicología ya queda abierto para el futuro. Poco después, el musicólogo alemán Robert Eitner publica un *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (Diccionario bibliográfico de los músicos desde la era cristiana

¹ En nuestro país, el comienzo de la Arqueomusicología aparece estudiado en Pola SUÁREZ URTUBEY, *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, Bs. As., EDUCA, 2007, cap. 9, pp. 475-495.

² *Ibid.* cap. 10, pp. 497-525.

³ Curt Sachs ha quedado entre los más destacados organógrafos de la historia de esta especialidad. A partir de su *Reallexikon der Musik-instrumente*, publicado en 1913, su aporte se agiganta, a veces en conjunción con Erich von Hornbostel.

⁴ ADORNO, Theodor *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962. Traducido por Giulio Einaudi editore, Torino, 1971, con el título de *Introduzione alla sociologia della musica*.

⁵ Kretzschmar realiza una exégesis de la música basada en la *Naissance de l'herméneutique* de Dilthey, pero sobre todo en las teorías sobre los estados afectivos de la estética musical francesa del siglo XVIII.

hasta mediados del siglo XIX), en 10 volúmenes (1899-1904), en el cual se señalaron luego errores que con el tiempo se fueron poniendo en claro. Por su parte, desde la Universidad de Leipzig surgía el nombre de Hugo Riemann, positivista dogmático que se ocupó de diversas cuestiones relacionadas con la especialidad musical⁶.

En Francia, con el Romanticismo, aparecen los primeros grandes musicólogos, como Louis Perne, de quien quedaron importantes trabajos sobre notación griega o canciones de trovadores, que se conocieron a través de la *Revue musicale* de Fétis. Por su parte, el matemático, filólogo y musicólogo francés Alexandre Choron atrae la atención por sus estudios sobre la música *a cappella* de los siglos XV y XVI. Lingüista y matemático, guía en la Escuela Politécnica, se consagra luego a la música teórica y práctica. Anticipándose a los alemanes, Choron ofrece, basándose en la copia de obras que había descubierto en Italia, estudios del tipo de *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (1804), *Principes de composition des écoles d'Italie* (3 vol. 1808) y muchas otras. Pero un concepto más moderno de la musicología nace con François-Joseph Fétis, cuyos inmensos aportes nos asombran aún hoy, a través de su *Histoire générale de la musique* (5 vol.) o de *La Musique mise à la portée de tout le monde* (1848), que es la base de la sociología musical. Luego llega Edmond de Coussemaker, con trabajos fundamentales para todos los medievalistas posteriores. Además de su trabajo sobre la *Harmonie au Moyen âge*, editó una obra monumental en cuatro volúmenes, *Scriptorum de musica medii aevi* (1864-1876). Cuando en 1917 Lionel de La Laurencie funda la *Société française de Musicologie*, ya hay una sólida base de estudios a lo largo del siglo XIX y aún anteriores.

Esto significa que si la Musicología es, como dijimos al comienzo, una ciencia relativamente nue-

va, lo es sólo como toma de conciencia de sus posibilidades de acceder a una dimensión científica. Porque lejos de surgir de la nada, se apoya en la obra monumental de estudiosos de distintos países de Europa desde siglos antes.

Su expansión universitaria

La concepción de la Musicología como disciplina científica significa el acceso a las universidades en el curso del siglo XX. Además de Alemania y Francia a través de la Sorbonne, las universidades la incorporan en Inglaterra, Bélgica, Italia, España, Suiza, Austria, Polonia, los países escandinavos... En América del Norte la incorporación en Estados Unidos es decisiva, al punto de llegar a sobrepasar, numéricamente, a las de Alemania. Porque además, como consecuencia de la nazificación de las universidades alemanas, eminentes musicólogos de esa nacionalidad emigraron al país americano, tal el caso de Manfred Bukofzer, Alfred Einstein, Willi Apel, Erich Hertzmann y Leo Schrade (todos ellos americanos de origen alemán), donde ya existía un grupo numeroso de grandes estudiosos de la música. Luego, le llegaría el turno a América del Sur y es aquí donde, siguiendo los pasos de la Universidad de Chile, la pujante Universidad Católica Argentina incorpora en los sesenta la carrera de Musicología, punto de partida para el fecundo movimiento que hoy, a cincuenta años de su creación, se encuentra en su momento de mayor esplendor. Fue el compositor Alberto Ginastera, primer decano de la Facultad, quien consideró fundamental dentro de su programa de acción incorporar la carrera. Y para ello citó, en primer lugar, al uruguayo Lauro Ayestarán, quien a su vez recomendó como figura consular dentro de la folkmusicología argentina y americana a Carlos Vega⁷. Con ellos como punto de partida, el futuro parecía asegurado.

⁶ El musicólogo alemán Hugo Riemann fue un entusiasta de la Escuela de Mannheim, y fue el primero en estudiarla a fondo, aunque llegó a exageraciones en la valoración de algunas de sus figuras. También señaló las grandes nociones del *Ars nova* y realizó una importante *Historia de la teoría musical del siglo IX al XIX*, entre otros valiosos, aunque discutidos, aportes.

⁷ Cfr. FERNÁNDEZ CALVO, Diana. "Carlos Vega: Maestro" en *La figura de Carlos Vega*, Compilador: Dr. Enrique Cámara de Landa, Editorial "El Gourmet Musical", 2011 (en prensa). Cartas entre Carlos Vega y Ayestarán, Material del Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.

Aporte personal bajo el influjo de los maestros Ayestarán y Vega

Las experiencias de investigación en torno de la música precedieron a nuestro trabajo como formadores de futuros investigadores en la cátedra de Introducción a la Musicología dictada durante varios años en esta Facultad. Para entonces ya habíamos realizado el trabajo que nos insumiría alrededor de siete años, entre 1985 y 1992, y que se concretó en lo que habría de ser nuestro trabajo de tesis para el doctorado, es decir, los *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Ya fallecidos Lauro Ayestarán y Carlos Vega, durante aquellos años contamos, desde el punto de vista de la estricta investigación, y a falta, por entonces, de los seminarios que hoy se dictan en nuestra Facultad a cargo de eminentes especialistas, con la orientación del profesor Milcíades A. Vignati, que fue, a nuestro juicio, un verdadero sabio en lo que se refiere al estudio de las culturas patagónicas, aunque asimismo de otras parcialidades de aborígenes. Pero no quedó ahí su enorme contribución, ya que nos abrió las puertas de su formidable biblioteca, donde pasamos largas horas en la consulta de los materiales. En lo que hace al capítulo titulado *En el umbral de la Folkmusicología*, contamos con la formación –y la sensibilidad– adquirida al lado de Carlos Vega, que fue para nosotros, los de esa primera etapa del estudio de la musicología en esta Facultad, una profunda fuente de comprensión, información y amor hacia el patrimonio folklórico de la Argentina. Para los restantes capítulos debimos recurrir a diversos museos, archivos, bibliotecas, hemerotecas, donde a veces la copia a mano de los textos, algunos muy extensos, fue nuestra única posibilidad.

La tarea de trazar estos *Antecedentes de la Musicología en la Argentina*, previos a la etapa, ya en el tránsito de los siglos XIX a XX, en que se organiza una actividad con metodología y sensibilidad científicas, partía de la base de que era necesaria aquella búsqueda de antecedentes para averiguar si la musicología (en sus distintas ramas) crece en el país como gajo trasplantado desde afuera o si existen raíces que den a esta disciplina un mayor sustento en suelo americano.

La tarea fue cumpliéndose en cuatro etapas:

- 1) La búsqueda y hallazgo de documentos.
- 2) El estudio de los mismos, su autenticidad textual.

