ATRILES

LA REVISTA OFICIAL

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ" DE VICENTE LÓPEZ

Música y Educación

Entrevistas al equipo directivo y docente

Nuestros egresados

Trabajos de divulgación académica

Entrevistas especiales

Galería fotográfica de conciertos

EDICIÓN ESPECIAL ¡ CELEBRANDO 20 AÑOS !

"ATRILES"
PUBLICACIÓN OFICIAL DEL
INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
MUNICIPALIDAD DE VICENTE LÓPEZ,
PROVINCIA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

ATRILES es una publicación 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 socioculturales 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: institutojosehernandez@gmail.com
Instagram: @_ismjh
Facebook: Instituto Superior de Musica Jose Hernandez

Número Especial (Diciembre de 2022)
- A 10 años de la primer publicación -

EQUIPO DE TRABAJO:
Lic.Natalia Paz, Prof. Matias Couriel, Prof. Rubén E. Yazyi

Creada originalmente por el Lic. Julio Cesar Vivares (2012-2017)
Lanzamiento: Septiembre de 2012 (Nº1)
Última aparición: Marzo de 2016 (Nº11)

Entrevistas y notas:
Lic. Natalia Paz y Prof. Rubén Yazyi

Organización de material:
Prof. Matias Couriel, Lic. Natalia Paz

Fotografías y Edición
Prof. Rubén Yazyi

Redacción e Impresiones
Editorial Garium, Rubén Yazyi

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"

Director
Prof. Leonardo San Juan

Secretaria
Alejandra Dante

AUTORIDADES MUNICIPALES DE VICENTE LÓPEZ

Intendente
Soledad Martínez

Secretario de Educación y Empleo
Eduardo Viñales

Subsecretario de Educación y Empleo
José Ángel Jaime

Directora de Educación Complementaria
Ivanna Petrucci

Subdirectora de Estrategias Educativas
Lic. Yamila Aibar Vieytes

INDICE

Equipo de Trabajo ATRILES 2022
Pag. 4
Editorial por Rubén E. Yazyi
Pág. 5

Breve historia de la creación del Instituto
Pág. 6 a 7

Entrevista a nuestro director Prof. Leonardo San Juan
Pág. 8 a 9

Entrevista a egresados
Pág. 10 a 19

La Consagración de Stravinsky - Del escándalo a la apoteosis - Lic. Julio César Vivares
Pág. 20 a 41

La Construcción del Cuerpo en Marguerite Duras: Puntos de Apoyo. Por el Lic Facundo Martinez
Pág. 42 a 47

La Poética Musical de María Cecilia Villanueva a partir de
Tulipanes Negros para Clarinete bajo y Contrabajo. Por la Prof. Griselda Giannini
Pág. 48 a 59

La Influencia de los medios electroacústicos en la Música Instrumental, por el Prof. Matías Couriel
Pág. 60 a 63

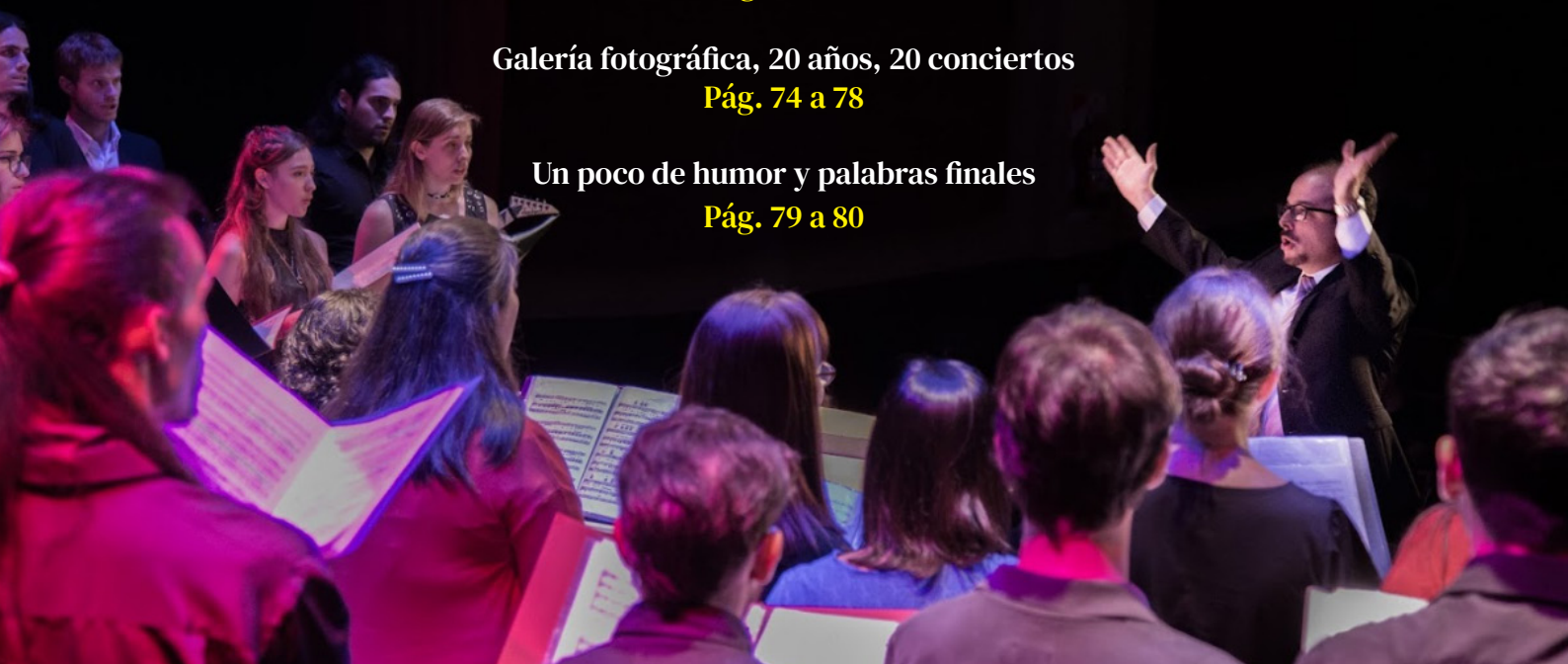
Experiencias en Cruceros, por el Prof. Carlos Armando Botto
Pág. 64 a 65

Entrevistas a: Prof. Emiliano Spadaccini Prof. Alicia Basta Prof. César Negri
Pág. 66 a 70

Entrevista al fundador y ex director del Instituto Lic. Julio César Vivares
Pág. 71 a 73

Galería fotográfica, 20 años, 20 conciertos
Pág. 74 a 78

Un poco de humor y palabras finales
Pág. 79 a 80



20 AÑOS
20 CONCIERTOS

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA
"JOSÉ HERNÁNDEZ"

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"

El Instituto Superior de Música "José Hernández" es un establecimiento educativo gratuito de Formación Técnico-Docente en Altos Estudios Musicales inscripto dentro del Nivel Superior (terciario) - reconocido oficialmente por la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires (Resolución N° 3462/03 Registro N° 6403) y por la Dirección Provincial de Educación de Gestión Privada (DIEGEP Nº 7368), dependiente de la Secretaría de Educación y Empleo de la Municipalidad de Vicente López.

OFICIALIZACIÓN

Es dentro del marco educativo que presenta el Municipio de Vicente López (cuyo crecimiento se manifiesta y revela objetivamente en múltiples centros de relevancia dependientes de la Secretaría de Cultura, Educación, Deporte y Turismo) que, a partir del año 2002, surge la necesidad de dar vida a un Proyecto Institucional, que brindara a la comunidad una formación de excelencia para todos y gratuita, con reconocimiento oficial, en el campo de la producción y de la investigación musical.
La apertura en el ciclo lectivo 2002 de la Carrera Oficial de Música - la primera de Nivel Terciario dentro del ámbito municipal - fue concebida dentro de un estricto rigor pedagógico y artístico que garantiza el cumplimiento de sus objetivos, satisfaciendo el requerimiento comunitario y ampliando en calidad la oferta que brinda no sólo el Instituto Superior de Música "José Hernández" sino también la Dirección de Educación de la Municipalidad de Vicente López.

A partir de octubre de cada año y hasta el comienzos de Marzo del próximo año abre su inscripción para nuevos ingresantes a la carrera oficial de música para jóvenes y adultos, con Formación Basica (3 años) en 9 especialidades distintas y profesorados en música con orientación en Instrumento, Dirección Coral o Composición. Con vacantes limitadas.

FORMACIÓN BÁSICA ESPECIALIDAD:
GUITARRA • PIANO • VIOLÍN • VIOLONCHELO • VIOLA • FLAUTA TRAVERSA • CLARINETE • TROMPETA • CANTO LÍRICO

PROFESORADO SUPERIOR DE MÚSICA, ORIENTACIÓN INSTRUMENTO:
Piano, Guitarra, Violín, Viola, Violonchelo, Flauta (Travesera), Clarinete y Trompeta.

PROFESORADO SUPERIOR DE MÚSICA, ORIENTACIÓN DIRECCIÓN CORAL

PROFESORADO SUPERIOR DE MÚSICA, ORIENTACIÓN COMPOSICIÓN

#INSCRIPCIONES 2023 - ESTUDIÁ MÚSICA EN EL ISMJH
A PARTIR DEL 3 DE OCTUBRE | J.B. ALBERDI 1294, OLIVOS | GRATIS

Los jóvenes y adultos pueden inscribirse a la carrera oficial de música en la Formación Básica (3 años) o en el Profesorado (4 años). #CuposLimitados

<< ESPECIALIDADES FORMACIÓN BÁSICA >>
- CANTO LÍRICO - PIANO - GUITARRA - VIOLÍN - VIOLA - VIOLONCHELO - FLAUTA TRAVERSA - CLARINETE - TROMPETA

<< ESPECIALIDADES PROFESORADO >>
- DIRECCIÓN CORAL - INSTRUMENTO - COMPOSICIÓN

Para realizar la inscripción deberás entregar presencialmente la siguiente documentación completa en la sede del Instituto (J. B. Alberdi 1294, Olivos) a partir del 3 de octubre, de lunes a viernes de 13:30 a 21:00 hs.

*Fotocopia del DNI (frente y dorso)
*Fotocopia del analítico del secundario o constancia de alumno regular
*2 fotos 4×4
*Estudios médicos: Psicofísico (que diga expresamente que está apto psico-físicamente para cursar estudios musicales en profesorado terciario), ORL y Audiometría (para todas las carreras y especialidades)
*Fichas de inscripción (Escanear QR a la derecha):
https://drive.google.com/drive/folders/1T5HxAIt-TYNjnTK-4HaX_-dcqYR9rUbE
*Carpeta de tres solapas tamaño oficio

EQUIPO DE TRABAJO
Rubén Yazyi, Natalia Paz y Matías Couriel

La revista Atriles renace ahora gracias a la osada idea de este equipo de docentes, es decir, nosotros, quienes en Septiembre de este año decidimos darle un obsequio al Instituto por sus 20 años, revitalizando esta publicación que yace inactiva desde el 2017.
Claramente por el poco tiempo con el que contamos significó un verdadero desafío. Nuestra intención fue mostrar un resumen del crecimiento de esta casa de estudios ya reconocida y valorada por la comunidad, a partir de este medio de comunicación tan importante como es una revista, ya sea electrónica o impresa. Verdadero motivo además para proyectar el próximo año publicaciones más frecuentes.

Agradecemos a todo el equipo directivo, a los docentes y egresados que han accedido a las entrevistas ¡en tiempo record!, a todas y todos quienes compartieron sus imagenes. Asi mismo, lamentamos que por razones de tiempo nos hayan quedado afuera docentes y egresados/as, deseando en el futuro cercano puedan participar. Se nos termina el año, y hay que lograr el objetivo.

Felices entonces de haber cumplido con esta meta, siempre hay para mejorar, lo sabemos, pero también somos conscientes de la importancia de reactivar este proyecto: darle al Instituto Superior de Música "José Hernández" de Vicente López, un medio de difusión como lo es Revista "ATRILES"

¡Muchisimas gracias! y ¡FELIZ 20 AÑOS!

EDITORIAL

El valor significativo que ha tenido este año 2022 para el mundo entero es algo que quedará en la historia, entre tantas interpretaciones, como el año en que la sociedad vuelve a reencontrarse progresivamente con mayor libertad luego de dos años de un evento de salud que azotó al mundo entero, y aunque la pandemia ha dejado huellas dificiles de sobreponer, también ha generado como toda crisis, el impulso tanto en la sociedad entera como en cada individuo a reflexionar sobre su historia y reconstruir en alguna medida el modo en que transitamos nuestro destino.

El Instituto Superior de Música José Herández, este mismo año cumple sus 20 años de existencia, lo cual como Institución que ha ganado un amplio reconocimiento en la comunidad, nos inspira aún mas la alegría de celebrar este vigésimo aniversario volviendo a compartir nuestro trabajo en forma presencial. Es así que la Revista Atriles que fuera iniciada allá por el 2012, por el fundador de esta casa de estudios, el Lic. Julio César Vivares, con motivo de celebración del decimo aniversario del Instituto, y que ha ganado progresivamente el reconocimiento internacional gracias a su valor cultural y humano, creo fundamentalmente que se merece hoy el renacimiento en esta edición especial 2022, la cual hemos hecho con gran esfuerzo y vocación, así sea como un obsequio por estos veinte años de trabajo ininterrumpido que llevamos adelante con equipo de trabajo de gran calidad humana y profesional.

Agradecimientos

Ante todo quiero expresar mi agradecimiento a mis queridos colegas y coequiper de esta edición, a la Lic. Natalia Paz y el Prof.Matías Couriel por haber sido los motivadores de la idea de rehacer la Revista Atriles, y por su generosa y activa colaboración en la elaboración de la misma. También, y ahora en nombre del equipo, queremos agradecer a Julio C. Vivares por haber sido el creador de la revista originalmente desde el año 2012 al 2017, y publicada digitalmente, difundiendo la misma tanto a nivel nacional como internacional.

Agradecer ademas al excelente equipo directivo, al director Leonardo San Juan, Alejandra Dante, Fernando Miño, Leonardo Moreira, que desde hace años conducen esta Institución y promueve continuamente las actividades de extensión académica y de conciertos con la mejor vocación y voluntad de trabajo y excelencia. Y al equipo docente a quienes desde mis casi 15 años de trabajo en esta casa he sentido comprometidos con su trabajo con cordialidad y buena voluntad, principalmente la buena predisposición a trabajar en equipo y en favor de la excelencia cultural y humana que nos ha caracterizado siempre. El espitiru de camaradería y profesionalismo de quienes integran esta institución es seguramente el mejor aporte al crecimiento y reconocimiento de esta casa de estudios.

BREVE HISTORIA DEL INSTITUTO

Imagenes historicas antes y desde el año 2000

En el año 2002 se inician las tramitaciones pertinentes para obtención del reconocimiento oficial del área de música del Instituto "José Hernández" por parte de la Dirección de Enseñanza Artística de la Provincia de Buenos Aires, de acuerdo con el Plan de Mejora y Recategorización Institucional propuesto oportunamente por su Director, el Lic. Julio C. Vivares. El proyecto, por su envergadura, significaba un gran avance en la oferta educativa del municipio, ya que materializaría nada menos que la creación del primer establecimiento del Nivel Superior (formación Terciaria) de la Comuna de Vicente López. Ese era el sueño y el desafío.

Superadas todas las presentaciones administrativas de rigor - y todos los escollos - el Poder Ejecutivo de la Provincia de Buenos Aires, bajo firma de la Sra. Prof. DELIA E. MÉNDEZ, Subsecretaria de Educación de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, y del Sr. Prof. MARIO N. OPORTO, Director General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, mediante la RESOLUCIÓN No. 3462/03, Resuelve:

ARTÍCULO 1: Reconocer dentro del ámbito de la Enseñanza de Gestión Pública al Instituto Municipal de Música de la localidad de Olivos, partido de Vicente López, sitio en la calle Juan Bautista Alberdi No.1294, A PARTIR DEL AÑO 2002, en el marco de la Resolución No. 2454/98
ARTÍCULO 2: Establecer que el reconocimiento conferido por el Artículo 1o implica para el Instituto Municipal de Música de Vicente López la aplicación de los Planes de Estudios de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires.
ARTÍCULO 3: Establecer que el personal docente que se desempeñe en el establecimiento deberá poseer título habilitante, registrado en la Dirección General de Cultura y Educación.
ARTÍCULO 4: Disponer que el Instituto Municipal de Música de Vicente López quedará registrado en la Dirección de Educación Artística baje el número 6403.
ARTÍCULO 5o y 6o: De forma.

Desde el año 2004, el Instituto Superior de Música se encuentra bajo la órbita supervisiva de la Dirección Provincial de Educación de Gestión Privada (DIPREGEP - NIVEL SUPERIOR) tal lo dispuesto para todos los establecimientos educacivos municipales (Artículo 2o) por la RESOLUCIÓN No 2169/04 con firma de la Sra. Prof. DELIA E. MÉNDEZ, Subsecretaria de Educación de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, GUSTAVO D. CORRADÍN, Subsecretario Administrativo y del Sr. Prof. MARIO N. OPORTO, Director General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.

En el mes de agosto de 2007 la Institución obtiene su Número de Registro definitivo de DIPREGEP:7368

EL SUEÑO ESTABA CUMPLIDO

Entrevista al Director:
LEONARDO SAN JUAN
Por Natalia Paz

¿Cómo fue tu experiencia cuando comenzaste la dirección del Instituto Superior de Música José Hernández? ¿Cómo la vivencias en la actualidad?

Tomar la dirección fue una gran decisión, asumí el cargo pensando en aquellas cuestiones en las que podía colaborar, viendo desde dónde se partía, avanzar, ayudar y mejorar. Lo tomé de esa manera y lo sigo viviendo del mismo modo, como un servicio a la comunidad educativa de la institución. Con este espíritu hice una revisión de las mejoras que creía convenientes y hemos logrado varías de ellas, desde la adecuación edilicia, compra de instrumentos, revisión del régimen académico, organización de todo lo referido a la administración, en fin muchos aspectos que tuvimos en cuenta para hacer crecer el instituto.

"Pensarla como un reto es lo que la hace aún más interesante"

Desde el comienzo fue entendida como un desafío y lo sigo pensando como tal. Pensarlo como un reto es lo que la hace aún más interesante.

¿Qué condiciones crees que reúne el equipo docente del ISMJH?

Desde la dimensión social se observa una impronta general de cercanía y calidez, por supuesto que existen los aspectos singulares y que nos diferencian, en tanto perfiles y estilos, un punto en el que tengo especial atención, que cada docente sea su mejor versión y creo que para que ello suceda debe sentirse a gusto en una institución donde pueda potenciar su individualidad dentro del trabajo mancomunado. También lo que es destacable como algo propio del cuerpo docente de la institución es que genera una proximidad potenciadora con sus estudiantes, aquí nos conocemos todos, y sabemos de cada uno, sin perder el respeto por el rol que cada uno cumple en la comunidad educativa, desde los directivos hasta los alumnos iniciantes, todos nos llamamos por el nombre, somos un equipo educativo con mucha impronta de familia. Este espíritu es el corazón del ISMJH que es alimentado por los profesores y todo el equipo de conducción.

Desde otro lugar, ya académico, se procura que el docente de la casa cuente con las capacitaciones pedagógicas didácticas necesarias para posibilitar el acto educativo, pero también se pretende con énfasis que tengan dominio sobre el saber en competencia profesional y artística. Considero transcendental, por ejemplo, que el profesor de saxo sea saxofonista en ejercicio, o lo haya sido, es decir que el saber que trabaja con sus estudiantes este sumido en su vida cotidiana, por supuesto esto se aplica a todas las asignaturas. Es difícil poder enseñar algo que no se sabe hacer.

¿Qué Proyectos específicos tenés pensados para el Instituto a corto y largo plazo?

Uno de los proyectos a mediano plazo, que depende para su implementación de muchas variables fuera de mi control, es la apertura del profesorado de canto lírico, es un pendiente que está siendo esperado por la comunidad desde hace mucho tiempo, desde la apertura de los profesorados en el año 2012 que nos encontramos en la espera de una resolución favorable. En este año se volvió a tramitar este pedido y estamos con la esperanza de que se pueda aplicar a la brevedad, quien sabe en 2023. Entre otros proyectos, uno inmediato es consumar los veinte conciertos por el aniversario del Instituto, a su vez, cerrar egresos de varios de nuestros estudiantes.

Aprovechando el momento te comparto que, entre lo programado estoy realizado una revisión curricular bastante profunda de las planificaciones anuales de las tres carreras que ofrece la casa de estudios. Si bien toda propuesta educativa nunca se entiende como una actividad solitaria, la que menciono, en particular, depende de disposiciones políticas y educativas de otro nivel, independientemente de eso, encuentro necesario repasar la competencia titular de los planes en relación con los espacios formativos, materias y su correspondiente carga horaria. Hay en esto una clara pretensión de que toda propuesta pedagógica se desprenda de un eje troncal, unificando las asignaturas en contenidos y objetivos de enseñanza comunes.

En sí, lo que se pretenderá es trabajar por proyectos inter-areales que, de alguna manera, combatirían la segmentación o presentación aislada de materias. El objetivo general sería promover la motivación y participación del alumnado enriqueciendo, de ese modo, su formación con las aportaciones de diversas áreas de conocimiento trabajando mancomunadamente.

Puedo seguir enumerando proyectos en agenda pero ciñéndome a los fundamentales, no puedo omitir el uso real de las TICs como recurso a sostener, si bien fue empleado forzosamente durante el A.S.P.O 2020, hoy forman parte de uno de los medios esenciales de las nuevas aulas.

¿Podrías contarnos la importancia del rol directivo en tanto transformador social y que estrategias hacen la diferencia bajo esta gestión?

Soy un abanderado de la música y sus extensiones, estoy convencido de que acercarla y compartirla a otros como una forma de conocimiento es una de las mayores riquezas que se pueda ofrecer. Pensar, crear, hacer y compartir música es uno de los actos más generosos que como seres humanos podemos brindar.

La creación de momentos musicales convierte los espacios, colmados de sonidos, silencios e imágenes que son capaces de transportarnos hacia lo indecible.

Entonces, respondiendo a tu pregunta, desde mi rol de Director intento llegar con la propuesta académica a la mayor cantidad de personas posible, convocarlos, atraerlos, que se acerquen, exploren, prueben y aprendan todo lo que puedan de este grandioso y maravilloso mundo, nuestro mundo musical.

"Pensar, hacer y compartir música es uno de los actos más generosos que como seres humanos podemos brindar."

Dentro de ese espíritu hemos creado y potenciado diferentes agrupaciones musicales que parten de los profesores y alumnos del instituto, como la Orquesta José Hernández, el Coro José Hernández (que tiene asidua participación en el ámbito coral de la zona y resto de Argentina), el ensamble de vientos, el quinteto de cuerdas, el ensamble de guitarras, todos dirigidos y puestos en vida por docentes de la institución que ponen empeño para su desarrollo. Pero por sobre todas las cosas me interesa que la vivencia musical no muera en quienes la hacemos, que trascienda, se haga cadena y continúe tocando al ser íntimo tal como me ocurrió a mí.

Entrevista a **FERNANDO MIÑO**
PROFESOR EN MÚSICA,
ORIENTACIÓN: DIRECCIÓN CORAL
Por Natalia Paz

¿Por qué decidiste estudiar este profesorado?

Elegí estudiar este profesorado porque me daba las herramientas y experiencia necesaria para armar ensambles vocales e instrumentales para hacer música. Además el contenido musical que se ve en la carrera es super atractivo, aprendí además de dirigir coros (y orquesta/ensambles instrumentales) a hacer reducciones de partituras, arreglos corales, arreglos vocales e instrumentales para distintos ensambles, manejo de grupo humano, técnicas de ensayo, técnicas de estudio.

¿Trabajas actualmente en el campo laboral de tu carrera? Contanos un poco dónde y cómo se desarrollan tus funciones.

Actualmente no. Sí supe tener mi propio coro con la congregación anglicana de Belgrano. Canto en algunos coros como tenor y escribo arreglos corales/instrumentales.

Sí es cierto que me permitió acceder al cargo de Preceptor en el Instituto, además de responsable a cargo del Área de Extensión Académica, dos cargos que me gustan mucho y que desde allí trato de hacer todo lo posible para ayudar a la institución, a los estudiantes y a la comunidad.

El discurso pedagógico que aprendiste ¿es coherente con la realidad Institucional donde estudiaste?

