

ATRILES

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
AÑO 2 Nº 3

ATRILES

*Después del silencio, lo que más se acerca a expresar
lo inexpresable es la música*

Aldous Huxley



**REVISTA OFICIAL DEL
INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA
"JOSÉ HERNÁNDEZ"**

AÑO 2 Nº 3
SEPTIEMBRE de 2013

Director
Lic. Julio C. Vivares

1

ATRILES - Nº 3 – SEPTIEMBRE de 2013

Revista del Instituto Superior de Música "José Hernández"
Dependiente de la Secretaría de Educación
De la Municipalidad de Vicente López
Provincia de Buenos Aires. Argentina.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Julio César Vivares
Secretaria: Alejandra Dante

Diseño de Página Web: Rubén Yazzi

Colaboran en este número:

Julio C. Vivares
Natalia González Figueroa
Lucio Bruno Videla
Mariana Manteiga
Ariel H. González Losada

ATRILES es una publicación electrónica de acceso libre y gratuito. Tiene como principal objetivo difundir material cultural y de investigación dentro del campo de la música, del arte y de la educación en general.

Las opiniones vertidas en los artículos de ATRILES es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Se permite la difusión del material expuesto bajo expresa mención de esta fuente y de sus autores.

ATRILES, en su fase de divulgación académica, estimula la publicación de trabajos orientados a:

1. la discusión de problemas teóricos, metodológicos y epistemológicos vinculados al campo de la música, de la educación y del arte en general;
2. la música y a su vinculación crítica con las nuevas tecnologías;
3. informar sobre la actualidad en cuestiones de problemas socio-culturales en la enseñanza y práctica docente;
4. recoger experiencias y propuestas áulicas artístico-musicales dentro de los diversos niveles y áreas de la educación;
5. la presentación crítica del modo en que, históricamente, se ha producido, desarrollado y circulado el conocimiento musical.

INFORMACIÓN

Juan Bautista Alberdi 1294 – Olivos –
Provincia de Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4513-9875

E-mail: atrilisrevista@yahoo.com.ar

Web: www.institutodemusicajosehernandez.com
www.ismjh.com

INDICE

EDITORIAL -4-
Julio César Vivares

RETRATO ARGENTINO -5-
Lucio Bruno Videla

LA FIGURA DEL ARTISTA Y SU PUGNA ENTRE LO APOLÍNEO Y
DIONISIACO EN "MUERTE EN VENECIA" DE THOMAS MANN -6 a 8-
Mariana Manteiga

NUESTROS MAESTROS -9-
Natalia González Figueroa

CONSIDERACIONES SOBRE LOS TIPOS DE OYENTES -10 a 19-
Julio César Vivares

PATRIMONIO MUSICAL ARGENTINO: HONORIO SICCARDI -20 a 23-
Lucio Bruno Videla

LA MÚSICA DE LO ABSOLUTO -24 a 32-
Ariel H. González Losada

EFEMÉRIDES MUSICALES -33-

EDITORIAL

Deseo agradecer en nombre de todo el equipo editorial a la gran cantidad de lectores que ha convocado la Edición Nº 2 on line de Atriles, por la cálida y estimulante recepción obtenida.

Trabajamos, día a día, para intentar ofrecer una revista que albergue calidad y jerarquía académica, a la vez que despierte interés no sólo dentro del público especializado sino también en todos aquellos amantes del arte y la cultura en general.

En este número exponemos el valioso aporte de dos nuevos integrantes del staff docente de la institución: la profesora de literatura Mariana Manteiga y el compositor Ariel González Losada, a quienes le damos una afectuosa bienvenida.

El Maestro Lucio Bruno Videla nos sorprende gratamente, una vez más, con el rescate emotivo de grandes músicos argentinos, muchas veces, injustamente olvidados.

Por último: no olviden hacer llegar sus comentarios a atrilerevista@yahoo.com.ar ya que resultan de gran ayuda para orientarnos en la prosecución de nuestro proyecto editorial.

Julio Vivares

AUTORIDADES MUNICIPALES DE VICENTE LÓPEZ

Intendente
Sr. Jorge Macri

Secretario de Educación
Dr. Ludovico Grillo

Directora de Educación Terciaria y No formal
Sra. Susana de Latorre

RETRATO ARGENTINO



ERNESTO DRANGOSCH
(22-I-1882 / 26-VI-1925)

Pianista y compositor prodigio desde muy pequeño, le resultó muy fácil rendir un examen excepcional en la Real Academia de Berlín que lo integró como alumno destacado teniendo tan sólo 15 años.

El talento de Drangosch en el Berlín de fines del S. XIX, le permitió acceder a los más herméticos círculos de la cultura alemana, y por ende, a sus cultores. Fue allí, que un día el famoso pianista y compositor Eugen d´Albert (1864-1932) – discípulo preferencial de Liszt y uno de los más grandes virtuosos de su época -, interpretó ante Drangosch una composición inédita que acababa de concebir. Drangosch – con una picardía bien argentina – le dijo: “conozco esa composición”. Y ante el asombrado d´Albert tocó la obra de memoria, tal cual la acababa de escuchar de manos del gran maestro. D´Albert, ofuscado y desolado, pensó que su inspiración le había jugado una mala pasada y había cometido un plagio involuntario. Ante la tristeza de D´Albert, Drangosch – que no había querido ofender al maestro – se apresuró a decirle que aquello no era más que una broma sin mala intención, producto de su humor criollo y posible gracias a su memoria prodigiosa.

Lucio Bruno-Videla

LA FIGURA DEL ARTISTA Y SU PUGNA ENTRE LO APOLÍNEO Y DIONISIÁCO EN "MUERTE EN VENECIA" DE THOMAS MANN

Prof. Mariana Manteiga*



A partir de una encrucijada que se debate en la vida de un personaje escritor, Thomas Mann recupera en "Muerte en Venecia" la figura del autor desde el plano ficcional. Vale señalar que el hecho de organizar una narración sobre la vida del otro no sólo ordena la vivencia de la vida misma sino que a su vez permite una comprensión, visión y expresión de la vida propia. Recuperar ese espacio íntimo da cuenta de la necesidad de hacer público un espacio de interioridad y afectividad que debe ser dicho para existir, si bien se halla coaccionado por las pautas de "conducta" que instauran el orden de la sociedad moderna que permea tanto el ámbito de lo público como la más recóndita intimidad.

Durante el viaje de un artista – Gustavo von Asenvach- hacia la muerte vemos que el modelo tradicional de la narración se ve violentado, ya no es necesario detenerse en cronologías de acontecimientos importantes, se profundiza la mirada y la complejidad de vivir en el mundo por un hombre medio, quien busca su verdad, la verdad de su arte. Y es en este viaje hacia "su propio ser" en el que von Asenvach descubre su verdadero modo de hacer arte más allá de los convencionalismos.

Un encuentro azaroso

Todo comienza con un paseo solitario del protagonista en una tarde primaveral. En este recorrido pasa por un cementerio donde ve cruces

griegas en las que están inscriptas frases tales como "Entráis en la morada de Dios". Es en ese momento preciso donde irrumpe un personaje extraño al que se lo describe de la siguiente manera "Tenía la cabeza erguida y en su flaco cuello, saliendo de la camisa deportiva, abierta, se destacaba la nuez, fuerte y desnuda. Miraba a lo lejos con ojos inexpresivos, bajo las cejas rojizas, entre las cuales había dos arrugas verticales, enérgicas que contrastaban singularmente con su nariz aplastada. Así –quizá contribuyera a producir esta impresión el verlo colocado en lo alto- su gesto tenía colocado algo de dominador, atrevido y violento". A partir de aquí comienza a aparecer la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, hasta la irrupción de este personaje fantasmagórico, el escritor sólo rendía culto a lo apolíneo que en palabras de Nietzsche "al igual que un escultor traspasaba una imagen al mármol y de esta forma jugaba con el sueño para verse reflejado en una esfera superior como los dioses"¹ y en este mundo europeo irrumpe esta imagen embriagadora que lo incita a realizar un viaje para reencontrarse con la naturaleza. El protagonista ya ha pasado los cincuenta años, ya es consciente de la finitud de su existencia y es en ese instante donde descubre a un ser "verdadero", que va a contramano de colocar un límite, ya que el límite implica un conocimiento que es sólo apariencia, un modo de configurar provisionalmente el mundo. Es así que el artista decide emprender un viaje a Venecia.

¹ Nietzsche, Friederich: "El nacimiento de la tragedia". Alianza. Madrid. 1997 (16ª edición), pp. 238

Gustavo fue "el autor de la fuerte y luminosa epopeya de Federico II; el paciente artista que había tejido, en obstinada labor, el tapiz novelesco titulado Maía, tan rico en figuras y en el cual se congregaban tantos destinos humanos a la sombra de una idea: el creador de aquella fuerte narración titulada Un miserable., que mostró a toda la juventud la posibilidad de una decisión moral más allá del más profundo conocimiento", y escribe epopeyas porque utiliza la escultura como medio artístico, que se caracteriza por el mundo transfigurado del ojo y es un arte inmóvil y que desde la mirada de Nietzsche se diferencia este género de la lírica debido a que este último se vale de la música como medio artístico, cuya meta no es dar forma a unas imágenes sino otorgar una mirada nueva de lo dado. Por otro lado, la descripción de sus obras responde a lo que Barthes denomina lecturas de placer, aquellas que se atienen a un canon que funciona como doxa, en la que se cree que la institución autor está presente a través de la persona civil, pasional y biográfica cuyo relato se encarga de establecer y renovar la historia literaria, como así también su enseñanza; donde el único lenguaje que existe es el encrático (se produce y se entiende bajo la protección del poder) y cuyo arte es representación y no figuración, en donde sus aspectos biográficos no aparecen de modo inconsciente sino que desean "mostrar" una realidad, o dicho de otra manera desean repetir un orden establecido.

Gustavo es un escritor burgués cuyas ideas no son más que racionalizaciones engañosas que dan cuenta de una ultramundaneidad, que de acuerdo con Nietzsche estas categorías de "verdad" o "alma" ofrecen un falso consuelo para aquellos que son demasiado cobardes

para aceptar la voluntad de poder². Tal vez su debilidad física esté en relación con la falta de fortaleza para enfrentarse a lo establecido por la sociedad, la norma; en no mostrar lo absurdo de una sociedad que niega develar sus contradicciones y en escribir relatos que van directamente a las articulaciones de la anécdota pero no a su superposición. Hay un pasaje de su obra, poco conocido, en el que Asenbach había escrito expresamente "que casi todas las cosas grandes que existen son grandes porque se han creado contra algo, a pesar de algo: a pesar de dolores y tribulaciones, de pobreza y abandonado; a pesar de la debilidad corporal, del vicio de la pasión" Pasaje que da cuenta de la clave de su obra, no son textos de goce subversivos, no en el sentido de que chocan contra algo en lugar de esquivar un paradigma impuesto.

El artista como testimonio de vida

Sin embargo, en esta etapa de su vida la irrupción de lo dionisiaco implica un acto de justicia, ya que es en esta travesía donde se reencuentra con el origen –su niño-, con el arte dionisiaco a partir de las músicas populares que se desarrollan en Venecia y que se contraponen con los diálogos de Fedón que se entretujan en la novela, y es partir de este cruce donde se contraponen pensamiento de la línea de Sócrates y el pensamiento mítico –más afín al arte-. En otras palabras, este viaje al origen, viaje hacia la niñez implica otro orden de saber, no aquel que define, señala, da forma, clasifica, sino aquél que pretende ver con ojos nuevos, redescubrir lo ya organizado.

El artista a medida que se halla cerca de su muerte va rejuveneciendo. De esta manera, la vida y la muerte es uno, ya que la vida es como una fuente eterna que

² Op. Cit., pp. 218

constantemente produce individuaciones y que, produciéndolas se desgarran a sí misma, a diferencia de las fiestas dionisiacas que resaltaban un conjunto. Por ello, para Nietzsche la vida es dolor y sufrimiento ya que es estar despedazado del uno primordial y esa reunificación es posible con la muerte, con la aniquilación de las individualidades. Entonces morir es sumergirse en el origen donde la ley eterna de las cosas se cumple en el devenir constante; ya que no hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir. De esta manera el pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación.

