

El CLAEM y la modernidad musical argentina

Edgardo J. Rodríguez

El CLAEM y la modernidad musical argentina

La escena musical argentina, hasta la irrupción del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, podría ser explicada en torno de dos tendencias casi excluyentes; por un lado, el nacionalismo musical con Alberto Ginastera como su exponente más conspicuo y, por el otro, la vertiente internacionalista liderada por Juan Carlos Paz. Ambas, estuvieron relacionadas en mayor o menor medida con sus contrapartidas europeas y sus modelos establecidos: Ginastera con el nacionalismo vía el folclore argentino (hasta al menos los años cincuenta) y Paz, paradigmáticamente, con el dodecafonismo vienés en los años treinta y, posteriormente, con la generalización del principio serial. En ese marco, el CLAEM produjo la disolución de la antinomia histórica e instauró una, por comparación, multiplicidad estética desconocida hasta ese momento. En nuestro trabajo proponemos que la generación directamente formada en, o relacionada directamente con, el Centro protagonizó la transformación estética más importante de la música académica contemporánea argentina de la segunda mitad del siglo xx. Nuestro objetivo es describir la naturaleza de esa transformación y ejemplificarla analíticamente en sendas obras de tres compositores representativos: *...piagne e sospira* (1969) de G. Gandini (1936-2013), *Música ritual* (1971-1974) de M. Etkin (1943) y *Ricercare's blues* (1976) de L. Arias (1940).

Palabras clave: CLAEM, modernidad musical argentina, Gandini, Etkin, Arias.

The CLAEM and the Argentine Musical Modernity

Until the emergence of the Latin American Centre for Advanced Musical Studies (CLAEM at the Di Tella Institute), Argentine musical scene could be explained around two almost mutually exclusive tendencies; on the one hand, the musical nationalism with A. Ginastera as its most conspicuous exponent, and on the other, the internationalist one led by J. C. Paz. Both related to a greater or lesser extent with their European counterparts and established models: Ginastera nationalism through Argentine folklore (until at least the fifties) and Paz paradigmatically with Viennese 12-tone music in the thirties and later with the generalization of the serial principle. In this context, the CLAEM produced the dissolution of the historical antinomy and established a so far unknown aesthetic multiplicity. In this work we propose that the generation directly formed in, or directly related to, the Centre carried out the most important aesthetic transformation of Argentine contemporary academic music from the second half of the 20th Century. Our goal is to describe the nature of this transformation and exemplify it analytically in three pieces by representative composers: *...piagne e sospira* (1969), by G. Gandini (1936-2013), *Música ritual* (1971-1974), by M. Etkin (1943) and *Ricercare's blues* (1976), by L. Arias (1940).

Keywords: CLAEM, Argentine musical modernity, Gandini, Etkin, Arias.

Introducción

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, fundado y dirigido por Alberto Ginastera, desarrolló su labor entre 1961 y finales de 1971. El objetivo principal de la acción del CLAEM fue actualizar estética y técnicamente el campo de la composición de música contemporánea en Argentina principalmente y, por extensión, en Latinoamérica. Los destinatarios de esas tareas fueron jóvenes compositores, seleccionados por concurso y becados por dos años, provenientes de toda Latinoamérica, entre ellos: Graciela Paraskevaïdis, Jorge Antunes, Mariano Etkin, Oscar Bazán, Luis Arias, Gabriel Brn i .¹

Además del propio Ginastera, los docentes que se desempeñaron en el Centro fueron, entre otros: Gerardo Gandini, Pola Suárez Urtubey y Enrique Bellocq. A partir del año 1967, Francisco Kröpfl (asistido por el ingeniero Fernando von Reichenbach) se incorporó como profesor de técnicas electroacústicas y director del Laboratorio de Música Electrónica.

Junto con las clases periódicas, dictaron seminarios famosos compositores y figuras extranjeras invitadas. Entre los más salientes se pueden citar a Olivier Messiaen, Bruno Maderna, Mario Davidovsky, Iannis Xenakis, Luigi Nono y Umberto Eco.