Sí, totalmente. Tuve la suerte de formarme con grandes docentes apasionados en su labor musical y pedagógica, tomé de ellos grandes experiencias y vivencias que se corresponden totalmente a lo que la institución ofrece. Un gran clima de aprendizaje, docentes con muchos conocimientos y ganas de enseñar, mucha iniciativa en hacer música en vivo con conciertos, salidas itinerantes, giras corales... **mucho aprendizaje inmerso en mucha música con una gran estima de los docentes por transmitir los saberes.**

¿Cuál va a ser el rumbo de tu carrera profesional?

De las preguntas más difíciles de responder. No lo sé con certeza. Sé que quiero seguir haciendo música, me gustaría poder volver a retormar el Coro Vía Comunis, formar otro coro con mi colega y amiga Florencia Ludi, dar clases en el Instituto, dar clases particulares. Quiero seguir formándome por eso me voy a preparar para participar de clases magistrales en dirección coral, además de que tengo muchas ganas de hacer la carrera de arreglador musical.

¿Cuáles fueron los recursos que necesitaste para estudiar la carrera?

Tiempo, compañeros de estudio, partituras, piano/teclado eléctrico, atril, diapasón.

¿Consideras el FOBA necesario para nivelar conocimientos y sentar bases formativas para estudiar el profesorado? ¿Por qué?

Sí, la considero necesaria. Al menos en mi caso, no recibí en la escuela los conocimientos necesarios para afrontar el profesorado. Son muchos los contenidos que ver y sin esa base sólida es insostenible la carrera. De hecho creo que materias como Práctica coral y Lenguaje musical deberían seguir en el profesorado puesto que complementan muchos contenidos. Es una educación musical necesaria para poder entonar afinada una melodía, poder tener la independencia rímtico-melódica para resolver la lectura y transcripción de partituras musicales, poder coordinar música de cámara, conocer un poco de lo extensa que es la historia de la música... ingresar directamente a un profesorado sin estos pasos previos sería un grave error en mi opinión. Además la música suele tener vivencias y experiencias que con el tiempo y la práctica constante se asientan, **es necesario transitar el FOBA (al menos) los tres años para poder tener una base sobre la cual seguir creciendo en el profesorado.**

Entrevista a
LEONARDO MARCIRO
PROFESOR EN MÚSICA,
ORIENTACIÓN INSTRUMENTO:
GUITARRA
Por Natalia Paz

¿Porque decidiste estudiar este profesorado?

Me encantaba la música y quería seguir aprendiendo. Recuerdo que mi profesor particular me dijo: si querés seguir conmigo, se puede, pero te enseñaría lo mismo que se ve en un conservatorio.

¿Trabajas actualmente en el campo de tu carrera?

El campo laboral de un músico es amplio, la docencia es una vía estable de trabajo y es a lo que me dedico actualmente. Estoy en una escuela en varios cursos de jardín y primaria. Sin embargo, siempre ando atento a proyectos musicales que van surgiendo. Por ejemplo, ahora mismo estoy participando como charanguista en la "Misa Criolla", que está preparando Manuel Di Nardo (director recibido en el José Hernández). Y con el director y compositor Wilmer Rojas estamos proyectando hacer una orquesta tango.

¿Cuál va a ser el rumbo de tu carrera profesional?

Mi rumbo profesional... me lo preguntó todos los días. No tengo un camino, pero si **apunto a llegar lo más lejos que pueda. Ya sea como guitarrista, director o compositor.**

¿Cuáles fueron los recursos que necesitaste para estudiar la carrera?

Para estudiar la carrera se necesita contar con el instrumento: flauta, trompeta, etc; lo que se quiera estudiar, en mi caso fue la guitarra. Fuera de eso, nada excepcional. Nota al pie: Si la preocupación de alguien es no tener talento para la música, sepa que el talento no es innato, se desarrolla con estudio y constancia.

¿Consideras el foba necesario para nivelar conocimientos y sentar bases formativas para estudiar el profesorado? Por qué?

Si, **el FOBA es realmente necesario. El profesorado requiere dominar varias habilidades y contar con conocimientos con un nivel que las escuelas no exigen.** El FOBA no se trata solamente de alfabetizar musicalmente, sino también desarrollar un buen oído musical, poder cantar afinadamente, saber un poco de historia de la música, dominar un instrumento, poder articular una pieza musical con otro músico, y además, tener un mínimo bagaje de la estética que maneja cada estilo de música para poder interpretar una pieza correctamente. Y ni hablar si sos cantante, tenés que conocer la dicción de un par de idiomas y tener una clara noción de la anatomía de tu instrumento, la voz.

Entrevista a **MARTÍN WEIBEL**
PROFESOR EN MÚSICA,
ORIENTACIÓN: COMPOSICIÓN
Por Rubén Yazyi

¿Por qué decidiste estudiar música y en particular este profesorado?

Decidí estudiar música porque en el momento de terminar la secundaria, fue la mejor opción que encontré. Sinceramente no estaba del todo seguro, pero viéndolo en retrospectiva me doy cuenta que fue la mejor elección sin dudas. Elegí a esta institución en principio porque estaba muy cerca de mi casa y quise probar a ver si me gustaba, tardé muy poco tiempo en darme cuenta que era el lugar indicado.

¿ Tuviste el apoyo de tu familia y amigos durante el transcurso de la carrera musical?

En un principio no tanto, no fue fácil aceptar la idea de no estudiar una carrera en una universidad. Pero al avanzar con gusto y seguridad, pude demostrar que **esta carrera tiene la misma importancia y valor que cualquier otra.**

¿Qué sentís que te ha aportado la música como persona?

Muchas cosas, la música es troncal en mi vida. El haber avanzado y profundizado en el estudio y experimentación de la música hizo que mi personalidad cambie, que mi manera de entender las cosas cambie y me propone cosas nuevas constantemente.

¿Trabajas actualmente en el campo laboral de tu carrera? y ¿en qué otros proyectos estás transitando ahora a futuro?

Si, mi trabajo principal es de profesor particular de música. Doy clases de guitarra, teoría musical, y de otros instrumentos también. A los 20/21 años tomé la decisión de solo trabajar de la música, nunca más acepté ni busqué un trabajo en otro rubro.

En este momento también trabajo como productor y compositor musical de artistas solistas, y como guitarrista de shows en vivo. A futuro proyecto cada vez poder darle más tiempo y dedicación a las producciones y a los shows.

Además de la formación académica, ¿ qué sentís que te ha dado el ISMJH y que siempre recordarás ?

La institución me dió un valor humano increíble, los y las docentes transmiten no solo muy bien el conocimiento y la información técnica, sino también la pasión y el orgullo de ser docente y músico.

Nunca me voy a olvidar de la sensación de que era mi segunda casa, no solo por el tiempo que pasaba ahí, sino por la manera de transcurrir ese tiempo.

¿Qué fue lo que necesitaste para estudiar la carrera? y ¿qué consejo les darías a quienes recién inician?

Para estudiar la carrera necesité mucha constancia, tenacidad, esfuerzo y convicción. El mejor consejo que puedo darle a quienes recién comienzan es que se dejen llevar lo menos posible por las presiones sociales y culturales que imponen poca importancia y poco valor a estudiar música.

¿Consideras el FOBA necesario para nivelar conocimientos y sentar bases para estudiar el profesorado? ¿Por qué?

El FOBA es un proceso que considero muy positivo como una etapa previa al inicio del profesorado. Primero y principal, porque el nivel teórico y técnico que exigen algunas de las materias del primer año del profesorado serían inalcanzables para una persona que recién comienza a estudiar música. Luego, creo que para muchas personas es una manera de tomarse más relajado el estudio académico de la música, que no tienen interés en realizar el profesorado ya que conlleva varios años más. Por otro lado considero que el FOBA de esta institución es de gran nivel.

LUCIANA AOLITA
PROFESORA EN MÚSICA,
ORIENTACIÓN: VIOLÍN
por RubénYazyi

¿Por qué decidiste estudiar música y en particular este profesorado?

Decidí estudiar música luego de haber comenzado a estudiar Letras en la UBA, porque tenía la certeza de querer hacer una carrera artística, y letras me resultó muy analítica, no me convencía, también consideré estudiar Arte Dramático, que era otra de las disciplinas que practicaba desde adolescente, pero finalmente me decidí por estudiar música, una vez avanzado el tramo me volqué a la docencia.

¿ Tuviste el apoyo de tu familia y amigos durante el transcurso de la carrera musical?

Si, en mi casa tanto mi padre como mi madre fueron primera generación de su familia en acceder a la educación superior, y lo que siempre me inculcaron es **la importancia de estudiar cualquiera sea la carrera que elija**. Siempre me apoyaron, y acompañaron en mi desarrollo artístico, al igual que mis amigxs.

¿Qué sentís que te ha aportado la música como persona?

Es una pregunta que puede abordarse desde muchísimos aspectos, para resumir creo que lo que me aportó la música como persona fue forjar algunos rasgos de mi personalidad, pero lo que más valoro es que **me ofreció un estilo de vida del que disfruto muchísimo vivir.**

¿Trabajas actualmente en el campo laboral de tu carrera?

Sí, me desempeño como docente particular de violín de niños, adolescentes y adultos, y trabajo como profesora de violín en la Escuela nro 12 D.E. 16 con intensificación en música, de primer a séptimo grado.

¿En qué otros proyectos estás transitando ahora? y ¿proyectos a futuro?

En este momento estoy con varios proyectos, toco en la Orquesta Típica "Oriyera" formación de orquesta de tango, integro la Orquesta Argentina de Mujeres "Celia Torrá" orquesta integrada por mujeres de respertorio latinoamericano, y toco en "Río Jarana" formación femenina de folclore mexicano. A futuro seguiré con estos proyectos y abierta a las nuevas posibilidades.

Además de la formación académica, ¿ qué sentís que te ha dado el ISMJH y que siempre recordarás ?

Me ha dado la posibilidad de conocer gente maravillosa, tanto algunos docentes como mis compañeros, de quienes aprendí muchísimo y compartí experiencias muy significativas.

¿Qué fue lo que necesitaste para estudiar la carrera? y ¿qué consejo les darías a quienes recién inician?

Necesite de mucha dedicación, de mucha templanza, ya que no es fácil transitar una carrera tan larga. De mejorar la calidad del instrumento y de buscar apoyo externo en diferentes ocasiones.
Como consejo diría que no se obliguen a seguir si sienten que su camino va por otro lado, o si sienten que quieren explorar otro estilo, ya que demanda mucho y es aún más difícil hacerlo si no hay un deseo genuino y personal,

¿Consideras el FOBA necesario para nivelar conocimientos y sentar bases formativas para estudiar el profesorado? ¿Por qué?

Con respecto al FOBA por supuesto que me parece importantísimo para nivelar y alcanzar los conocimientos musicales para la carrera, **es indispensable**,si bien yo hice este tramo en CABA donde se llama TAP, que es un poco mas largo y mas completo, además tiene un título habilitante, cosa que sería muy interesante para el FOBA algún día.

Entrevista a **MARIANO NATALE**
PROFESOR EN MÚSICA,
ORIENTACIÓN: DIRECCIÓN CORAL
por Rubén Yazyi

¿Por qué decidiste estudiar música y en particular este profesorado?

Desde muy chico que me gusta y me interesa la música clásica y su mundo, por eso es que opté por el conservatorio. Además, siempre me gustó la idea de enseñar y de convertirlo en mi profesión. Entré al conservatorio sabiendo que quería ser músico y profesor.

¿ Tuviste el apoyo de tu familia y amigos durante el transcurso de la carrera musical?

Mi familia fue clave para que pudiera empezar y terminar la carrera. De hecho fue mi papá quién descubrió el conservatorio José Hernández. Si bien es una carrera apasionante, demanda mucho tiempo y años de dedicación. Sin ese apoyo no hubiera podido recibirme, tanto económicamente como moralmente hablando.

¿Qué sentís que te ha aportado la música como persona?

A mi la música me dió todo. Me dió una profesión, una salida laboral, y una identidad y seguridad como persona.

¿Trabajas actualmente en el campo laboral de tu carrera?

Si, soy docente en nivel inicial y en primaria, doy clases particulares de piano y clases de apoyo a alumnos/as del conservatorio y dirigo mi propio grupo vocal.

¿En qué otros proyectos estás transitando ahora? y ¿proyectos a futuro?

Este año logré estrenar una obra propia para coro y orquesta junto a mi grupo. Hace algunos años que compongo y grabo mis propias obras (casi todas para piano) y planeo para el próximo año trabajar en una obra sinfónica.

Además de la formación académica ¿ qué sentís que te ha dado el ISMJH y que siempre recordarás ?

Me ha ofrecido formarme en un clima humánamente cálido y de apoyo, me ha dado amistades, y siempre recordaré los consejos y la guía de mi maestro Leonardo San Juan.

¿Qué fue lo que necesitaste para estudiar la carrera? y ¿qué consejo les darías a quienes recién inician?

A quienes recién inician **l**es recomendaría que no se frusten ante las dificultades, porque siempre estarán y hay que aprender a superarlas. **Lo que hoy no resulta mañana puede resultar.** Tengan proyectos, únanse a gente que sepan más que ustedes. La clave es la actitud y la constancia.

¿Consideras el FOBA necesario para nivelar conocimientos y sentar bases formativas para estudiar el profesorado? ¿Por qué?

Si, sobre todo en materias como "lenguaje musical", donde está toda la base teórica y práctica. Es recomendable incluso que antes de comenzar el FOBA tengan un estudio previo en el instrumento o en la espacialidad que eligan. Pero donde uno tiene que poner el foco es en el espacio de su especialidad (en mi caso fue piano). Otras materias como "práctica en conjunto" o "práctica coral" también son muy importantes porque se aprende a hacer música con otros y se comparten muchas vivencias hermosas.

Entrevista a
JORGE TROVATO
PROFESOR EN MÚSICA,
ORIENTACIÓN: DIRECCIÓN CORAL
por Rubén Yazyi

¿Por qué decidiste estudiar música y en particular este profesorado?

La música siempre estuvo muy presente en mi vida, desde mi infancia a través de mis padres, en mi adolescencia como oyente y admirador de diferentes bandas de rock, hasta el día de hoy que sigo disfrutando mucho de escuchar música, ahora de los más variados géneros A los 18 años compré mi primera guitarra y comencé a aprender música de manera informal con amigos y revistas con acordes y así mantuve mi relación con la música durante muchos años: era lo que más me gustaba pero siempre estaba relegada a un plano secundario en relación con las obligaciones laborales.

La decisión de comenzar a estudiar música llega en un momento de mi vida en el que me encontré atrapado en un mundo laboral que, si bien me era útil económicamente, no tenía mucho que ver con mis verdaderos deseos de desarrollo personal.

Así fue entonces que a los 37 años de edad, casado, con un hijo de cinco años y con 17 años trabajados en distintas fábricas como mecánico de mantenimiento, decidí inscribirme en el ISMJH para poder estar en relación constante con la música y eventualmente, producto de ello, conseguir una salida laboral que tenga más que ver conmigo.

La especialidad en Dirección Coral se abrió cuando ya estaba cursando el 1° año del profesorado de guitarra, así que al año siguiente hice el cambio, en primer lugar por las buenas experiencias que había vivido en práctica coral de FOBA y también porque me interesaba formarme en una disciplina musical que tenga más ver con el trabajo grupal.

¿ Tuviste el apoyo de tu familia y amigos durante el transcurso de la carrera musical?

El apoyo fue total, en especial de mi esposa Andrea, en primer lugar acompañando la decisión de encarar un cambio drástico de vida laboral que me llevaba a dedicarme a lo que realmente me gustaba y luego como soporte para la familia cuando, por distintos motivos, tuve que renunciar a mi trabajo para poder seguir estudiando, para ese entonces estaba cursando los primeros años del profesorado de Dirección coral y gracias a eso, por dos años me pude dedicar exclusivamente a estudiar hasta que pude ingresar como docente en las escuelas públicas.

Además, me sirvió de apoyo ver crecer a mi hijo mientras cursaba el profesorado. Ahora tengo la suerte de compartir con él la misma pasión por la música.

¿Qué sentís que te ha aportado la música como persona?

La música está tan presente en mi vida que siento que tiene mucho que ver con mi identidad. Me dio oportunidad de disfrutar de diferentes artistas junto con mis hermanos, también reconocer con el tiempo y apreciar toda la música que escuchaban mis padres (mayormente tango y folklore entre otros estilos) y hoy en día, en mi casa, la música es parte imprescindible de nuestro entorno cotidiano.

Los amigos que aún conservo desde la adolescencia son aquellos con los que nos juntábamos a tocar música, la relación entre nosotros sigue siendo a través de la música.

Desde que ingresé al ISMJH la música se convirtió además en un campo de estudio fascinante e inagotable que se proyecta hacia el futuro.

¿Trabajas actualmente en el campo laboral de tu carrera?

Complementando el tiempo con el estudio, trabajo hace más de ocho años como docente de música en distintas escuelas públicas (primarias y secundarias) de la provincia de Buenos Aires

¿En qué otros proyectos estás transitando ahora? y ¿proyectos a futuro?

En este año 2022 el único proyecto fue intentar terminar el profesorado. Una vez logrado ese objetivo, en el futuro me gustaría armar alguna agrupación coral y también investigar y estudiar en distintos campos de la música popular.

Además de lo académico, ¿qué sentís que te ha dado el ISMJH y siempre recordarás ?

En primer lugar, tuve el gusto de conocer muchas personas maravillosas, tanto profesores como compañeros y demás trabajadores del instituto, con varios de ellos seguramente seguiremos en contacto vinculados por la música más allá de finalizar la carrera. También guardo los mejores recuerdos de los años cursados en el ISMJH ya sea en las clases o charlas en los pasillos, reuniones de estudio, conciertos, reuniones post concierto, etc

¿Qué fue lo que necesitaste para estudiar la carrera? y ¿qué consejo les darías a quienes recién inician?

Dejando de lado todo lo material como instrumentos, libros, partituras, etc. que sin lugar a dudas son indispensables y, aunque sea una obviedad, lo más importante para mi fue conseguir el tiempo para dedicar al estudio y un lugar donde estudiar tranquilo (no siempre se cuenta con esto). Y luego mucho esfuerzo, compromiso con el estudio y muchísima paciencia.

A los que recién se inician les diría que disfruten del camino que eligieron, que se comprometan a transitarlo hasta el final y que no se desanimen si en algún momento les toca tropezar en alguna materia, a todos nos pasa, hay que seguir adelante. Y en especial, si les toca un momento de crisis, que no se desvinculen del todo de la carrera, avancen aunque sea con una sola materia, pero manténgase dentro del ambiente de estudio del instituto, la mayoría de las veces las crisis pasan.

¿Consideras el FOBA necesario para nivelar conocimientos y sentar bases formativas para estudiar el profesorado? ¿Por qué?

Si, me parece muy necesario porque los temas que se estudian desde el profesorado requieren entre otra cosas, de un nivel considerable de lecto-escritura musical, el cual lleva tiempo adquirir ya que es un aprendizaje progresivo en el cual considero que es aconsejable avanzar nivel por nivel, sin saltar pasos, para sentar una buena base que permita al estudiante abordar, más adelante, temas musicales más complejos sin dificultades en ese plano.

Entrevista a **MALCOM CARCAMO**
PROFESOR EN MÚSICA, ORIENTACIÓN: PIANO
por Rubén Yazyi

¿Por qué decidiste estudiar música y en particular este profesorado?

Decidí estudiar música porque desde chico me encantaba la música y soñaba con ser pianista y director de orquesta. Elegí este profesorado por la cercanía y por referencia de una profesora de piano que tuve (Aida).

¿ Tuviste el apoyo de tu familia y amigos durante el transcurso de la carrera musical?

Siempre conté con el apoyo y el entusiasmo de mis cercanos (familia y amigos).

¿Qué sentís que te ha aportado la música como persona?

Siempre sentí que la música me aportó todo. No se como explicarlo. Es como que forma parte de todo lo que hago y todo lo que soy, incluso en los peores momentos de frustración en los que ya dudaba si ser músico o no. **Siempre la música me dio la salida y la determinación de seguir adelante.**

¿Trabajas actualmente en el campo laboral de tu carrera?

Tengo la fortuna de haber conseguido horas en un colegio, dar clases en una orquesta escuela e incluso acompañar músicos desde el piano.

¿Proyectos actuales y a futuro?

Actualmente formo parte de una orquesta (pero porque se me dio también estudiar oboe), en un grupo musical donde hacemos música popular (los discípulos de BP), composiciones propias para piano solo, conjuntos y orquesta y varios proyectos a futuro que aún no defino pero que gracias a Dios puedo proponérmelos.

Además de lo académico ¿ qué sentís que te ha dado el ISMJH y que siempre recordarás ?

En ISMJH siempre me sentí acompañado y guiado tanto por docentes como por los compañeros que tuve a lo largo de la carrera. Siempre tuvieron las puertas abiertas a cuando necesite estudiar y siempre estuvieron para ayudarme con las dudas académicas o administrativas que tuve en cada año. El clima familiar es algo muy especial del ISMJH

¿Qué fue lo que necesitaste para estudiar la carrera? y ¿qué consejo les darías a quienes recién inician?

Cómo necesitar lo único que se me viene a la cabeza es las ganas. Incluso sin tener instrumento pude avanzar un montón en la carrera (tarde o temprano si es necesario un instrumento y gracias a Dios lo pude conseguir finalizado el segundo año de FOBA). **Mi consejo para quienes recién inicias es nunca pierdan las ganas de aprender, ni la energía que los mueve a hacer música**, obviamente es una carrera difícil y larga y a veces frustrante, pero lo que importa no es a donde vamos a llegar, sino el proceso por el que transitamos aprendiendo cada cosa. No menosprecien lo que no puede dar la música, todo es importante y todo se puede disfrutar.

¿Consideras el FOBA necesario para nivelar conocimientos y sentar bases formativas para estudiar el profesorado? ¿Por qué?

Y si, creo que el FOBA es necesario... yo creo que es una herramienta muy útil sobre todo para aquellos quienes recién empiezan. No es fácil empezar a estudiar música, y en el FOBA (por lo menos a mi) encontré muchas herramientas para desarrollarme y prepararme para el profesorado. Si bien yo había estudiado música no me sentía preparado para una carrera así, y el FOBA me ayudó a encaminarme y hacerme más determinado en el estudio. En fin no me queda más que agradecer a cada docente que tuve, a cada directivo, preceptor, compañeros, mi familia.

Entrevista a **MANUEL DI NARDO**
PROFESOR EN MÚSICA, ORIENTACIÓN: DIRECCIÓN CORAL
por Rubén Yazyi

¿Por qué decidiste estudiar música y en particular este profesorado?

Mis padres me recuerdan cada tanto que de muy chiquito un día les dije convencido: **"¡Ojo con no hacerme estudiar música!"**, así que se ve que el gusto lo tuve desde siempre… pero ya más grande la decisión de dedicarme a la música no fue de un día para el otro, sino un proceso gradual de ir volcándome cada vez más a esto, viniendo de una idea previa de estudiar otra carrera como contador, pasando por la ingeniería de sonido. Venía estudiando teclado eléctrico con Cecilia Massimino en el conservatorio Scordamaglia desde los 11, luego seguí piano con ella, y entré al conservatorio en el 2013 sin pensar que iba a vivir de eso, pero la música fue tomando cada vez más protagonismo. El profesorado de piano fue el primero que encaré, aunque lo postergué para terminar el de dirección coral, que me llamó mucho la atención después de tener práctica coral y luego cantar en coro con Leo San Juan.

¿ Tuviste el apoyo de tu familia y amigos durante el transcurso de la carrera musical?

De mi familia siempre, incondicional en cuanto a la elección de la carrera y a las ayudas que necesitara, de tiempo, transporte, aportes económicos para la actividad. Fue muy importante para mí eso. De mis amigos, me acuerdo de que cuando estaba terminado el colegio a mis compañeros les parecía que por mi facilidad con "los números" tenía que estudiar una carrera más "seria"(aunque ya reconocían mi vocación cuando me veían tocar las canciones que me gustaban), y quizás en parte por eso tardé en apostar completamente por la música. Por el contrario, todos los que fui conociendo después siempre me alentaron a seguir haciendo lo que me gustaba, viendo con claridad que iba por este lado.

¿Qué sentís que te ha aportado la música como persona?

Siento que la música me aporta siempre una herramienta para la expresión, para acompañar la emoción que siento o a buscar la que necesito, y que es una actividad que permite a través de ella trabajar en uno mismo. Particularmente **siento que la dirección coral, por su dimensión humana, invita a un gran trabajo personal, y es muy gratificante como forma de vincularse con los demás y crear grupos y momentos hermosos.**

¿Trabajas actualmente en el campo laboral de tu carrera?

Sí, habitualmente como director de dos coros vocacionales, y como profesor particular de piano. Eventualmente toco como pianista acompañante, y hago algún trabajo como arreglador.