Por último, vale aclarar que el hecho de recuperar la figura de un artista, implica redescubrir al individuo en su singularidad, recuperar la experiencia humana, que de acuerdo con Benjamin la modernidad tecnológica transformó de manera radical en los hábitos de la narración oral y en comunidad –a través, por un lado, de la incomunicabilidad que trajo aparejada la experiencia de la Gran Guerra, como, por otro, la lectura en silencio y solitaria que trae aparejada la novela- es decir, recobrar una vida singular que representa a una comunidad en este mundo contemporáneo agitado restituye la figura de ese narrador, ya que al narrar un pasaje de la vida de von Asenbach –si bien es un personaje de ficción- se pone en escena un trozo de vida que se vuelve comunicable. A esta vida se la instaura en forma alegórica o indirecta, mediante un rodeo que como método renuncia al curso ininterrumpido de la intención, es decir, critica al método concebido como un camino sin lagunas y replicable en toda circunstancia. Método que sugiere reconocer la fractura de la temporalidad, la

perseverancia del objeto en sus distintas gradaciones de sentido, la emergencia fragmentaria y la yuxtaposición de elementos heterogéneos. Entonces este modo indirecto de llegar a la vida de un personaje ficticio –que refleja las problemáticas de toda una comunidad de artistas- intenta tomar distancia del "hecho" y de la pretensión de referirlo "tal cual es", un reconocimiento explícito de la dimensión simbólica. Se trataría en otras palabras un acto de justicia desde el punto de vista ético – experiencia-, estilístico –modo de contar- y político.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: *"Una araña en el zapato. La narración. Teoría, lecturas, investigación y propuestas de escritura"*. Libros de la Araucaria. Buenos Aires. 2004
- Arfuch, Leonor: *"Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites"*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2013
- Benjamin, Walter: *"El narrador."*. Ediciones metales pesados. Buenos Aires. 2008
- Barthes, Roland *"El placer del texto y Lección inaugural. De la cátedra de semiología literaria del College de France"*. Siglo XXI, Buenos Aires. 2004 (2ª edición)
- Eagleton, Terry: *"Ideología. Una introducción"*. Paidós. Barcelona. 2005 (2ª edición)
- _____: *"Una introducción a la teoría literaria"* Fondo de Cultura Económica. México. 1998 (2ª edición)
- Nietzsche, Friederich: *"El nacimiento de la tragedia"*. Alianza. Madrid. 1997 (16ª edición)

*Manteiga Mariana
Profesora de Castellano, Literatura y Latín (IES Nº 1
"Alicia Moreau de Justo")
Licenciada en la enseñanza de la Lengua y la
Literatura (UNSAM)
Diploma Superior en Ciencias Sociales con mención en
Lectura,
escritura y educación (FLACSO)
Especialización en Diploma Superior en Ciencias
Sociales con mención
en Lectura, escritura y educación (FLACSO)

NUESTROS MAESTROS**Natalia González Figueroa**

Natalia González Figueroa es una de las pianistas latinoamericanas de mayor proyección de su generación. Desde su primera aparición como pianista en la televisión argentina, cuando tenía 8 años, se ha presentado en concierto en importantes salas de Argentina, Venezuela, Brasil, España, Italia, Francia, Hungría y el Reino Unido.

Su amplio repertorio abarca desde Bach hasta la música de nuestros días. El interés y trabajo por la difusión de la música argentina y latinoamericana y la colaboración personal con compositores contemporáneos son características predominantes en su carrera. Ha sido convocada para estrenar obras para piano y música de cámara y muchas de ellas le han sido dedicadas (entre ellas, dos conciertos para piano y orquesta de los compositores argentinos Cristian Axt y Pablo Aguirre).

Su primer CD "Concierto Tango" (2006), presenta un homenaje a la música típica del Buenos Aires Porteño enfocado desde la óptica de la música contemporánea. Partiendo desde el acercamiento al tango de compositores como E. Satie o I. Stravinsky, este trabajo ha permitido sobre todo difundir obras de importantes compositores latinoamericanos que hasta entonces no habían sido grabadas y cuenta con obras compuestas especialmente para el mismo como la Sonata Tanguera "Buenos Aires Alquimia" de Pablo Aguirre.

Entre sus trabajos con orquesta, cabe destacar las dos giras de conciertos realizadas en el Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela junto al Mtro. Régulo Stabillito, y la interpretación del Concierto N°1 para Piano de Cristian Axt - dedicado a la intérprete - bajo la

dirección de los Mtros. Bernardo Teruggi y Lucio Bruno Videla.

En julio de 2010 se presenta en el festival Celebrating Argentina 200, con motivo del Bicentenario Nacional, en el King's Cross Theatre (Londres, U.K.) participando en el mismo, los destacados intérpretes Alberto Portugheis y Martha Argerich.

Es miembro fundador de *Sonidos Argentinos* junto a los Mtros. Cristian Axt y Lucio Bruno Videla, con el objetivo de promover la música clásica y contemporánea argentina, y del dúo *Canto de Latinoamérica* junto a la soprano Ana Durañona, dedicado al repertorio vocal de cámara latinoamericano, que ha publicado su primer CD en abril de 2012.

Se graduó como Profesora Superior y Licenciada en Artes Musicales con especialidad en Piano, en el Conservatorio Superior Carlos López Buchardo -Instituto Universitario Nacional del Arte- bajo la guía de la profesora Laly Escobar.

Ha sido becada por la Fundación Carolina y Juventudes Musicales de Madrid y por el Gobierno Italiano para continuar sus estudios en Madrid y Roma, donde estudió con los Mtros. Gabriel Loidi, Pablo Mielgo y en la Accademia Nazionale di Santa Cecilia con el Mtro. Rocco Filippini en música de cámara. Continuó estudios en Londres y Buenos Aires con el Mtro. Alberto Portugheis. Asimismo, realizó estudios de perfeccionamiento en Argentina, España, Italia, Hungría e Inglaterra con maestros como Antonio de Raco, Luis Lugo, Gabor Eckhardt, María Teresa Carunchio, Manuel Carra, Albert Atenelle, Charles Rosen, entre otros.

Desde el 2011, recibe consejo artístico y musical del reconocido pianista y musicólogo Luca Chiantore.

Es Profesora de Piano e Historia de la Música en el Instituto Superior de Música "José Hernández" en Buenos Aires, y brinda Masterclasses sobre música clásica y contemporánea argentina.

Su reciente CD "*Buenos Aires Hechicera*" ha recibido un premio fomento a la producción discográfica del Fondo Nacional de las Artes.

Natalia González Figueroa es embajadora de la Música argentina.

CONSIDERACIONES SOBRE LOS TIPOS DE OYENTES (Apuntes para la reflexión crítica)



*Lic. Julio C. Vivares**
Julio de 2013

OBSERVACIONES PRELIMINARES

El presente trabajo se inscribe dentro de una serie de apuntes destinados a la reflexión crítica sobre la escucha, siendo el mismo producto de una relectura de parte de la obra del músico, filósofo y sociólogo alemán Theodor W. Adorno (1903-1969), en tanto uno de los máximos exponentes de la llamada Escuela de Fráncfort. Nos proponemos retomar brevemente algunas consideraciones sociológicas sobre la relación existente entre música y los diferentes tipos de oyentes caracterizados por el autor. Para ello hemos recurrido, aunque no exclusivamente, a la versión española de su texto "Disonancias". Cada tópico nos ha servido como disparador para aventurar algunas observaciones conexas - no exhaustivas ni determinantes - a partir de las tipologías descriptas.

INTRODUCCIÓN

Adorno señala que *quien tuviese que decir despreocupadamente qué es la sociología de la música, lo primero que respondería sería, probablemente: los conocimientos de la relación entre los oyentes de música, como seres individuales socializados, y la música misma*³. Esta relación oyente-música en una época signada por los enormes avances de la tecnología y la reproducción mecánica adquiere características especiales a la vez que genera, desde lo analítico, diversas tensiones. Hoy, a diferencia de siglos pasados, la música puede estar presente en los lugares más impensados del planeta y transportarse en pequeñísimos envases para oírla, por ejemplo, mientras se realiza una caminata o incluso se practican diversos ejercicios físicos... *Se asegura* (comenta Adorno) *que los medios de producción mecánica y masiva han llevado la música por primera vez a incontables personas y que el nivel de escucha se ha elevado por ello, según los conceptos de generalidad estadística*⁴.

Algunas salvedades preliminares planteadas por Adorno: 1- ninguno de los tipos de oyentes se manifiesta, según sus propias palabras, *químicamente puro*, por lo que debemos entender la tipología como una *tipificación meramente ideal* como ocurre de hecho con todas las tipologías. 2- Las caracterizaciones *no se han concebido arbitrariamente. Son puntos de cristalización determinados por consideraciones fundamentales de la sociología de la música*.⁵ 3- Las distintas categorías de oyentes *están pensadas únicamente como perfiles cualitativamente indicativos, en los que centellea algo de la escucha musical como indicador sociológico y quizá también parte de sus diferenciaciones y determinantes*⁶. 4- *La sociedad - señala Adorno - es la suma de los oyentes y no oyentes de música, pero las condiciones estructurales objetivas de la música determinan, sin duda, las reacciones de los oyentes (...). Su razón fundamental es*

* Docente. Compositor. Director del Instituto Superior de Música "José Hernández". © by Julio C. Vivares. Mayo de 2013.

³ ADORNO, Theodor W.: Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Editorial AKAL. Madrid. 2009. Pág. 177

⁴ Ídem Pág. 177

⁵ Ídem Pág. 178

⁶ Ídem Pág. 178

*más bien la adecuación o inadecuación de la escucha a lo escuchado*⁷. 5- Por último, una disculpa: "... No es mi intención ofender a los que se cuentan entre los tipos de escucha negativamente descritos ni desfigurar la imagen de la realidad, de manera que de la cuestionable constitución del escuchar musical de hoy se dedujese un juicio sobre la situación mundial. Comportarse así intelectualmente como si los seres humanos existiesen para escuchar correctamente, sería un eco grotesco del esteticismo⁸.

LOS TIPOS DE OYENTES

En función de su relación con la música es posible establecer ciertas categorías de oyentes:

1. OYENTE EXPERTO: Adorno llama así al oyente *plenamente consciente de lo que escucha, al que por lo general nada se le escapa y el cual rinde cuentas al mismo tiempo de lo escuchado en cada instante. (...) Su horizonte es la lógica musical concreta (...) El lugar de esta lógica es la técnica; a quien piensa junto con su oído, los elementos aislados de lo escuchado se le hacen casi inmediatamente presentes como elementos técnicos y en categorías técnicas se revela esencialmente el entramado de sentido. Este tipo podría restringirse hoy en cierta medida al círculo de músicos profesionales, sin que todos ellos satisfagan los criterios del modelo. (...) La creciente complicación de las composiciones habrá reducido, no obstante, el círculo de los plenamente competentes, en todo caso en proporción directa al creciente número de los simples oyentes de música*⁹.

El oyente experto resulta serlo dentro de un campo determinado (y limitado) de la escucha, por ejemplo, la música occidental y tonal. Sobre este tipo de expresión sonora puede el experto determinar tonalidades, giros melódicos, esquemas rítmicos, relaciones armónicas, formas musicales, agrupaciones instrumentales, etc. con cierta facilidad, pero suele no serlo sobre otras músicas, como las orientales, la música antigua, la música atonal, por citar sólo algunas de ellas. En realidad estamos en presencia de un "especialista", y como tal fuertemente condicionado por su especialidad. Fuera de ella, se muestran *ingenuos y estrechos de miras, hasta una completa desorientación o una extraviada pseudo-orientación*¹⁰.