- 3) La realidad de los hechos informados por el documento y la explicación adecuada de su contenido.
- 4) La interacción entre el mundo exterior y el mundo interior del autor del documento.

1) La etapa heurística, de búsqueda y hallazgos, naturalmente la más larga y agobiante, fue poco a poco llevándonos a un problema que era urgente resolver. ¿Dónde y cuándo comienza realmente la intención científica en las fuentes por nosotros consultadas? ¿Cuáles son los documentos-límite entre la musicografía y la musicología? Para dilucidar este último interrogante, partimos del supuesto de que *musicografía* es todo escrito acerca de las actividades paramusicales más diversas, sin intención científica, y *musicología*, toda investigación de primera mano, realizada con método y sometida a verificación a través de diversos criterios de verdad. Naturalmente, se trata de una convención *ad hoc* en torno a dos vocablos etimológicamente vecinos, sugerida por algunos musicólogos europeos, entre ellos Armand Machabey. No hay un sentido despectivo en torno de la actividad musicográfica; sólo una diferencia de finalidad y por tanto de sistema de trabajo, que en el caso de la musicología conlleva exigencias de tipo científico. De ahí que los límites cronológicos de los documentos estudiados en ese trabajo abarquen desde 1520 hasta 1910. Se toma esta última fecha como tope, por cuanto en la primera década del siglo XX aparecen materiales que franquean ya el umbral de la ciencia, desde el momento que exhiben una categoría definida por el empleo de métodos especiales, técnicas particulares y una actitud mental más reflexiva, ordenada y crítica. Son musicología propiamente dicha los trabajos de los científicos Robert Lehmann-Nitsche, Charles Wellington Furlong, Eric Boman, Juan Bautista Ambrosetti y José Ingenieros (capítulos 6, 7, 9 y 10 de nuestro trabajo). Ellos inician la historia de la ciencia en el país.

2) En una segunda etapa se debieron abordar problemas aconsejados por el método histórico: la autenticidad textual, para determinar si el texto ha llegado hasta nosotros, a través de diferentes ediciones, sin alteración por interpolación, o por omisiones, o si todo el texto es apócrifo; y la autenticidad literaria, para verificar si efectivamente la persona a quien se atribuye el documento lo escribió todo, o en parte, y qué partes fueron escritas por otras personas. Naturalmente, en infini-

dad de casos dicha tarea ya había sido realizada por historiadores argentinos, cuyo prestigio avala conclusiones que aceptamos, dejando aclarado su origen en todos los casos.

3) El problema de la autenticidad histórica nos llevó a analizar la realidad de los hechos informados por el documento. Como se sabe, esa autenticidad depende de la oportunidad que el autor del texto tuvo de conocer los hechos, su preparación sobre el tema y su honradez para informar. Esta indagación llevó al último paso.

4) La interacción entre el mundo exterior y el mundo interior del autor del documento se presentaba como tarea imprescindible desde el momento en que jamás hubo ciencia sin científicos y que el desarrollo de las teorías científicas se convierte en un proceso que parece incorporarse a la evolución biológica, social e intelectual de la humanidad. Se planteó en este punto la probable disyuntiva de incluir solamente documentos de autores del país, o la de todos aquellos que, desde la etapa del Descubrimiento, nos han dejado referencias en torno a la música de nuestros primitivos. Naturalmente, lo primero es un absurdo. Sería desconocer la historia misma del país. En razón de ello, y en busca de una mayor precisión, titulamos el trabajo como *Antecedentes de la musicología en la Argentina* en lugar de *Antecedentes de la musicología argentina*.

El Doctorado en Musicología, hoy

Desde entonces, hasta llegar al momento actual, la organización de la Musicología en nuestra Facultad ha seguido el proceso natural de todos los trabajos universitarios del mundo, en el sentido de que la bibliografía en torno de la realización de trabajos de tesis se ha ampliado de una manera extraordinaria y todo aspirante tiene acceso a esa organización del trabajo universitario a través de publicaciones de alto nivel, con el añadido de que cuenta con la asistencia de especialistas, en calidad de directores de tesis, que contribuyen a hacer más segura y eficiente la utilización de las fuentes

y la metodología por seguir en cada caso. El director de tesis se constituye en supervisor, coordinador y orientador del doctorando. En este proceso, colabora con el autor de la investigación y lo ayuda en la elaboración y asentamiento del propio pensamiento. Es por ello una guía indispensable en la exposición de las ideas y en la discusión sobre el tema elegido, en la apertura de nuevos horizontes, en la generación de alternativas, en la corroboración de hipótesis. Este intercambio enriquece al autor, evitándole asimismo el encierro y las ilusiones intelectuales.

Desde este enfoque actual del posgrado, la tesis doctoral debe aportar un nuevo o mayor conocimiento de un tema, expresado a partir de las conclusiones a las que arriba el autor. Para ello, el acceso a bases de datos internacionales, a publicaciones de disertaciones doctorales y a artículos de revistas científicas resulta una condición necesaria a la hora de elaborar el estado de la cuestión del tema elegido. La carrera de Doctorado en Musicología de nuestra Facultad favorece la consulta de publicaciones disciplinares, tanto desde bases de datos remotas como a través del intercambio académico en las nutridas Biblioteca de Música y Biblioteca de Investigación del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.

Los seminarios obligatorios y los optativos que ofrece nuestro posgrado garantizan la adecuada orientación de los doctorandos en temas disciplinares de la musicología. Asimismo, presentan un doble carácter dado que, por un lado, complementan el trabajo del director de tesis y, por el otro, garantizan el acceso a abordajes metodológicos y a la discusión crítica de investigaciones internacionales. El dictado de estos seminarios está en manos de profesores titulares internos e invitados extranjeros. En función de ello, los convenios de intercambio internacionales que mantiene nuestro posgrado permiten ofrecer una interesante oferta de diferentes abordajes investigativos. Este proyecto formativo permite garantizar que nuestra formación actual esté inserta dentro de las más exigentes líneas de excelencia a nivel internacional.

La composición musical como investigación interdisciplinaria

Pablo CETTA

Luego de diversos intentos por parte de algunos compositores de reformular el concepto de tonalidad, y del abandono definitivo del sistema tonal por parte de otros, se suceden múltiples y renovadas formas de estructurar el discurso musical y de organizar el material sonoro. En rechazo al sistema largamente establecido, ya sea por considerarlo agotado o por simple ruptura con la tradición, proliferan procedimientos y técnicas que –al menos en un comienzo– pretenden sustituirlo.

El período denominado Atonalismo¹, cuyo nombre conlleva la negación del sistema imperante hasta ese momento, representa una muestra clara de los cambios que se avecinan, que van a transformar definitivamente los modos de escribir música. Si bien la revolución que causó esta escuela no es vista hoy como tal, sino más bien como una consecuencia natural e inevitable del cromatismo romántico, pone en marcha una búsqueda que obliga a repensar la música una y otra vez. A partir de este momento cada obra, aun las pertenecientes a un mismo compositor, plantea nuevos desafíos formales y estilísticos.

En un artículo publicado en 1958, el compositor norteamericano Milton Babbitt (1916-2011) hace referencia a los fuertes cambios que sufre la música en la primera mitad del siglo XX, expresando lo siguiente: “El efecto profundo e inmediato ha sido la necesidad del músico informado de reexaminar y probar las mismas bases de su arte. Ha sido obligado a reconocer la posibilidad

de crear alternativas a aquello que fuera una vez considerado como los absolutos musicales. Ya no vive más en un universo musical unitario de práctica común, sino en una variedad de universos de prácticas diversas”².