.¿En qué otros proyectos estás transitando ahora? y ¿proyectos a futuro?

En lo que más me enfoco es en los proyectos como director coral. Este año con mis coros fue hacer la Misa Criolla de Ariel Ramírez. También trato de aprovechar seminarios y clínicas de dirección coral para seguir aprendiendo, este año pude realizar unas con Carlos Vieu y Josep Prats. A veces también surgen proyectos eventuales, como este año el armado de un grupo de refuerzo para el Requiem de Mozart dirigido por Ramiro Soto Monllor, o la dirección de obras para conjunto instrumental en la graduación de Martín Weibel. Dentro de la música académica también canto en coros, este año participé en el Coro José Hernández dedicado a la música coral del sXX, dirigido por Leonardo San Juan, y el ConjvntoMvsicaProhibita dedicado a la polifonía sacra del renacimiento y barroco temprano, dirigido por Pablo Banchi, ambos profesores del conservatorio de quienes aprendo cada ensayo.

En el ámbito de la música popular, este año hicimos algunos conciertos con mi novia Victoria Darthés, presentándonos como VMdúo, un proyecto que viene desde el 2020. Personalmente este año trabajé también en la composición de canciones, participando en un taller con Edgardo Cardozo que me ayudó mucho a liberar y ejercitar la creatividad.

Entre los proyectos para el futuro, como director me gustaría crear grupos o proyectos eventuales que puedan abordar repertorio cada vez más avanzado y compartirlo, y estudiar dirección orquestal, que me fascina. Querría también darme más espacio para componer, tanto música popular como académica, y realizarla. Y por supuesto, seguir aprendiendo, eso siempre!

Además de lo académico ¿ qué sentís que te ha dado el ISMJH y que siempre recordarás ?

El Hernández es uno de los espacios en los que más pude ir desarrollándome como persona, siento que crecí mucho durante el largo camino del FOBA y el profesorado, aprendiendo y reflexionando a partir de mis errores y creciendo con las oportunidades y el aliento que se me fueron brindando, por los que estoy muy agradecido. Ahí conocí personas con las que hoy son comparto mucho en mi vida, y con las que quiero seguir armando proyectos siempre. **Es un espacio de gran calidez humana, donde lejos de ser "un número", cada estudiante es tenido en cuenta, y está invitado a ser parte de la comunidad.**

¿Qué fue lo que necesitaste para estudiar la carrera? y ¿qué consejo les darías a quienes recién inician?

Perseverancia, paciencia, dedicación, entusiasmo… Como consejo, diría que **traten de mantener viva la curiosidad, buscando constantemente qué se puede aprender en cada espacio**. Si ven el plan de estudios como una lista de tareas para sacarse de encima hasta tener un título, les garantizo que la van a pasar muy mal y que es muy probable que desistan. En cambio, si ven cada clase, apunte, trabajo práctico como una oportunidad para incorporar más conocimientos y herramientas, para intercambiar con compañeros y nutrirse con los aportes de los docentes valiosísimos que tenemos, van a disfrutar de un recorrido de riqueza inagotable, a ganar una solidez musical muy buena como punto de partida, y en el camino a crecer como personas.

¿Consideras el FOBA necesario para nivelar conocimientos y sentar bases formativas para estudiar el profesorado? ¿Por qué?

Sí, considero que **es necesario para garantizar dos cosas simultáneamente: la inclusividad y la alta calidad de la formación musical.** Quitándolo, creo que se perdería al menos una de las dos; sea la inclusividad por la aplicación de un examen de ingreso o un primer año "filtro" que deje afuera a quienes no posean conocimientos técnicos musicales avanzados, o la calidad de la formación del profesorado por disminuir la profundidad de los contenidos abordados nivelando "hacia abajo" para que sean accesibles. Pienso que ambos aspectos son valores que caracterizan la formación brindada en el ISMJH y que son importantes para el futuro de la enseñanza musical.

LA CONSAGRACIÓN DE STRAVINSKY - Del escándalo a la apoteosis -

"Ojalá que quienquiera que escuche esta música jamás experimente la burla a que fue sometida y de la cual fui testigo en el Théatre des Champs Elysées en París, en la primavera de 1913".

Igor Stravinsky

© Julio C. Vivares
Abril 2022

De pocas obras y de muy pocos compositores de la historia de la música se puede decir que hubo un antes y un después en la vida cultural y artística mundial, a esta categoría pertenecen, sin duda, *"La Consagración de la Primavera"* y su creador, Igor Stravinsky (1882-1971).

Corría el año 1913 en Paris, cuando el influyente y visionario empresario, director artístico y crítico de arte ruso Sergei Dhiaguilev [1] (1872-1929) - uno de los nombres clave en la renovación de la danza en el transcurso del siglo XX[2] - decidió estrenar con su compañía de "Ballets Russes" una obra del joven y talentoso compositor Igor Stravinsky: *"La consagración de la primavera" ("Le Sacre du Printemps", en francés)*.

"…Trabajando todavía en *El pájaro de fuego* en San Petersburgo, Stravinsky tiene una especie de visión musical de una acto ritual pagano, sacado de la antigüedad rusa: la danza ritual de una joven designada para la muerte ante una círculo de Sabios; al estar destinada esta ceremonia a apaciguar a los dioses para las Fiestas de la Primavera (argumento de la antigua mitología eslava) Stravinsky habló enseguida a su amigo, el pintor Nicolás Roerich, muy documentado sobre los ritos de la Rusia pagana prehistórica.

Al mismo tiempo comunica sus ideas a Sergio Diaghileff, en París. Ese último acoge ese proyecto con un real entusiasmo, y, así el plan de la *Consagración de la primavera* precede, por lo tanto, en el orden cronológico de la concepción artística stravinskiana, al nacimiento de Petruchka, coincidiendo con el trabajo técnico de El *pájaro de fuego* (y precede por lo tanto también a la terminación de ese último)" [3]

La *Consagración de la Primavera* es el resultado de la colaboración de tres grandes artistas: Vaslav Nijinsky (1889-1950), virtuoso bailarín y coreógrafo; Nikolái Roerich (1874-1947), pintor, escritor, filósofo, arqueólogo y especialista en arte folclórico y rituales ancestrales; e Igor Stravinski, joven compositor que había encantado al público parisino en 1910 con su primer ballet, *"El Pájaro de Fuego"*. A estas tres figuras debe agregarse la impecable y destacada dirección orquestal del respetado director francés Pierre Monteux (1875-1964).

Para Igor Stravinsky, Diaghilev tomó una decisión que consideraría errónea durante toda su vida: confiar la coreografía a la gran estrella de los Ballets Rusos, Vaslav Nijinsky. *A pesar de la inmensa admiración que Stravinsky tiene por el talento de bailarín de Nijinsky, lo cree poco apto para captar el alcance musical y el sentido plástico y constructivo de la Consagración* [4].

En sus memorias Stravinsky brinda una imagen bastante gráfica del genial bailarín:
"…La ignorancia que mostraba ante las nociones más elementales de música era flagrante. El pobre no sabía

[1] Dhiaguilev, también Diaghileff.
[2] A él se debe la fundación, en 1909, en París, de los Ballets Rusos, compañía que aglutinó a los mejores coreógrafos, bailarines, compositores y pintores del momento, entendiendo al ballet como el arte que integraba la música, la danza, el teatro y las artes plásticas como la pintura y la escenografía. Dentro de la nómina de los grandes compositores que acudieron a su llamado podemos citar a Claude Debussy, Manuel de Falla, Serguei Prokofiev, Maurice Ravel, Erik Satie, Francis Poulenc, Igor Stravinsky y Richard Strauss; y a los pintores Georges Braque, Henri Matisse, Joan Miró y Pablo Picasso, entre otros.
[3] TANSMAN, Alejandro (compositor, amigo y biógrafo): Igor Stravinsky. (Traducción de Roberto García Morillo). Editorial Argentina de Música- Buenos Aires. 1949.
[4] TANSMAN, Opus citado. Pág. 152

leer música ni tocar instrumento alguno. Manifestaba sus opiniones musicales mediante frases banales o reproduciendo lo que había escuchado a otros. Como no parecía que albergase opiniones propias, uno acababa por convencerse de que éstas no existían. Estas carencias eran tan graves que no se veían compensadas ni por su imaginación plástica, en ocasiones de una belleza extraordinaria" [5].

El acontecimiento de su estreno el 29 de mayo de 1913 en el *Théatre des Champs Elysées de Paris*, convocó a casi toda la alta sociedad de París como así también a renombrados músicos, críticos de arte y melómanos en general, ávidos de escuchar lo último de quien solía sorprender gratamente con cada una de sus creaciones musicales.

Sin duda los asistentes, pensaban encontrarse con algo parecido a sus dos éxitos anteriores: El *pájaro de fuego (1910) o Petruchka (1911)* pero, a partir de los primeros compases del inicio de la obra – con el solo de fagot – todo se desbordó.

A las risas y abucheos siguieron algunas indignadas y furiosas deserciones de la sala y, en contrapartida, la protesta de quienes pedían respeto y silencio, por considerar aquello una obra de arte que merecía ser escuchada hasta el final.

El estreno de *La Consagración de la primavera* constituye aún hoy el mayor escándalo en la historia de la música, por lo inusual e inaudito para la época de sus ritmos y sonoridades. Escalas disonantes, gran excitación polirrítmica, novedosas y extrañas combinaciones instrumentales, sumado a ello vertiginosos cambios de tempo, causaron, sin duda, gran tensión entre el público. A la originalidad de la música, se sumó la exótica coreografía del bailarín ruso Vaslav Nijinsky y los extraños decorados y vestuario de Nikolái Roerich. Carl van Vechten [6] relata en su libro *"La música después de la guerra"* (Music after the War de 1915) lo sucedido la noche del estreno:

"Una parte del público quedó pasmado ante lo que consideraba un intento blasfemo de destruir la música como expresión de arte, y sacudido por la cólera comenzó bien pronto – ya levantado el telón- a silbar, maullar y ofrecer sugestiones audibles acerca de cómo debía proseguir la representación. Algunos de nosotros, que gustábamos de la obra y sentíamos vulnerados los principios de la libertad de expresión, comenzamos a vociferar en tono de protesta. La orquesta seguía tocando a pesar de que casi no se le escuchaba, excepto ocasionalmente, cuando se restablecía una calma artificial. Los bailarines totalmente fuera de ritmo por el tumulto que causaba el auditorio, danzaban sobre el escenario al compás de una música que trataban de imaginar que oían. Yo había sacado una entrada de palco. Delante de mí estaban sentadas tres damas; a mis espaldas un joven que ocupaba el otro asiento, se había puesto de pie durante el curso del ballet para poder ver con mayor claridad. La intensa excitación que lo dominaba – debido al potente influjo que sobre él ejercía la música – pronto lo traicionó: comenzó a golpear con los puños la parte superior de mi cabeza. La emoción que me embargaba era tan fuerte que en el primer momento no sentí los golpes. Estaban perfectamente sincronizados con la música."

Van Vechten pudo haber agregado en su libro otros detalles que también son de interés: "… Apenas iniciada la representación, se levantó Camile Saint-Saëns de su asiento, y mientras hacía una cáustica observación respecto de la música, abandonó indignado el teatro [7]

El crítico André Capu, por su parte, comenzó a gritar a todo pulmón que la música era un fraude colosal; el embajador austríaco, allí presente, reía estentóreamente y se mofaba de la obra; la princesa de Pourtalès abandonó su palco exclamando: "¡Tengo sesenta años pero esta es la primera vez que alguien se atreve a burlarse de mí!". Una dama se introdujo en el palco contiguo al suyo y abofeteó a un caballero que estaba silbando; al punto apareció el acompañante de esta; hubo un intercambio de tarjetas, y quedó concertado el duelo. Otra dama de la sociedad se levantó majestuosamente de su asiento y escupió el rostro de uno de los que hacían manifestaciones hostiles. En ese mismo instante, Maurice Ravel gritaba:" ¡Genio!". A otro compositor y crítico francés, Roland-Manuel, le arrancaron el cuello de su camisa, por haber salido d en defensa de la música de Stravinsky. Posteriormente lo guardó como preciado recuerdo de esa noche. Claude Debussy, en tanto, pálido y tenso, pedía al público que estaba a su alrededor que se callara y escuchara la música.

5 STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert: Memories and Commentaries. Ed. Faber, Londres, 1960
6 VAN VECHTEN, Carl (1880-1964): escritor y fotógrafo estadounidense.
7 Esta actitud de Camile Saint-Saëns patentiza el hecho de que los prejuicios auditivos (y estéticos) no son solo patrimonio de oyentes poco instruidos en el arte musical.

Detrás del escenario, Stravinsky sujetaba a Nijinsky para impedirle que saltase en medio de la sala y se lanzara a lucha a puño limpio con el turbulento público" [8].

Cabe consignar que en el mes de abril del año siguiente (1914), Pierre Monteux ofreció la primera audición de La Consagración sólo en su "versión orquestal de concierto" sin la puesta escénica del ballet. La obra que el año anterior, bajo representación coreográfica, había sido impugnada con gritos y silbada en una atmósfera de escándalo e indignación, fue entonces, bajo su forma sinfónica, aclamada frenéticamente por un público entusiasta.

En tal sentido fue la música – y no la obra artística total – lo que permitió que *La Consagración* alcanzara el status de obra maestra y que posteriormente fuese considerada como una de las piezas musicales que mayor influencia ejercieron sobre los jóvenes compositores del siglo XX.

La Consagración de la primavera le asestó, sin duda alguna, un golpe mortal al arte musical de la época, un golpe definitivo a las costumbres adquiridas.

El destacado escritor francés Romain Rolland (1866-1944), presente en la sala el día del estreno de La Consagración, comentó: "… yo estaba sentado al lado del maestro Saint-Säens quien ante la melodía inicial del fagot exclamó "¿pero qué instrumento es ese? – Un fagot, le contesté yo, que había visto la partitura – ¿cómo?, exclamó el anciano maestro y en un rapto de furia se levantó y se fue, dejándome con la duda de si se había retirado furioso con su colega por la forma en que había tratado al fagot o consigo mismo por no haberlo identificado".

Algunos días después del escándalo de la Consagración, Stravinsky cae gravemente enfermo, atacado por una fiebre tifoidea, y pasa varias semanas entre la vida y la muerte.

Es cuidado con profundo afecto por sus amigos Maurice Ravel, Florent Schmitt y Maurice Delage. Últimamente evocaba con tierna emoción el recuerdo de Ravel llorando a su cabecera, al pensar que podría sucumbir a la enfermedad.

Alejandro Tansman

Evidentemente, los aportes musicales previos de las distintas escuelas nacionalistas, como así también la de los llamados impresionistas (en especial bajo la potente figura creativa de Debussy) habían logrado minar para siempre una estética gastada, representada por el orden sonoro tonal jerárquico imperante.

Como bien señala Salzman: "…El resultado efectivo del desarrollo de nuevas ideas musicales que se produjo en todas partes durante los primeros años del S.XX, ha sido el debilitamiento o la destrucción de las implicancias comúnmente aceptadas de la tonalidad funcional tradicional".[9]

Pero es con La Consagración de la primavera donde se ve, por la audacia inaudita de su concepción técnica, derribada definitivamente la tonalidad.

Sergei Diaghilev junto a Igor Stravinsky – Paris 1923 –
© Hulton Archive

[8] CROSS, Milton y EWEN David: Los grandes compositores. Compañía General Fabril Editora, Bs. As. 1963. Tomo III, Págs. 163-164.
[9] SALZMAN, Eric: La música del Siglo XX. Editorial Víctor Lerú. Bs. As. 1972. Pág. 68

© Julio C. Vivares - Abril 2022

DOTACIÓN INSTRUMENTAL DE LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

El trabajo del compositor remite a dos procedimientos distintos y relativamente independientes:

a) la composición propiamente dicha, escribiendo su obra para un solo instrumento, por lo general el piano (lo cual no le impide saber de antemano – y aun anotar brevemente – a que instrumento confiere tal o cual pasaje); y

b) la distribución de las ideas musicales creadas entre los distintos instrumentos de la orquesta. Es lo que comúnmente se llama orquestación o instrumentación.

El orquestador debe tener en cuenta cierto número de elementos técnicos, como:
1. El timbre de los instrumentos.
2. La extensión o tesitura de esos instrumentos.
3. El acabado conocimiento de sus posibilidades técnicas.
4. Las asociaciones más corrientes de timbres y sus efectos.

En síntesis: quien instrumenta una obra debe "oír" su orquesta a medida que va escribiendo en los pentagramas.

La partitura orquestal debe ajustarse a un orden convencional establecido: en lo alto de la página se consignan las maderas; debajo se agrupan los metales; a continuación, para la percusión y los instrumentos como el piano, el arpa o la celesta; por último, se indica en la parte inferior el grupo de las cuerdas.

Veamos ahora la dotación instrumental utilizada por Stravinsky para La Consagración de la Primavera:

MADERAS
• 1 Flautín o Piccolo
• 3 Flautas en Do (la tercera también toca el Piccolo)
• 1 Flauta en Sol
• 4 Oboes (el cuarto también toca el Corno Inglés)
• 1 Corno inglés
• 1 Clarinete piccolo en Re (también toca el Clarinete piccolo en Mi b)
• 2 Clarinetes en Si b
• 2 Clarinetes en La (también toca el clarinete bajo)
• 2 Clarinetes bajos en Si b
• 4 Fagotes (el cuarto también toca el contrafagot)
• 1 Contrafago

METALES
• 8 Trompas en Fa (la séptima y la octava también tocan la tuba wagneriana [10])
• 1 Trompeta piccolo en Re (trompeta piccolo)
• 4 Trompetas en Do (la cuarta también toca la trompeta baja en Mi b)
• 3 Trombones
• 2 Tubas

PERCUSIÓN
NOTA: La consagración de la primavera, considerada por algunos el punto de partida de un nuevo lenguaje en la historia de la música, presenta cierto uso novedoso de la familia de los instrumentos de percusión.

El uso del güiro, instrumento rara vez utilizado en orquesta sinfónica hasta entonces, el uso poco ortodoxo del Tam-Tam al ser raspado con una baqueta de triángulo, acordes de hasta 5 notas simultáneas en los timbales y un triángulo golpeado con una baqueta de madera son apenas algunos de los ejemplos que demuestran la capacidad creativa, innovadora e inventiva de Stravinsky.

• 3 juegos de tres timbales (también adaptados para dos juegos de timbales, un instrumentista toca 5 y otro toca 4)
• Bombo– Tam-tam – Triángulo – Pandereta – Güiro
• 2 crótalos afinados en La b y Si b (Sólo 8 compases tocan el triángulo y los crótalos durante toda la obra. En el número 29 en dinámica fortísimo, tocan en ritmo de negra al unísono. El interesante efecto de golpear el triángulo con una baqueta de madera es completamente novedoso en la Consagración)

CUERDAS
• 1° y 2° Violines
• Violas
• Violonchelos
• Contrabajos

10 Se trata de un instrumento que Richard Wagner hizo construir en 1876 para ser utilizado en su Tetralogía. Se parece más a un corno o trompa que a una verdad era tuba. Su boquilla es la misma que la del corno y generalmente la ejecuta un/a cornista (por eso Wagner disponía que 4 de los ejecutantes del grupo de 8 cornos alternen su instrumento habitual con las 4 tubas). La emisión del sonido en la tuba wagneriana es más fácil que en corno y su timbre es similar al del corno pero menos incisivo.

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

- ESTRUCTURA BÁSICA -

«Me hallaba terminando en San Petersburgo las últimas páginas de El pájaro de fuego, cuando entreví un día, de modo absolutamente insólito — pues mi espíritu se hallaba ocupado entonces por cosas diferentes —, el espectáculo de un gran rito sacro y pagano: se trataba de los viejos sabios sentados en círculo y observando la danza bailada a la muerte de una doncella que sacrificaban para hacerse propicios al dios de la primavera. Este fue el tema de La Sacre du Printemps. Debo decir que esta visión me había impresionado fuertemente y que hablé sin tardanza de ella a mi amigo el pintor Nicolás Roerich, especialista en las evocaciones del paganismo. Acogió mi idea con entusiasmo y se hizo mi colaborador en esta obra».

Stravinsky, "Crónicas de mi vida"

Hace algunos años el público parisiense brindó buena acogida a mi 'Pájaro de fuego' y a mi 'Petrouchka'. Mis amigos destacaron la evolución de la idea que, de la fábula fantástica de la una, va a la generalización netamente humana de la otra. Confío que 'La Consagración de la Primavera', en la que no apelo al espíritu de los cuentos de hadas ni al dolor y alegría humanos, más con la que me inclino hacia una abstracción más amplia, no desconcierte a los que hasta aquí me han demostrado su simpatía.

En 'La Consagración de la Primavera' quise expresar la sublime eclosión de la naturaleza que se renueva, la erupción total, estremecedora, de la savia universal.

En el preludio, confié a mi orquesta ese temor que pesa sobre todo espíritu sensible ante las cosas en potencia. Un débil sonido de la flauta puede contener ese valor en potencia, extendiéndose a toda la orquesta. Es la sensación oscura e inmensa que sienten todos los seres a la hora en que la naturaleza renueva sus formas y es el temblor vago y profundo de la pubertad universal…

Todo el preludio está basado en un 'mezzo forte' siempre igual. La melodía se desarrolla según una línea horizontal que sólo acrecen o decrecen los grupos instrumentales -el intenso dinamismo de la orquesta- y no la propia línea melódica. Por consecuencia, excluí de esa melodía las cuerdas, demasiado evocativas y representativas de la voz humana, con su crescendo y diminuendo, y puse en primer plano a las maderas, más secas y netas, menos ricas en fáciles expresiones y a mi gusto, más emotivas en consecuencia.

Cada instrumento es como un brote que irrumpe de la corteza de un árbol secular y forma parte de un formidable conjunto que debe tener la significación de la primavera naciente.

En el primer cuadro, los adolescentes se presentan con una anciana que conoce los secretos de la Naturaleza y enseña a sus hijos la Predicción. Los adolescentes son a su lado los augurios primaverales, que imitan con sus pasos los latidos del pulso de la Primavera.

En tanto, llegan del río las adolescentes y se mezclan con los adolescentes. En sus ritmos se percibe el cataclismo de los grupos que se forman y lo formado produce un ritmo nuevo.

Los grupos se separan y se traban en lucha. La lucha, o sea el juego, crea una definición de fuerzas.

Se escucha la proximidad de un cortejo. Es el Santo que llega, el Sabio, el Pontífice, el más anciano del clan. Un gran temor se apodera de todos. El Sabio bendice a la Tierra. Su bendición es como una señal para la erupción rítmica: es la danza de la tierra.

El segundo cuadro comienza con el juego de los adolescentes. Su preludio musical se basa en el canto misterioso que acompaña la danza de las doncellas. Estas trazan el círculo donde finalmente será encerrada la Elegida para nunca más salir. La Elegida devolverá a la Primavera la fuerza que le sacó la Juventud.

Las doncellas danzan una suerte de glorificación en derredor de la Elegida inmóvil. Luego proceden a la purificación del suelo y a la evocación de los antepasados. Estos se agrupan alrededor de la Elegida que inicia la danza del sacrificio.

Cuando está a punto de desvanecerse, los antepasados se le aproximan como monstruos rapaces para que no toque el suelo al caer. La sostienen y la elevan hacia el cielo.

El ciclo anual de las fuerzas que renacen y vuelven a sucumbir en el seno de la Naturaleza, es cumplido en sus ritos esenciales…"

Igor Stravinsky [11]

[11] Publicada en la efímera revista "Montjoíe".

"La consagración de la primavera" es en realidad una suite de danzas articulada en trece episodios o cuadros distribuidos en dos grandes grupos que, si se consideran de manera separada de sus títulos escénicos, forman parte de trece trozos sinfónicos, construidos bajo la forma rondó o en lied, hábilmente enlazados.

El argumento se basa en la historia del rapto y sacrificio ritual de una joven doncella, elegida para celebrar la llegada de la primavera bailando ante su tribu hasta la muerte, con la finalidad de obtener la generosidad de los dioses.

La Consagración se divide en dos partes:
1ª.- La Adoración de la Tierra
2ª.- El Gran Sacrificio

PARTE I
LA ADORACIÓN DE LA TIERRA

LA ADORACIÓN DE LA TIERRA

CUADRO 1º: Introduction – INTRODUCCIÓN (Lento. Più mosso. Tempo I)

La frase que da inicio a la extensa introducción (75 compases) de la obra – comienzo del despertar de la primavera – está confiada a la voz solitaria del fagot en su registro sobreagudo, cuya utilización tímbrica cantable era prácticamente desconocida para la época.