Nadie podría negar la capacidad de escucha experta de compositores de la talla de Camille Saint-Saëns, quien fuera la figura musical más respetada de su tiempo, no obstante la crónica de la época relata que abandonó la sala concierto entre exabruptos tras escuchar los primeros compases de *La consagración de la Primavera* de Igor Stravinski¹¹, dado que su condicionamiento de experto consideraba lo oído como "*un verdadero ataque a la belleza inmutable del arte...*"

En suma, el experto excluye, ya que su experticia lo es dentro de un área particular y delimitada del conocimiento. Como bien señala McLuhan, el experto "*tiende a clasificar y a especializarse, a aceptar sin crítica las normas fundamentales que surgen del ambiente (...) El "experto" es el hombre que se queda permanentemente en el mismo sitio*".¹²

2. BUEN OYENTE: *Éste también escucha más allá de lo aislado musicalmente; hace efectiva las conexiones espontáneamente, enjuicia con fundamento y no de acuerdo a meras categorías de prestigio o a la arbitrariedad del gusto. Pero no es consciente de las implicaciones técnicas y estructurales, o no lo es plenamente. Comprende la música como*

⁷ ADORNO: Opus citado. Pág. 179

⁸ Ídem Pág. 195

⁹ Ídem Págs. 180 y 181

¹⁰ Ídem Pág. 196

¹¹ Estrenada en París en el Théâtre des Champs-Élysées el 29 de mayo de 1913.

¹² MCLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin: *El medio es el mensaje*. Editorial Paidós. España 1997.

*se comprende la propia lengua, aunque no sepa nada o muy poco de su gramática y de su sintaxis, y es poseedor inconsciente de la lógica musical inmanente. Con este modelo nos referimos a un ser humano musical, siempre que aún recuerde la capacidad de escucha inmediata y plena de sentido y no se contente con que la música "guste". (...) tendríamos que sospechar que el buen oyente, nuevamente en proporción directa al creciente número de oyentes de música, es un bien cada vez más escaso y amenaza con desaparecer ante el imparable aburguesamiento de la sociedad y la victoria de los principios de intercambio y rendimiento. Se pone de manifiesto una polarización de la tipología hacia los extremos: según la tendencia, hoy uno lo entiende todo o no entiende nada.*¹³

El buen oyente lo es sin propósito ni esfuerzo. Tampoco se encuentra sujeto a tener que rendir cuenta de lo escuchado sino que lo hace de modo franco, desinteresado. Su escucha está más allá de pretensiones e intereses personales. El gusto no condiciona su imparcialidad¹⁴. Resulta ser un tipo de oyente quizá en extinción. Un raro ejemplar no contaminado por la industria mercantilista de la música que todo lo corroe. No es para él la escucha un escapismo ni aturdimiento ni una demostración de saber técnico, sino un hecho placentero. No consume música a granel sino con una conciencia selectiva y adecuada a contextos dados.

Podríamos inferir que este tipo de oyente ha recibido de su grupo familiar y de la escuela los medios para apropiarse de las obras musicales en tanto bienes culturales. Bourdieu señala que *"...La percepción repetida de obras de cierto estilo, favorece la interiorización inconsciente de las reglas que gobiernan la producción de esas obras. A la manera de las reglas de la gramática, estas reglas no son aprehendidas como tales y aún menos, explícitamente formuladas y formulables; por ejemplo, el aficionado a la música clásica puede no tener ni conciencia ni conocimiento de las leyes a que responden el arte sonoro al que está acostumbrado, pero por su educación auditiva, al oír un acorde de dominante, se siente inclinado a aguardar imperiosamente la tónica que ve como la resolución "natural" de ese acorde, y tiene dificultades para aprehender la coherencia interna de una música fundada en otros principios*¹⁵.

El buen oyente posee ciertamente los medios culturales (verbales y conceptuales), asumidos inconscientemente por contacto directo, para el desciframiento auditivo con las obras musicales pero no se vanagloria por ello, pues lo siente como algo natural, *experimentado de manera puramente intuitiva* y respirable dentro de su entorno familiar y social.

"...de niño mi padre me llevaba a menudo al teatro; él era un amante de las obras clásicas, en especial de la ópera. En casa sólo se escuchaba música clásica y siempre alguien tocaba el piano que estaba en el living. Así que me fue muy fácil, casi podría decirse como "natural" comprenderlas. El arte musical clásico era aquello que yo ya conocía de manera directa por mi experiencia familiar..." (Germán, 30 años)

3. OYENTE CON FORMACIÓN O CONSUMIDOR CULTURAL: auténticamente burgués, usualmente ubicado entre el público de ópera y el de concierto. Este escucha mucho (en cantidad), en ocasiones de manera insaciable, y colecciona discos. Respeto la música como un bien cultural, como algo que debe conocerse por su propio valor social; esta actitud va desde el sentimiento de un compromiso serio hasta el esnobismo vulgar. La relación espontánea con la música (...) se sustituye por una acumulación tan extensa como sea posible de conocimientos acerca de la música, en particular de elementos biográficos y de los méritos de los intérpretes, sobre los cuales se conversa vanamente durante horas. (...) Consume de acuerdo a la medida de validez pública de lo consumido. La alegría por el

¹³ ADORNO: Opus citado. Pág. 182

¹⁴ Por lo menos no lo hace fuertemente

¹⁵ BOURDIEU, Pierre: *Campo de Poder, Campo Intelectual*. Edit. Quadrata. Bs. As. 2003. Págs. 80 y 81.

consumo, por aquello que según su lenguaje le proporciona la música, prevalece sobre la alegría producida por la propia obra de arte y que ésta le reclama. (...) Si asiste al concierto de un violinista, le interesa lo que él llama el sonido de éste, cuando no el propio violín; en el caso de un cantante, la voz, en el de un pianista, en ocasiones, si el piano está bien afinado. Es el hombre de la valoración. A lo único a lo que reacciona primariamente es (...) al virtuosismo más arriesgado, plenamente en el sentido del ideal del *show*. A él le impresiona la técnica, el medio como un fin en sí mismo; en este aspecto, no está en absoluto tan lejos de la hoy extendida escucha masiva. Y, sin embargo, actúa de un modo hostil a las masas y es elitista. (...) Su ideología casi siempre reaccionaria y culturalmente conservadora. Es casi siempre enemigo de la aventurada nueva música. (...) El conformismo y el convencionalismo definen en buena medida el carácter social de este tipo. (...) En verdad se trata de un grupo clave. Decide en gran parte la vida musical oficial.¹⁶

Este tipo de oyente abunda y lo solemos encontrar fácilmente como críticos musicales o como conductores y/o presentadores de programas de música en radio, se trate de música popular o académica de cualquier género. En ellos es posible atisbar una suerte de arrogancia por la acumulación de datos - en especial anecdóticos y superficiales - sobre autores, intérpretes y obras, y una necesidad de exponerlos como si éstos conformaran el sentido mismo de la música. Los encontramos también en el campo profesional como programadores de secciones musicales en radio, a quienes se les rinde culto por el bagaje de información que acumulan sobre música. Gustan en informar sobre ejecuciones, teatros, vida privada de los intérpretes, contexto histórico y social, etc. En cada uno de los géneros musicales que abordan están altamente condicionados. Su desempeño, referencia y poder, suele estar encerrado rígidamente en compartimentos estancos. Su experticia es netamente superficial aunque enmascarada de profundidad. Pueden ostentar incluso una suerte de soberbia disimulada de humildad.

4. OYENTE EMOCIONAL: *Su relación con la música es menos rígida e indirecta que la del consumidor cultural. (...) Este tipo comprende desde aquellos que mediante la música, sea cual sea, se sienten estimulados a crear figuraciones y asociaciones plásticas y mentales hasta aquellos cuyas vivencias musicales se aproximan a la vaga ensoñación cotidiana, al adormecimiento... El tipo emocional se resiste con vehemencia a todo intento de inducirlo a una escucha estructural. (...) Para el oyente emocional la música es un medio al servicio de los fines de su propia economía instintiva.*¹⁷

El oyente emocional acostumbra dejar volar su imaginación construyendo pinturas o relatos (mentales) estimulado por la música. La música actúa sobre él como fondo incidental para su imaginación. No posee interés en conocer y reconocer los aspectos técnicos que conforman el discurso sonoro. Al respecto Jacobo Kogan afirma que "... si al escuchar un concierto me abandono a las asociaciones de hechos reales recordados o sucesos imaginarios, no oigo el mensaje musical, sino que lo tomo como medio para evocar situaciones personales o para fantasear (...) debemos desprendernos de nuestra subjetividad, tenemos que dejar a un lado también, a fin de que no distraiga nuestra atención de la obra, todo lo relativo a los posibles hechos biográficos o circunstancias externas vinculados con su creación."¹⁸ Y continúa diciendo: "...si al contemplar un retrato de Ticiano o de Rafael nos entregamos a conjeturas sobre quien podría ser el señor o la dama representados, o qué relación tenía con el artista, es posible que obtengamos algún descubrimiento de interés histórico o biográfico, pero perdemos de vista la finalidad verdadera de la obra, y si aquel descubrimiento nos causa algún placer no será una emoción estética, sino de índole totalmente distinta. Para experimentar un goce estético del retrato no necesitamos saber nada de eso sino, por el contrario, dedicarnos

¹⁶ Ídem Pág. 183

¹⁷ ADORNO: Opus citado Págs. 184, 185 y 186

¹⁸ KOGAN, Jacobo: *El lenguaje del arte; psicología y sociología del arte*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1965. Pág. 103

*íntegramente a su contemplación, a la magia del color y de la forma, en la pintura; de la sonoridad y el ritmo en la música; de la fluencia y del puro lirismo de los versos de un poema.*¹⁹

Lamentablemente aún predomina el criterio de preceder la escucha musical, sea en el ámbito radiofónico como en el educativo (conservatorios, escuelas, etc.), con un cúmulo de información anecdótica condicionante ajena a lo intrínseco de la misma.

Hemos advertido también como ciertos animadores de espectáculos, *showman*, que bajo el pomposo título de "Clases Magistrales de Apreciación Musical" despliegan, a cambio del abono de una entrada, toda su teatralidad escénica para que el oyente - obligado a la creación de una ficción mental (film) al paso de la música - crea acceder a su "comprensión y disfrute". Estos mediadores de la escucha suelen enmarcar las audiciones dentro de un sin números de citas, históricas y biográficas, sobre diversos aspectos personales de un compositor y/o intérprete para explicar lo que en realidad es inexplicable: la música (aun considerando que estas citas puedan ser verdicas). De modo que resulta evidente, en tales casos, que la audición se ve fuertemente condicionada por contenidos extramusicales que producen estímulos o efectos que tienen más que ver con lo "visual-imaginativo" que con lo estrictamente "sonoro-auditivo".

Permítaseme ejemplificar lo dicho mediante el relato de una simple pero significativa experiencia áulica personal: *"La primera clase del año de Apreciación Musical en el Conservatorio fue particularmente numerosa. En general los estudiantes, jóvenes y adultos de distintas edades, coincidían en que la música era su vocación y motor en la vida. La propuesta entonces fue simple: escuchar una obra musical de un autor famoso para lo cual se les suministró previamente aspectos de su vida y de las condiciones personales del compositor al momento de componerla. Así se habló sobre sus estados ánimo, sobre un amor mortificante, sobre su endeble salud, su paupérrima condición económica, las características del ambiente y hasta las circunstancias de su propia muerte. Terminada la audición los alumnos comentaron que "gracias a las explicaciones previas habían sentido y comprendido mejor la música...", incluso algunos mostraron signos visibles de emoción en sus rostros. Otros consignaron que pudieron representarse imaginariamente la vida del autor... Pero la sorpresa ocurrió cuando les informé que todo el relato suministrado previo a la audición, era falso".*

El cine es uno de los grandes condicionantes de la escucha, a tal punto que - incluso en el ingreso a la formación profesional - hemos visto como ciertas obras o estilos musicales son relacionados, por parte de los estudiantes, inmediatamente con films visionados, priorizando la imaginación visual por sobre lo auditivo. Así suelen hablar de música "de suspenso", "de terror", "de dibujitos animados", etc. como una manera de clasificar ciertos géneros o estilos musicales.