La utilización de conjuntos instrumentales poco explorados, como ocurre con las obras escritas para conjuntos de percusión de altura indefinida, abre nuevos caminos en la organización del material sonoro. La percusión abandona el uso tradicional de tipo ornamental y se aplica a la producción de estructuras que privilegian los aspectos rítmicos, y el tratamiento del timbre y las relaciones entre los eventos a partir de analogías sonoras entre las distintas familias de instrumentos. *Ionisation* (1929-31) de Edgar Varèse (1883-1965), escrita para 13 percusionistas, es considerada la primera obra de este género. Este compositor se presenta como pionero de la nueva música, destacándose en el uso de la totalidad del orgánico empleado en una obra como si se tratara de un único instrumento complejo, en la exploración tímbrica y en la aplicación de técnicas no tradicionales de ejecución de los instrumentos musicales, en el preanuncio de métodos que luego se aplicarán a la aún no inventada música electroacústica, y en el acercamiento a la ciencia a partir de los títulos de sus composiciones, aunque no necesariamente vinculen estructuralmente a la obra con lo evocado: *Ionisation*, *Intégrales*, *Hyperprism* o *Density 21.5*. Varèse actúa como nexo entre el Futurismo³ y la *Musique Concrète*⁴, movimientos que emplean el

¹ Se denomina Atonalismo al período comprendido entre 1908 y 1923, en el cual se desarrolla parte de la producción musical expresionista de la Segunda Escuela de Viena (Arnold Schönberg, y sus discípulos Antón Webern y Alban Berg). A diferencia del sistema tonal, no tiene en cuenta la jerarquía de cada nota en una escala, sino que privilegia la organización de las doce notas de acuerdo con la distancia (intervalo) que las separa.

² BABBITT, Milton. “Who Cares if You Listen?”. High Fidelity. Febrero de 1958.

³ Luigi Russolo (1885-1947), quien forma parte del movimiento futurista italiano, construye generadores mecánicos de ruido para ser usados en concierto, a los cuales denomina “*intonarumori*”.

⁴ Tipo de música en la que se emplean sonidos grabados como material para la composición. Este género es creado por Pierre Schaeffer en 1948, a partir de la composición de *Cinq études de bruits*. Una de estas piezas (*Étude aux chemins de fer*) es realizada mediante la grabación, transformación y montaje de sonidos tomados de locomotoras a vapor en una estación de tren.

ruido como constituyente de la música, y se convierte en un referente de la vanguardia.

Siguiendo la línea trazada por el Atonalismo, sobreviene el Dodecafonismo⁵ como un intento de formalización definitiva de las relaciones de altura, empleando la serie de doce sonidos como motivo perpetuo. Lo que en principio puede parecer un juego —el empleo sistemático de una sucesión de doce sonidos sin repetir ninguno de ellos ni cambiarlos de orden— se convierte en constante tema de investigación, dando lugar a innumerables artículos y tratados que exploran la combinatoriedad entre modos seriales. Estos estudios se orientaron al desarrollo de técnicas que permitieran una escritura contrapuntística sin que se diluyeran las propiedades interválicas de la serie al repartir sus notas entre las distintas voces.

Posteriormente, durante el período denominado Serialismo Integral⁶, se extienden los principios de la serie al resto de los parámetros musicales (durasiones, intensidades, articulaciones, timbres, forma). Las relaciones entre las variables de la música son múltiples y variadas; arbitrarias en principio, tienden luego a vincularse a través de fenómenos acústicos y series numéricas relacionadas con la percepción. El análisis de las partituras se torna críptico sin los comentarios del mismo compositor, y el hermetismo de las obras nos remite a una suerte de retorno a la *musica reservata* del siglo XVI. Instalados en la década de 1950 nos hallamos alejados de la expresión y del “gusto” musical, y tan comprometidos con las intrincadas relaciones que se plasman en la reproducción de una obra que el entendimiento de la música parece destinado a los mismos compositores y a un grupo de expertos que los acompaña.

A fines de la década de 1940 y principios de la década de 1950, los medios tecnológicos electrónicos se incorporan definitivamente y de forma original y creativa en la música, dando lugar a nuevas estéticas que cambian casi por completo el modo de hacer y pensar la música. En el caso de la *Musique Concrète*, se privilegian los aspectos materiales de los objetos sonoros y se establecen estrategias que permiten una construcción coherente de su montaje. Por otro lado, en el caso de la *Elektronische Musik*⁷, se parte de procedimientos propios del Serialismo Integral, privilegiándose la construcción de sólidas estructuras en las cuales el material sonoro es llevado hasta su estado indivisible, el de los sonidos puros. La incorporación de los medios electrónicos conecta al mundo de la ciencia con el del arte, generando actividades multidisciplinarias y estableciendo un diálogo fecundo entre especialistas de cada área.

Las críticas a los resultados musicales que impone el Serialismo llevan a la creación de diferentes técnicas y estéticas. John Cage⁸ introduce el azar en la composición e influencia por completo la escena europea. Iannis Xenakis, por su parte, recurre a contenidos de matemática y física, y en particular de probabilidad y estadística, los cuales lo conducen a la invención de un estilo que no se basa en alturas individuales, sino en el tratamiento de la textura a partir del empleo de masas de sonidos en constante evolución⁹.

Posteriormente, el empleo de las computadoras en la música origina una revolución definitiva. A partir de 1957, se desarrollan las primeras aplicaciones de audio digital destinadas a la síntesis y procesamiento del sonido¹⁰, y programas de composición algorítmica¹¹. La computadora se vuelve una

⁵ La técnica dodecafónica se basa en la utilización de una “serie” que incluye las doce notas empleadas en música, y transformaciones de la misma. Fue creada por Schönberg a principios de la década de 1920.

⁶ El Serialismo es ideado a partir del legado de Anton Webern. En América lo crea Babbitt con *Tres Composiciones para Piano* (1947), y en Europa, Karlheinz Stockhausen (*Kreuzspiel*, 1951) y Pierre Boulez (*Structures*, 1952).

⁷ Música creada a partir de sonidos generados electrónicamente. Tiene su origen en los estudios de la NWDR en Cologne, Alemania, donde se destaca la actividad del compositor Karlheinz Stockhausen.

⁸ John Cage (1912-1992) introduce la noción de aleatoriedad en la composición en 1951, valiéndose del *I Ching* para escribir música. Uno de los primeros usos de esta técnica lo aplica en el *Concierto para piano preparado y orquesta de cámara*.

⁹ Se destacan en este movimiento las obras orquestales de Xenakis *Metastasis* (1953-4) y *Phitoprakta* (1955-6), *Treno para las víctimas de Hiroshima* (1959) de Penderecki y *Atmosphères* (1961) de Ligeti.

¹⁰ Max Mathews (1926-2011) desarrolla *MUSIC I* en 1957, el primero de una serie de lenguajes destinados a la síntesis y procesamiento de señales de audio digital, en los laboratorios de la Bell Telephone.

¹¹ Lejaren Hiller (1924-1994), en colaboración con Leonard Isaacson, escribe el primer programa de composición algorítmica con el cual crea la *Suite Illiac* para cuarteto de cuerdas, estrenada en 1957.

herramienta poderosa tanto para la generación y transformación de sonido y música, como para la asistencia en la composición. Los compositores ven en estas máquinas la posibilidad de un control sutil y refinado del sonido y de las estructuras musicales, que permite superar límites antes impensados. Tiempo más tarde, las capacidades de procesamiento de sonido e imagen en tiempo real ofrecen un universo de posibilidades e impulsan la invención de nuevos géneros y manifestaciones artísticas interdisciplinarias.