De difícil emisión, el tema asignado al fagot exige una cierta tensión, un cierto esfuerzo físico por parte del ejecutante. Esta tensión no es casual sino buscada por Stravinsky; es ella la que provoca esta sonoridad un tanto forzada. Quizá otro compositor habría asignado a la frase un instrumento que resultara técnicamente más cómodo de abordarla, como la flauta en el registro grave o el clarinete en su registro medio, pero esto, sin duda, habría cambiado el clima sonoro y musical tenso que el compositor deseaba obtener al comienzo de su obra para evocar el misterio de la estación primaveral.

Por otra parte, el fagot en el registro sobreagudo es un tanto difícil de percibir –aún para los oídos entrenados – ya que resulta fácil de confundir con el de un clarinete.[12] Las melodías se superponen creando un entramado polifónico complejo. "La consagración de la primavera" es una obra de factura netamente melódica. La trama armónica es producto de la superposición de diferentes líneas horizontales.

Luego del solo del fagot en la introducción, se despliega un intrincado contrapunto melódico y rítmico con el resto de las maderas, dando como resultado una complicada armonía vertical, hasta alcanzar un alto grado de tensión que desemboca súbitamente con la reexposición del tema, nuevamente a cargo del fagot. Los violines en pizzicato y a modo de respuesta, generan un clima expectante, como anticipación al segundo cuadro que tiene lugar en unas colinas.

CUADRO 2º.- Les augures printaniers (Danses des adolescentes) – AUGURIOS PRIMAVERALES (DANZA DE LAS ADOLESCENTES) (Tempo giusto)

Los vigorosos y repetitivos acordes en las cuerdas junto con los acentos sincopados, son utilizados para describir la impresión producida por los pies en una danza primitiva.

Unos jóvenes bailan una danza en honor a la primavera mientras una anciana hechicera predice los augurios y les inicia en los misterios de la naturaleza y en sus secretos. A estos jóvenes se unen las muchachas en una danza muy rítmica y marcada caracterizada por una serie de sonidos discordantes. El ritmo febril, en aumento continuo, crea una excitación también creciente y sostenida durante todo el cuadro.

Más adelante cuatro trompetas entonan un canto solemne simultáneamente con una pequeña melodía de danza ejecutada por las flautas.

CUADRO 3º.- Rondes printanières – JUEGO DEL RAPTO (Presto)

Tanto los ritmos como las melodías se suceden sin seguir ningún patrón concreto,
lo cual nos hace sentir una energía muy primaria que parece surgir de lo más profundo de la tierra. Como parte final de esta danza escuchamos el juego del rapto.

[12] Hay quienes consideran que este solo da comienzo verdaderamente a la música del siglo XX. Curiosamente, en el tumultuoso estreno resultó tan chocante que produjo las burlas del público más recalcitrante. Incluso el compositor Camille Saint-Saëns, presente en la sala, la abandonó apenas lo hubo escuchado.

CUADRO 4º.- Rondes printanières – RONDAS PRIMAVERALES (Tranquillo. Sostenuto e pesante. Vivo. Tranquillo)

La marcada danza que sigue utiliza el canto de las trompetas oído en la parte precedente. El retorno del tema del clarinete nos lleva de nuevo al principio, antes de enfrentarnos al nuevo ritual.
Asistimos a un enfrentamiento entre los dos grupos de personajes. Son las Rondas Primaverales durante las cuales se escucha de nuevo el tema del juego del rapto, pero transformado. Los instrumentos de viento se convierten en solistas ocasionales que se destacan por sobre las cuerdas. Presentada por un tema interpretado por al unísono por clarinetes y clarinetes bajos, y acompañados por trinos de flautas.

El ambiente se vuelve más calmo y misterioso. Las melodías se van transformando y parecen cobrar vida a medida que avanza el tiempo. Una parte de gran tensión, con presencia decisiva de los vientos de metal y de la percusión, es la que rompe esta tranquilidad que volvemos a retomar de nuevo gracias a la flauta y al clarinete.

CUADRO 5º.- Jeux des cités rivales – JUEGO DE LAS TRIBUS RIVALES (Molto allegro)

Consiste en una disputa en la que intervienen dos grupos que se miden en competencias gimnásticas y luchas. Hace su aparición entonces el Sabio de la tribu para consagrar la tierra. Los juegos continúan con ritmos cada vez más vigorosos y metros muy cambiantes. Un vigoroso tema para cuatro tubas conduce hacia allí al Sabio. Sigue luego una pausa efectiva. Después que la tierra ha sido consagrada por el Sabio, se realiza una danza demoníaca.

El compositor utiliza dos temas musicales contrastantes: uno en línea quebrada de trompas desde los primeros compases y otro en oboes y clarinetes, sobre cuatro notas conjuntas que confieren una mágica atmósfera. Adquiere nuevamente una gran importancia la parte rítmica.

La diferencia entre los dos temas es la que nos hace sentir esta lucha entre las dos
tribus rivales que precede al "Cortejo del Sabio".

CUADRO 6º.- Cortège du Sage – CORTEJO DEL SABIO (continúa…)
Está representado por una especie de marcha liderada por los vientos de metal y
por la percusión. Solemne, con insistentes repeticiones en los metales.

CUADRO 7º.- Adoration de la terre (Le Sage) – ADORACION DE LA TIERRA (EL SABIO) (Lento) y Danse de la terre – DANZA DE LA TIERRA (Prestissimo)

Un pianissimo orquestal en los instrumentos más graves sirve de fondo para el ritual de la "Adoración de la Tierra". Todos danzan y se funden con la tierra santificándola.

A continuación, escuchamos una frenética danza con la que finaliza la primera parte de esta obra.

CUADRO 1º.- Introduction INTRODUCCIÓN (Largo)

La 2ª parte de La consagración de la primavera comienza con el nostálgico cuadro de una noche pagana. Hay oscuridad y misterio; los colores armónicos son oscuros; los gérmenes temáticos tienen carácter sombrío.

Las cuerdas divididas y los primeros violines en su registro agudo crean un grado de misterio se prolongará al cuadro siguiente.

CUADRO 2º.- Cercles mystérieux des adolescentes – CÍRCULOS MISTERIOSOS DE LAS ADOLESCENTES (Andante con moto – Più mosso – Tempo I)

Las jóvenes adolescentes bailan una misteriosa danza. El ambiente se ha vuelto más íntimo y mágico, las notas repetidas en la orquesta proyectan una sensación de atemporalidad, de algo cíclico que se repite una y otra vez.

Son los "Círculos misteriosos de las adolescentes", con una sonoridad difusa e indefinida que en ocasiones anticipa los momentos de tensión que están por llegar.

Notas que se repiten una y otra vez y que van pasando de unas voces de la orquesta a otra, creando una tensión invisible que se va apoderando del oyente a medida que avanza la música.

Comienza con un tema solemne y envolvente a cargo de la flauta, que va creciendo en intensidad a medida que la danza evoluciona.

La tensión aumenta. De pronto, un repentino crescendo y acelerando que culminan con unos golpes de timbal anunciando el momento de la "Glorificación de la elegida"..

CUADRO 3º.- Glorification de l'Elue – GLORIFICACIÓN DE LA ELEGIDA (Vivo)

Es el momento de máxima tensión. Una de las jóvenes es elegida para ser sacrificada y escuchamos una serie de acordes de la orquesta separados por pequeños momentos de silencio que generan sensación de desasosiego y de inquietud.

© Julio C. Vivares - Abril 2022

PARTE II
EL GRAN SACRIFICIO

CUADRO 4º.- Evocation des ancêtres – EVOCACIÓN DE LOS ANTEPASADOS

Se suceden las pequeñas frases musicales alternándose con redobles de timbal hasta que se hace el silencio y un ritmo insistente nos acompaña en la "evocación y la acción ritual de los ancestros", último momento de calma antes de la danza final.

Se producen unos inquietos arabescos y glissandi en flauta y corno inglés que reaparecerán al medio y al final. La trompeta, con un tema estridente y obsesivo, prepara la entrada del cuadro siguiente.

CUADRO 5º.- Action rituelle des ancêtres – ACCIÓN RITUAL DE LOS ANTEPASADOS (Lento)

En los dos breves rituales precedentes – "Evocación de los antepasados" y "Acción ritual de los antepasados" – la música se torna más grave, primitiva, y, en ciertos momentos, hasta bárbara, con pesados acordes y temas salvajes.

Unos trombones que envían señales en grados cromáticos descendentes. A ello se le suma un motivo popular y ritual hasta alcanzar un alto grado de tensión.

CUADRO 6º.- Danse sacrale (L'Elue) – DANZA SAGRADA (LA ELEGIDA)
(♪ = 126)

Ha llegado el momento del sacrificio final, en el cual la víctima debe ejecutar su danza antes de morir. El clima se torna cada vez más febril, a medida que los ritmos se vuelven sumamente complicado y animados de un intenso empuje dinámico, mientras el compás cambia con rapidez vertiginosa. Se llega así al frenesí.

La joven elegida comienza su danza sagrada, primero tímidamente pero poco a poco irá en aumento de su intensidad.

Una serie de acordes disonantes expresan la importancia de este ritual en el que la doncella continuará bailando hasta caer extenuada.

Se alternan momentos de gran misterio con otros más frenéticos en los que toda la orquesta se suma a este ritual del sacrificio de la elegida. En los momentos de más tensión escuchamos algunos silencios súbitos que hacen la música aún más expresiva.

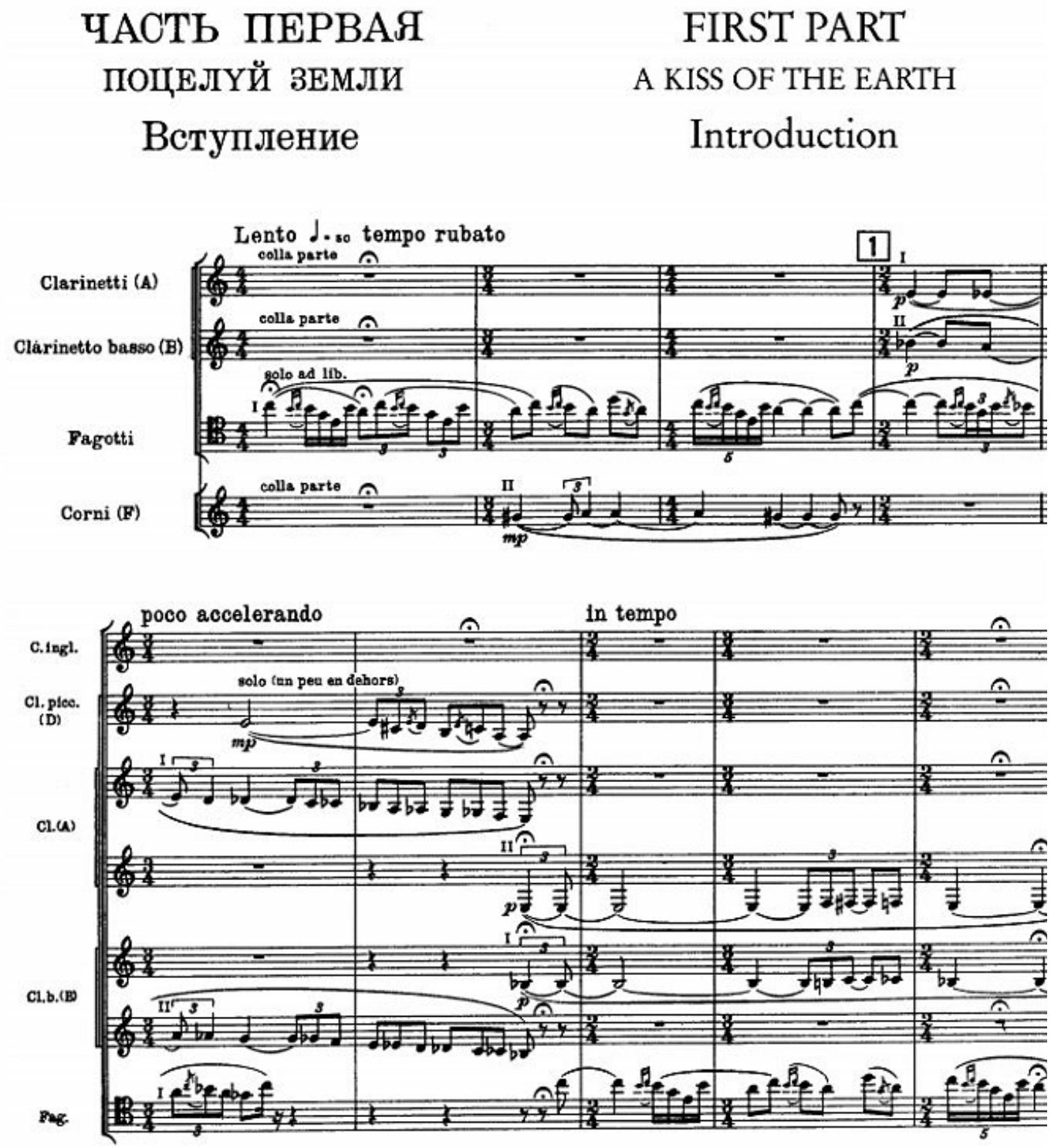
A medida que nos acercamos al final los movimientos son más descontrolados hasta que al final, agotada, tras un último suspiro, la joven doncella muere sacrificada.

Con un último estallido devastador de la orquesta, llega el rito a su término. Un silbido ascendente de las flautas y un último choque sellan el sacrificio final.

ESTRUCTURA GENERAL DE LA OBRA

1ª PARTE: LA ADORACIÓN DE LA TIERRA
1. INTRODUCCIÓN (Lento, tempo rubato. Più mosso. Tempo I)

1ª página de la partitura



© Julio C. Vivares - Abril 2022

ВЕСЕННИЯ ГАДАНИЯ
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS

13 Tempo giusto ♩ = 80

Cor. — I. II. III. IV — (I. II senza sord.) — sf sempre
Cor. — V. VI. VII. VIII — sf sempre

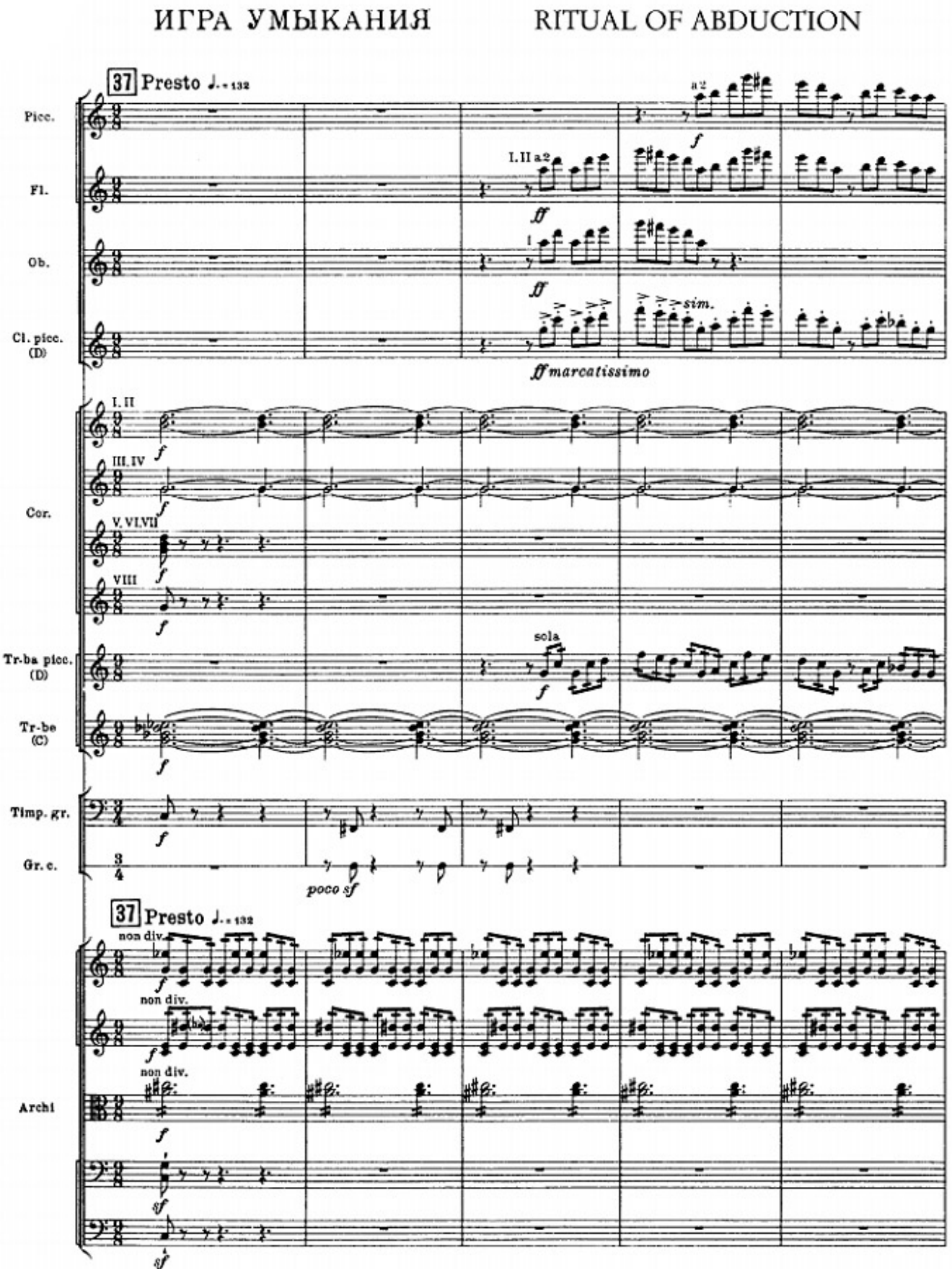
V-ni II — arco (non div.) — f — sempre stacc. — sempre simile
V-le — tutti (non div.) — f — sempre stacc. — sempre simile
V-c. — tutti arco (non div.) — f — sempre stacc. — sempre simile
C-b. — tutti arco (non div.) — f — sempre stacc. — sempre simile

14

C. ingl. — solo — mf
Fag. — I — f — II — f
Cor.
Archi — f come sopra — f come sopra — pizz. — meno f — f come sopra — f come sopra

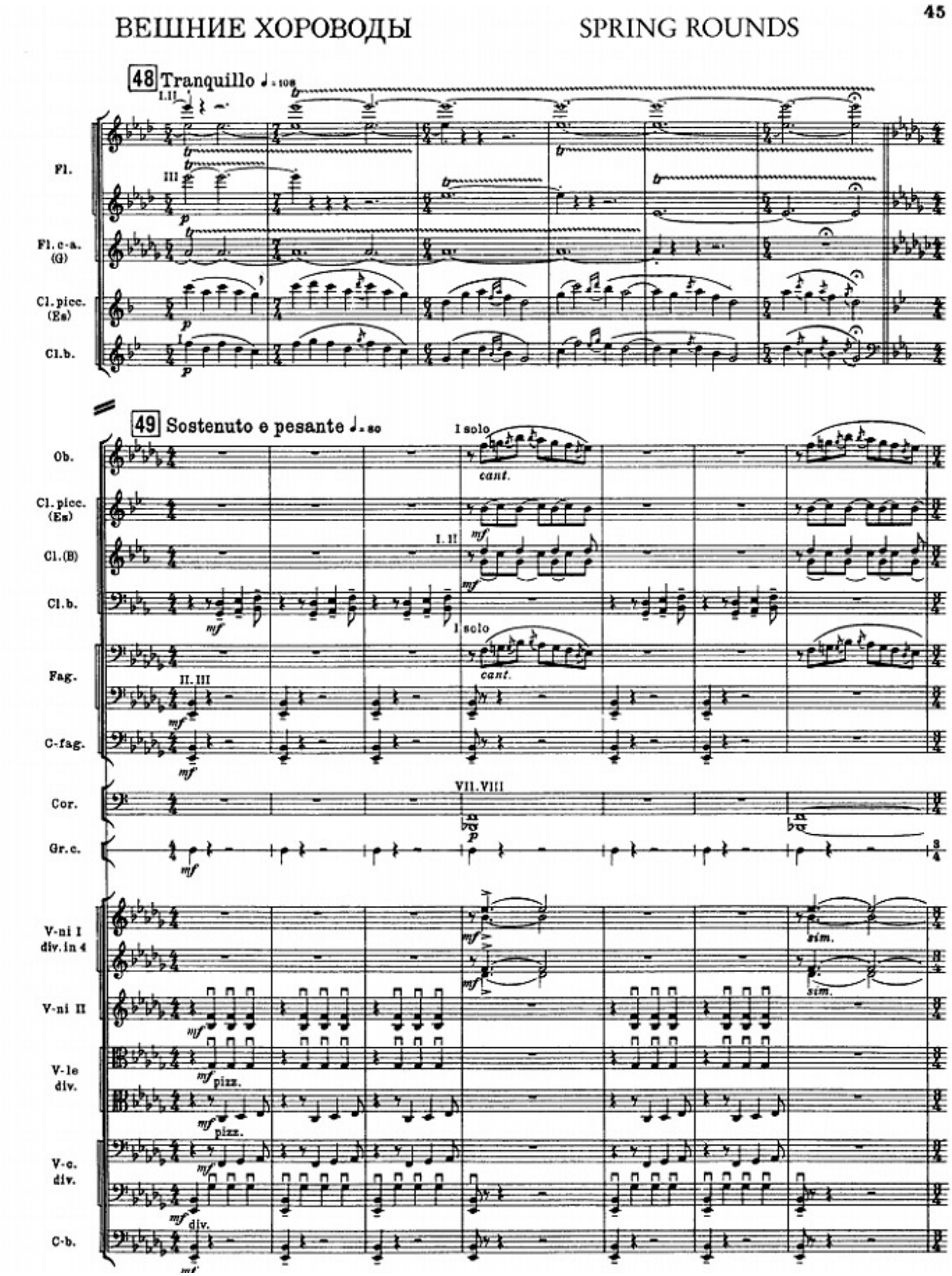
3. JUEGO DEL RAPTO (Presto)