5. OYENTE SENSUAL: *emparentado con el oyente emocional (...) en sentido estricto, que sazona culinariamente el estímulo sonoro aislado. En algunas ocasiones desearían utilizar la música como recipiente en el que derramar las propias emociones (...) en otras, mediante la identificación con la música, percibir en ésta las emociones que echan de menos en sí mismos.*²⁰

En este tipo de oyente predomina fuertemente la "sensibilidad emocional" cuando no la sensiblería. Es frecuente hallarlo relacionado con la música popular. La música suele llenar su copa vacía de alegrías y nostalgias.

¹⁹ Ídem. Pág. 104

²⁰ ADORNO: Opus citado. Pág. 185

Copland tipifica esta categoría de la siguiente manera: *Escucha música por el solo placer que le produce el sonido musical mismo, sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. Ese es plano sensual. Uno enciende la radio mientras está haciendo cualquier cosa y, distraídamente, se baña en el sonido. El mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero.*²¹

Ante obras de cierta dificultad técnica este tipo de oyente - junto con el emocional -dirá no entenderla, solicitando que se le explique el sentido de la misma...

6. OYENTE ESTÁTICO-MUSICAL U OYENTE RESENTIDO: Éste desprecia la vida musical oficial como empobrecida y aparente; pero no procura ir más allá de ella, sino que huye hacia atrás, hacia períodos que cree protegidos del dominante carácter de mercancía, de la cosificación. En virtud de su rigidez rinde tributo a la misma cosificación a la que se opone. Podríamos bautizar a este tipo esencialmente reactivo como el *oyente resentido*. (...) La fidelidad a la obra (...) se convierte en un fin en sí mismo; no les importa tanto presentar y experimentar adecuadamente el sentido de las obras, sino más bien vigilarlas afanosamente para que nadie se desvíe un ápice de lo que ellos consideran la práctica interpretativa de tiempos pasados, por impugnable que ésta sea. (...) Si el tipo emocional tiende a lo *Kitsch*, el oyente resentido lo hace a la falsa severidad (...) Lo no domesticado por ordenamientos fijos, lo errante, indómito, cuyo último y triste rastro son los *rubati* y exhibiciones de los solistas, todo ello desean exterminarlo... (...) La subjetividad y la expresión son para el oyente resentido algo idéntico en lo más profundo a la promiscuidad y dicho oyente no puede soportar el solo hecho de pensar en esta última.(...) Bien organizado y espabilado en la propaganda, con una enorme influencia en la pedagogía musical, actúa también como grupo clave, el de la gente con sensibilidad artística.²²

Los conservatorios de música, las asociaciones y entidades que agrupan a los amigos de la música, entre otras, suelen albergar a este tipo de oyente *estático-musical o resentido* con lo actual. Su queja radica en una constante y arbitraria comparación con el pasado (en donde todo fue mejor y más bello). La sujeción al historicismo los convierte en reaccionarios con todo lo novedoso o con lo que produzca un desajuste con lo establecido. Su mirada siempre se dirige al pasado pero no para comprenderlo, ni mucho menos para superarlo, sino para conservarlo. Son obsesivos e invasivos. Pretenden siempre imponer los gustos del pasado sobre el presente. Son superficiales. Su lema podría ser *"...siempre fue así y se hizo así, es la tradición..."* Como oyentes desprecian a quienes se apartan de las convenciones de tiempos pasados. Sólo admiten un tipo de interpretación y a ella hay que serle fiel como dogma de fe.

El propio Stravinski relata una anécdota personal que bien puede ilustrar lo reaccionario y destructivo de este tipo de oyente:

"...Viena ha dejado en mí un amargo recuerdo. Me sorprendió enormemente la hostilidad con que la orquesta acogió los ensayos de la música de *Petroushka*. Nunca me ocurrió nada semejante en ningún otro país. Reconozco que en aquella época algunos fragmentos de mi música no eran fáciles de aprender de entrada por parte de una orquesta tan conservadora como la de Viena. Pero nunca imaginé que su odio alcanzara los límites de sabotear manifiestamente los ensayos y de proferir a voz en grito injurias tan groseras como: *Schmutzige Musik! (¡Música de mierda!)*. Por lo demás, esta hostilidad fue compartida por toda la administración, aunque estaba especialmente dirigida hacia el gerente de la *Hofoper*, un prusiano, pues fue él quien invitó a Diaguilev y a su compañía. Eso hizo estallar la rabia y los celos del ballet imperial vienés.

²¹ COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica. Argentina. 1989. Pág. 17

²² ADORNO: *Opus citado*. Págs. 186, 187 y 188

Además, los rusos, en esa época, no contaban con el apoyo de Austria porque la situación política era ya muy tensa. No obstante, la representación de *Petroushka* concluyó sin grandes protestas e incluso con un cierto éxito, a pesar de los gustos y costumbres caducas de los vieneses. Para mi sorpresa, un operario del teatro, cuya función era la de bajar y subir el telón, me dejó un recuerdo reconfortante. Yo me encontraba casualmente a su lado. Afligido por la decepción de la orquesta, este gentil hombre, con patillas al estilo Francisco José, posó su mano en mi hombro y me dijo: *No esté tan triste. Hace cincuenta años que estoy aquí. No es la primera vez que esto ocurre. Con "Tristán" pasó lo mismo...*²³

Demás está decir que estos oyentes aborrecen la incertidumbre, la obra abierta, detestan la transgresión y son intransigentes y reaccionarios con la novedad. El peso de toda su violencia simbólica está enmascarado por medio de la exhibición de una pseudo cultura musical.

7. OYENTE ENTRETENIDO: *escucha la música como entretenimiento y nada más. (...) La música no es para él un entramado de sentido, sino una fuente de estímulos. La estructura de este tipo de oyente se asemeja a la del fumador (adicto). Está mejor definido por la desazón que le provoca apagar el aparato de radio que por el placer obtenido, por modesto que sea, mientras suena la música. (...) Se dejan rociar por la música radiofónica, sin escucharla realmente. (...) Esta tipología es la que "hace sonar la radio mientras está trabajando". (...) Podríamos imaginar una disposición que se extiende desde aquél que no puede trabajar sin que pite la radio, pasando por aquél que mata el tiempo y suspende la soledad mediante una escucha que le transmite la ilusión de compañía, sea cual sea ésta, o por el amante de popurrís y melodías de opereta, o aquellos que valoran la música como un medio de distensión, hasta un grupo que no ha de subestimarse de genuinos amantes de la música (...) que se dejan entretener por una mercancía amontonada. (...) El oyente entretenido sólo podrá ser descrito adecuadamente en conexión con los medios de comunicación de masas, como la radio, el cine y la televisión. (...) Sin que este tipo posea un perfil político, se conforma, tanto en la música como en la realidad, con toda clase de dominación que no perjudique de manera demasiado evidente su estándar de consumidor.*²⁴

Quizá sea éste el grupo más numeroso y relevante, en torno del cual se articula toda la industria cultural. En realidad oyen música pero no la escuchan. Pareciera que el silencio es, para este tipo de oyente, sinónimo de malestar, de perturbación nerviosa, de angustia que sólo encuentra calma ante esa sonoridad de fondo que produce la radio. Necesita contar con la ficción de compañía que le provoca oír música, aunque no la escuche. Lo aterrera el vacío, la soledad, y huye despavorido de su propia interioridad. Considera que el silencio lo aproxima al terror de la nada. La sonoridad de la radio (o de cualquier otro medio mecánico) lo consuela. No sólo necesita estar en contacto con la música, sino con todo tipo de sonoridades (lingüísticas, paralingüísticas, etc.) que trasmitan los medios, en especial la radio y la TV. Preguntado un obrero de un taller mecánico por qué tenían la TV encendida todo la jornada laboral, simplemente respondió: *"...es una compañía... además nos damos cuenta que existe la tele cuando se corta la transmisión, descubrimos que hay un ruido que falta, como una presencia que se ha ido, y entonces nos preocupamos por arreglarlo y si no podemos hacerlo, encendemos la radio. Lo feo es trabajar en silencio..."*

8. OYENTE INDIFERENTE, NO MUSICAL Y ANTIMUSICAL (si se nos permite colocarlos juntos en un solo ejemplo): *no se trata, como desearía la convención burguesa, de la falta de una disposición natural, sino de procesos ocurridos durante la tierna infancia. Nos aventuramos*

²³ STRAVINSKY, Igor: Crónicas de mi vida. Alba Editorial, 2005.

²⁴ Págs. 191, 192, 193 y 194

a la hipótesis de que este individuo, en esa etapa de su vida, sufrió una autoridad absolutamente brutal, que ocasionó ciertos defectos. Niños con padres especialmente estrictos parecen a menudo incapaces de aprender incluso la mera lectura de partituras; por cierto, la condición previa hoy en día de una formación musical digna y humana. (...) Todavía no se ha estudiado lo que socialmente se considera sin sensibilidad artística en sentido lato y en sentido estricto; y podríamos aprender mucho de ello.²⁵

Adorno cierra su clasificación tipológica mediante la inclusión en una misma categoría de los oyentes "indiferentes", "no musicales" y "antimusicales". Sin duda las tres tipologías reunidas en una sola denotan analíticamente características y etiologías diferentes (aunque el autor les atribuya como consecuencia central unificadora "*procesos ocurridos durante la tierna infancia*").

La investigación musicológica señala no obstante que la indiferencia e incluso el rechazo a la música responde a múltiples factores concomitantes (familiares, educativos, sociales, etc.) pero no necesariamente están estos factores atravesados por la mera incapacidad para su comprensión ni son sólo producto de traumas en la infancia. Es más, la experiencia revela también rechazo terminante y simétrico en quienes poseen un alto grado de capacitación musical.

Consciente de ello y tomando en forma divergente lo propuesto por Adorno en este último punto nos centraremos brevemente en un caso muy particular de "rechazo a la música" e incluso "odio" a la misma con lo cual cerraremos el presente ensayo.

Resulta extraño señalar que puede haber personas sanas e instruidas musicalmente que rechacen la música o que se muestran indiferentes o que sientan profunda aversión hacia ella, que los lastime en su condición humana, cuando socialmente se ha naturalizado mediante el discurso todo lo contrario: "la música es como bálsamo para el alma".

Uno de los factores esenciales para la existencia y asimilación de la obra musical (y de toda producción artística en general) es el *contextual*. El contexto vehiculiza y condiciona la existencia de la obra, a la vez que patentiza el mensaje y/o lo reconfigura en torno al oyente.

Recordará el lector la experiencia del gran violinista Joshua Bell interpretando música en el andén del subterráneo: "*...Ha sido lo más impactante que he visto en Washington*", reconoce. Joshua Bell estaba allí interpretando Bach en un stradivarius del año 1713 valuado en 3,5 millones de dólares y la gente que transitaba a escasos metros de su actuación no se paraba, ni siquiera miraba. Algunos, a las pasadas, le echaban monedas sobre el estuche abierto de su violín. ¡Veinticinco centavos de dólar! "*Yo eso no se lo haría a nadie*", comenta sorprendido. Lo que más extraño a Bell, sin embargo, es que al final de cada pieza no pasaba "nada". Nada, ni un bravo, ni un aplauso. Sólo "silencio". La *indiferencia* era absoluta.