En el marco del Centro, se organizaron conciertos de música contemporánea internacional y de la compuesta por los becarios (que incluía a la electroacústica producida en el Laboratorio) y se montó, además, una muy completa biblioteca con una colección de partituras y textos actualizados.

El problema

La escena musical argentina, hasta la irrupción del Centro, podría ser explicada en torno de dos tendencias casi excluyentes, por un lado, el nacionalismo musical con Ginastera como su exponente más conspicuo y, por el otro, la vertiente internacionalista liderada por Juan Carlos Paz. Ambas relacionadas en mayor o menor medida con sus contrapartidas europeas, las dos se vinculaban con modelos ya establecidos: Ginastera con el folclore argentino² (hasta al menos los años cincuenta) y Paz, paradigmáticamente, con el dodecafonismo vienés (desde comienzos de los años treinta) y la generalización del principio serial (a mediados de los cincuenta).

En ese marco el CLAEM produce la disolución de la antinomia histórica e instaura una multiplicidad estética desconocida hasta ese momento: se desarrolla la música electroacústica; se conocen el minimalismo norteamericano y la música

¹ Cfr. José Luis Castiñeira de Dios (dir.): *Festival Internacional La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad. Homenaje al Centro Latinoamericano de Experimentación Musical (CLAEM) en su 50º aniversario* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011).

² Contrapartida de la escuela nacionalista europea.

de masas, las poéticas polacas, las estéticas que vinculan sistemáticamente música y política, el teatro musical, la música de citas, etc.

En nuestro trabajo proponemos que la generación directamente formada en, o relacionada directamente con, el Centro protagonizó la transformación estética más importante de la música académica contemporánea argentina de la segunda mitad del siglo XX.³ Nuestro objetivo es describir la naturaleza de esa transformación y ejemplificarla en obras de tres compositores representativos.

Lo que vamos a sugerir a lo largo de nuestro escrito es que si el problema estético-técnico antes del CLAEM consistió en insertarse en alguna tradición, es decir, llegar a formar parte de las tradiciones establecidas,⁴ la acción del Centro produce compositores que participan plenamente de la contemporaneidad estética global, que dominan las técnicas más avanzadas y que además desarrollaron la capacidad para problematizarlas junto a la tradición argentina heredada. Por ello, aquellos jóvenes compositores definieron y enfrentaron un problema compositivo diferente: cómo producir un lenguaje propio, un conjunto de obras localizadas en un espacio particular.

Análisis

Planteada sucintamente la cuestión, en lo que sigue intentaremos ejemplificar analíticamente lo dicho. Para ello estudiaremos segmentos particulares de *...piagne e sospira* (1969) de G. Gandini (1936-2013), *Música ritual* (1971-1974) de M. Etkin (1943-2016) y *Ricercare's blues* (1976) de L. Arias (1940). Como ya se dijo, Gandini formó parte del plantel docente del CLAEM; Etkin y Arias fueron becarios, el primero en 1965-1966 y 1971, y el segundo, en 1967-1968.

...piagne e sospira (para flauta, clarinete, violín y piano) está basada en el madrigal homónimo de Claudio Monteverdi (1567-1643) publicado en el *Cuarto libro de madrigales* (1603).

La cita del madrigal, procedimiento que luego sería una de las poéticas principales de Gandini, es primero solo interválica y luego interválica, textural y rítmica; es decir sigue un camino hacia la explicitación que va de lo abstracto hasta lo casi textual. Las cuatro primeras notas del madrigal son transpuestas un tono ascendente para luego abstraer su contenido interválico. Este, el conjunto (0123), será ubicuo en la pieza regulando tanto las configuraciones horizontales como las verticales. Además las notas obtenidas luego de la trasposición (do, do#, re y mib) recurrirán a lo largo de la pieza en momentos importantes de la forma.

³ El CLAEM es un símbolo del cambio de época aunque este no se explique necesariamente solo con su desarrollo. En ese sentido, es significativo que en la carrera de composición de la UCA ya se desempeñaban algunos de los docentes que luego participarían del CLAEM. Por otro lado, la acción de Kröpfl en pro del establecimiento de la música electroacústica era ya significativa.