página 32



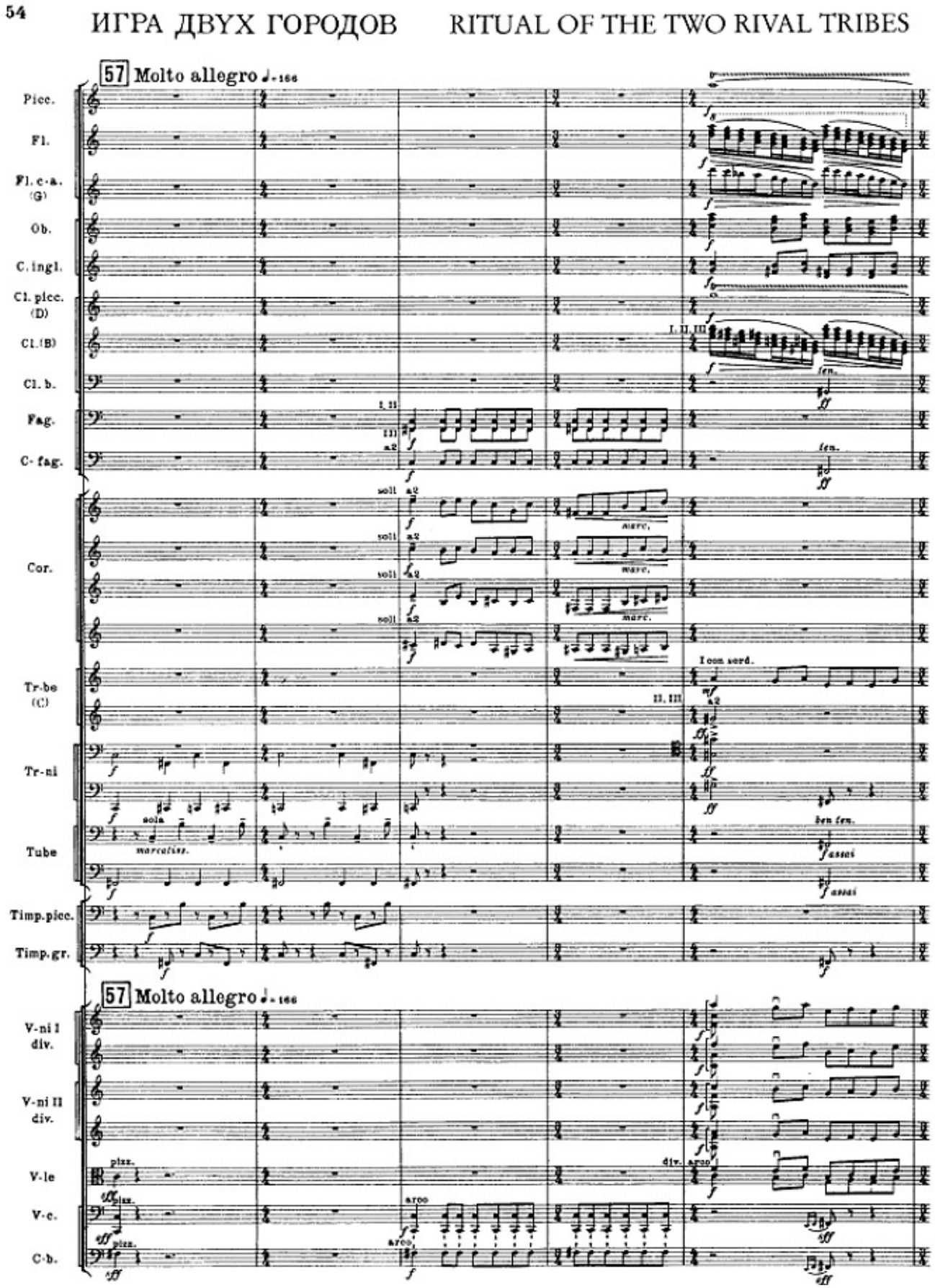
© Julio C. Vivares - Abril 2022

4. RONDAS PRIMAVERALES
(Tranquillo. Sostenuto e pesante. Vivo. Tranquillo)



5. JUEGO DE LAS TRIBUS RIVALES (Molto allegro)

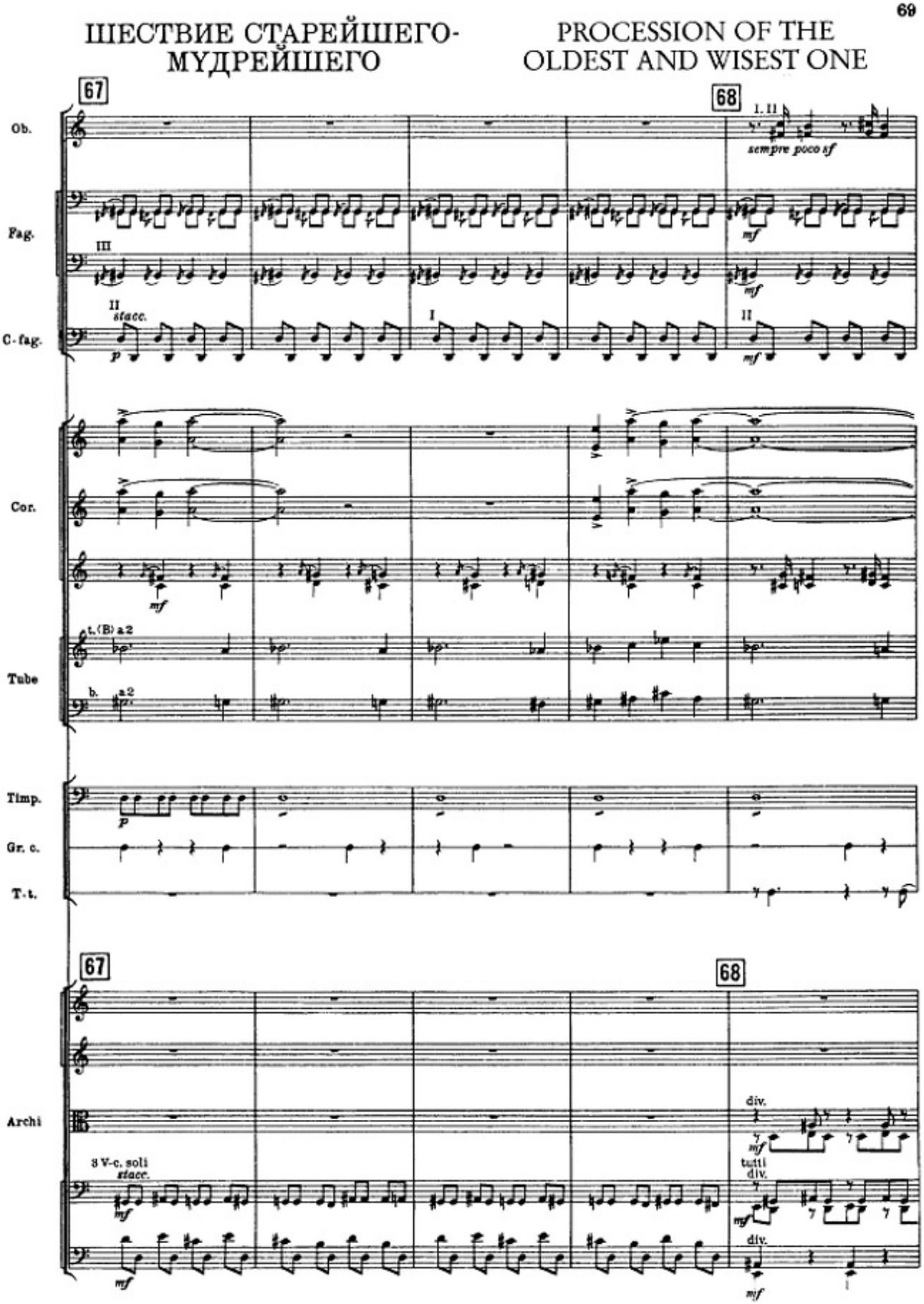
Pág. 54



© Julio C. Vivares - Abril 2022

6. CORTEJO DEL SABIO

Pág. 69



7. ADORACIÓN DE LA TIERRA (EL SABIO) (Lento), DANZA DE LA TIERRA (Prestissimo)

Pág. 74

74

ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ
(Старейший - Мудрейший)
THE KISS OF THE EARTH
(The Oldest and Wisest One)

ВЫПЛЯСЫВАНИЕ ЗЕМЛИ
THE DANCING OUT OF THE EARTH

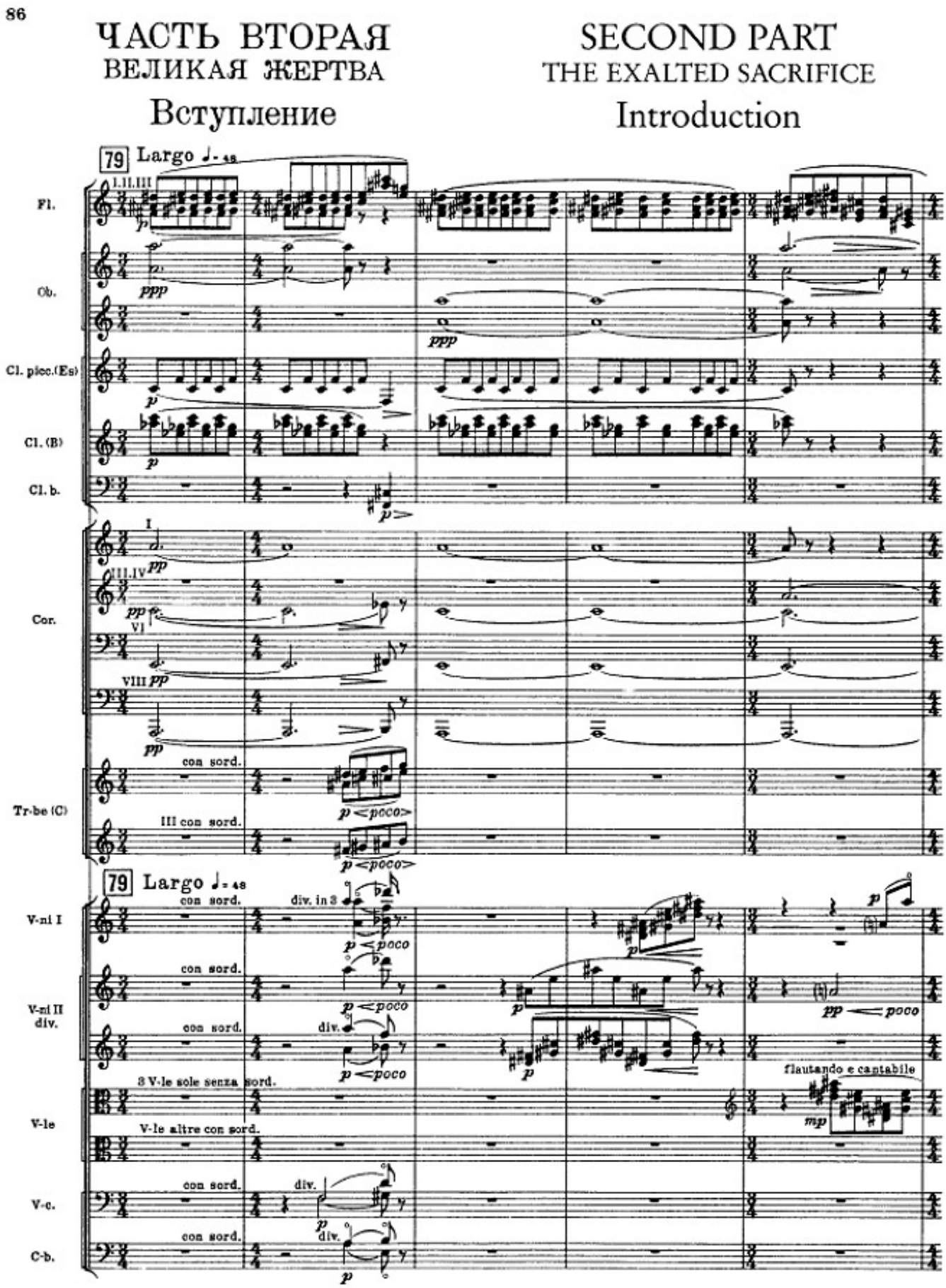
Lento ♩= 42 — 72 Prestissimo ♩= 168

Picc. — Fl. — Fl. c-a. (G) — Ob. — C. ingl. — Cl. picc. (D) — Cl. (B) — Cl. b. — Fag. — C-fag. — Cor. — Tr-be (C) — Tr-ni — Timp. — Gr. c. — T-t. — V-ni I — V-ni II — V-la — V-c. — C-b.

© Julio C. Vivares - Abril 2022

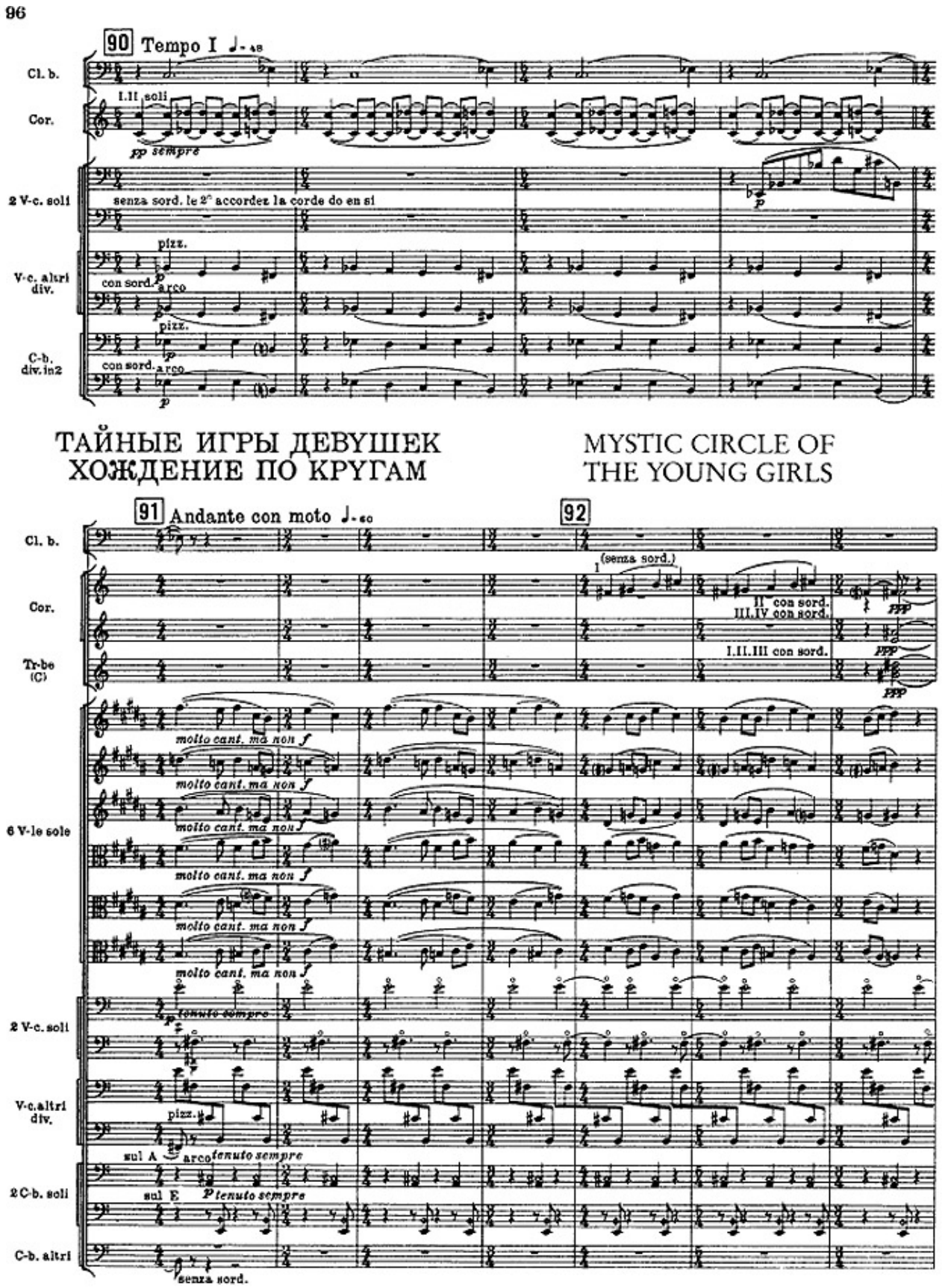
2ª PARTE: EL SACRIFICIO

1. INTRODUCCIÓN (Largo)



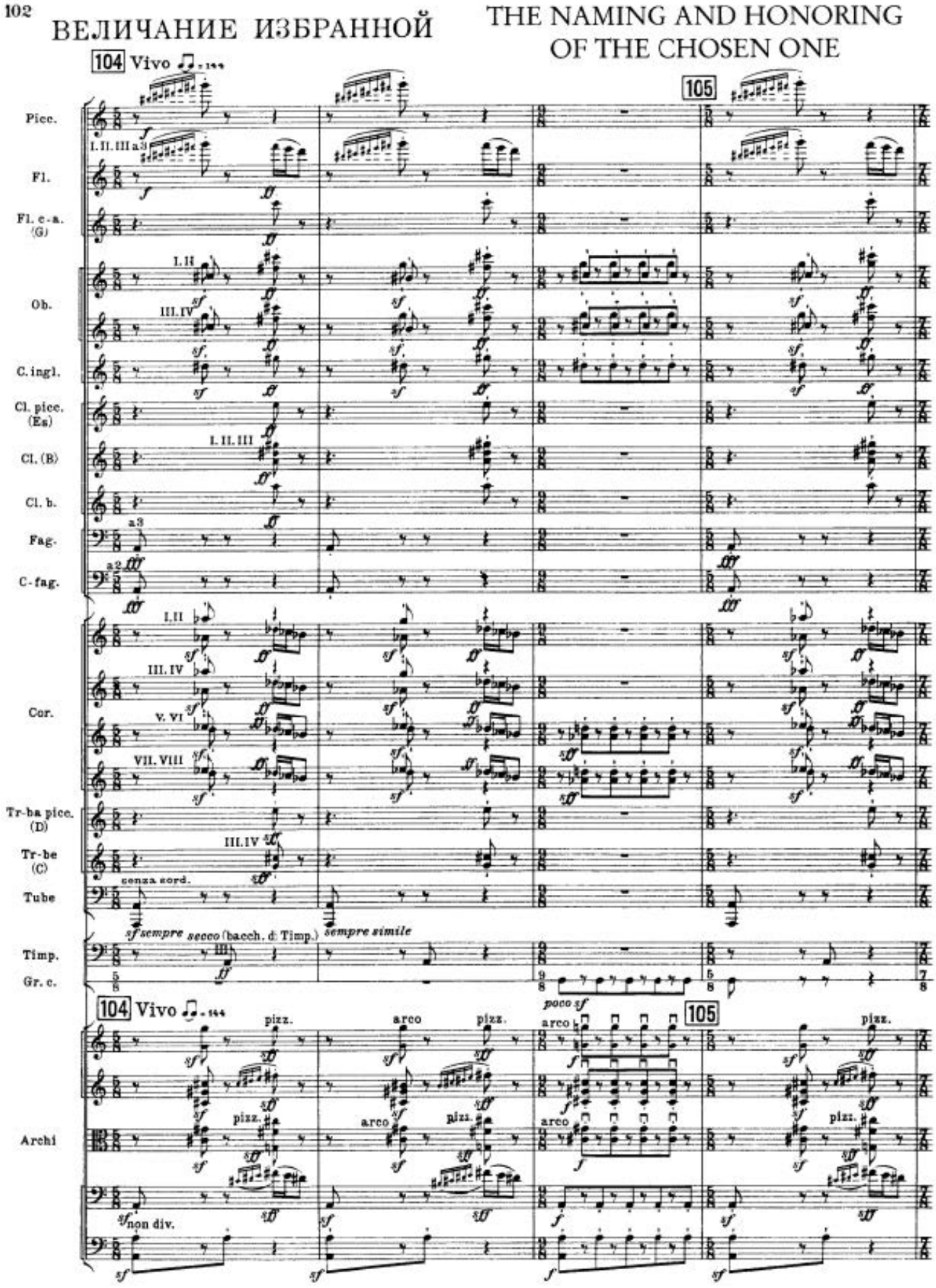
2. CÍRCULOS MISTERIOSOS DE LAS ADOLESCENTES
(Andante con moto - Più mosso - Tempo I)