El nivel de complejidad creciente de la nueva música hace que la composición se aproxime cada vez más a la labor científica, en tanto se torna reflexiva, sistemática, y conlleva procesos propios de los métodos empleados en la investigación. Frente a estas circunstancias, la idea de vanguardia carece casi por completo de interés. El músico, lejos de buscar el efecto de ruptura que suele acompañar a este concepto, actúa como un investigador, ligado al trabajo y a los descubrimientos de sus predecesores. La potencia heurística de la noción de vanguardia pierde su eficacia al momento de la creación. La novedad no surge del anuncio de grandes rupturas o de las expresiones de un manifiesto estético, ni proceden de allí los materiales ni los procedimientos que conforman la obra.

Estas profundas transformaciones traen aparejado un inevitable distanciamiento con el público no especializado, y llevan a reconsiderar el rol del compositor en la sociedad. El creador de la nueva música representa ya un anacronismo; se aleja paulatinamente de las salas de concierto y se recluye en un universo propio que dificulta incluso su supervivencia. Esta situación es expresada por Babbitt, en el artículo antes citado, del siguiente modo: “No digo todo esto para presentar un cuadro de una música virtuosa en un mundo pecador, sino para señalar el problema de una música especial en un mundo extraño e inadecuado. Y de esta manera, me atrevo a sugerir que el compositor se haría a sí mismo y a su música un inmediato y eventual servicio con un retiro total, resuelto y voluntario de este mundo público hacia uno de interpretaciones privadas y de medios electrónicos¹² [...] ¿Pero cómo serviría esto para asegurar los

medios de vida del compositor y su música? Una respuesta es que tal vida privada es la que la universidad le provee al académico y al científico. La universidad, que ha provisto de manera significativa a tantos compositores contemporáneos de su entrenamiento profesional y su educación general, debería proveer un hogar para lo ‘complejo’, ‘difícil’ y ‘problemático’ en música”.

Resulta interesante pensar que en el mismo año en que Babbitt considera la necesidad de dar refugio a la música en la universidad, en Argentina se funda la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, a partir de un proyecto impulsado por el Maestro Alberto Ginastera. En ese año, además, Ginastera comienza a idear lo que luego se convertirá en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), cuna de la vanguardia musical argentina, y Francisco Kröpfl funda el primer laboratorio institucional de música electrónica de Latinoamérica, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

A lo largo de su existencia, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales ha sido sede de la excelencia académica en la enseñanza de la composición musical en nuestro país. Esta afirmación se sustenta no sólo en la lista de destacados maestros que han impartido conocimientos en sus aulas, sino también en los logros alcanzados por sus egresados y la calidad artística de su producción. A través de sus planes de estudio de nivel internacional, en esta casa de estudios se ha logrado enlazar los saberes de la tradición musical con las últimas tendencias, brindando una formación integral y abierta a la generación de conocimiento.

Durante los últimos años, a la enseñanza de grado se sumó una importante labor de extensión universitaria –que dio espacio a gran cantidad de cursos, seminarios y conciertos– y una destacada actividad de posgrado e investigación que llevó a impulsar y reelaborar la carrera de Doctorado en Música, en el año 2009.

El Doctorado en Música se encuentra dividido en dos grandes áreas: la Musicología y la Composición. Se trata de una carrera semiestructurada,

¹² El autor del artículo hace referencia al trabajo solitario que se desarrolla en el ámbito de los laboratorios de la recientemente inventada Música Electrónica, en el cual el compositor es incluso intérprete de su propia obra.

organizada en torno a seminarios específicos para cada especialidad, seminarios comunes a ambas especialidades, y otros de carácter optativo. Resultan comunes a ambas especialidades el Seminario Filosófico-Teológico, Metodología de la Investigación, y Pensamiento Composicional Contemporáneo. Los específicos al área Musicología son Seminario de Orientaciones Teóricas y Metodológicas en la Musicología, Seminario de Metodología de la Musicología Histórica y Seminario de Metodología de la Etnomusicología y la Música Popular Urbana. Por otra parte, son específicos del área Composición el Taller de Reinención Instrumental, el Seminario de Composición Asistida y Procesamiento de Sonido y Música en Tiempo Real, y el Seminario de Matemática Aplicada a la Composición Musical. Cada uno de estos tres últimos requiere la composición de una obra musical de determinadas características y la presentación de un escrito sobre su justificación y análisis. Sin entrar en detalles sobre sus contenidos, se aprecia desde los títulos el carácter interdisciplinario que guía a casi la totalidad de los seminarios propuestos¹³.

Las temáticas susceptibles de ser abordadas con éxito en la composición, y profundizadas en la elaboración de una tesis, encuentran sus orígenes en campos de conocimiento tan variados como la filosofía, la antropología, la historia, las ciencias de la comunicación, la lingüística, la matemática, la física, la informática aplicada, o la astronomía. Las investigaciones recientes en acústica y psicoacústica constituyen una fuente de datos valiosa a la hora de iniciar un proceso compositivo. Los diversos estudios sobre la percepción, el rol que juega la memoria musical en la comprensión de estructuras y formas, las paradojas psicoacústicas, la formalización de los modelos físicos que caracterizan a los instrumentos musicales, o el análisis de sonidos complejos y su resíntesis por medios instrumentales o electrónicos resultan de interés. Lo mismo ocurre con la aplicación de los medios tecnológicos en la creación, procesamiento y di-

fusión de la música, en el desarrollo de aplicaciones informáticas destinadas a localización espacial del sonido, asistencia en la composición, procesamiento de imagen y sonido en tiempo real o instalaciones multimediales.

En su doble rol de arte y ciencia, y siguiendo este proceso de autorreflexión constante, la música se piensa a sí misma una y otra vez. En épocas más cercanas, algunas corrientes, como la denominada Nueva Complejidad¹⁴, han llevado el nivel de escritura instrumental a límites inusitados, partiendo de grillas o procedimientos compositivos complejos, no siempre ligados a la percepción. Otras han establecido lazos aún más profundos con diversas disciplinas del conocimiento, tanto para la escritura de obras ejecutadas con instrumentos tradicionales, como las producidas para medios electroacústicos o mixtos. La música "espectral"¹⁵, por ejemplo, aplicó variadas herramientas matemáticas e informáticas para el análisis de sonidos naturales o electrónicos en el dominio de la frecuencia, reprodujo los resultados de distintas técnicas de síntesis sonora a través de instrumentos de la orquesta, e incluso estableció criterios formales partiendo de procesos biológicos.

En nuestro país, la necesidad de albergar la investigación interdisciplinaria en relación con la creación musical en el seno de las universidades cobra un especial interés en el terreno público a partir de la década de 1990. En Buenos Aires se fundan la Universidad Nacional de Quilmes, la Universidad de Lanús, la Universidad de Tres de Febrero y el Instituto Universitario Nacional del Arte, las cuales incluyen carreras musicales, que se suman a las tradicionales de la Universidad Nacional de La Plata, de Córdoba, del Litoral, de Rosario y de Cuyo, entre otras. La oferta académica actual es amplia y variada, y cuenta en casi todos los casos con centros de producción que vinculan a las tecnologías actuales con la música. Cabe esperar que en los próximos años continúen afianzándose los víncu-

¹³ Los contenidos temáticos de los seminarios y la información general sobre la carrera puede consultarse en <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/posgrado/>

¹⁴ Escuela iniciada por el compositor Brian Ferneyhough (1943), también denominada Maximalismo. Se caracteriza por una enorme densidad de información en las obras y por la extrema complejidad de ejecución de sus partituras.

¹⁵ El movimiento denominado Espectralismo parte de un grupo de compositores reunidos con el nombre de *Groupe de L'itinéraire*, en Francia. El nombre se debe a Hughes Dufourt, compositor, filósofo y miembro del grupo. La obra *Partiels* (1975) de Gerard Grisey (1946-1998) se encuentra entre las primeras de esta estética. Sus técnicas se basan en la utilización de datos espectrales de sonidos naturales o electrónicos como material de la composición, y su posterior orquestación.

los entre nuestras casas de estudio, a través de intercambios y desarrollo conjunto de proyectos.