⁴ En ese sentido es muy significativo que Paz escriba cartas a Schoenberg y J. Koffler (alumno de Schoenberg) en las que les pide opinión sobre el uso de la técnica de los doce sonidos en algunas de sus obras dodecafonías. Omar Corrado: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897-1972)* (La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010), pp. 126 y 132.

Sin embargo, más allá de la presencia del procedimiento, la obra explora timbres y texturas complejas en un contexto claramente atonal, al que se le yuxtaponen los momentos melódicos diatónicos que son, notablemente, citas descontextualizadas de conciertos de W. A. Mozart para el instrumento que los ejecuta.⁵ Estos, conciertos para violín (“Rondó”, 3er. movimiento del Concierto N° 5 en La mayor, K. 219), clarinete (“Rondo. Allegro”, 3er. movimiento del Concierto en La mayor, K. 622) y piano (Concierto N° 23 en La mayor, K. 488) según el orden en que aparecen citados, comienzan con alguna de las clases de altura establecidas al comienzo de la pieza (como se puede observar en el Ejemplo 1). Luego, sobre el final se incluye una cita casi exacta de los ocho primeros compases del madrigal aunque resulta casi irreconocible por la acción de glissandos y los traslados abruptos en el registro [Ejemplo 2].

Ejemplo 1. Gerardo Gandini: ...*piagne e sospira*, cita de los conciertos de Mozart

Handwritten musical score for Example 1, featuring four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (V.), and Piano (Pno.). The score includes dynamic markings such as *allentándose del piano*, *f*, *ppp*, and *forn ad piano*. It also features performance instructions like *tr.*, *rall.*, and *rit.*. The piano part includes the instruction *Pel. tenido*.

Ejemplo 2. Gerardo Gandini: ...*piagne e sospira*, cita del madrigal homónimo de Monteverdi

Handwritten musical score for Example 2, featuring four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (V.), and Piano (P.). The score includes dynamic markings such as *sf*, *ppp*, and *f*. It also features performance instructions like *rit.*, *rall.*, and *Pizz.*. The title *(piagne e sospira) Claudio Monteverdi* and *quasi: 4/4 p=60* are written above the staves.

⁵ Gerardo Gandini. Fragmento de la clase inaugural del taller de composición de la Beca Melos-Gandini (16-11-2011). Grabación inédita.

Este uso de la cita como fuente solo de alturas y clases interválicas que regula también la elección de los segmentos mozartianos, se aleja de la poética de citas surgida en la década de los años sesenta –al menos de la *Sinfonia* de L. Berio–.⁶ La descontextualización de las alturas e intervalos es un proceso que más tarde Gandini radicalizaría en, por ejemplo, su obra *Eusebius* de 1984.

En un movimiento típico de la generación post CLAEM el compositor reconoce la técnica al mismo tiempo que la subvierte; se apropia de la tradición deformándola. El uso libre de las tradiciones disponibles (de raíz claramente borgeana)⁷ representaría un gran cambio con respecto a la dualidad característica de la escena musical argentina hasta la aparición del Centro.⁸

Por su parte, en *Música ritual*, la pieza para orquesta de M. Etkin, la poética de la continuidad formal sin fisuras, lograda por medio de la evolución lenta de *clusters* móviles regulados por la micropolifonía (recurso típico de la música para orquesta de los sesenta),⁹ es contradicha en su naturaleza por violentas discontinuidades que fracturan la forma orgánica inesperadamente. Este extrañamiento de la técnica se puede observar en: los ataques en fortísimo del bongó contra el plano de los metales a partir del compás 19 [Ejemplo 3]; los ataques brevísimos de *tutti* orquestales con la *gran cassa* circundados por largos silencios desde el compás 27; las sonoridades orquestales sucedidas por solos instrumentales –con pocas alturas y duraciones largas– como en el clarinete bajo en el final de la obra –al que se le suman ataques dispersos de los metales– y el aplanamiento dinámico antidramático en torno de niveles apenas audibles. También se plantea un extrañamiento de la técnica, que tradicionalmente se asoció con texturas homofónicas, en los momentos en que actúan instrumentos solistas y la textura de *cluster* móvil parece transformarse en el plano secundario de una monodía con acompañamiento.