Pág. 96



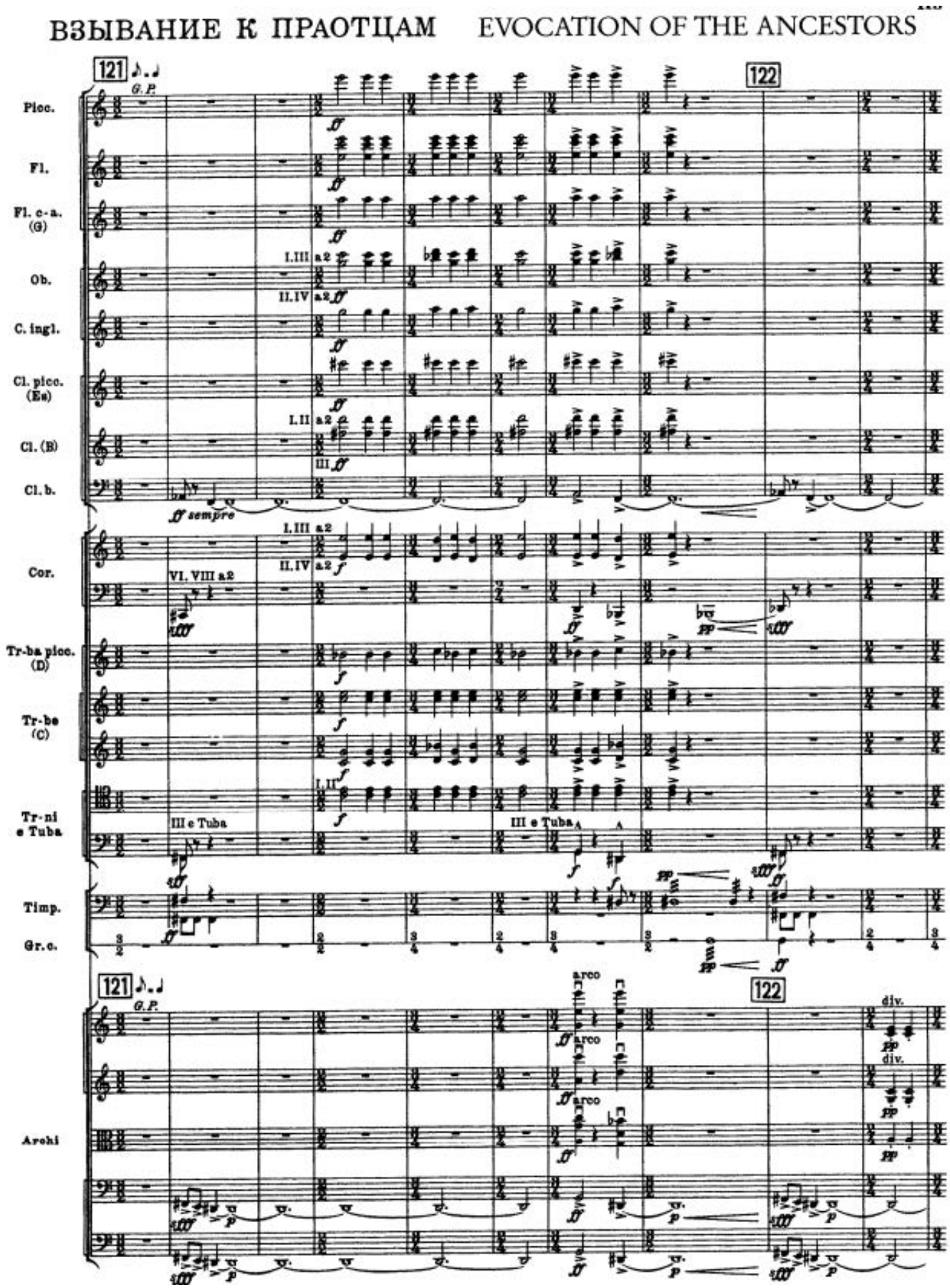
© Julio C. Vivares - Abril 2022

3. GLORIFICACIÓN DE LA ELEGIDA (Vivo)



4. EVOCACIÓN DE LOS ANTEPASADOS

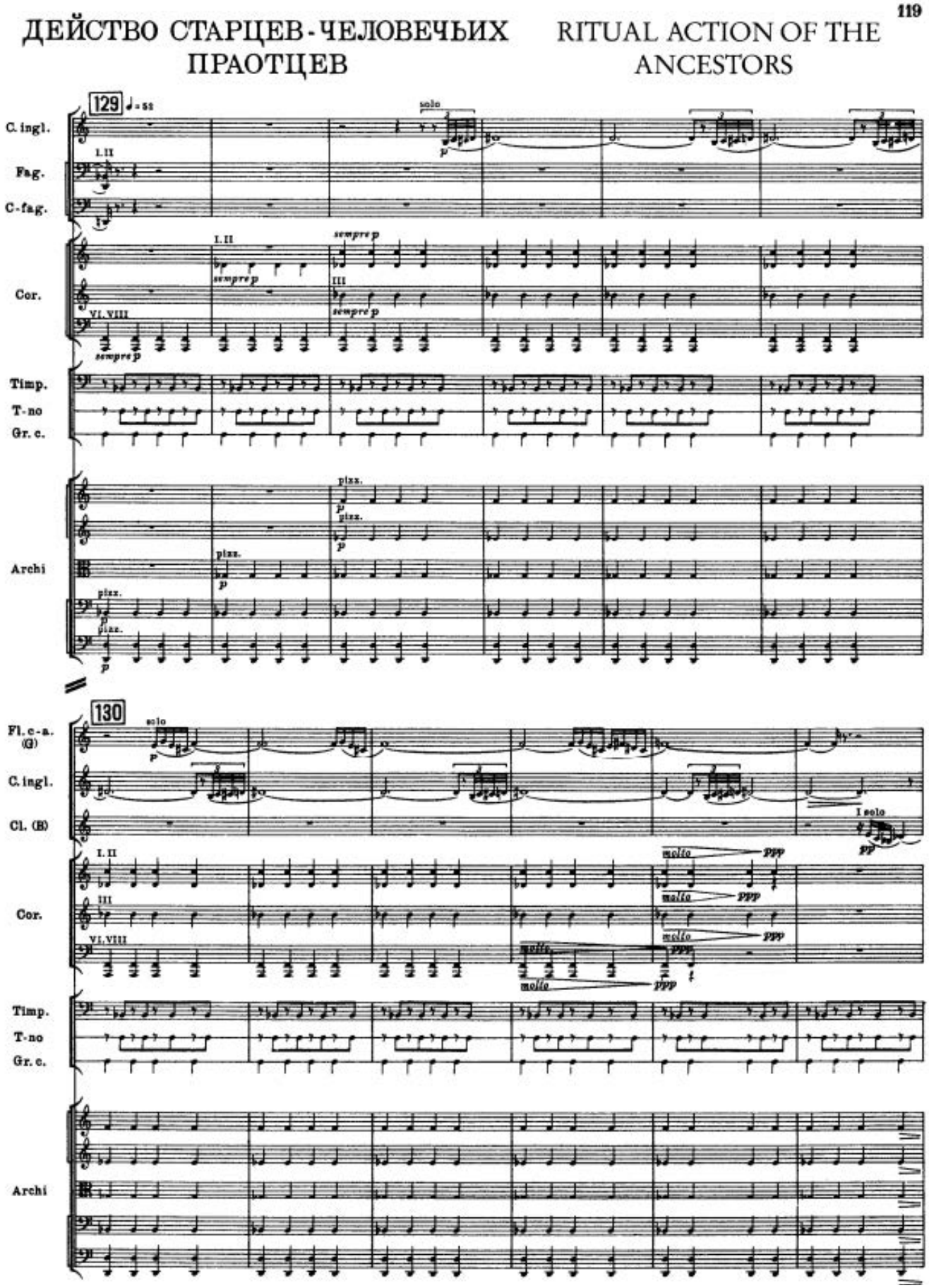
Pág 115



© Julio C. Vivares - Abril 2022

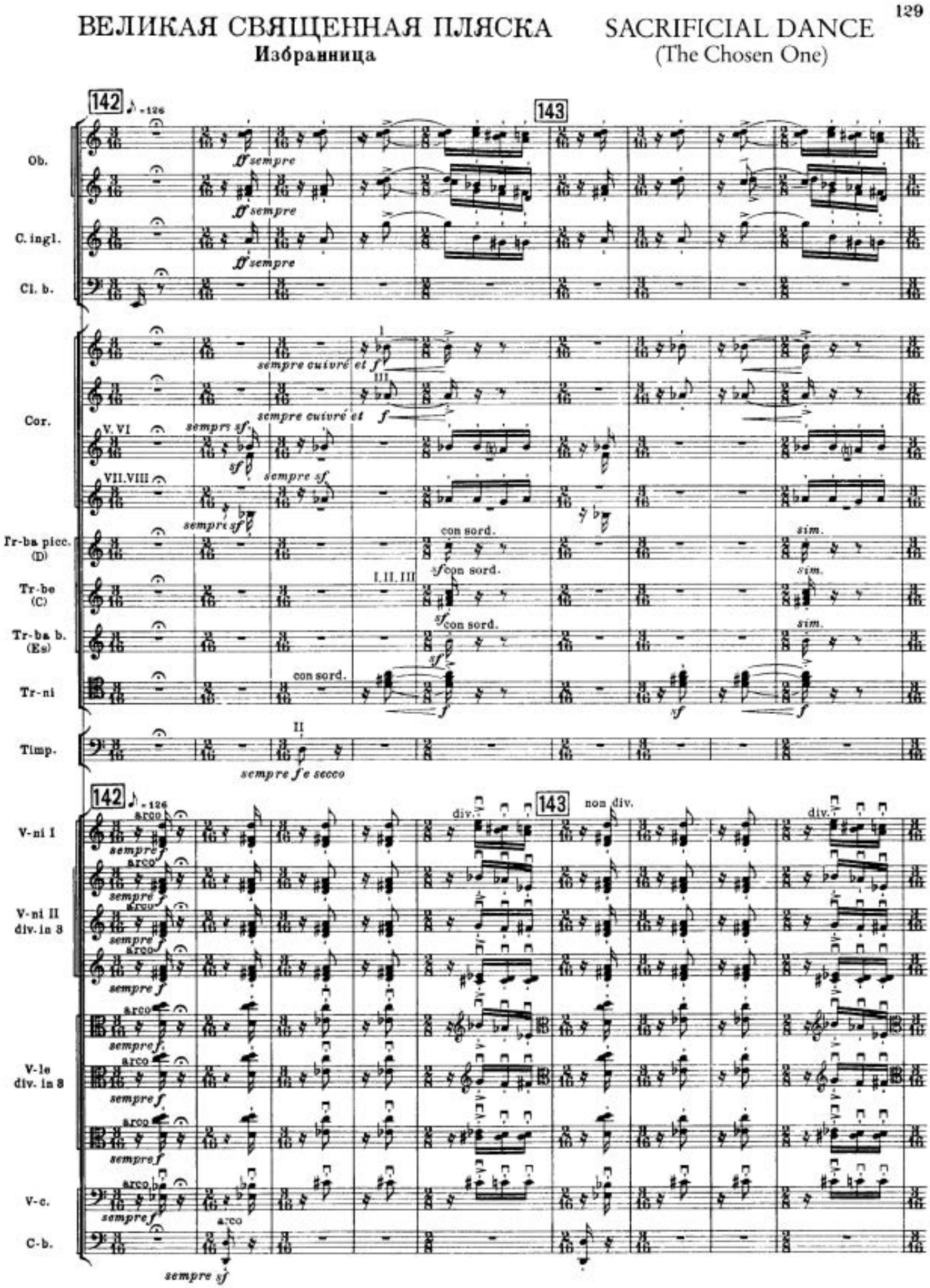
5. ACCIÓN RITUAL DE LOS ANTEPASADOS (Lento)

Pág.119



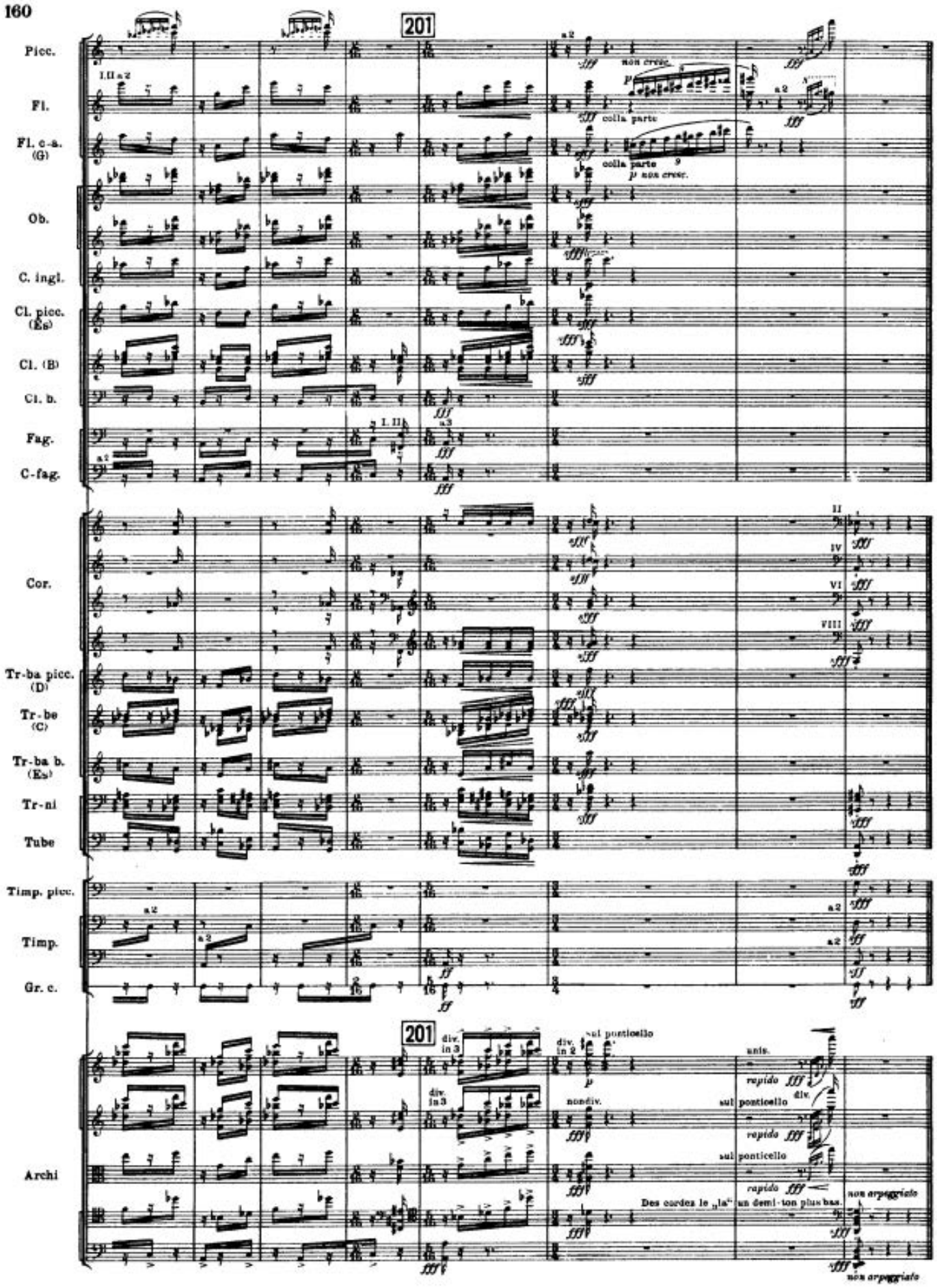
6. DANZA SAGRADA (LA ELEGIDA) (♪ = 126)

Pág 129



© Julio C. Vivares - Abril 2022

Página final 160



LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO EN MARGUERITE DURAS: PUNTOS DE APOYO EN LA TEATRALIDAD DE COPI.

por el Lic. Facundo Martínez

Soy Facundo Martinez, Licenciado en Letras por la UCA y Licenciado en Psicología por la UBA. Me dedico a la docencia y a la clínica psicoanalítica. Mi línea de investigación circula entorno a los puentes que se arman entre la literatura y la psicología. Trabajo en docencia del nivel medio, superior y universitario. En el Instituto Superior de Música José Hernández soy titular de las asignaturas Literatura y Psicología III. En estos espacios reflexionamos desde un espacio crítico la obra literaria o las diferentes perspectivas psicológicas. Buscamos así mismo pensar posibles los lazos que se pueden dar entre la música y la literatura por un lado y la música y el psicoanálisis por otro.

A lo largo de la historia de Occidente se han sostenido diversos discursos sobre los cuerpos, diversas teorizaciones entendieron la idea del cuerpo como aparato de comunicación y de expresión en la literatura. En torno del cuerpo como tópico, se han instituido alianzas, enfrentamientos, treguas y pactos religiosos. También las significaciones imaginarias fueron cambiando acorde con la construcción del cuerpo y la manera de experimentarlo. En este sentido la noción de alma también se vio alterada. Por consiguiente, al ir modificándose estos discursos, también lo hicieron las construcciones sociales.

No solo se trata de la disparidad entre alma y cuerpo, sino de la disparidad entre los cuerpos de hombre y mujer. A partir de estas tensiones, podemos trazar una relación entre Duras y el dramaturgo argentino Copi. Ellos separan la diferencia biológica, la tematizan, para desactivar la disparidad. La escritura en estos autores se detiene para inscribirse en cuerpos que hablan, sienten y sudan palabras. Tanto en Duras como en Copi los cuerpos se desean, se miran, se sienten, se huelen, se fragmentan y desestiman las identidades.

Nos proponemos en este artículo un doble objetivo, por un lado, pensar la construcción y tematización del cuerpo en El hombre sentado en el pasillo y **El Mal de la muerte** [1] , de Duras con el objetivo de visibilizar puntos de apoyo en la teatralidad del argentino Copi, en **Eva Perón** [2]. Por otro lado nos proponemos (re)pensar al cuerpo durasiano como un cuerpo tajeado, inscripto y lacerado por las inclemencias del sexo y de la palabra.

Nuestra investigación parte de las profundas elucidaciones que se dieron en el ámbito del la subjetividad del cuerpo y de su representación en el campo de la literatura, en especial en la en el imago durasiano y en la teatralidad copiana. Nuestro propósito será enfocarnos en el último período de indagación de Duras y ver cuáles son los puntos de apoyo en Eva Perón de Copi.

Tanto Duras como Copi densifican la atmósfera para frenar el tiempo y dar paso al cuerpo. La presencia del cuerpo en los dos puja para sobrevivir y lo hace a través de la escritura. Presentan un cuerpo crudo, corroído y lacerado por las inclemencias culturales. Proponemos pensar cómo esa pulsión de escritura , inactiva la disparidad de lo femenino-masculino para dar paso a la presencia del cuerpo. En Duras los cuerpos toman protagonismo; porque escriben, sienten y actúan; son los que exudan sexo y los que nos interpelan como sujetos deseantes. En Copi, todo gira en torno a lo femenino y a su idealización de femeneidad. Los dos plantean escenarios de indagación sobre el cuerpo tanto en lo femenino como en lo masculino y ahondan en los límites del propio género.

En este marco, tomaremos, **El hombre sentado en el pasillo** de 1983 y **El mal de la muerte** de 1984 ambos pertenecientes al tercer ciclo durasiano denominando por Romero como el ciclo de los **semas sexuales** [3]. Este ciclo se caracterizará por la creciente indagación de temas sexuales; tanto como la homosexualidad o el matrimonio. Este período orquesta el escenario para los cuestionamientos más profundos del cuerpo. Por otro lado cruzaremos líneas de sentido con la construcción y destrucción del cuerpo en **Eva Perón** [4] de 1969 de Copi, donde presenta una Eva-hombre, una Eva irreverente y egoísta. Se corre de la Eva gloriada, de los lúmpenes y desclasada.

[1] Nos guiaremos para ambas obras de la edición Tusquets Buenos Aires de año 2010.

[2] Para esta obra consultamos el tomo 3 de Copi. Teatro 3 , de editorial Cuenco del Plata del 2014

[3] Para una lectura más amena a partir de ahora nos referiremos a estas obras con las siguientes siglas: El hombre sentado en el Pasillo (HSP) y El mal de la muerte (EMM)

[4] Será en 1970 que esta obra se estrena en París.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO EN LA LITERATURA.

Para Masiello (2013) la representación de un cuerpo es un enunciado de poder en la literatu-ra; ese cuerpo atraviesa nuestros cuerpos como lectores y hasta impacta en nuestra subjetividad. Duras y Copi, de esta manera presentan un cuerpo doliente y, así eliminan la diferencia genérica y la relación jerárquica entre hombres y mujeres queda desplazada. Estos autores proponen una nueva subjetividad nacida de un cuerpo con sensaciones físicas de cortes y de pérdidas.

Con Descartes, padre de la filosofía moderna, surgen las primeras consideraciones para conceptualizar el cuerpo. Adelantándose al paradigma del momento, este filósofo pensaba el cuerpo como un elemento diferente y exento de alma.
En cambio para Jean-Luc Nancy (2007), en su 58 indicios del cuerpo, el cuerpo es el ser de la existencia, no hay cuerpo libre flotando fuera del sentido, es decir, no hay sentido fuera del cuerpo. El mismo límite es el cuerpo, nada hay más allá de él.

Antonio Corradini (Italia, 1751)
Imágen (CC) Miguel C. Santos, Historiador de Arte

Por su parte, Elina Matoso[4] entiende que la polaridad cuerpo/alma ha determinado un riguroso código de movimientos. Según este código cada movimiento tiene un valor asignado, así hay movimientos permitidos o prohibidos que se relacionan con ciertas partes del cuerpo. Por ejemplo, el balanceo de las caderas y la gestualidad exacerbada del rostro es censurado por ser un movimiento "hiper aumentado". El cuerpo queda marcado, diferenciado en zonas sucias, feas, hermosas o sublimes. No es casual que esa movilidad "hiper aumentada" se relacione con la sexualidad expuesta, como en "El hombre sentado en el pasillo", y a su vez esta con la subversión de los valores. De allí que deseo y sexualidad manifiesta impliquen siempre desafío y cuestionamiento de la ley.

EL TRATAMIENTO DEL CUERPO "EL HOMBRE SENTADO EN EL PASILLO" Y ¨EL MAL DE LA MUERTE" DE DURAS: APROXIMACIONES.

A través del cuerpo captamos la realidad que nos rodea, habitamos un espacio y un tiempo. Sobre esta materialidad, la vida social y la individual inscriben marcas en los cuerpos y construyen representaciones de la corporalidad. En Duras hay una serialización que marca la subjetividad del cuerpo, al igual que en Copi . Entiende Romero[5] que hay una especie de amputación en el nombre Duras de manera deliberada. Su apellido Donnadieu se vio sometido al corte. Este movimiento habilita un espacio particular de separación, separarse de Dios, del padre, del cánon, de los grupos y de la norma en la escritura. Esta primera serialización permite pensar al cuerpo como escribiente. En Duras el cuerpo cobra protagonismo para escribir, el cuerpo es el que siente y es quien nos interpela.

En El Hombre sentado en el pasillo hay una atmósfera pesada y grisácea que, se abre poco a poco a través de intermitencia en el discurso para dar paso al cuerpo. Por eso, en Duras, no hay un arte de la representación sino más bien, un arte de la presentación del cuerpo que se presenta ante un banquete sacrificial. El hombre sentado en el pasillo y El mal de la muerte pertenecen al último momento de la periodización que presenta Romero, el de los "Semas Sexuales", donde afloran temas de índole sexual que empiezan o obsesionar a la Duras.

[5] La autora analiza el concepto de cuerpo y movimiento desde su origen etimológico hasta su lugar en la producción artística.

[6] Clase magistral de Walter Romero. " Clase Magistral. Margarite Duras: Operaciones sobre el tiempo"
https://www.youtube.com/watch?v=JBZqriljCB8 (Escanear QR)

En este período Duras indaga y experimenta temas como la homosexualidad, la pareja, el cuerpo y en especial el cuerpo de la mujer, que, lo empodera y lo virginiza para luego ultrajarlo. En las obras citadas la autora cuestiona los deseos más profundos donde los cuerpos exudan y hablan. En ellas, Duras rescata el cuerpo antes de ser nombrado como cuerpo, contempla lo que está antes del cuerpo: agujeros, las pieles, las salivas, las lamidas, el gemir, la suavidad y los olores. Observamos en HSP:

[…]Que el vea en ella más que su sexo rajado en su máxima posibilidad de ser visto, que él vea otra cosa, también, a la vez, otra cosa en ella, que sobresale de ella cual boca vomitan, visceral […]

Más adelante refiere:

[…]Besa allí donde reina el fétido olor, besa, lame[…]

Como hemos dicho en este período interesa considerar novelas como "El mal de la muer-te", donde la indagación por el cuerpo es corrosiva. Observamos:

[…]su mano se encuentra sobre el sexo, entre los labios que se rajan, allí es donde la acaricia. Usted mira la hendidura de los labios y lo que los rodea, el cuerpo entero. No ve nada […].

En estas novelas hay una inmovilización del espacio narrativo donde se congelan las posibles identificaciones para dar paso a los cuerpos que se presentan. Más adelante refiere en la misma obra:

[…]El rostro permanece desconocido. Veo el cuerpo con violenta proximidad .Chorrea sudor, se encuentra en un fulgor solar de aterradora blancura […].

En el discurso observamos la presencia y permanencia de los cuerpos que se comunican, se enfrentan, para que, uno frente a otro, puedan fundirse. En Duras, lo que importa es el medio para comunicarse y no el fin en sí. Lo que interesa es la tensión de esos cuerpos despojados de mandatos, dando paso a lo abyecto y a los fluidos: "El chorro se estrella en los labios, en los dientes ofrendados, salpica los ojos, el cabello y luego baja por el cuerpo inunda los pechos, lento ya en fluir".
En Duras, el cuerpo es el que comunica el dominio de la masculinidad sobre lo femenino y constantemente trata de inhabilitarlo. Este es uno de los propósitos en Duras; desestabilizar esa lógica, demandar, gritar a través del cuerpo:

[…]El habría colocado su pie descalzo al azar encima de la forma, hacia el corazón y de pronto habría dejado de moverse. La carne de los pechos es, suave y cálida, se encenaga uno en ella. El hombre ya no se mueve[…]

Son constantes las referencias al cuerpo en la vida de Duras, en la meticulosa entre-vista con Leopolodina Pallotta della Torre entre 1987 y 1989 [7], Duras, sobre los recuerdos de aquel hombre que aparece en El Amante, responde que el cuerpo chino no le gustaba pero le hacía gozar el suyo. Más adelante en dicha entrevista refiere sobre su esposo "como el cuerpo descarnado de mi marido al volver de Dachau."

Eneste ciclo hay cuerpos que se comunican y alcanzan la plenitud. Duras presenta un cuerpo tajeado por la tragedia del existencialismo. Este cuerpo tajeado/trajeado lo leeremos también a través del cuerpo nacional de Eva Perón de Copi. Duras alcanza otra realidad que va más allá de las palabras, que va más allá de lo indecible. Ella separa la diferencia biológica, la tematiza, para desactivar la disparidad cultural los cuerpos . La escritura, siempre asociada con ir más allá de la palabra cae, porque la palabra no alcanza en Duras, la palabra se corre para dar paso al cuerpo.
Por su parte, Elina Matoso[8] entiende que la polaridad cuerpo/alma ha determinado un riguroso código de movimientos. Según este código cada movimiento tiene un valor asignado, así hay movimientos permitidos o prohibidos que se relacionan con ciertas partes del cuerpo. Por ejemplo, el balanceo de las caderas y la gestualidad exacerbada del rostro es censurado por ser un movimiento "hiperaumentado". El cuerpo queda marcado, diferenciado en zonas sucias, feas, hermosas o sublimes. No es casual que esa movilidad "hiperaumentada" se relacione con la sexualidad expuesta, como en :

[…]Ya no sabe muy bien qué hace, ni qué dice, aún sigue creyendo posible hacerlo de otra manera. Besa. Allí donde reina el fétido olor […].

Más adelante:

[…] Él va a su encuentro. Se tumba lago tiempo sobre ella, la penetra, permanece aún allí, sin movi-mientos mientras ella llora […].

[7] Entrevista con Leopoldina Pallota della Torre Margarite Duras La pasión suspendida. Traducción de César Aira con prólogo de Silvio Mattoni

[8] La autora analiza el concepto de cuerpo y movimiento desde su origen etimológico hasta su lugar en la producción artística.

De allí que deseo y sexualidad manifiestos impliquen siempre desafío y cuestionamiento de la ley (Matoso, 2010). No es azaroso que en este período sea más fuerte la presencia de Yann Andreas en la vida de Duras, no es azaroso que los desafíos convoquen a la sexuali-dad:

[…]Nada se toca, ni siquiera los dedos. Él pide que diga cómo era la verga del hombre de las moles de piedra. Ella dice que parecía un objeto del comienzo del mundo, burdo y feo y que es-taba petrificada en el estado de deseo, siempre llena y dura […].

A través del cuerpo captamos la realidad que nos rodea, habitamos un espacio y un tiempo. Sobre esta materialidad, la vida social y la individual inscriben marcas en los cuerpos y construyen representaciones de la corporalidad. En Duras, se activa una jerarquización de interrogantes que se contempla desde el cuerpo, provocando en el discurso escrito espacios como una especie de intermitencias. En este ciclo de indagaciones, el cuerpo está en el campo de lo real, donde las palabras no alcanzan, Duras por medio de esas intermitencias discursivas tensiona los límites entre la palabra y los sentidos, entre la lengua y el cuerpo; y así, habilita un escenario donde el cuerpo se presenta. Duras instala regresiones al cuerpo arcaico, al cuerpo antes de ser nombrado, antes de ser contaminado por los imperativos. Esta indagación está desde los comienzos y desde su relación con (su) propio cuerpo. En este sentido Derrida refiere:

[…]Desde que tengo relación con mi cuerpo, así pues, desde mi nacimiento , yo ya no soy cuerpo. Desde que tengo un cuerpo, no lo soy, así pues no lo tengo. Esta privación instituye e instruye mi relación con mi vida. Mi cuerpo me ha sido robado, pues, desde siempre. ¿Quién ha podido robarlo sino Otro, y cómo ha podido éste apoderarse de este cuerpo desde el origen si no se ha introducido en mi lugar en el vientre de mi madre, si no ha nacido en mi lugar […]

Una de las primeras escenas en H.S.P. es asimétrica: el hombre puede mirar desde las oscu-ridades a una mujer que esta cegada por la luz estival:

"Ella sabe que él la mira que lo ve todo"

La presentación del cuerpo se da también en la atmósfera fetichista:

[…]Bajo la seda el cuerpo estaba desnudo. Con la mirada de las piernas el cuerpo va tomando forma. Ella se acomoda para dormir[…]

El hombre continúa como observador del cuerpo que va cambiando:

[…]veo el cuerpo. Lo veo entero con violenta proximidad. Chorrea sudor […]El chorro se estrella en los labios, salpica los ojos, el cabello y luego baja por el cuerpo.[…]"

Para Masiello el cuerpo se entrega a la inmediatez si está dispuesto a recibir los impulsos ajenos y el shock de lo inesperado. Duras lo dispone al cuerpo:

[…]atrae los muslos más hacia sí, los separa y mira y respira el olor húmedo y tibio…. Respira larga-mente el olor fétido[…]

En esta misma línea, la antropóloga Silvia Citro (2010) se pregunta: ¿cómo palpar la realidad del otro a través de los cinco sentidos ?