El contexto: un lugar de tránsito, un "no lugar" en términos de Marc Augé²⁶, condicionó su brillante ejecución incorporándola al reino espacial del anonimato (el subterráneo), en donde los transeúntes, lejos de percibir las virtudes musicales, se mostraron *impasibles* e *indolentes* ante su arte.²⁷

²⁵ Pág. 194 y 195

²⁶ AUGÉ, Marc: *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa (1993)

²⁷ Los «no lugares» son aquellos espacios que no existían en el pasado, pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo. Se caracterizan por su propia condición de

Si el contexto es condicionante de la creación, de la puesta en acto y de la escucha de una obra, de algún modo el contexto también hace al oyente:

*En Theresienstadt*²⁸, H. G. Adler no soportaba que se cantaran arias de ópera en el campo. En Theresienstadt, Hedda Grab-Kermayr dijo: "No comprendo cómo Gedeon Klein pudo componer una Wiegenlied (una canción de cuna) en el campo". Ni bien llegó al campo de Theresienstadt, Hedda Grab-Kermayr comenzó a cantar, el 21 de marzo de 1942, los Cantos bíblicos de Dvorak. El 4 de abril, fue el programa de despedida de Purglitzer. El 3 de mayo, cantó la Canción de cuna del ghetto de Carlo Taube, la repitió el 5 de junio, y el 11 de junio en el patio de los pabellones de Hamburgo. Participó en la premiere de La novia perdida el 28 de noviembre. Luego vinieron El beso en 1943, Carmen en 1944. El 24 de abril se declara una epidemia de tifo. El 5 de mayo los SS se retiran. El 10, el ejército rojo entra en el campo y comienza la cuarentena. Durante los meses de junio y julio de 1945, los prisioneros pudieron abandonar Theresienstadt. Tras salir del campo, ella no cantó nunca más. Emigró al oeste de los Estados Unidos. Ya no quería hablar más de música. A Marianne Zadikow-May, a Eva Glaser, al doctor Kurt Wehle de Nueva York, al doctor Adler de Londres, al violinista Joza Karas, a ninguno le aceptó hablar de música.²⁹

La música acentúa el dolor. "...Estás chicas cantan, como cantan todas las chicas de todos los laboratorios del mundo, y esto nos hace profundamente desgraciados".³⁰

Después de lo que los historiadores llaman Segunda Guerra Mundial - desde los campos de exterminio del III Reich - ingresamos en la era de las secuencias melódicas exasperantes. (...) La expresión Odio de la Música quiere expresar hasta qué punto la música puede volverse abominable para quien más la amó. (...) La música atrae a los cuerpos humanos. Es aún la sirena del relato de Homero. Ulises atado al mástil de su nave es acosado por la melodía que lo atrae. La música es un anzuelo que atrapa las almas y las conduce a la muerte. Ése fue el dolor de los deportados cuyos cuerpos se rebelaban a pesar de ellos mismos. Hay que escuchar esto temblando: la música acompañaba esos cuerpos desnudos cuando entraban en la cámara de gas. Simon Laks escribió: "La música precipitaba el final".³¹

Quignard comienza el Séptimo Tratado de su libro "El odio a la música" con algunas definiciones sobre el rol que ejercía la música en esos lugares siniestros de horror y de muerte como eran los campos de concentración, reflexionando además sobre el sentido

enclaves anónimos para hombres anónimos, ajenos por un período de tiempo a su identidad, origen u ocupaciones. Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. Para Augé entre los «no lugares» paradigmáticos se cuentan «las autopistas y los habitáculos móviles llamados «medios de transporte» (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo» (Extracto del libro)

²⁸ Theresienstadt, en lengua alemana, hoy Terezin. Está situada al noroeste de Praga, cerca de la región de los Sudetes. Fue utilizado como campo de concentración y de transición hacia Auschwitz y otros campos de exterminio. Allí serán encerrados, sobre todo, judíos de Europa del Este, judíos provenientes de Praga, compositores como Ullmann, Haas, Krása y Klein, el director de orquesta Karel Ancerl (uno de los pocos sobrevivientes)

²⁹ QUIGNARD, Pascal: *El odio de la música. Diez pequeños tratados*. Editorial Andrés Bello. Av. Ricardo Lyon 946, Santiago de Chile. 1998. Pág. 126

³⁰ LEVI, Primo: Si esto es un hombre. Muchnik Editores, S.A. Peu de la Creu 4, 08001 Barcelona. Pág. 27

³¹ QUIGNARD: Opus citado. Págs. 108, 109 y 110

de la música en relación a la miserable vida de los prisioneros: *"... La música es la única de todas las artes que ha colaborado en la exterminación de los judíos organizada por los alemanes desde 1933 a 1945. La única que fue requerida como tal por la administración de los Konzentrationslager (campos de concentración). Hay que subrayar, en detrimento de este arte, que fue el único que pudo acomodarse a la organización de los campos, al hambre, a la indigencia, al trabajo, al dolor, a la humillación y a la muerte.*³²

Primo Levi en su desgarrador relato señala:

" ... Cuando llega la distribución del pan, se oye lejana, más allá de las ventanas, en el aire oscuro, la banda que empieza a tocar: son nuestros compañeros sanos que salen al trabajo en formación.

Desde el Ka-Be (enfermería) no se oye bien la música: llega asiduo y monótono el martilleo del bombo y de los platillos, pero sobre su trama las frases musicales se dibujan tan sólo a intervalos, a capricho del viento. Nosotros nos miramos unos a otros desde las camas, porque todos sentimos que esta música es infernal.

Los motivos son pocos, una docena, cada día los mismos, mañana y tarde: marchas y canciones populares (...) Están grabadas en nuestras mentes, serán lo último del Lager (campo) que olvidemos: son la voz del Lager, la expresión sensible de su locura geométrica, de la decisión ajena de anularnos primero como hombres para después matarnos lentamente.

*Cuando suena esta música sabemos que nuestros compañeros, afuera en la niebla, salen en formación, como autómatas; tienen las almas muertas y la música los empuja, como el viento a las hojas secas, y es un sustituto de su voluntad. La voluntad ya no existe: cada latido se convierte en un paso, en una contracción refleja de los músculos deshechos.*³³

En otro tramo dirá también: *"...En el Lager la música nos arrastraba hacia el fondo..."*

En Musiques d'un autre monde, Simon Laks cuenta esta historia. En 1943, en el campo de Auschwitz, el día previo a la Navidad, el comandante Schwarzhuber ordenó que los músicos del Lager tocaran canciones navideñas alemanas y polacas ante las enfermas del hospital de mujeres. Simon Laks y sus músicos fueron al hospital de mujeres. Al principio todas las mujeres comenzaron a llorar, particularmente las mujeres polacas, hasta formar un llanto más sonoro que la música. Luego, los gritos siguieron a las lágrimas. Las enfermas gritaban: ¡Paren! ¡Paren! ¡Váyanse! ¡Desaparezcan! ¡Déjennos morir en paz!" Simon Laks era el único de los músicos que comprendía el sentido de las palabras polacas que las mujeres enfermas aullaban. Los músicos miraron a Simon Laks que les hizo una seña. Se replegaron. Simon Laks dice que nunca había pensado hasta qué punto la música podía hacer tanto mal. La música hace mal.³⁴

Romana Duraczowa dijo: *"Volvemos del trabajo. El campo ya está cerca. La orquesta del campo de Birkenau interpreta foxtrots de moda. La orquesta hace hervir nuestra sangre. ¡Odiamos esa música! ¡Odiamos a esas intérpretes!"*³⁵

³² QUIGNARD: Opus citado. Pág. 108

³³ LEVI: Opus citado. Pág. 27

³⁴ QUIGNARD: Opus citado. Págs. 118-119.

³⁵ Ídem Pág. 122

PATRIMONIO MUSICAL ARGENTINO

HONORIO SICCARDI
(13-IX-1897 / 10-IX-1963)

Por Lucio Bruno-Videla



1957. Cine Parroquial. Dolores, Bs. As.

En este número de Atriles hablaremos de uno de los más prolíficos compositores argentinos: Honorio Siccardi.

Pianista, compositor, escritor, conferenciante, autor de más de 250 obras musicales de todos los géneros. Su nombre estuvo ligado al famoso *Grupo Renovación*, creado en 1929, con el fin de dar a conocer las obras más modernas de la música. Siccardi estudió con algunos de los más prestigiosos músicos argentinos, como Pablo Beruti, Ernesto Drangosch y Felipe Boero. Luego prosiguió su perfeccionamiento en Italia, bajo la guía de Gian Francesco Malipiero, quien llegó a considerar a Siccardi como a un hijo.

Trabajador incansable, de extrema humildad pero consciente absolutamente de sí mismo y de su compromiso con la cultura, ideó un emprendimiento original y notable, aún nunca superado: realizar una *Gira Internacional para difundir la música argentina y latinoamericana*. Careciendo de todo tipo de subsidio y ayuda económica, Siccardi realizó durante decenas de años, viajes por los más diversos pueblos y ciudades desde Jujuy hasta la Patagonia, llegando incluso a ofrecer conferencias y conciertos en España y Francia. Una orquesta, un coro, un piano, o hasta un simple y primitivo reproductor de música, bastaban para concretar su labor educativa. Es así que su personalidad emotiva, sensible, e ingeniosa, se tamizaba a través de una inteligencia brillante, que lo motivó a componer algunas de las obras más complejas

y originales de la música argentina. Durante la mayor parte de su vida, Siccardi decidió vivir en la ciudad bonaerense de Dolores. Su bajo perfil unido a su convicción sin claudicaciones, están claramente demostrados en sus partituras, en las cuales firmó: "obra terminada en la Ciudad de Dolores", para demostrar que se puede hacer Arte con mayúscula y obra trascendente desde un pueblo pequeño y apartado de las megalópolis.

Generó y organizó cantidades de proyectos educativos de gran alcance social y definitivamente avanzados a su época: coros en las cárceles, propuestas pedagógicas, programas de radio, federalismo cultural, música en las escuelas, etc.

Por otra parte, su gran dedicación a difundir la obra de sus colegas argentinos y latinoamericanos mostrando una generosidad poco común, no fue recíproca. La gran mayoría de las obras de Siccardi yace sin estrenar. Sólo a partir de los años ´90, la música de Siccardi empezó a ser estudiada e investigada seriamente. Durante su aniversario, en el año 2007, se creó el Festival Siccardi de música clásica argentina y latinoamericana, en el cual participaron destacados músicos argentinos homenajeando al maestro, a través de conferencias y conciertos alusivos, en la ciudad de su preferencia: Dolores. Nuevamente durante el 2013 y recordando el 50º aniversario de su desaparición física, la ciudad de Dolores, con ayuda del Municipio dolorense y la Agrupación Siccardi (integrada por los familiares del compositor) organizará varios conciertos difundiendo su música y otras obras argentinas.

Siccardi nos legó obras de gran originalidad: su *Sinfonía*, para una orquesta gigante, dos óperas: *Mador* (en la cual incursionó en novedosas emisiones vocales de las voces líricas) y *Flechas y Arcabuces*, en la que plantea el conflicto rioplatense entre indígenas y españoles; música vocal, para piano, de cámara, etc. Además tiene en su acervo un ballet para títeres y el ballet *Buenos Aires*, siendo el primer músico argentino en utilizar los efectos de luces en la orquestación de esta obra (quizás fruto de su amistad con Xul Solar). La personalidad de Siccardi se encuentra explícita en el resultado sonoro de sus obras, pues aplicó las vanguardias y las sonoridades más osadas, tamizándolas a través de su alma latina y humanista. Esta fusión ecléctica – tan argentina - conforma un resultado único, en donde las disonancias más corrosivas se transforman en poesía de gran lirismo.

Tal síntesis, la apreciamos en sus propias palabras: *"Yo tomo por elementos de carácter musical a todo lo que se percibe auditivamente, sea bello, indiferente o feísimo, pues hay música en cualquier vibración que percibamos con el oído."*
Honorio Siccardi (1897-1963)

Para este número de Atriles, presentamos una edición realizada especialmente con fines de difusión, de uno de los números del ballet *Títeres* (1936), escrito íntegramente para instrumentos de viento y percusión, en diversas combinaciones. El número 6, *Títere sabio*, es la única pieza para instrumento solo del ballet.