⁶ Salvo, claro está, las cortas citas textuales de los conciertos de Mozart que funcionan de manera análoga en algunas obras de Berio de esta misma época.

⁷ Es la tesis de Borges: el hecho de que a los escritores argentinos no los preceda una larga tradición literaria les permite utilizar toda la tradición occidental sin las “supersticiones” de quienes poseen una fuerte. Jorge L. Borges: “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión. Obras completas*, Tomo I (Buenos Aires: Emecé, 1989 [1953]).

⁸ Desde luego, la dualidad que presentamos aquí es una abstracción. La consideramos adecuada a pesar de la necesaria simplificación que implica.

⁹ Se pueden detectar algunos otros tópicos de la época: las continuidades tímbricas, las evoluciones dinámicas paulatinas, los rápidos crescendos de los metales, la oposición registral violenta, etc.

Ejemplo 3. Mariano Etkin: *Música ritual*, ataques de bongó (en el Perc. I) contra el plano de los metales

The score is divided into several systems of staves:

- Cr. (Corns):** Four staves (1-4) with dynamic markings from *mf* to *ff*. Includes the instruction "sacar sordina" (remove mute) at the beginning of the system.
- Tp. (Trumpets):** Two staves (1-2) with dynamic markings from *pp* to *ff*. Includes the instruction "sacar sord." (remove mute).
- Trbn. (Trumpets):** Three staves (1-3) with dynamic markings from *pp* to *ff*. Includes the instruction "sacar sord." (remove mute).
- Perc. I & II:** Two staves. Perc. I has a rhythmic pattern. Perc. II is marked "BOMBEO" and includes the instruction "(con 2 bongos de bambú (Mus. BLENORI))".
- VL. & VLA. (Violins & Violas):** Two staves. Includes the instruction "senza vibrato sul lazzo" and dynamic markings from *ppp* to *pp*.
- lc. (Celli):** Eight staves (1-8) with dynamic markings from *ppp* to *pp*.
- Cb. (Contrabass):** Two staves (1.3 and 4.6) with dynamic markings from *ppp* to *pp*. Includes the instruction "laca" (lacquer).

At the bottom of the page, there is a handwritten note in Spanish:

El bambú usará ser de gran tamaño y preparado para emitir el sonido más grave posible sin que se vea por ello alterada la fluidez del tremolo.

Por lo dicho, la obra parece indicar, quizá de manera más radical que en el ejemplo de Gandini, cómo el compositor se apropia instrumentalmente de los lenguajes disponibles para luego trastocarlos íntimamente: una poética de la continuidad es utilizada como base de otra de la discontinuidad.

Por último, la obra de Arias, *Ricercare's blues* para orquesta y quinteto de jazz concertante (clarinete, saxo alto, trombón, piano y contrabajo), es una de sus primeras composiciones donde utiliza recursos provenientes del jazz. A ellos se les suman la cita del *Primer Ricercare* de la *Ofrenda Musical* de Johann Sebastian Bach y la superposición de estratos texturales con distintas velocidades y contenidos musicales.¹⁰

Los elementos provenientes del jazz están claramente expuestos en el quinteto concertante. Los más prominentes son la *blue note* (con la que comienzan varios diseños melódicos), el orgánico del grupo concertante, el *swing* rítmico (es decir la ternarización del *subtactus*), ciertas armonías en el piano y las cuerdas y el *walking bass* del contrabajo. Por su parte, el material del comienzo del *Ricercare* aparece variado (invertido, variado rítmicamente, con notas agregadas, etc.) y muy disimulado en la textura, lo que lo torna prácticamente imposible de identificar [Ejemplo 4].

Ejemplo 4. Tema del *Primer Ricercare* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, en *Ricercare's blues* de Arias

Tema del Primer Ricercare



Ricercare's blues: trombón cc. 61



Finalmente, la superposición de estratos origina la textura heterofónica inestable (debida a que los grados de desintegración de los planos texturales varía grandemente durante el desarrollo de la pieza) que caracteriza la obra.

Como en los ejemplos anteriores, el compositor reúne desprejuiciadamente recursos provenientes de muy diversas tradiciones; de todo lo cual resulta una música que aliena al jazz (sus polaridades cuasi tonales, sus giros melódicos y ritmos típicos, etc.) al hacerlo interactuar de modo heterofónico con los materiales musicales claramente diferenciados de la orquesta.