Entendida la composición musical como creación artística y a la vez como investigación aplicada, se presentan en la actualidad diversas líneas de pensamiento capaces de generar los materiales para

la construcción de un discurso verdaderamente original que nos identifique. Superadas la noción de vanguardia y la necesidad de romper lazos con la tradición y con la historia, surgen en el ámbito de nuestra Universidad renovadas ideas que nos distinguen, y que mantienen a la música tan viva como siempre.

El motivo de la Redención en el *Requiem* de Brahms. Aproximación hermenéutica

Maestro Guillermo SCARABINO

Introducción

El *Requiem Alemán*¹ es una composición cuya recreación interpretativa plantea complejas dificultades. También las propone su exégesis como obra, lo que ha motivado numerosos estudios musicológicos. Es la más extensa de Brahms², y un rasgo peculiar que la caracteriza es que, no obstante haberla denominado *requiem*, el compositor no utilizó el texto latino de la *Missa pro defunctis* propio de la liturgia católica, sino que seleccionó una amplia colección de versículos de diversos libros de la Biblia traducida por Martín Lutero y los integró en una nueva construcción textual que adquiere renovada significación. En este sentido, Brahms fue uno de los primeros compositores que utilizó la denominación *requiem* para una obra con texto *sui generis* en idioma vernáculo³. Tal novedad, avalada por el prestigio de Brahms como compositor, estableció una alternativa hasta entonces inexplorada para el género *requiem* que, en el siglo XX y en muchos casos con la motivación de honrar a los muertos en las dos guerras mundiales, habría de producir composiciones homónimas como las de Delius (1914), Reger (1915), Hindemith (1948), Randall Thompson (1958), Britten (1961) y Kabalevsky (1963), entre muchos otros⁴.

La versión litúrgica del *Requiem* en latín es un texto previo dado, inmodificable, sobre el que el

compositor elabora su música. En cambio, en el de Brahms, la elección y ordenamiento del texto son la consecuencia de fuertes decisiones personales que forman parte inescindible de la composición de la obra. Por lo tanto, una correcta hermenéutica de la misma debe adentrarse necesariamente en el *sentido* y la posible *significación* de las citas bíblicas, considerando el texto literal, su ordenamiento temporal, su mutua referencialidad y su influencia en, y correlato con, el contenido musical al que se integra.

El texto

Robin Leaver ha demostrado más allá de cualquier duda la inserción del *Requiem* de Brahms en una larga tradición de música protestante alemana para funerales, cuyo origen se remonta al propio Lutero y es continuada, principalmente, por Schütz en el siglo XVII y J. S. Bach en el XVIII⁵. Leaver menciona en su artículo una pequeña colección de obras pertenecientes a este tipo de música publicada por Lutero en 1542⁶, cuyo Prefacio remite a la 1ª Epístola a los Tesalonicenses⁷. En el particular capítulo aludido por Lutero (versículos 13-18), San Pablo expresa⁸:

No queremos, hermanos, que vivan en la ignorancia acerca de los que ya han muerto, para

¹ El título original es *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*. El estreno de la versión actual (7 números) tuvo lugar en Leipzig, en febrero de 1869.

² Su realización demanda aproximadamente 70-75 minutos.

³ McDermott 2010 afirma que Brahms fue el primero, aunque el *Requiem für Mignon Op 98B* (1849) de Schumann, con texto de Goethe, es un precedente notorio.

⁴ Ver un listado detallado en McDermott 2010, pp. 208-217.

⁵ Leaver 2002.

⁶ *Christliche Geseng Lateinisch und Deutsch zum Begrebnis* (Wittenberg, J. Klug).

⁷ Texto de la cita de Lutero traducida al inglés por Leaver: "St. Paul exhorts the Tesselonians (1 Thess. 4: 13-18) not to sorrow over the dead as others who have no hope, but to comfort each other with God's Word [...] as having a certain hope of life and of the resurrection of the dead [...] We Christians [...] should by faith train and accustom ourselves to despise death and to regard it as a deep, strong and sweet sleep [...]"

⁸ Levoratti 2006, p. 1738.

que no estén tristes como los otros, que no tienen esperanza. / Porque nosotros creemos que Jesús murió y resucitó: de la misma manera, Dios llevará con Jesús a los que murieron con él. / Queremos decirles algo, fundados en la palabra del Señor: los que vivamos, los que quedemos cuando venga el Señor, no precederemos a los que hayan muerto. / Porque a la señal dada por la voz del Arcángel y al toque de la trompeta de Dios, el mismo Señor descenderá del cielo. Entonces, primero resucitarán los que murieron en Cristo. / Después nosotros, los que aún vivamos, los que quedemos, seremos llevados con ellos al cielo, sobre las nubes, al encuentro de Cristo, y así permaneceremos con el Señor para siempre. / Consuélese mutuamente con estos pensamientos.

Las principales ideas-fuerza expuestas por San Pablo son reiteradas, ampliadas o reforzadas explícitamente en mayor parte de los textos seleccionados por Brahms. En la selección hay otros fragmentos, quizás no tan explícitos, pero que actúan sinérgicamente con lo propuesto por San Pablo. El texto compilado por Brahms y su traducción se encuentran en el Apéndice de este artículo⁹.

La música

Brahms hizo saber que el comienzo musical del *Requiem* y el tema del segundo número del mismo estaban basados en un coral, que no nombró, pero que fue identificado como *Wer nur den lieben Gott lässt walten*¹⁰. También ha sido demostrado que el material temático principal de cada uno de los siete números del *Requiem* surgió de manipulaciones motívicas de segmentos de la melodía de dicho coral¹¹. Ese origen motívico común a todos sus números es el factor que unifica musicalmente la extensa obra. Idealmente, dicha unidad se corresponde con la unidad conceptual que le dan los textos elegidos.

No obstante la cantidad y calidad de análisis existentes, encontramos que el *Requiem* contiene

otro motivo temático, diferente, cuya gravitación parece no haber sido advertida por los numerosos exégetas de la obra. Desde la óptica de este autor, dicho motivo podría iluminar aspectos profundos, insospechados, de lo que Brahms desea comunicarnos. Más aún: dicho motivo no deriva de la melodía del coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, por lo que su génesis puede ser considerada como una pura emanación del yo de Brahms, y no la elaboración compositiva de un tema preexistente como la melodía de un coral.

La plenitud del motivo en el 2º número

La segunda parte (Fuga) del 2º número *Denn alles Fleisch es ist wie Gras* es el segmento en el que el motivo del que hablamos se manifiesta en plenitud, en una suerte de epifanía que satura la textura polifónica¹². El motivo se compone de los tres sonidos de la tríada: fundamental, 3ª y 5ª (de aquí en más 1 – 3 – 5). En el *Requiem* dicho motivo aparece ordenado en dos versiones: primera versión, sonidos 3 – 1 – 5; segunda versión, 3 – 5 – 1. De la combinación de los dos modos de la tríada (mayor – menor) con las dos versiones, resultan cuatro variantes posibles entre las que, como se verá, adquiere mayor peso la utilizada en esta fuga: la tríada mayor y ordenamiento 3 – 5 – 1. Para comprender su gravitación es preciso referirnos, siquiera brevemente, a la forma de este número y su relación con los textos elegidos.

El 2º número tiene dos partes bien definidas, unidas entre sí por una breve transición: Parte 1 – compases 1 a 198. Transición – compases 199 a 206. Parte 2 (Fuga) – compases 207 a 337.