TÍTERES

Diez piezas para vientos y percusión

No.6: Títere sabio

(1936)

HONORIO SICCARDI
(1897-1963)

Transcripción y edición:
Lucio Bruno-Videla

Clarinete en Si bemol

ANDANTE

p

sf *mf*

pp *mp* *mf* *mp* *mf*

mf *pp*

pp *mp*

5

8

11

14

16

19

© 2013 - Instituto Superior de Música "José Hernández". Buenos Aires, Argentina

IMJII - 4

2

TÍTERES

Musical score for 'TÍTERES' in G major, 2/4 time. The score consists of seven staves of music. The first staff (measures 22-23) starts with a dynamic of *mf*. The second staff (measures 24-26) includes the instruction *cresc. ed accel. poco*. The third staff (measures 27-29) features dynamics *f*, *mp*, and *mp*, with the instruction *rall. e dim.* and accents. The fourth staff (measures 30-31) is marked *mp* and includes the instruction *Quanto in principio*. The fifth staff (measures 32-33) has dynamics *p*, *f*, and *dim.*. The sixth staff (measures 34-35) includes dynamics *pp*, *p*, *mp*, and *pp*. The score is marked with various dynamics, accents, and performance instructions.

Lomas de Zamora, 5 de Agosto de 1936

IMJH - 4

"LA MÚSICA DE LO ABSOLUTO"
Hacia una Religión de la Música en Mahler

Ariel H. González Losada*

"La Música de lo Absoluto" es un trabajo monográfico realizado en el marco de la cátedra de estéticas contemporáneas de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del C.S.M.M. "Manuel de Falla" que aborda la cuestión, plenamente vigente hasta la actualidad en tanto problema, sobre las posibilidades del discurso Musical de "hablar" de ámbitos ajenos a sí mismo. El trabajo se enmarca en el análisis de esta cuestión según las diferentes respuestas que de ella dio la tradición germánica de la segunda mitad del siglo del S. XIX y principios del XX. Así posturas contrapuestas como la puramente formalista de Hanslik y posturas decididamente románticas como las de Schopenhauer-Wagner encuentran respuestas en el particular universo mahleriano.



¿Puede la música dar cuenta de ámbitos ajenos a sí, o por el contrario, no se refiere más que a ella misma? ¿Es posible que la música atraviese los límites de sus propias fronteras o acaso se encuentra en una situación de circularidad en la que todos los caminos posibles confluyen, allende su dirección, en un mismo punto: su propia lógica inmanente en tanto discurso musical?; discurso que parece agotar en sí sus significados, dado que pese a su semejanza con el lenguaje "en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido", éste "no constituye ningún sistema de signos"¹. ¿Es legítimo pensar en una posible apertura hacia ámbitos extramusicales a partir de una condición de significación y referencialidad propia del discurso musical, pese a que en él, la articulación entre significante y significado se encuentre cuando menos velada? ¿O dichos ámbitos se hayan exclusivamente reservados a la espera de su encuentro con las redes del lenguaje conceptual? Por último, ¿Puede una obra musical constituirse en texto y "hablarnos", aunque en su propia lengua, de realidades que trasciendan su *ser en sí* musical?

Aunque con distintas formulaciones, interrogantes de este tipo han guiado las búsquedas y las respuestas que el romanticismo alemán dio respecto de la cuestión del valor de la música pura instrumental. En ellos subyace el antiguo problema de la semántica de la música; problema al que ya lo podemos encontrar presente en los pensamientos sobre la música de los grandes pensadores de la Antigüedad Clásica y el que atravesando la Edad Media, el Renacimiento, la Ilustración y el Romanticismo, llega a nuestro días con plena vigencia en tanto problema. Transitemos en una primera instancia un recorrido histórico, que aunque somero, nos permita contemplar en su verdadera dimensión histórica, la trascendencia y la originalidad de las respuestas dadas a dicho problema por el romanticismo en general y por Gustav Mahler en particular.

Buena parte de las respuestas que se fueron dando a los interrogantes sobre las posibilidades semánticas de la música desde los tiempos de la Grecia Clásica hasta la Ilustración, colocaron a la música en una situación de inferioridad y dependencia

* Compositor nacido en Buenos Aires en 1978. Profesor de Música, cursó estudios de composición en el Conservatorio Municipal Superior de Música "Manuel de Falla". Realizó estudios de composición con el maestro Gerardo Gandini en el marco de la Beca Melos/Gandini 2010. Actualmente cursa estudios de especialización en composición con Nuevas tecnologías en el C.S.M.M. "Manuel de Falla", en el ámbito de la Diplomatura Superior de Música Contemporánea de dicha casa de estudios. Como docente se desempeña al frente de la cátedra de Composición en el Instituto Superior de Música "José Hernández".

respecto del lenguaje verbal; dejando así a la música bajo la tutela de los conceptos. El propio Platón *"quería subordinar la música al lenguaje porque temía las pasiones destructivas desatadas por la música pura. Por tanto, insistía en el que el ritmo y la melodía se acompañaran con palabras, incluso en los festivales de Dionisos"*². El caso de Aristóteles aunque presentando diferencias considerables respecto de Platón, ya que éste reconoce el carácter benéfico y catártico del hecho musical incluso de aquel puramente instrumental, a la hora de estudiar el papel de la música y los instrumentos en lo que respecta a la educación de los jóvenes, el estagirita nos dice que *"(...) el tocar la flauta resulta opuesto a la educación, por el hecho de impedir el uso de la palabra"* (Aristóteles, Política 1341a 28-30). Como vemos, aún con diferencias, en ambos pensadores se hace presente el peligro que puede acarrear la música instrumental, dado que sin el control verbal, ésta *"(...) ignorará a la razón y apelará a las emociones más bajas"*³.

En la Edad Media, la música instrumental no gozó de mejor suerte, ya que a pesar de la estrecha relación que mantuvo la iglesia medieval con la música, la institución eclesial *"mostró unas preocupaciones similares a las de Platón"*⁴. En este sentido, el caso de Agustín de Hipona en tanto "Padre" de la iglesia medieval es sumamente ilustrativo, puesto que si bien Agustín fue un profundo entusiasta del arte de los sonidos, en sus *Confesiones* Agustín le revela al Creador sus profundas culpas espirituales por haberse entregado en su juventud a tan peligroso placer: *"...los placeres del oído me habían cautivado y sojuzgado más fuertemente; pero rompisteis la tiranía de estas cadenas blandas y me disteis soltura y libertad. Ahora confieso complacerme algún tanto en las melodías que vuestras palabras vivifican"*⁵. Más adelante, al recordar las lágrimas que en su juventud solía derramar fruto de la emoción que le producían por entonces los cantos de la iglesia, Agustín nos dice: *"...aún ahora siento la emoción, no del canto, sino de las palabras cantadas cuando lo son por una voz tersa y con una modulación conveniente"*⁶ y con la profundidad que lo caracteriza confiesa: *"...No obstante cuando me ocurre a mí emocionarme más con el canto que con el sentido de las palabras cantadas, confieso cometer una culpa merecedora pena, y entonces preferiría no oír al cantante"*⁷.

Como puede verse, las raíces platónicas son manifiestas en el pensamiento de Agustín, pero adelantemos, sin temor a equivocarnos, que el pensamiento platónico deja ver su huella en la diversidad de discursos sobre la música a lo largo de toda la historia de occidente. Pensadores renacentistas, iluministas y hasta románticos dan testimonio de esto.

Dirijámonos hacia el renacimiento florentino y vayamos al encuentro de una de las figuras de capital importancia para el devenir del arte de los sonidos: Vincenzo Galilei, quien aunque separado por siglos de distancia respecto de Platón y Agustín, escribe en su Diálogo *"Della música antica e della moderna"* de 1581 que: *"los sonidos instrumentales producidos por simples piezas de madera hueca sobre la que se tensan cuatro, seis o más cuerdas hechas con tripas de una bestia muda, no pueden convenir a la dignidad de la voz"*⁸.

Respecto de su firme posición en favor de la música homofónica en oposición a la "vieja" polifonía, Galilei sostiene que *"...los ritmos, melodías y tempos desiguales, y la confusión de voces en la polifonía impiden la comunicación"*⁹ ya que: *"...el contrapunto permite que los sentidos dominen a la razón"*. Para Galilei, *"...las reglas de la armonía sirven para cosquillar al oído"* dado que *"...para la expresión de conceptos no son más que pestilencias"*¹⁰. De este modo y con la encarnizada radicalización manifiesta en todo pensamiento que se encuentra librando batalla, Galilei da cuenta de su profundo rechazo a una música que en virtud de su complejidad oscurece nada menos que a la significación implícita en la palabra. De este modo Galilei pelea por un ideal musical en

el que domine la cualidad homofónica que permita la clara expresión de la palabra en tanto única dimensión significativa de lo musical.

Dentro del iluminismo, se destaca particularmente la figura de Jean Jaques Rousseau, cuyas reflexiones respecto de nuestro problema son particularmente complejas e interesantes. Si bien al igual que muchos de sus contemporáneos Rousseau sentía desprecio por la música instrumental, la polifonía y el contrapunto por considerarlas insignificantes, irracionales y contrarias a la naturaleza, él concebía la música únicamente como canto melódico¹¹, pero ya no solamente en virtud de que en el canto se manifiesten valores conceptuales y racionales que en la música instrumental están ausentes, si no porque en el canto melódico se recupera la *unidad originaria* entre música y palabra tal como la conoció el hombre en el mítico estado de naturaleza.

De este modo y aunque con las particularidades y los matices propios de cada pensamiento y de cada época histórica, la música pura instrumental en virtud de su peligrosa e insignificante capacidad de dirigirse exclusivamente a los sentidos y por lo tanto carecer de contenidos morales, educativos e intelectuales capaces de hablarle a la razón, debía continuar subordinada a la palabra; el precio de no hacerlo era nada menos que su caída en la absoluta insignificancia.

Solo el romanticismo alemán del siglo XIX elaboró concepciones estéticas que liberaron a la música instrumental de los dominios del lenguaje conceptual erigiendo así a la música en un lenguaje plenamente autónomo. Fue justamente esa autonomía respecto del lenguaje lo que hizo que la música, volviendo sobre sí misma, ascienda ahora en calidad de *Música Absoluta* ¹² "...al rango de lenguaje privilegiado y absoluto"¹³. De este modo la asemantividad propia de la música a partir de la cual ésta había sido relegada a una posición de inferioridad y dependencia respecto del lenguaje verbal es ahora, como bien señala Enrico Fubini, contemplada con ojos totalmente distintos: "...la música no tiene la necesidad de expresar lo que expresa el lenguaje verbal porque va mucho más allá: capta la realidad a un nivel mucho más profundo, rechazando cualquier expresión lingüística como inadecuada. La música puede captar la misma esencia del mundo, la idea, el espíritu, el infinito"¹⁴. Lo que para el Iluminismo implicaba la subordinación de la música al ámbito del entretenimiento agradable, en el Romanticismo, esa incapacidad de la música de comunicar aquello que el lenguaje verbal comunica, la sitúa en un lugar de preferencia respecto de aquel. La música se vuelve "...tanto más significativa cuanto más libre y lejana se halla del lenguaje verbal. La indeterminación siempre reprochada a la música instrumental, es solamente tal desde el punto de vista del lenguaje de las palabras"¹⁵. La música pasa a constituir un *metalenguaje*, que en virtud de tal, alcanza dimensiones veladas al ahora insuficiente lenguaje conceptual.

A diferencia de los conceptos "que no contienen más que formas abstraídas de la percepción", la música "...da lo que es anterior a toda forma, el núcleo interior, el corazón de las cosas"¹⁶ escribe Schopenhauer, filósofo alemán en cuyo pensamiento la música absoluta, entendida como *lenguaje de lo absoluto*, alcanza dimensiones extraordinarias. En su obra más importante "El Mundo Como Voluntad y Representación", en la que se concentra la casi totalidad de su pensamiento filosófico, la música deviene en lo que podríamos llamar una *Música Nouménica*, en virtud de su capacidad de llegar a la *cosa en sí*, a la esencia última de la realidad. La música no es como el resto de las artes que no son más que una "reproducción del fenómeno, o mejor dicho la objetivación adecuada de la voluntad, sino que da el elemento metafísico del mundo físico, la cosa en sí de cada fenómeno" a tal punto que se podría "llamar al mundo una encarnación de la música"¹⁷. Con estas palabras Schopenhauer resume con singular maestría uno de los significados contenidos en el concepto mismo de música absoluta; tal, el que concibe a la música

absoluta como *música de lo absoluto* dada su capacidad para trascender el ámbito de lo fenoménico y llegar a una instancia absoluta y final.