¹⁰ Procedimientos a los que habría que agregar la registración fija de altura en importantes sectores de la pieza.

Comentarios finales

Hemos intentado caracterizar a través del análisis acotado de obras de compositores representativos, el cambio de perspectiva estética surgido en el seno de la generación formada en el CLAEM. A continuación lo relacionaremos de diversos modos con el universo estético anterior (representado por las obras de Paz y Ginastera), asumiendo la necesaria simplificación que esta tarea sin dudas produce, con la esperanza de que, a pesar de ello, nuestros comentarios resultarán significativos en ambos sentidos: para pensar la tradición y, a la vez, los tiempos más recientes.

La primera idea que queremos introducir es que lo que ocurrió a partir de la experiencia del CLAEM es un cambio en el modo de relación con los modelos técnicos y estéticos hegemónicos. Nuestra propuesta es que en la música de Ginastera y Paz prima una actitud más bien traductora de aquellas influencias: en ambas poéticas lo europeo está presente explícitamente en la estilización del folclore y en la adopción del dodecafonismo, respectivamente. Por ello, aspectos estructurales de sus horizontes estéticos solo se pueden comprender fehacientemente en relación con los modelos aludidos.

Por el contrario, en la generación posterior, la mera traducción de lo hegemónico no alcanzaría para dar cuenta de los fenómenos analizados. Existe, por decirlo así, no la negación de aquel sino una tergiversación, un uso libre, instrumental y desprejuiciado, como lo sugieren algunos aspectos descriptos en el análisis: las diversas y, mayoritariamente, irreconocibles citas que utiliza Gandini yuxtapuestas en un contexto de control interválico estricto, las continuidades micropolifónicas organicistas de Etkin como fondo para las violentas discontinuidades y, finalmente, la heterofonía textural en la que se produce el extrañamiento del jazz en la obra de Arias.

De este modo, podríamos aseverar también que las poéticas compositivas se vuelven “internalistas”: lo externo es puesto al servicio del desarrollo de un lenguaje subjetivo.¹¹ En cambio, para nuestra generación idealizada previa al CLAEM lo externo, que se presentaba como modelo técnico y estético, convivía estructuralmente con el impulso subjetivizante de sus poéticas compositivas: la diferenciación del lenguaje de Ginastera reposaba, evidente o estilizadamente, en tópicos rítmicos o formales del folclore argentino; análoga función cumplió el dodecafonismo de raíz schoenbergiana o weberniana en la obra serial de Paz. Las subjetividades particulares se desarrollan a partir de las condiciones fijadas por los límites de los propios modelos y no por la puesta en cuestión de estos. O dicho de otra manera, hasta los años sesenta la tensión adorniana entre construcción y expresión se resolvió a favor de la primera en el siguiente sentido: lo dicho musicalmente está previamente

¹¹ La oposición es análoga a la distinción que el propio Ginastera hizo de sus sucesivas etapas nacionalistas en una “objetiva” y otra posterior “subjetiva”. Aproximadamente en la misma época, este movimiento también parece haberse producido en el teatro argentino. Pelletieri habla del paso de un “realismo ingenuo” a otro “reflexivo” en la literatura dramática de autores como Roberto Cossa, Ricardo Halac y Griselda Gambaro. Osvaldo Pelletieri: “El teatro argentino actual (1960-1987)”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 459 (Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988), pp. 157-166.

enmarcado, tiene prefijados, con distinta estrictez, sus contenidos. Por el contrario, a partir de los años sesenta en la tarea compositiva prima la expresión, el contenido; el nivel constructivo se define a partir de las condiciones de cada obra.

En resumen, la generación del CLAEM puso en cuestión aspectos del canon musical europeo lo que impactó directamente en la naturaleza de las obras producidas en los albores de los setenta. Estas parecen sugerir que la búsqueda de la diferenciación del lenguaje compositivo se transformó en una premisa estética y que esa búsqueda se caracterizó por el extrañamiento de técnicas en boga en la época o de materiales de la tradición.