LA CUERPO (TRANS)VESTIDO DE COPI.

"Yo elegí los brillantes en Cartier, incluso creo que ya están pagados"

Eva Perón, Copi .

La presentación en Duras del cuerpo es violenta, intermitente y corrosiva. En Copi el cuerpo se representa, por medio de diversas vías; cuerpo vestido, cuerpo enfermo y cuerpo putrefacto. Las consideraciones del cuerpo en Copi están atravesadas por la coyuntura histórica aunque el autor que no está en ningún arco político en ese momento. Solo extrae el elemento troncal del imaginario peronista. Cuando nos encontramos con la Eva Perón de Copi encontramos que es la primera obra que convoca la presencia de Eva aun viva. Lo más característico de la obra en general de Copi, es su forma violenta con la que irrumpe en la escena mundial para ofrecer una estética de lo "trans" [9] : lo transexual, lo transnacional y lo translinguístico (Link, 2017). La mirada transnacional se ubica en ambos autores en la identidad de la patria argelina-francesa de Duras y en Copi en la nacionalidad argentina-francesa. En 1969 cuando Copi estrena Eva Perón en París, la prensa argentina entendió que fue una agravio inmenso y el escándalo no se hizo esperar, la familia de Copi tuvo que abandonar Buenos Aires.

[9] Trans como un supuesto pasaje de lo imaginario a lo real.

La tramitación del cuerpo en este autor se da a través de la exaltación formas femeninas. Centra esa estética en la mujer trans, es decir en una mujer con pene. A diferencia de todas Evas la Eva copiana está viva. El cadáver es de la enfermera, es decir, la mujer muere, la mujer tiene que quedar anulada, la asesinan en un rapto de frenesí isabelino sentencia Sarlo (2003). No hay una Eva montonera sino una Eva de brillos y glitter.

El cuerpo en esta obra tiene dos ejes, por un lado, es un cuerpo que es parte del aparato del estado y, por otro, parte del imaginario popular. Copi expone de una manera majestuosa la relación de este cuerpo travestido con el estado. Para acceder al cuerpo en Copi, lo hacemos por dos vías; desde lo efímero, lo contaminando, lo que se pudre; y desde las ropas que confunden el género. En Eva Perón no hay géneros, los límites del género y de la sexualidad quedan confundidos , porque Copi va más allá del cuerpo. Al igual que Duras, Copi trastoca todos los límites.

En Copi la sexualidad está suspendida porque hay una necesidad de representar ese cuerpo femenino con pene. María Moreno (2002) refiere que hay una necesidad de este trasvestismo porque así Eva, con un pene no puede morir de cáncer de útero, ya que siendo un hombre no tiene matriz. Los cuerpos en Copi, al igual que en Duras, hablan y transmiten [10]. En Copi todo es impaciencia. Todo está en movimiento. El cuerpo es corrosivo e incisivo.

En Argentina el tratamiento del cuerpo en la literatura, estuvo ligado al cuer-po/cadáver de la nación de Eva Perón y a los cadáveres de la dictadura[11]. Esta construcción se basó a partir de los imaginarios políticos e históricos. Copi rescata esa Eva que está viva para develar que, con sus vestidos presidenciales es un cuerpo-nación que está enfermo, podrido, corrompido; por lo que a lo largo de la obra hay una banalización de los cuerpos. Los cuerpos buscan presentarse. Comienza la obra con un sentenciante diálogo:

[…]Evita: ¿Y qué? Yo tengo cáncer.
Madre: No empecés con tu historia del cáncer.[…]
Las palabras de Ibiza son descriptivas.

[…]Ibiza: […] no hagas un espectáculo de vos misma, querida. No sería lo correcto. Saldremos de aquí con tu cadáver embalsamado y vas a ser siempre la imagen misma de la santidad, Evita virgen María […].

En este punto Copi evita la inmolación del cuerpo parea su posterior sacralización. Copi no mata a Evita. Matarla sería angelizarla y el cuerpo pasaría a otro plano. Copi muestra la carne de ese cuerpo ulcerado por las vicisitudes del cáncer; en este sentido las referencias a lo cadavérico se presentan en relación con lo putrefacto.

[…]Evita: Solamente quiero tener una reunión de amigos. Acá me pudro. ¿Qué tiene de raro? ¿Usted no se pudre acá?[…]

Como correlato de la putrefacción del cuerpo está la agonía que trasunta toda la obra, Evita, es la que pelea porque sabe que hay personas que espera que ella muera. Por esa razón, Eva es un personaje raptada por la locura:

[…]Ibiza: Pero seguro que no. Delira.[…]

Más adelante el discurso de Eva presenta característicaspersecutorias y los vestidos presi-denciales designan el futuro de Eva. Ibiza es quien ordena a la enfermera que se coloque el vestido, para así, apuñalarla. Los significantes se abren, habilitan interrogarnos: ¿a quién se está apuñalando?, a Eva, al estado y a la investidura. Copi apuñala al género, lo desestabiliza y lo hace con ayuda de Evita. Con la aparición del cuerpo muertoempieza un juego de manipulación con el cadáver:

[…]Ibiza acuesta el cuerpo de la enfermera sobre un baúl y le pone una peluca . Ibiza sale. Entran periodistas y ministros, monjas, curiosos, fotógrafos y embajadores[…]

Más adelante:

[…]Perón: Eva Perón se ha apagado.[…]

COPI Y DURAS: INTERTEXTUALIDADES.

Encontramos en estos autores varios puntos que convergen en la misma estética. Inauguran una estética del cuerpodescriptiva e inquietante, un cuerpo que se presenta lacerado y expuesto en sus heridas. Es una estética que despierta interrogantes sobre el cuerpo y sus representaciones más arcaicas. Establecen un vínculo fuerte entre (sus) los cuerpos y la escritura.

La ubicación de estos autores siempre está en los límites, no dejan ubicarse en lugar alguno, no

[10] Hay otras vías, que escapan a nuestro análisis como la concepción que tiene Copi de su cuerpo, por un lado y por otro la idealización que se ve en la obra del cuerpo de la mujer. Son temas que exceden pero es vital nombrarlos.

[11] Estas imágenes las podemos ver en la poética de Néstor Perlongher, poeta referencial del movimiento neobarroso en Argentina, El Cadáver de la Nación y Cadavéres publicados en Poemas Completos (1980-1992), por Seix Barral en 2003.-

pertenecen a ningún movimiento, posiblemente; sea esa una estética o no. Sus escrituras borran los límites de lo decible y lo no decible. Inhabilitan todos los espacios tangibles de la escritura para dar paso a la crudeza del cuerpo. El cuerpo en ambos, irrumpe con sus formas, sus olores y sus aperturas. Para Vila-Matas los dos fueron provocadores en su discurso y en su posicionamiento frente a la vida. Los dos son de Paris y los dos no son de París. No hay categorías para ninguno, porque eso implicaría sujetarlos y atarlos. No son periféricos, son desterritorializados de sí y de la propia escritura. Son de Paris pero están ligados a la Indochina y al Río de la Plata. En ambos, la identidad se ve trastocada desde los inicios, Copi deviene de la amputación de Copito . Según su abuela quien lo había bautizado como Copito; era muy blanco, muy frágil como un copo de nieve, invistiendo así la fragilidad en el cuerpo. Para Romero en Duras, hay una amputación del nombre de Donnadiue a Duras, es decir la separación de Dios.

Estas operaciones marcan la concepción de cuerpo del otro y de sí mismos, trans-formándose en fuertes indagaciones. Sus presentaciones en el escenario literario fueron disruptivas. Duras trae una revuelta de la escritura y una nueva idea del ejercicio literario, Copi no es de la vanguardia, sino es vanguardia. El teatro de Copi conmociona París, lo desetabiliza. La presentación de Eva Perón en París fue catastrófica. Julio Cortázar la critica a más no poder. La obra es repudiada[12].

Copi logra que el espectador viaje más allá de los límites, logra que, a través del cuerpo, fetichice su propio cuerpo porque los semas sexuales en esta obra están ligados a la fetichización de los vestidos presidenciales. Copi presenta al cuerpo en estado de descomposición como un valuarte de la humanidad. Su Eva es desfachatada, irreverente, femenina y travesti; y al tratarse de vestidos presidenciales accionan una erotización del poder de la mujer. Así Copi hace un uso majestuoso del devenir del cuerpo. Borra los límites del género para llegar a una mujer fálica .

Tanto en Duras como en Copi hay entramados biológicos y funcionales del cuerpo que entran en tensión con las normas reguladoras de los "modelos corporales". Copi y Duras los trascienden. Duras trasciende las normas reguladoras del cuerpo para indagarlo y tensionarlo, para ir más allá de las representaciones del cuerpo hasta llegar al ámbito de lo real, de lo que no se nombra. Copi trasciende el momento histórico para entrar en la lógica de inmortalizar el significado del evitismo.

CONCLUSIONES

El cuerpo para Copi y Duras es circunstancial, ovulante, e(j/y)aculatorio y paria; como refiere María Moreno, vivo o muerto actúa. Las jerarquías, los sexos, el cuerpo en sí mismo están trastocados . La Eva de Copi, es un hombre y no puede morir porque el hombre no tiene matriz. El hombre de Duras, actúa y luego piensa; observa, luego mira; oye luego escucha. La exposición de los cuerpos se hace materia, en la muerte de la enfermera y en el encuentro del hombre con la mujer través de ese pasillo.

La majestuosidad de los dos, se centra en que a través de sus indagaciones, tensionan la occidentalización imaginaria del cuerpo. El cuerpo no es un medio sino un fin y un interrogante universal. Es una finalidad que nos deja perplejos y barrados en el significante de nuestros propios cuerpos. Los dos exponen al cuerpo desarraigado de toda inocencia para dejarlo a las inclemencias de la subjetividad.

En este punto podemos retomar la pregunta de Citro (2003): "¿Cómo palpar la realidad del otro a través de los cinco sentidos?" Duras y Copi demuestran que es factible.

FACUNDO MARTÍNEZ
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina

[12] Cabe destacar que la obra ha recibido un atentado en París por parte de un grupo de tranformistas

La poética musical de María Cecilia Villanueva. A partir de Tulipanes negros para clarinete bajo y contrabajo.

por Griselda Giannini

13 de diciembre de 2021

A María Cecilia Villanueva con cariño y admiración.
A ella dedico la presente investigación.

Resumen

Tulipanes negros es una obra para clarinete bajo y contrabajo compuesta en 1990 por María Cecilia Villanueva. Desde la mirada del intérprete, en este texto se profundiza en el corpus, realizando un análisis donde se utilizan varias herramientas teniendo en cuenta diversos aspectos para poder determinar la importancia de la materia sonora y su tratamiento textural como fundamento del proceso compositivo, el empleo de la mínima variación, y qué rol cumplen los silencios. Se complementa investigando de qué manera la compositora se vio influenciada por su entorno. Así mismo, se analizan los desafíos que enfrentan los intérpretes a través de una forma distinta de virtuosismo instrumental el cual está presente en esta obra.

Se utilizarán como ejes principales los paralelismos entre los campos disciplinares del análisis, la semiótica y la historiografía musical.

Palabras clave: Música de cámara argentina contemporánea -Interpretación -Análisis

Introducción

Las estéticas de las nuevas generaciones de compositores argentinos son el resultado de las diferencias y tensiones que fueron configurando la identidad musical argentina a lo largo del siglo XX.

En *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escrito de compositores*, Pablo Fessel sintetiza este proceso. Por un lado, esta configuración se fue dando a partir del proceso inmigratorio, con la apropiación y mezcla de culturas, y también con una tradición ya consolidada ligada al campo. Los resultados son las expresiones del nacionalismo musical de la primera mitad de siglo XX. En la misma época y en constante tensión con el nacionalismo, se estaba dando otra configuración con el cosmopolitismo de Juan Carlos Paz, el primer compositor latinoamericano en adoptar el dodecafonismo. Posteriormente la renovación modernista se suma a través de la integración de la tradición compositiva norteamericana y europea de posguerra, vinculadas a la generación que participó en el CLAEM del Instituto Di Tella.

En paralelo al cierre definitivo del CLAEM, surgen los CLAMC (Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea). Con el desarrollo de estos, entre 1971 y 1989, se irán afirmando ciertas configuraciones de la identidad musical latinoamericana acompañadas de estudios y reflexiones de compositores como Graciela Paraskevaídis,
Mariano Etkin, Coriún Ahoaronián, Eduardo Bértola, Cergio Prudencio, Gerardo Gandini y Dante Grela, entre otros.

En este contexto, la joven pianista platense María Cecilia Villanueva comienza sus estudios de composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, primero con María Teresa Luengo de 1983 a 1984 y luego continuando con Mariano Etkin desde 1985 hasta 1989. La producción musical de la compositora argentina de post-dictadura contiene el ADN de esta configuración, sumándose un aspecto interesante (el cual excede el trabajo de este escrito) que es común a muchos de los compositores argentinos de esta generación de post-dictadura, "…una cierta condición diaspórica…",[1] "…un renovado nomadismo."[2] Con relación a Villanueva, hay una profunda conexión en sus recurrentes viajes e intercambios con los compositores e intérpretes alemanes.

[1] Fessel, P.: Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escrito de compositores.

[2] Fessel, P.: Op. Cit.

[3] Paraskevaídis, G.: Las venas sonoras de la otra América.

[4] Etkin, M.: Los espacios de la música contemporánea en América Latina.

Capítulo 1 – Elementos estéticos en la producción de María Cecilia Villanueva.

En la década de 1970 se consolidan ciertas configuraciones identitarias que se pueden ver a través del análisis musical en la producción de un grupo de compositores argentinos contemporáneos. Si en sus obras hay evocaciones indigenista o folklórica, el tratamiento de estas van dejando de ser "… ingenuas y pintorescas"[3]. Se puede observar la abstracción en elementos musicales utilizados en las obras, los materiales ya no son reconocibles. Hay un manejo conceptual de lo reiterativo en función a lo ritual.

En el caso de María Cecilia Villanueva se observa la importancia del manejo de la materia sonora, abstracta, a lo largo de su producción musical. A continuación, se enuncian cuales elementos predominan (al dedicarnos a una sola de sus producciones en este escrito no se verán reflejados todos, sin embargo, es fundamental mencionarlos).

"La materia sonora, el hecho acústico antes que "musical", es expresión de lo latino…"[4] La importancia del tratamiento de la materia sonora en las composiciones latinoamericanas se ve confirmado en la obra de Villanueva siendo una característica general en sus composiciones la particular utilización de las texturas acompañado del peculiar manejo tímbrico.
Es fundamental observar cómo emplea el timbre a través de registros extremos acompañando distintas construcciones texturales, cómo utiliza una línea melódica ampliándola por la superposición de varios timbres, a veces funcionado como sombra, otras como ecos o resonancias.

El tratamiento de la mínima variación, "El uso de formas en las que se valoriza la repetición y la micro-variación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación…"[5] Este elemento es relevante en la obra de Villanueva, podemos definirlo como variación no desarrollante, encontrado en este punto conexión con Stravinsky[6].
La austeridad de materiales determina una esencialidad. Carencia de retórica, se abandona la organización de tipo lingüístico, de carácter dialéctico-expresivo, donde el silencio es parte de la estructura sonora. En el caso de Villanueva la interrupción es otro de los elementos que utiliza en sus obras, en su primera etapa es a través del silencio (como veremos en el análisis de este trabajo), posteriormente utilizará otros recursos.

Un elemento constante en la producción de esta compositora es que siempre hay utilización del diatonismo, esto genera una atmósfera modal. Nunca trabaja de forma dodecafónica. [7] En relación este aspecto podemos apreciar claramente su interés y preferencia por la música medieval.

La cita musical en la obra de Villanueva es recurrente y aquí es interesante destacar la conexión con Mariano Etkin. También con Gerardo Gandini y la idea de Museo Sonoro Imaginario [8], que es propio de cierta literatura y que tiene como máximo representante a Borges y su cuento La Biblioteca de Babel. En ambos compositores no solo se destacan la utilización de la cita musical. Por ejemplo, en el caso de Etkin se destaca en una etapa de su producción el diálogo con la geografía local y por lo tanto una intertextualidad con paisajes concretos de Latinoamérica (Cinfuncho, Taltal, Caminos de cornisa, etc.). En el caso de Gandini la intertextualidad no es solamente con otras músicas, en sus Postangos, hay una idea de relectura, de diálogo con la historia musical local, componiendo música sobre música. Cabe destacar que Gandini y Etkin, comparten la idea de la cuestión identitaria nacional como algo "dado". Una identidad cosmopolita.

Capítulo 2 - A cerca de Tulipanes negros y los métodos de análisis

Utilizando como herramienta el análisis semiótico del modelo tripartito de Molino y Nattiez y luego el análisis de espacialidad externa de Eero Tarasti, se desarrollará un análisis musical e interpretativo de la obra Tulipanes negros (1990) para clarinete bajo y contrabajo.

Es indispensable ver cuán importante es la jerarquización de la materia sonora (duración, textura, densidad, espacio registral) como fundamento del proceso compositivo, además de un conocimiento de la estructura de la obra. Y qué lugar ocupa el uso de los silencios que se materializan en la obra de Villanueva.

Comentarios sobre Tulipanes negros

Nos adentramos al nivel poiético cuando la compositora señala la intertextualidad que existe al mencionar el título de la obra y los materiales que utiliza en la misma revelando lo siguiente:

"Tulipanes negros propone, ya desde el título mismo, una tensión entre un objeto, la flor, y un atributo que habitualmente no le es propio, lo negro. Así éste último no se asocia con un canon de belleza que aparece simbolizado por la flor. De igual forma, tanto por criterios acústicos como por convenciones culturales, instrumentos asociados a registros graves como el Clarinete Bajo y el Contrabajo parecen poco propicios para manifestar materiales melódicos fuera de sus registros habituales" [9].

En las dos críticas citadas a continuación, se destaca la tensión que genera la obra.
De forma sintética y poética se observan dos análisis magistrales del *corpus*:

"… la pieza que lleva el título de Tulipanes negros viene a confirmar la destacada posición de la autora entre las nuevas generaciones de compositores. Tulipanes negros parte de una idea muy sencilla y no menos original: una melodía diatónica, desarrollada o, mejor, cantada por un contrabajo y un clarinete bajo. Más que de sencillez, habría que hablar de un acotamiento, de una delimitación fuerte. El uso de dos instrumentos graves ya de por sí revela esa tendencia a moverse en un extremo que había podido observarse en otras obras de Villanueva. Y así transcurre la melodía, al borde de las posibilidades del contrabajo y al borde asimismo de la desarticulación, naturalmente por obra del tiempo, del ritmo, de la duración. Esa melodía sobrevive en medio de una gran sensación de inmaterialidad; no se afirma, más bien pareciera que se oculta al manifestarse. La música de Villanueva contiene una rara belleza y algo parecido a un radicalismo no estridente".[10]

Federico Monjeau.
Diario Página 12, Buenos Aires, 1990.

"…la tonalidad aparece aludida de diferentes modos. (…) Los Tulipanes negros de M. Cecilia Villanueva son acaso la obra más original en ese sentido. En realidad, es más modal que tonal: una especie de cantus firmus tratado como en un organum medieval, orden que se perturba sobre el final. Escrita para contrabajo y clarinete bajo, explota los registros agudos de estos instrumentos, con énfasis en la multiplicación de armónicos generados por fundamentales diluidas. El resultado es de un lirismo arcaico, de meditada exposición formal".[11]

Esteban Buch.
Diario Río Negro, Bariloche. Argentina, 16.2.1990.

Análisis de Tulipanes negros

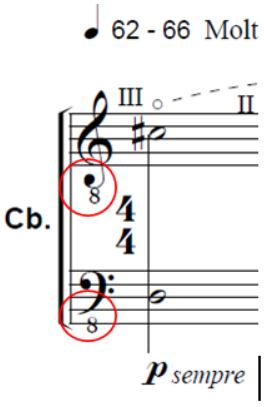
A través del análisis a nivel neutro, donde las herramientas especificas son análisis taxonómico y de espacialidad externa, nos permitirán observar cómo la compositora utiliza ambiguamente distintas texturas y cómo va transformando y desnaturalizando la identidad tímbrica de ambos instrumentos con el uso de los registros extremos. También, cómo el motivo es tratado a través de una variación constante muy particular, que al llegar a su máxima expansión en el registro agudo es desviada abruptamente a una sección totalmente rítmica, generando un contraste de mucha tensión. Permitiendo afirmar que se percibe claramente el lugar que ocupa el timbre en la música de Villanueva, siendo una reacción a una tradición dada, surgiendo de un genuino interés por el desarrollo del sonido. El análisis nos arrojará elementos tales como la originalidad, novedad, complejidad y logro estético individual a través de la ambigüedad perceptiva generada por la textura y el timbre.

- Análisis taxonómicos:

Tulipanes negros es una obra para clarinete bajo y contrabajo. Teniendo en cuenta los análisis taxonómicos[12] comenzaré por destacar lo general en el análisis del esquema formal ya que la articulación entre estructuras es por la separación de dos secciones: la primera es hasta el compás 85 y la segunda sección es desde el compás 86 hasta el 108, siendo entonces binaria. Esta separación se debe a la diferenciación entre lo lineal de la primera sección y la irrupción rítmica sin desarrollo con cambio de tempo y dinámicas contrastantes de la segunda.

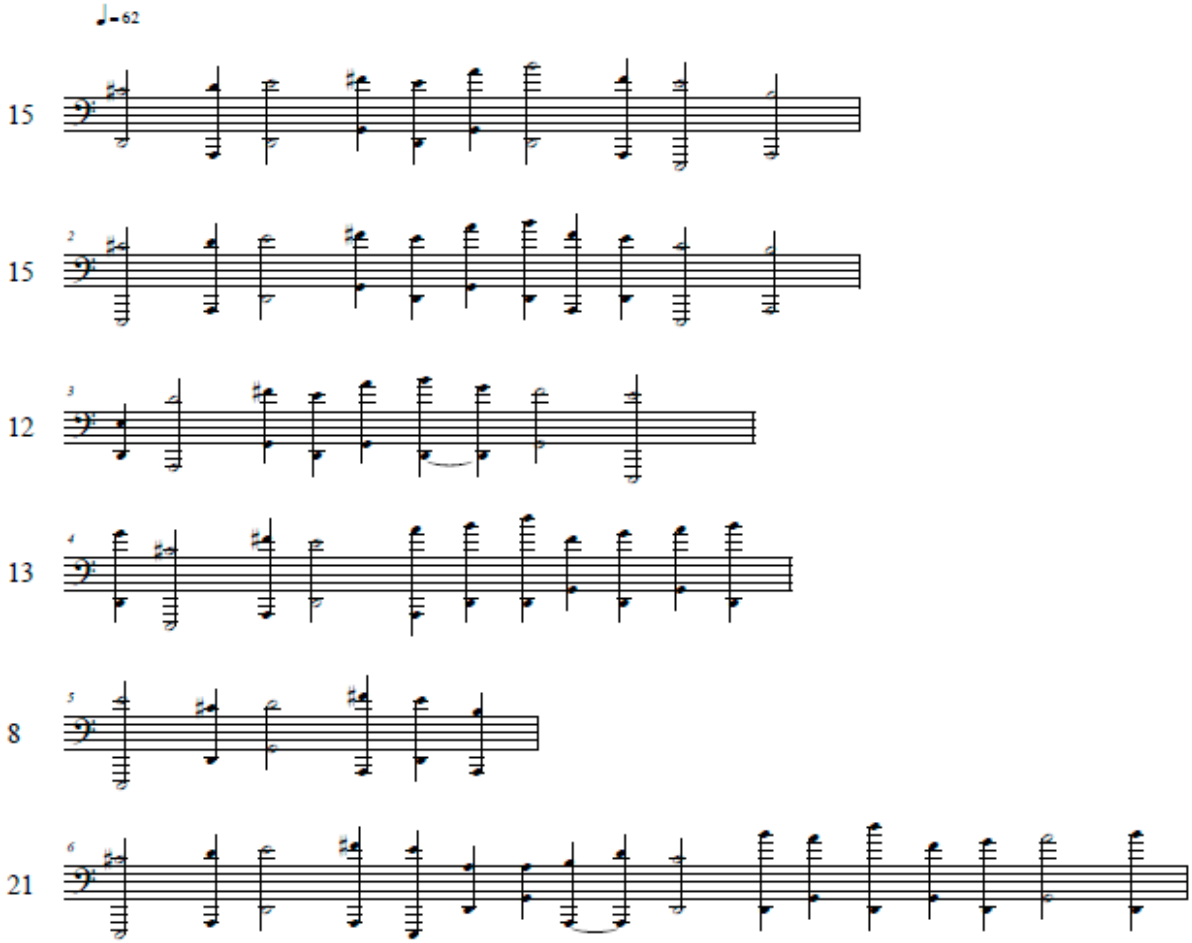
En cuanto al análisis de las funciones formales, los procesos son lineales e interrumpidos. No hallamos rastros de variación desarrollante, predomina la mínima variación por sobre el desarrollo[13] e implica que la percepción de la temporalidad causal y direccional se pierde, por lo tanto, la música tiende a ´espacializarse´. De este modo, el significado formal de comienzo y de final se resignifica ya que cada sección pareciera que se constituye de manera autónoma.