Pero aunque esta interpretación del concepto de música absoluta haya marcado sustancialmente a buena parte de la producción de obras y pensamientos sobre la música, debemos decir con un lejano eco "aristotélico", que música absoluta se dice de al menos de dos maneras¹⁸, ya que la interpretación del Absoluto como música que da cuenta de dicho absoluto, no es la única significación que el romanticismo dio a tal concepto.

Otra de las interpretaciones se enmarca en la corriente de pensamiento puramente formalista que encuentra su principal representante en la figura de Eduard Hanslik, influyente crítico musical que desarrolló su carrera en la Viena de la segunda mitad del Siglo XIX. El pensamiento estético de Hanslik se encuentra manifiesto en su obra "*De lo bello en la música*", la que influida por el pensamiento positivista que por entonces dominaba las ciencias de la naturaleza intenta poner límites a las pretensiones de aquellos románticos que interpretaban a la música absoluta como la *música de lo absoluto*. Destaquemos que aunque Hanslik y el formalismo también fundamentan en favor de una música absoluta, en el caso del formalismo, el término absoluto, lejos de implicar una apertura hacia ámbitos que trasciendan a lo *en sí* musical, implica autoreferencialidad¹⁹. Así la música solo será absoluta en virtud de su condición autoreferencial. En la concepción de Hanslik y la tradición formalista en general, la música no puede dar cuenta de ninguna dimensión externa a sí misma, dado que en ella no hay más contenido que el estrictamente musical. Cualquier referencia en la música de ámbitos que no sean ella misma es considerada como mera metáfora vacía, externa a la música e impuesta arbitrariamente por el sujeto.

Estas dos significaciones de algún modo contenidas en el concepto mismo de música absoluta marcarán tanto a los pensamientos sobre la música así como a la propia producción musical de la segunda mitad del siglo XIX. A partir de entonces, las aguas quedaran divididas entre aquellos para quienes "*la música no expresa nada ajena a ella misma y al mundo de los sonidos*", los formalistas, y entre los referencialistas para quienes "*...la música puede referirse a un mundo que no se reduce meramente a los sonidos*"²⁰.

Llegados a este punto, es momento de abordar la interpretación del concepto de música absoluta y su particular evolución en la música y el pensamiento musical de Gustav Mahler. A tal fin, nos concentraremos en la problemática de la *música de programa* en Mahler, confiados en que en la compleja relación del compositor para con los programas que él mismo redactara en ocasión de las primeras interpretaciones de sus primeras cuatro sinfonías, se evidencia la posición del compositor respecto de la música absoluta.

Mahler redactó programas para sus primeras tres sinfonías así como títulos y subtítulos de intención claramente programáticas para su cuarta sinfonía. Destaquemos que aunque nos concentremos especialmente en el análisis del programa de su segunda Sinfonía, no debemos descuidar que ésta constituye, junto con la *primera*, la *tercera* y la *cuarta* aquel grupo de sinfonías que Bruno Walter denomina la "primera fase" de la producción sinfónica mahleriana, la que se caracteriza por estar precedida por un tema central: "*la búsqueda de Dios de un hombre torturado por el sufrimiento del mundo*"²¹. Dichas sinfonías parecen revelar la compleja interioridad del propio compositor ya que "*en ellas la fuerza del lenguaje musical responde a la fuerza de la experiencia espiritual, y todas dan fe de un intercambio incesante entre el mundo de los sonidos y el de las ideas, de*

los pensamientos y de las emociones"²². Estas palabras de un fiel amigo y colaborador de Mahler, surgidas a partir de sus múltiples diálogos y encuentros con el propio compositor, evidencian los profundos intereses extramusicales que subyacen, a nuestro entender, a la totalidad de la producción mahleriana.

Las incansables búsquedas metafísicas del compositor, manifiestas en sus *"agotadores esfuerzos (...) para penetrar en el sentido de la existencia"*²³, dan testimonio de la presencia de dichos intereses; *"¿De dónde venimos?, ¿Adónde vamos? ¿Es verdad como dice Schopenhauer, que he deseado realmente vivir antes de ser concebido? ¿Por qué me creo libre, mientras mi personalidad me aprisiona como un calabozo? ¿Para qué sirven estos sufrimientos? ¿Como la crueldad y el mal pueden ser obra de un Dios misericordioso? ¿Nos revelará por fin la muerte el sentido de la vida?"*²⁴, se preguntaba un trágico Mahler en una de sus tantas conversaciones con Walter, quien nos dice que la pregunta por el *"¿Por qué?"*, *"era el impulso definitivo de su actividad creadora"*²⁵ y a la que, al menos tentativamente, Mahler intentaba responder en cada una de sus obras.

Mahler concebía a sus propias obras, en tanto fruto de una necesidad vital de encontrar respuestas a los interrogantes metafísicos que lo aquejaban, como ámbitos capaces de acoger respuestas a dichos interrogantes. Mahler busca respuestas en la música y cree poder hallarlas en ella: *"¿y ahora qué?, dice (...) una voz de temible solemnidad que raramente o nunca oímos por encima del ensordecedor tráfico de los asuntos mundanos, ¿Qué es la vida... y qué es la muerte?, ¿hay una continuación de la existencia? ¿Es todo un sueño vacío?, ¿O nuestra vida, y nuestra muerte, tienen un sentido? Si hemos de seguir viviendo, debemos responder a estas preguntas"* se interroga Mahler con profundo dramatismo en el *"programa"* que él mismo redactara el Viernes 10 de diciembre de 1901 con motivo del estreno de su segunda sinfonía a realizarse el 20 de ese mismo mes en la ciudad alemana de Dresden ²⁶.

La búsqueda de respuestas a estos fundamentales interrogantes metafísicos, a los que el *Totenfeier* inicial parece responder negativamente, continúa a lo largo de los movimientos llegando así al Final *"In tempo de Scherzo"*, el cual se inicia con una *"violenta y rápida escala ascendente de violoncelos y contrabajos"* que constituye *"exactamente lo contrario al descenso a los infiernos del final del primer movimiento"*²⁷. En este monumental y complejo final *"nos encontramos una vez más con terroríficas preguntas"*²⁸, pero ahora, a diferencia del primer movimiento que nos brinda sus oscuras respuestas y del tercero en el que el que *"el disgusto por la existencia en todas sus formas"*²⁹ se hace presente con desesperación, en el movimiento final se libran cruentas batallas existenciales que culminaran con la ansiada justificación por la inmortalidad del alma; *"la segunda sinfonía buscaba el sentido a la trágica condición humana: la respuesta, muy clara, es su justificación por la inmortalidad"*³⁰.

Frente a lo expuesto, ¿cómo debemos abordar la cuestión del programa en Mahler?, ¿es Mahler, al menos el de la "primera fase sinfónica" un compositor lisa y llanamente programático? Para empezar, digamos que frente a un compositor de la complejidad y la riqueza de Mahler, la idea misma de *música de programa* se encuentra cuando menos complejizada. Esto se deja ver principalmente tanto en las propias opiniones del compositor respecto de la música de programa, así como en su actitud para con los programas que él mismo redactara en ocasión de las primeras ejecuciones de sus primeras sinfonías. Tales programas fueron todos modificados en cada presentación para ser posteriormente eliminados por el propio Mahler.

En una carta dirigida a Max Marschalk el 26 de mayo de 1896 Mahler escribía que consideraba *"...una vulgaridad el hecho de inventar música a partir de un programa*

*dado" y agrega que "igualmente, querer acoplar un programa a un trozo de música me parece insatisfactorio y completamente estéril. Se puede aducir que un cuadro musical proviene en primer lugar de una experiencia vivida por el autor, por lo tanto de una realidad siempre lo bastante concreta como para ser expresada con palabras (...) Será útil, pues, que para empezar, es decir, en tanto que mi arte siga siendo extraño, el oyente pueda disponer de algunas señales indicadoras (...) Pero semejante exposición no podrá ofrecer nada más (...) el hombre debe poder apoyarse en algo conocido, de otra forma se pierde"*³¹. En estas opiniones Mahler deja al descubierto al menos dos de las posibles "funciones" que el programa ofrece a la música. La primera de ellas y a la cual Mahler no duda en descalificar, considera al programa como una "herramienta" que puede ser utilizada en el propio proceso compositivo. Así el compositor partiendo de un programa previamente establecido escribirá la música en base a él. Es de destacar que Mahler, pese a sus acusaciones contra la composición que parta de un programa previamente establecido, compuso, según el testimonio del propio Walter, la música de su tercera sinfonía partiendo de la previa redacción de un programa manifiesto en los títulos de sus cuatro movimientos. Dichos títulos, luego eliminados por el propio compositor, eran: *"Pan se despierta, el verano hace su entrada"*, *"Lo que me dicen las flores del prado"*, *"Lo que me dice la noche"* y cuarto y final *"Lo que me dice el amor"*³². Una segunda posibilidad, que Mahler parece aceptar al menos en un principio, implica al ámbito de la recepción. Aquí el programa funcionaría como una suerte de guía para los oyentes a los que su propia música les sea extraña.

Pese a la justificación que el propio Mahler hace respecto de la redacción de los programas en tanto guías para los oyentes no preparados para su música, nuestras preguntas aún siguen abiertas: ¿acaso Mahler rescribió una y otra vez los programas pertenecientes a la primera, a la segunda sinfonía y la tercera sinfonía como también los títulos de clara voluntad "programática" de los movimientos de su cuarta sinfonía solo con los fines de guía para oyentes extraños a su arte? ¿Por qué Mahler rechaza a los programas que él mismo creó?, ¿es que acaso en determinado momento su música fue plenamente aceptada y ya dichos programas no eran más necesarios?

Ensayemos algunas posibles respuestas. En primer lugar podríamos esbozar una respuesta que tenga en cuenta la dimensión histórica social de la Viena de la segunda mitad del siglo XIX en tanto capital europea (mundial) de la música. A partir de esta dimensión podríamos decir que el comportamiento y la actitud de Mahler hacia el programa deja al descubierto, al menos en parte, la legitimidad y la enorme influencia de la que gozaba la concepción formalista hanslikiana, y su particular interpretación de la música absoluta, en la crítica musical vienesa. Si bien ninguna respuesta puede ser dejada de lado, entendemos que esta respuesta no da de manera acabada con la solución de nuestra cuestión.

Otra de las respuestas posibles nos las da el propio Bruno Walter, quien nos dice que los programas redactados por Mahler para las ejecuciones de sus sinfonías son consecuencia de la influencia que en Mahler había ejercido la figura de Héctor Berlioz en tanto que éste era uno de sus compositores favoritos. ¿Debemos acaso satisfacernos plenamente con la respuesta que nos da Walter de la cuestión? Creemos que sería más adecuado pensar que Mahler experimentaba por entonces necesidades de otra índole. Necesidades que se evidencian justamente en la eliminación de los programas como también en la deliberada ausencia de la voz en sus posteriores sinfonías, aunque con la imponente excepción de la octava.

Es el mismo Walter quien pese a haber reconocido la existencia de los programas e incluso apoyarse en ellos a la hora de analizar las primeras sinfonías "programáticas" de

Mahler, en un intento de dar por concluida la cuestión del *programa*, cuestión que en su ensayo no tiene más que un tratamiento superficial y esporádico, nos acerca hacia la posibilidad de elaborar una respuesta más acabada. Walter nos dice que "*si la música programática es la descripción musical de acontecimientos extramusicales*", Mahler entonces no escribió nunca música programática³³. ¿Cómo podemos entender esta contundente afirmación de un Walter, que si bien, como vimos, le restaba importancia a los programas, sin embargo los utiliza para analizar los "contenidos" de las sinfonías mahlerianas? Entendemos que la respuesta a este problema se encuentra en la propia particularidad de la concepción programática mahleriana que como podremos observar, es claramente distinta a la cualidad programática de compositores como Berlioz, Liszt y hasta, y tal vez fundamentalmente, el propio Richard Strauss.