La Parte 1, a su vez, se divide en 3 secciones: 1ª sección, compases 1 a 74: Marcha en Si bemol menor; texto: *Denn alles Fleisch es ist wie Gras* (1 Ped 24), que expresa la finitud e intrascendencia de la carne y la humana gloria; 2ª sección, compases 75 a 126: Especie de *Ländler* en Sol bemol mayor; texto: *So seid nun geduldig, lieben Brüder*

⁹ Versión castellana según Levoratti 2006. No se trata, obviamente, de una traducción literal del texto alemán.

¹⁰ Ochs s/f p. iv. La melodía es de Georg Neumark, 1641 (Wonderlich 1948, p. 176). Hay también quienes sostienen que el coral pudo ser *Freu dich sehr, O meine Seele* (Reynolds 1985, p. 12): la melodía de este coral calvinista proviene de uno de los *Pseaumes octante trois de David*, 1551 (Wonderlich 1948, p. 59).

¹¹ Gardner 1954, pp. 649-650. Musgrave 1996, pp. 23-34.

¹² Tuck destaca la textura imitativa de la fuga como el modo de crear una suerte de ecos musicales, sugiriendo voces que se alzan desde todos los rincones de la tierra y el cielo, unidas en un único y enorme coro (Tuck 2007, pp. 53, 81).

(Sant 5, 7), que exhorta a esperar pacientemente la venida del Señor; 3ª sección, compases 127 a 198: reexposición de la 1ª sección.

Transición, compases 199 a 206: cambia el modo a Si bemol mayor; el texto retoma la epístola de Pedro (1 Ped 25) *Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit*, que alude a la eternidad de la Palabra divina.

Parte 2 (Fuga), compases 207 a 337, texto de Isaías (Is 35, 10) *Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen*, que proclama la gloria de los redimidos por el Señor.

El motivo se anuncia en la Transición (compases 199 a 206). La súbita exaltación *forte* de la tónica de Si bemol, ahora mayor, plantea el contraste modal con la Parte 1. En términos expresivos, el modo menor = trágico de la Parte 1 es desplazado por el modo mayor = no trágico. Esto implica un significativo cambio, radical, profundo. Por añadidura, la escritura homorrítmica y la sonoridad del coro –duplicado por los tres trombones y las maderas agudas– connota un carácter *hímnico* como subespecie de lo *no trágico*. Sobre el acorde largamente tenido que musicaliza la primera sílaba de la palabra *Ewigkeit* (la eternidad)¹³, las trompetas y otros instrumentos de viento proclaman el motivo en el espíritu de una fanfarria (compás 203), introduciendo el carácter *triumfal* que prevalece en la fuga. Se trata de la variante mayor, sonidos 3 (Re) – 5 (Fa) – 1 (Si bemol). Estos sonidos, que musicalizan el sintagma *Die Erlöseten des Herrn* (los redimidos del/por el Señor), integran al sujeto agente gramatical con el sujeto temático de la fuga. A nuestro juicio, esta explícita vinculación con la Redención impregna al motivo con una significación simbólica. Brahms la establece mediante una idea musical exultante, personal y autónoma, por completo independiente de la cantera motívica del coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* del que, como fue dicho, proviene la mayor parte del material temático del *Requiem*. Como ocurre con

los *motivos conductores* de las óperas de Wagner, una vez establecida la significación simbólica, no puede ser ignorada en la exégesis de cualquier momento de la obra en que aparezcan.

El motivo en el 1er número

La primera aparición del motivo en el *Requiem* es inconspicua y se encuentra en el compás 106 del 1er. número, iniciando la frase de contraltos *Selig sind, die da Leid tragen*. Se trata de la variante en modo menor, ordenada 3 (Fa) – 1 (Re) – 5 (La). El texto reitera lo que el coro expresó en el comienzo (compases 15 a 27). La importancia de esta aparición sólo se comprenderá en el 7º número, al finalizar la obra, como después se verá.

El motivo en el 5º número

En este número llama la atención la forma en que Brahms interrelaciona la voz solista (soprano) con el coro, si se la compara con los otros dos números que incluyen solos vocales, el 3º y el 6º. En estos, el solista (barítono) y el coro comparten el mismo texto, proveniente de la misma fuente bíblica. En cambio, en el 5º número, mientras la voz de soprano entona versículos del evangelio de Juan (Jn 16, 22) y del Eclesiástico (Ecli 51, 27), el coro obstinadamente reitera el versículo de Isaías (Is 66, 13) *Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet*. El compositor omite la línea final del versículo *ja, ihr sollt an Jerusalem ergötzt werden*¹⁴, poniendo así el acento sobre el paralelo entre el consuelo del Señor y el consuelo materno¹⁵. Además, la asignación de las palabras del Señor a una voz femenina sería el *trait d'union* entre ambos consuelos. La construcción musical de este pasaje es notable: en los compases 16-17 la soprano entona *Ich will euch wieder sehen* del Evangelio de Juan (Jn 16, 22), comenzando con los sonidos 3 – 5 – 8¹⁶ de la tríada de Sol mayor, a lo que en los compases 19-20 el coro responde en tono reflexivo *Ich will euch*

¹³ Su duración es de la mitad de los 8 compases que constituyen la Transición.

¹⁴ [...] y ustedes serán consolados en Jerusalén.

¹⁵ El propio Brahms habría manifestado haber pensado en su madre, fallecida el 2 de febrero de 1865, mientras escribía este número. Ver Musgrave 1996, pp. 9-10.

¹⁶ El sonido 8 es el sonido 1 transpuesto a la octava superior. En ese sentido, 8 = 1, por lo que 3 – 5 – 8 equivale a 3 – 5 – 1.

trösten de Isaías (Is 66, 13), con la misma melodía transpuesta (sonidos 3 – 5 – 8 de la tríada de Re mayor)¹⁷. Brahms logra una sorprendente síntesis de significados trascendentes por medios musicales, vinculando la profecía de Isaías con las palabras de Cristo en el evangelio de Juan, asociando el consuelo del Señor con el consuelo materno y ubicando todo en el contexto de la Redención, mediante el uso del motivo simbólico, especialmente en la voz de las sopranos del coro. El motivo reaparece en la voz solista (compases 27-28), musicalizando el comienzo del versículo del Eclesiástico *Sehet mich an* (Ecli 51, 27). Brahms utiliza ahora las mismas notas Re – Fa – Si bemol que usó en el comienzo de la fuga del 2º número. La vinculación entre el *triunfo* de la Redención y la idea del *consuelo* se refuerza, incorporando en ella la noción del corto tiempo (*kleine Zeit*) que media entre las penas terrenas y el consuelo eterno obtenido por medio de la Redención.

El motivo en el 6º número

La siguiente, triple aparición del motivo, se produce en el extenso 6º número *Denn wir haben hie keine bleibende Statt*, dividido formalmente en 3 partes, con una *Transición* entre las partes 1 y 2: *Parte 1* – compases 1 a 61. *Transición* – compases 62 a 81. *Parte 2* – compases 82 a 207. *Parte 3* (Fuga) – compases 208 a 349.

La *Parte 1* tiene una *1ª Sección* coral, cuyo texto (Heb 13, 24) nos habla de la búsqueda de la *ciudad permanente*. La primera instancia de nuestro motivo está a cargo del barítono solista (compás 28): aparece iniciando la *2ª sección*, transpuesto a Mi bemol mayor: 3 (Sol) – 5 (Si bemol) – 1 (Mi bemol), y encabezando la frase *Siehe, ich sage euch ein Geheimnis* (1 Cor 15, 51). Es la revelación de que no todos vamos a morir, sino que seremos transformados. En la segunda instancia (compás 40) el motivo se encuentra transpuesto a Fa sostenido

menor: 3 (La) – 5 (Do sostenido) – 1 (Fa sostenido): aparece en la voz superior del coro que, otra vez con carácter reflexivo, está reiterando las últimas palabras del solista: *Wir werden nicht alle entschlafen*.