El programa en Mahler se aleja de la dimensión de lo descriptivo y se acerca a la dimensión de la interpelación. Como constatamos en el "documento" elaborado por Mahler para su segunda sinfonía, el compositor interpela a la música a la vez que es interpelado por ésta. Sus programas interrogan a la música. Mahler interroga a la música; incluso y tal vez tanto más en aquellas sinfonías ausentes de programa y en las que ya ni siquiera se halla presente la voz, tal como sucede en la *quinta*, la *sexta*, la *séptima*, la *novena* y la *décima*.

Todas sus construcciones sinfónicas guardan respuestas de la dimensión de lo extramusical, dimensión que deja huellas en la música a punto tal que afectan incluso "*a la sustancia misma de la música, su organización su estructura y su poder*"³⁴: ¿Cómo no percibir acaso el drama de la existencia y su trágico final en el último movimiento de la sexta? En él como en el resto de las sinfonías la música brinda, aunque en su propia lengua, respuestas.

La renuncia al programa en Mahler, e incluso a los títulos de corte programáticos implica una renuncia absoluta al lenguaje conceptual. Mahler necesita de la música para responder a los interrogantes que lo aquejan. Su rechazo a los programas que el mismo escribiera da cuenta de una profundización de la idea de música absoluta como *música de lo absoluto* en el pensamiento del compositor. Tal profundización tiene un precio: el de abandonar el lenguaje conceptual dada su incapacidad.

Contrariamente a lo que podríamos pensar en una primera instancia, Mahler en virtud de esta renuncia absoluta al lenguaje, se acerca aún más a la concepción de la música absoluta que lo aleja del formalismo. Su renuncia a escribir programas incluso a eliminar los ya escritos hacia los primeros años del siglo XX, lejos de acercarlo hacia una posición de corte hanslickiano, lo sitúa, por el contrario, aún más lejos de ésta, ya que el renunciamiento total de Mahler al lenguaje implica un acercamiento aún mayor de su obra y su pensamiento al ámbito de la religiosidad implícita en la concepción misma de la música absoluta en tanto *música de lo absoluto*.

La música se convierte así en palabra divina, que aunque en su propia lengua intraducible al lenguaje conceptual, puede dar cuenta de realidades externas a sí misma y veladas al insuficiente lenguaje conceptual: "*Nos encontramos ante la importante cuestión de cómo y, en resumidas cuantas porque habría que interpretarse la música con palabras (...) En la medida en que mi experiencia pueda resumirse en palabras, nunca escribiré música sobre ella, mi necesidad de expresarme musicalmente – sinfónicamente – comienza en el mismo punto en que oscuros sentimientos prevalecen, en la puerta que conduce al "otro mundo", ese mundo en el que las cosas ya no están separadas por el espacio y el tiempo*"³⁵.

En el pensamiento de Mahler, cuanto más se aleja la música del lenguaje, tanto más habla la música de aquello que el primero silencia. La música se acerca de este modo a la religión. Aspira a ser como ella en tanto que ambas se constituyen como posibles dadoras de respuestas últimas. Pero a la vez que se produce este acercamiento teleológicamente contenido en la idea misma de música absoluta entendida como *música de lo absoluto*, se deja traslucir una profunda diferencia que las mantiene a ambas trágicamente distanciadas. La *Religión de la Música* presente en el pensamiento metafísico-musical mahleriano constituye un tipo de religión muy particular, una religión en la que ninguna *instancia final* puede asegurar la permanencia de las respuestas últimas. Las respuestas no están, como en la religión institucionalizada, custodiadas por el dogma. Por el contrario, sus respuestas no son sino tentativas. Sufren de manera trágica la condición de la temporalidad: ¿cómo podrían concebirse sino las respuestas del movimiento final de la sexta sinfonía, la "trágica" como le gustaba llamar al propio Mahler, si acaso la respuesta afirmativa por la inmortalidad del alma y su (re)encuentro último con Dios del final de la segunda hubiese devenido en dogma?

Para terminar, debemos decir que tenemos la sensación de que todas las palabras aquí vertidas sobran frente a la enigmática claridad que muestra un Mahler ya enfermo a principios de 1909:

"Es extraño, cuando oigo música, incluso si la dirijo yo, escucho respuestas muy precisas a todas mis preguntas y todo es para mí perfectamente claro y evidente. O, más bien, lo que me parece ver más claramente es que no son preguntas en absoluto" 36.

NOTAS

1. ADORNO, Theodor: *"Sobre la música"*, Barcelona, Ediciones Paidós (2000) Pág. 25
2. NEUBAUER, John: "La emancipación de la música, el alejamiento de la mimesis en la estética musical de siglo XVIII", Madrid, colección "la balsa de la Medusa", Ediciones Visor (1992) Pág. 72
3. Ídem. Pág. 47
4. NEUBAUER, John: Op. Cit., Pág. 48
5. SAN AGUSTÍN: *"Confesiones"*, Cap. XXXIII, Barcelona, Círculo de lectores, (1971) Pág. 307
6. Ídem. Pág. 308
7. Ídem
8. NEUBAUER, John: Op. Cit. Pág. 49
9. Ídem. Pág. 50
10. Ídem
11. FUBINI, Enrico: *"La estética musical del siglo XVIII a nuestros días"*, Barcelona, "Ediciones de bolsillo", Barral Editores. (1971) Pág. 38-39
12. Respecto de la expresión música absoluta John Neubauer nos dice: "Aunque fue Wagner el primero que acuñó el término música absoluta, sin lugar a dudas esta noción se encontraba ya implícita en las nociones románticas de la música" Ver Neubauer John, Op. Cit. Pág. 289
13. FUBINI, Enrico: Op. Cit., Pág. 75
14. Ídem Pág. 75
15. Ídem Pág. 80
16. SCHOPENHAUER, Arthur: *"El Mundo como voluntad y representación"*, Barcelona, Ed. Biblioteca de los grandes Pensadores, Libro III, (2004) Pág. 360
17. Ídem Pág. 359
18. NEUBAUER, John: Op. Cit. Pág. 289
19. Ídem
20. FUBINI, Enrico: *"Música y lenguaje en la estética contemporánea"*, Pág. 53, citado en Alicia Díaz de la Fuente, Tesis Doctoral, *"Estructura y significado en la música serial y aleatoria"*, 2005, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
21. WALTER, Bruno: *"Mahler"*, Madrid, Alianza Editorial S. A., Ed. Digital, (1983) Pág. 58
22. Ídem Pág. 50
23. Ídem Pág. 53
24. Ídem Pág. 53
25. Ídem Pág. 53

26. Dicho programa fue enviado por correo a Alma. Debemos destacar que en la carta que acompaña al programa, Mahler al referirse al programa, significativamente no lo hace en estos términos, se refiere a él como "documento": "Ayer le escribí a mi hermana adjuntándole el documento muy especial que he esbozado para el concierto de Dresde". En Mahler, Alma, "Recuerdos y cartas" (1983) Madrid, Pág. 230-231

PROGRAMA DE LA SEGUNDA SINFONÍA DE GUSTAV MAHLER

Estamos junto al féretro de un hombre amado. Por última vez, pasan ante los ojos de la mente su vida, sus luchas, sus sufrimientos y sus aspiraciones. Y ahora, en este momento solemne y profundamente conmovedor, en que nos liberamos de las mezquinas preocupaciones de la vida cotidiana, atrae la atención de nuestros corazones una voz de temible solemnidad que raramente o nunca oímos por encima del ensordecedor tráfico de los asuntos mundanos. ¿Y ahora qué?, dice. ¿Qué es la vida... y qué es la muerte?

¿Hay una continuación de la existencia?

¿Es todo un sueño vacío? ¿O esta vida nuestra, y nuestra muerte, tienen un sentido?

Si hemos de seguir viviendo, debemos responder a esta pregunta. Los tres movimientos siguientes son concebidos como *intermezzi*.

Segundo movimiento. *Andante*.

Un momento dichoso en su vida y un triste recuerdo de la juventud y la inocencia perdida.

Tercer movimiento. *Scherzo*.

El Espíritu de la incredulidad y la negación se ha apoderado de él. Al contemplar el torbellino de las apariencias, junto con la candorosa mirada de la infancia, pierde el apoyo seguro que sólo da el amor. Desespera de sí mismo y de Dios. El mundo y la vida se convierten en la trama de una bruja; el disgusto por la existencia, en todas sus formas, se apodera de él con puño de hierro y le lleva a un ataque de desesperación.

Cuarto movimiento. *El alba primordial*. (Contralto solista.)

La voz conmovedora de la creencia ingenua resuena en nuestros oídos. «Yo pertenezco a Dios y retornaré a Dios. Dios me dará un cirio para iluminar el camino hacia la bendición de la vida eterna.»

Quinto movimiento

Nos enfrentamos una vez más con terroríficas preguntas.

Se oye una voz que grita: Se acerca el fin de todos los seres vivos. El Juicio Final está próximo; ha llegado el horror del día de los días.

La tierra tiembla, las tumbas se abren, los muertos se levantan e inician su interminable procesión. Los grandes y los pequeños de la Tierra, reyes y mendigos, justos y descreídos, todos se apretujan; los gritos que piden gracia y perdón azotan terriblemente nuestros oídos. Los lamentos crecen y los sentidos nos abandonan, la conciencia se desvanece ante la proximidad del espíritu eterno. Se oye la

«Última Trompeta»,

suenan las trompetas del Apocalipsis; en el misterioso silencio que sigue podemos captar la canción distante, apenas audible, de un ruiseñor, un último eco trémulo de la vida terrenal. Luego se oye suavemente un coro de santos y seres celestiales:

«Resucitaréis, con seguridad resucitaréis.» Luego aparece la gloria de Dios. Una maravillosa luz suave nos penetra hasta el corazón: ¡todo es santa calma! Y mirad: no hay juicio, no hay justos ni pecadores. Nadie es grande, nadie es pequeño. No hay castigos ni recompensas.

Un amor infinito ilumina nuestro ser. Sabemos y somos.

27. PRÍNCIPE, Quirino: "Mahler", Buenos Aires, Col. "la música y los músicos", Javier Vergara Editor, (1986) Pág. 501
28. MAHLER, Alma: "Recuerdos y cartas", Madrid, (1983) Pág. 230-231
29. Ídem. Pág. 230-231
30. WALTER, Bruno: Op. Cit. Pág. 50
31. Ídem Pág. 81
32. Ídem. Pág. 48
33. Ídem. Pág. 46
34. BOULEZ, Pierre, en Walter, Bruno, Op. Cit. Prefacio, Pág. 6
35. NUSSBAUM, Martha C.: "Paisajes del pensamiento, la inteligencia de las emociones", Madrid, Ediciones Paidós, (2008) Pág. 291
36. WALTER, Bruno: Op. Cit., Pág. 60

EFEMÉRIDES MUSICALES 2013**Arcangelo CORELLI**

(Italia, 17/02/1653 - 8/01/1713)

Tercer centenario de su fallecimiento.**Witold LUTOSLAWSKI**

(Varsovia, 25/01/1913 - Polonia, 7/02/1994)

Centenario de su nacimiento.**Giuseppe VERDI**

(Italia, 10/08/1813 - 27/01/1901)

Bicentenario de su nacimiento.**Francis POULENC**

(Francia, 7/01/1899 - 30/01/1963)

50° aniversario de su fallecimiento.**Richard WAGNER**

(Alemania 22/05/1813 – Italia, 13/02/1883)

Bicentenario de su nacimiento.**Benjamin BRITTEN**

(Inglaterra, 22/11/1913 – 4/12/1976)

Centenario de su nacimiento.**Paul HINDEMITH**

(Alemania, 16/11/1895 – 28/12/1963)

50° aniversario de su fallecimiento.

Además se cumplen los 100 años del estreno de *La Consagración de la Primavera* del compositor ruso Igor Stravinski, estrenada en París en el Théâtre des Champs-Élysées el 29 de mayo de 1913 con Pierre Monteux como director de orquesta.