Una dramática *Transición* conduce a la *Parte 2*¹⁸. La voz cantante asume el estilo de un *recitativo* (compás 62), la entrada del cuarteto de trombones y tuba pinta musicalmente la idea de *la trompeta final* (compás 68)¹⁹. La creciente agitación, con la entrada del coro, la orquestación plena y los trémolos de las cuerdas agudas prefigura el carácter de la *Parte 2*.

El carácter musical agitado y violento de la *Parte 2* (compás 82) es el que histórica y convencionalmente se ha asignado al *Dies Irae*: así lo hicieron oportunamente tanto Mozart como Verdi en sus obras sobre dicho texto. Pero Brahms prefirió aplicar dicho carácter, en cambio, a la segunda frase del versículo 1 Cor 15, 52: *Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden*, con lo que su música no refiere a *la ira de Dios*, sino a la batalla con, y derrota de, la muerte, y el triunfo de la Resurrección. Precisamente, la tercera instancia de la aparición de nuestro motivo en este número (3 – 5 – 1, tríada de Mi bemol mayor) ocurre en la breve intervención del solista (compás 109), sobre la frase final del versículo 1 Cor 15, 54 *Dann wird erfüllet werden das Wort*, que proclama el cumplimiento de las escrituras y prepara musicalmente la apoteosis de la derrota de la muerte.

La siguiente sección (compases 128 a 208) es uno de los pasajes más formidables de todo el repertorio sinfónico-coral. Brahms realiza musicalmente, con enorme fuerza y vigor, el precepto de Lutero de que los cristianos deben despreciar la muerte²⁰. Sus reiteradas preguntas *Tod, wo ist dein Stachel! y Hölle, wo ist dein Sieg!*, en medio de constantes

¹⁷ El tono reflexivo está determinado por dos factores: 1) la dinámica prescrita: *p*(iano) *m*.(ezza) *v*.(oce) y *pp* (*pianissimo*) y 2) la aumentación duracional, que hace que las palabras del coro transcurran con el doble de lentitud que las de la soprano. Ver también compases 62 y siguientes, donde la respuesta del coro se adelanta y se expresa con los mismos sonidos que la voz solista, sin transposición.

¹⁸ El adjetivo *dramático* no es retórico. Como es sabido, Brahms no compuso óperas. Este 6º número del *Requiem* –junto con el 3º– parecen ser su mayor aproximación al género operístico.

¹⁹ El texto alemán alude a *der letzten Posaune* (trombón), traducción del latín *tuba*, que la versión castellana de la epístola traduce como *trompeta*. También Mozart, en su *Requiem*, asignó la pintura sonora del texto *Tuba mirum* a un trombón solo.

²⁰ Ver nota 6.

modulaciones y oleadas de trémolos en las cuerdas, parecen vociferar un olímpico y sarcástico desprecio. Todo culmina en el desafiante y cuádruple *Wo... wo... wo... wo ist dein Sieg!* (compases 192 a 207). Los cuatro compases de luminoso Do mayor que armonizan la palabra *Sieg!* (victoria), remiten al estallido del acorde de Do mayor, después del oscuro caos en Do menor del comienzo del oratorio *La Creación* de Haydn, con la palabra *Licht!* (*und es ward Licht*, “y hubo/se hizo [la] Luz!”)²¹. Así, Brahms parece sugerir también un vínculo entre la aparición de la luz en el Génesis y la victoria sobre la muerte de la Resurrección.

La Parte 3 (compases 208 a 349) es una extensa fuga en Do mayor, alabando al Señor porque ha creado todas las cosas, lo que refuerza el vínculo citado y de lo que resulta una aparente exégesis brahmsiana que opone “oscuridad-caos-muerte” (modo menor) a “luz-resurrección-redención” (modo mayor)²².

El motivo en el 7º número

La simetría inherente a la selección y ubicación de los textos del *Requiem* ha sido estudiada²³. En cuanto a lo musical, la simetría más obvia en la obra es la que se establece entre los números 1º y 7º, ambos en Fa mayor, compartiendo buena parte del material musical y con alguna similitud en los textos. Mientras el número 1º proclama la bienaventuranza de los vivientes afligidos (*Selig sind, die da Leid tragen*, Mt 5, 4), el 7º lo hace con la bienaventuranza de los muertos en el Señor (*Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben*, Ap 14, 13). Es decir que la travesía espiritual del *Requiem* nos lleva desde la aflicción de los mortales, que siembran entre lágrimas, a la paz de los muertos en el Señor, metafórica cosecha de la que nos habla el Salmo 127, 5-6.

De las cuatro apariciones del motivo en este 7º número, las dos primeras adquieren especial relieve

porque no se encuentran al comienzo de una frase, como hasta ahora se ha visto, sino al final de la misma. En efecto: Brahms acude otra vez a la variante mayor, orden 3 – 5 – 1, que en el 2º número sirvió para significar simbólicamente a los redimidos (*Die Erlöseten des Herrn*) y que, en esta oportunidad y en la voz de las sopranos del coro, es usada para musicalizar *von nun an* (compases 32-34), cadencia músico-conceptual de la frase *Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an*, vinculando así la Redención con la eterna bienaventuranza. Si bien, desde el punto de vista conceptual, este es el final de la travesía espiritual del *Requiem*, no lo puede ser de la travesía musical ya que aún no se llegó a la meta del periplo tonal. Esta llegada se opera en los compases 125-127, donde otra vez las sopranos cantan *von nun an* pero, ahora sí sobre las notas de la tríada de Fa mayor, tonalidad principal de la obra: 3 (La) – 5 (Do) – 1 (Fa). Este punto es el verdadero final musical del *Requiem*. Lo que sigue son glosas y resonancias de lo esencial, recursos retóricos para reforzar lo ya expuesto. La tercera y cuarta aparición del motivo (compases 132 y 147) hay que considerarlas en este contexto. Ambas refieren al comienzo (número 1º, compás 106), corresponden a la variante menor, orden 3 – 1 – 5, y aparecen delineando las tríadas de Do menor y Re menor, respectivamente. Esta última, exacta réplica musical de la primera aparición del motivo, no deja ya dudas sobre el mensaje consolador de Brahms: los que sembraron entre lágrimas, descansan ahora en paz, por obra de la Redención.

Conclusión

El nombre de Cristo no aparece en los textos seleccionados por Brahms: sólo citas de una de las Bienaventuranzas de Mt 5 (Nº 1) y del mensaje consolador de Jn 16, 22 (Nº 5). Leaver menciona a Hanns Christian Stekel, quien en *Sehnsucht und Distanz* señala “el déficit cristológico” del *Requiem*²⁴. Karl Maria Reinthaler, organista de la

²¹ Hay, además, una coincidencia métrica entre el texto de Gottfried van Swieten utilizado por Haydn (*und es ward Licht*) y el elegido por Brahms (*wo ist dein Sieg*).

²² Tuck 2007 profundiza el análisis de la construcción dialéctica del *Requiem* desde una perspectiva schenkeriana.

²³ Entre otros, por Musgrave 1996, pp. 19-22 y Leaver 2002, pp. 632-633.

²⁴ Leaver 2002, p. 631.

Catedral de Bremen –donde se ofreció la primera audición *quasi* completa, sin el actual N° 5– escribió a Brahms que a la obra le faltaba el punto alrededor del cual todo gira, es decir, la muerte redentora de Jesús²⁵. Sin embargo y a pesar de esas imputaciones, a través del análisis y de la propuesta hermenéutica que aquí se expone, encontramos que habría en cinco de los siete números del *Requiem* un prominente motivo musical, tan estrechamente vinculado con la Redención como para adjudicarle la representación simbólica de ésta. En tal contexto hermenéutico, la presencia de Cristo Redentor adquiere una supremacía por la cual el *Requiem* deviene en uno de los más conmovedores himnos a la Esperanza producidos por el genio humano.

Deliberadamente, hemos omitido hasta ahora toda referencia a la muy discutida entrevista que Brahms, pocos meses antes de su muerte, habría

concedido a Arthur M. Abell en presencia de Joseph Joachim (Abell 1994)²⁶. De ella rescatamos este diálogo²⁷:

Joachim (a Brahms) – *Cuando compones, ¿alguna vez piensas teológicamente?*

Brahms – *Nunca. Pienso religiosamente, no teológicamente.*

Abell – *¿Qué distinción hace usted entre religión y teología?*

Brahms – *Como yo lo concibo, la teología es obra humana, en tanto que la religión es obra divina. Por ejemplo: esa creencia universal en la vida después de la muerte del cuerpo físico es religión, en tanto que todos los credos y dogmas son teología. Cualquiera sea la veracidad o credibilidad de la entrevista, del fecundo diálogo entre el análisis musical y la fe cristiana surgen convincentes evidencias de la elevada religiosidad que subyace y sustenta al *Requiem Alemán* de Johannes Brahms.*

Apéndice – Texto completo de *Ein deutsches Requiem*

I – Selig sind, die Leid tragen

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

Felices los afligidos, porque serán consolados. (Mt 5, 4)

Los que siembran entre lágrimas cosecharán entre canciones.

El sembrador va llorando cuando esparce la semilla, pero vuelve cantando cuando trae las gavillas. (Sal 126 [125], 5-6)²⁸

II – Denn alles Fleisch es ist wie Gras²⁹

Denn alles Fleisch es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

So seid nun geduldig, lieben Bruder, bis auf die Zukunft des Herrn. Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.

Porque toda carne es como hierba y toda su gloria como flor del campo: la hierba se seca y su flor se marchita. (1 Ped 24)

Tengan paciencia, hermanos, hasta que llegue el Señor. Miren cómo el sembrador espera el fruto precioso de la tierra, aguardando pacientemente hasta que lleguen las lluvias del otoño y de la primavera. (Sant 5, 7)

²⁵ *Id.*, p. 630.

²⁶ De entre las muchas críticas, destaco esta afirmación rotunda: *Brahms no fue un espiritualista y la entrevista de Abell es manifiestamente falsa* (Swafford 2001, p. 271). Traducción propia.

²⁷ Abell 1994, pp. 66-67. Traducción propia.

²⁸ Numeración de los salmos según Levoratti 2006.

²⁹ El pronombre es fue agregado por Brahms al texto bíblico, posiblemente por necesidades rítmicas de su idea musical.

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein, Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

Pero la palabra del Señor permanece para siempre. (1 Ped 25)

Volverán los rescatados por el Señor; y entrarán en Sión con gritos de júbilo, coronados de una alegría perpetua: los acompañarán el gozo y la alegría, la tristeza y los gemidos se alejarán. (Is 35, 10)

III – Herr, lehre doch mich

Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss. Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir. Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben. Sie gehen daher wie ein Schemen und machen ihnen viel vergebliche Unruhe, sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird. Nun, Herr, wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich.

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an.

Señor, dame a conocer mi fin y cuál es la medida de mis días para que comprenda lo frágil que soy: no me diste más que un palmo de vida, y mi existencia es como nada ante Ti. (Sal 39 [38], 5-6)

Ahí está el hombre: es tan sólo un soplo, pasa lo mismo que una sombra; se inquieta por cosas fugaces y atesora sin saber para quién. (Sal 39 [38], 6-7)

Y ahora, Señor, ¿qué esperanza me queda? Mi esperanza está puesta sólo en Ti. (Sal 39 [38], 8)

Las almas de los justos están en las manos de Dios, y no los afectará ningún tormento. (Sab 3, 1)

IV – Wie lieblich sind deine Wohnungen

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott.

Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar.

¡Qué amable es tu morada Señor del Universo! Mi alma se consume de deseos por los atrios del Señor; mi corazón y mi carne claman ansiosos por el Dios viviente. (Sal 84 [83], 2-3)

¡Felices los que habitan en Tu casa y te alaban sin cesar! (Sal 84 [83], 5)

V – Ihr habt nun Traurigkeit

Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wieder sehen, und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen.

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe grossen Trost funden.

Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.

También ustedes ahora están tristes, pero yo los volveré a ver, y tendrán una alegría que nadie les podrá quitar. (Jn 16, 22)

Vean con sus propios ojos con qué poco esfuerzo he llegado a encontrar un descanso tan grande. (Ecli 51, 27)

Como un hombre es consolado por su madre, así yo los consolaré a ustedes. (Is 66, 13)

VI – Denn wir haben hie keine bleibende Statt

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukunfftige suchen wir.

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.

Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg? Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.

Porque no tenemos aquí abajo una ciudad permanente, sino que buscamos la futura. (Heb 13, 24)

Les voy a revelar un misterio: no todos vamos a morir, pero todos seremos transformados. En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, cuando suene la trompeta final –porque esto sucederá– los muertos resucitarán incorruptibles y nosotros seremos transformados. Lo que es corruptible debe revestirse de incorruptibilidad y lo que es mortal debe revestirse de inmortalidad. (1 Cor 15, 51-53)

Entonces se cumplirá la palabra de la Escritura: la muerte ha sido vencida. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está tu aguijón? (1 Cor 15, 54-55)

Tú eres digno, Señor y Dios nuestro, de recibir la gloria, el honor y el poder. Porque has creado todas las cosas: ellas existen y fueron creadas por tu voluntad. (Ap 4, 11)

VII – Selig sind die Toten

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Felices los que mueren en el Señor! Sí – dice el Espíritu- de ahora en adelante, ellos pueden descansar de sus fatigas, porque sus obras los acompañan. (Ap 14, 13)

Bibliografía

ABELL, A. M. 1994: *Talks with Great Composers* (New York, Carol Publishing Group).

GARDNER, J. 1954: "A Note on Brahms's Requiem", *The Musical Times*, Vol. 95, N° 1342 (Musical Times Publications, Ltd.).

LEAVER, R. 2002: "Brahms's Op 45 and German Protestant Funeral Music", *The Journal of Musicology*, Vol. 19, N° 4 (University of California Press).

LEVORATTI, A. J. y TRUSSO, A. B. 2006: *El libro del Pueblo de Dios- La Biblia*, 29a. edición (Madrid, Ed. San Pablo).

MCDERMOTT, P. D. J. 2010: *The requiem reinvented: Brahms's Ein deutsches Requiem and the transformation from literal to symbolic* (Dissertation, University of North Carolina, http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/McDermott_uncg_0154D_10357.pdf).

MUSGRAVE, M. 1996: *Brahms – A German Requiem* (Cambridge University Press).

OCHS, S. s/f [c. 1900]: "Vorwort", *Brahms / Ein deutsches Requiem Op 45* (London; Edition Ernst Eulenburg, Ltd. N° 969).

REYNOLDS, C. 1985: "A Choral Symphony by Brahms?", *19th-Century Music*, Vol. 9, N° 1 (University of California Press).

SWAFFORD, J. 2001: "Did the Young Brahms Play Piano in Waterfront Bars?", *19th-Century Music*, Vol. 24, N° 3 (University of California Press).

TUCK, P. 2007: *Brahms's Ein deutsches Requiem: Dialectic and the Chromatic Middleground* (Dissertation, Louisiana State University, http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04092007-102150/unrestricted/Tuck_dis.pdf).

WONDERLICH, E. 1948: *Chorale Collection* (3a. ed., Appleton – Century – Crofts, Inc.).