[5] Etkin, M.: Op. Cit.
[6] Villanueva, M.C.: Comunicación personal.
[7] Villanueva, M.C.: Comunicación personal.
[8] Gandini, G.: Estar.
[9] Villanueva, M.C.: Comunicación personal en el proceso de elaboración de este escrito, 20 de octubre de 2018.
[10] Recuperado de: http://www.thuermchen.de/VERLAG/villanueva/index.html (Escanear QR)
[11] Recuperado de: http://www.thuermchen.de/VERLAG/villanueva/index.html
[12] Análisis taxonómicos: Metodología de análisis motívico-temático desarrollado por Kröpfl, Aguilar, García.
[13] Etkin, Mariano. Los espacios de la música contemporánea en América Latina. Pág. 55.

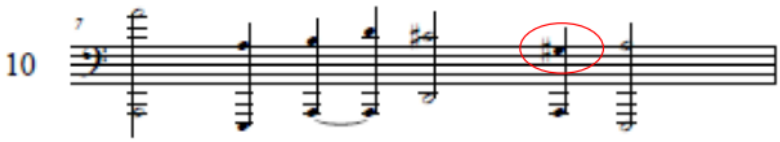


La primera sección comienza con el contrabajo interpretando una polifonía vertical a dos voces. La textura polifónica está compuesta de dos líneas melódicas construidas a partir de cuerdas al aire (sol - re – la – mi) en la línea inferior y sus armónicos naturales en la línea superior. Es interesante marcar que la línea inferior actúa como un bajo continuo y la línea superior como una melodía por grados conjuntos y saltos (el hecho de ser armónicos naturales de las cuerdas al aire limita considerablemente el repertorio de alturas posibles). En el primer compás podemos ver que el bajo y los armónicos naturales suenan una 8va. por debajo de la escritura.

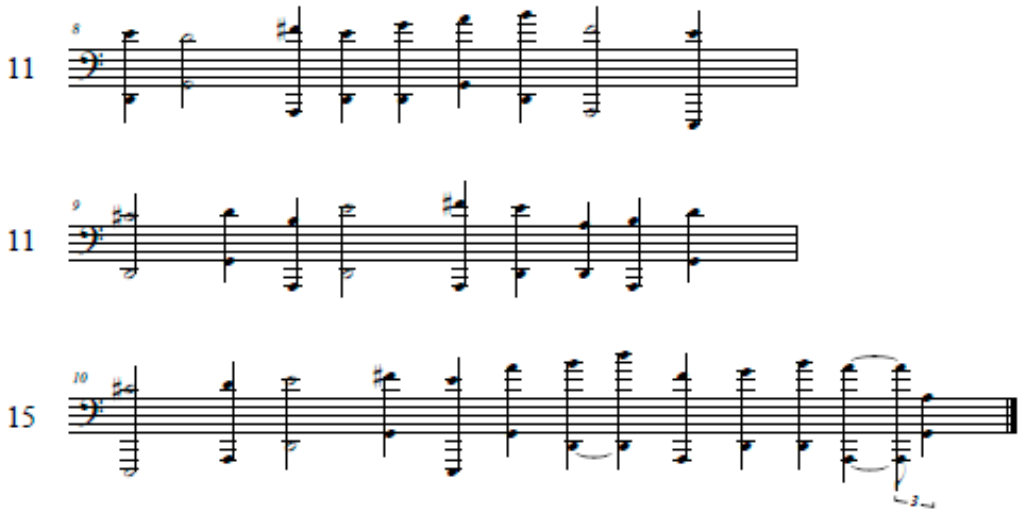
En el siguiente gráfico se muestra la altura real en la que suena el contrabajo y se separa por frases teniendo en cuenta las ligaduras de líneas punteadas que utiliza la compositora para poder indicar la colección de sonidos que utiliza. El número que antecede al pentagrama muestra la cantidad de pulsos de negra dentro de cada línea punteada, mostrando la asimetría de las frases con las mínimas variaciones.



Así podemos ver en el transcurso de 22 compases el análisis de sistema de organización de alturas, este es tonal no funcional: la colección de sonidos utilizada es la escala diatónica de Re Mayor (aun así, suena más modal que tonal debido a que las notas al aire del contrabajo se mueven por cuartas) y solo encontraremos recién en la 7ma. frase (que comienza en el c.22) un sol sostenido (c.24) que pasa desapercibido, pudiendo considerárselo como apoyatura de la.

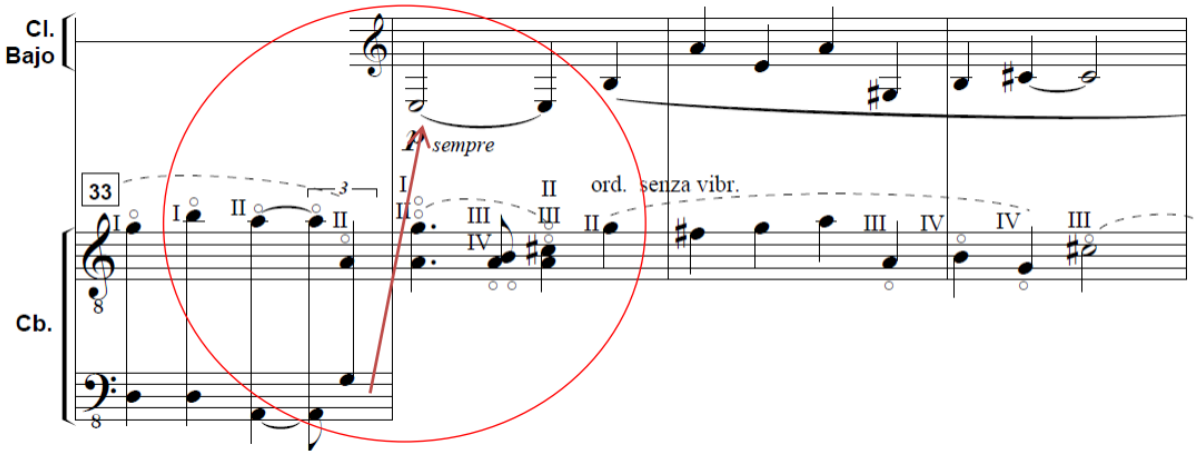


Las siguientes frases vuelven a ser exclusivamente sobre la colección de sonidos elegida.



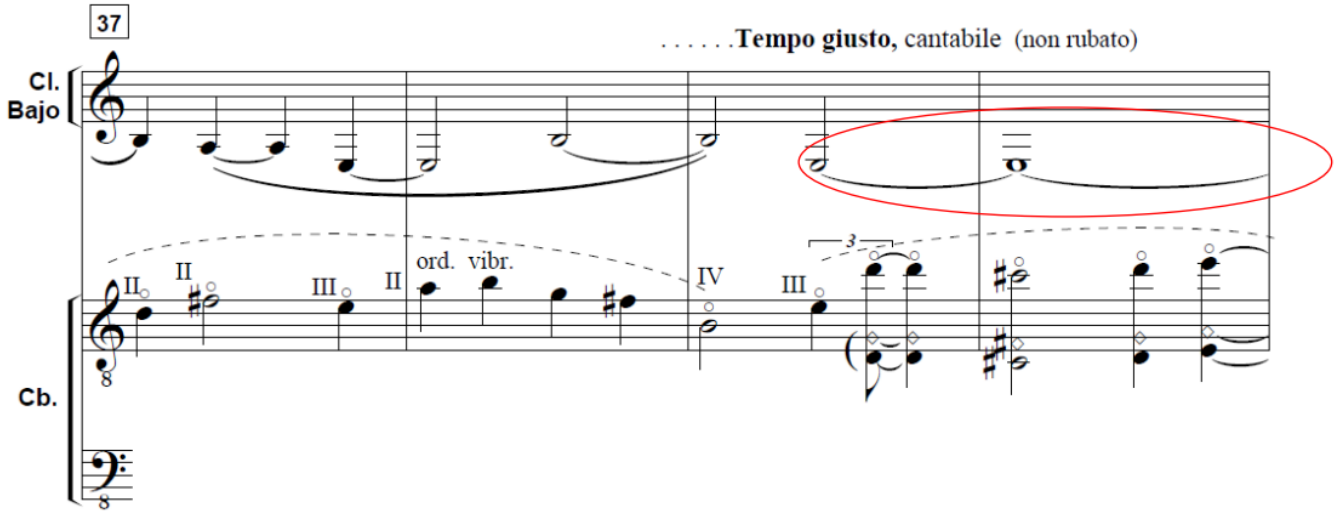
En cuanto al análisis del área motívico-temática hay que tener en cuenta que la compositora indica que "Las líneas de compases solo tienen una función de referencia. Ellas no determinan impulsos ni acentos". Esto nos permite ver en el comienzo que el motivo en la línea del contrabajo está en constante variación, no hay repeticiones ni recurrencias textuales. Sin embargo, dichas variaciones no tienen dirección alguna ni representan un paso en la transformación gradual de una variación desarrollante, son simplemente diferentes versiones de un mismo material [14]. También encontramos como motivos generadores de la línea del contrabajo dos patrones rítmicos básicos: troqueo (blanca-negra) y su opuesto yámbico (negra-blanca).

Es en el c.34 donde el clarinete bajo se integra solapadamente, es difícil diferenciar en un primer momento que se introduce otro timbre ya que comienza emulando el comportamiento de la línea inferior del contrabajo ampliándose la melodía a nivel tímbrico, continuando con la misma colección de sonidos (el clarinete bajo suena a la 9na. inferior).



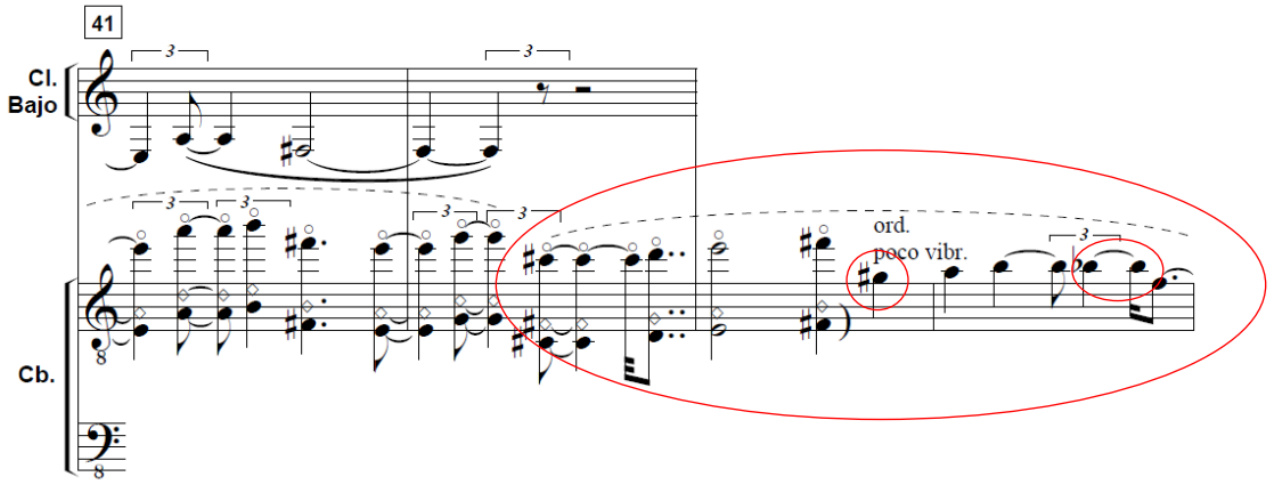
Así, a partir de la entrada del clarinete bajo comienza a aumentar progresivamente la complejidad de la textura polifónica vertical siendo aún complemento de la línea del contrabajo, sin embargo, este proceso se interrumpe prematuramente en mitad del c.39 debido al re grave (nota real) que se mantiene prolongado un poco más de 6 tiempos donde al pasar momentáneamente a una textura polifónica horizontal pareciera simplificase de manera abrupta. También este momento da una sensación de reposo momentánea, debido a la prolongación anteriormente mencionada. Esta segmentación puede no percibirse ya que no se da en simultáneo con la línea del contrabajo (es por superposición).

[14] Etkin, 1989, Op. Cit.

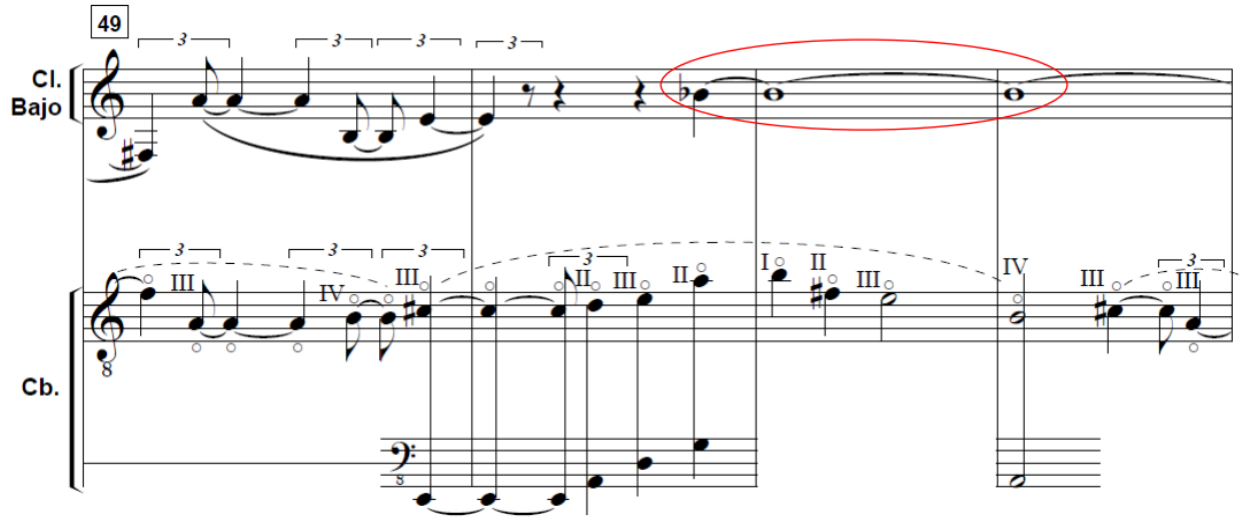


Inmediatamente, c.43 el cambio a una textura monódica por parte del contrabajo (en una sola línea y en el extremo del registro agudo) generan una tensión muy particular al quedar despojado por primera vez de la polifonía vertical por completo.

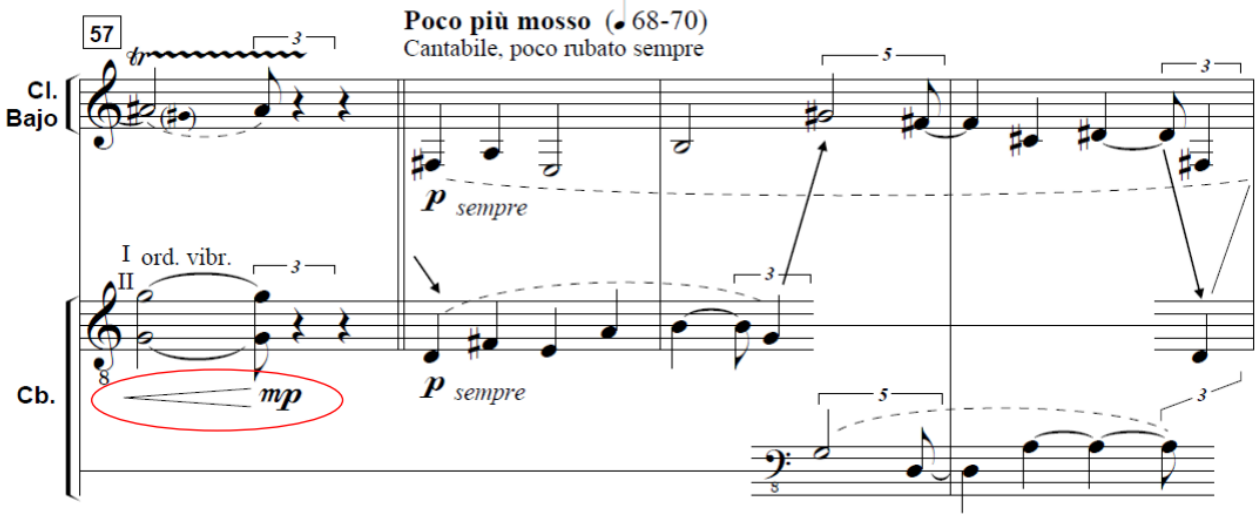
Nuevamente aparece el sol sostenido, pero se suma un si bemol rompiendo así más fuerte con la colección de sonidos que, aunque sucede en ese breve momento anticipa el comportamiento del clarinete bajo.



Ese momento textural tan particular queda interrumpido por la vuelta del clarinete bajo en el c.47, volviendo a la función polifónica con línea inferior. Y nuevamente irrumpe con una nota aún más larga. Pero esta vez no hay segmentación superpuesta. En este caso se percibe como una nota pedal prolongada por 12 tiempos y rompiendo con la colección de sonidos al utilizar un la bemol (nota real), enarmonía del sol sostenido anteriormente tocado por el contrabajo, generando cada vez más tensión.



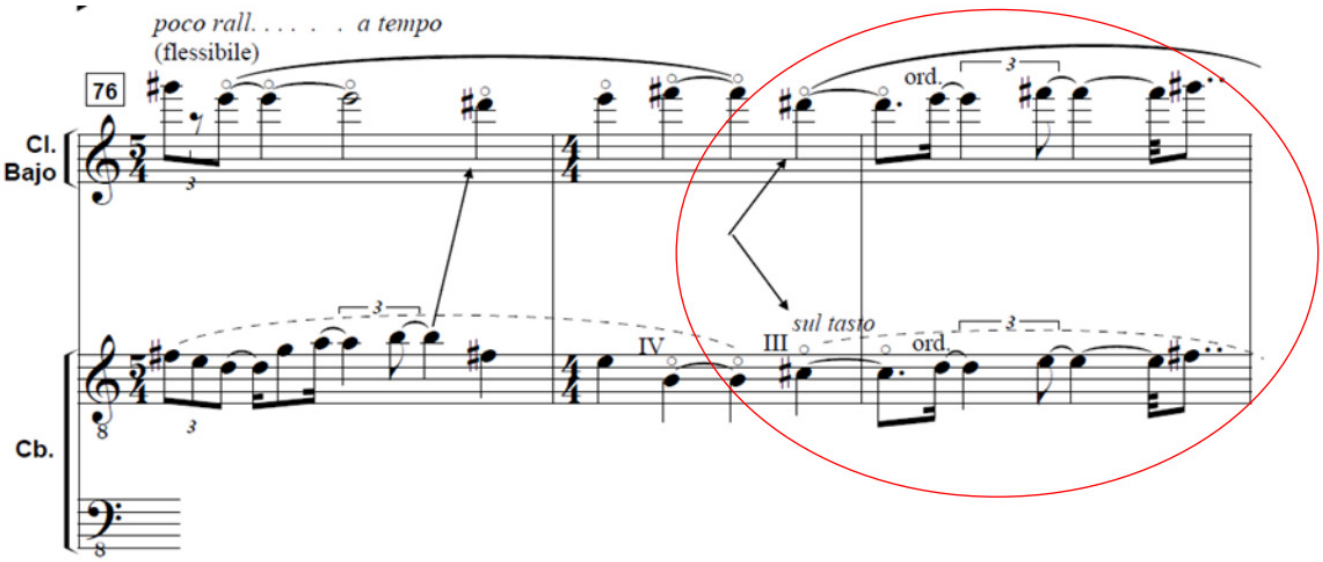
A partir de este momento el juego textural entre el clarinete bajo y contrabajo se complejizan intercalándose cada vez más rápido. Esto parecerá ser frustrado por un nuevo elemento en el c.57, la nota larga de ambos instrumentos generando una nueva textura polifónica vertical. Es una ´rugosidad´ que surge debido al cluster que se forma entre las tres líneas. Una línea es el trino en el clarinete bajo, y las otras dos del contrabajo que hacen un crescendo a *mp* (por primera vez en la obra), interrumpiendo la variación no desarrollante[15]. Como veremos más adelante, cada vez que aparezca este elemento será igual, no lineal y durando solamente un compás, las mínimas variaciones de este motivo serán la aparición del trino o no, cambios de 8va, o aparición en el contrabajo de las alturas de los trinos del clarinete bajo.



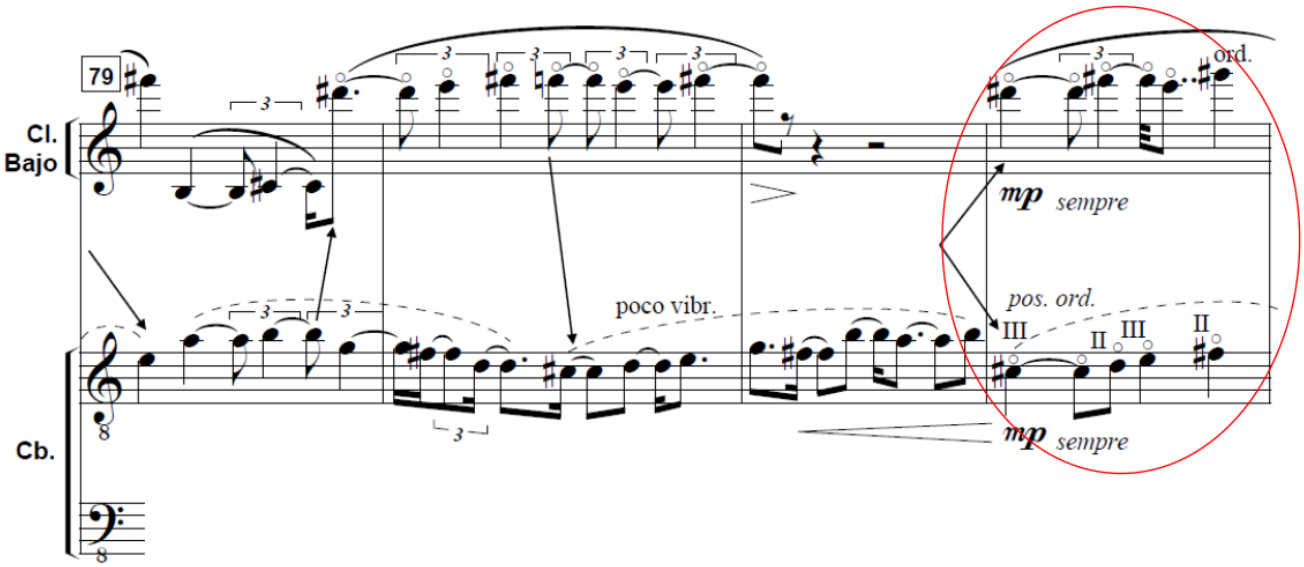
Inmediatamente en el c.58 vuelve a la textura que abandonó en el c.56, con un cambio de tempo súbito y poco rubato. A esto se suma una mayor complejidad que genera el juego de timbres de ambos instrumentos, con el clarinete bajo tomando otro protagonismo.

Los compases 68 y 69 vuelven con el motivo de la nota larga (cluster sin trino). En el c.72 el cluster vuelve con el trino (textura tímbrica ´rugosa´) para generar a nivel del análisis sintáctico una aceleración o mejor dicho una contracción de segmentación al aparecer mayor cantidad de veces. Esta aceleración de la segmentación desemboca en el c.73 con una complejización rítmica al desplazarse los ritmos básicos (troqueo y yambo) a la parte débil del tiempo. Ambos instrumentos están cada vez más agudos hasta que en el c.77 encontramos textura monódica por las dos líneas melódicas homorrítmicas, entre el contrabajo y el clarinete bajo. Por primera vez quedan en la misma 8va. ambas líneas, este unísono no siempre permiten identificarse de manera independiente.

Por lo anteriormente desarrollado el elemento de análisis más importante a destacar es la textura: Encontramos también que la altura está sujeta al timbre, la selección de las alturas tiene un papel subordinado al timbre y registros elegidos. Y es en los siguientes compases donde llega a su máxima expansión.



[15] Etkin, 1989, Op. Cit.

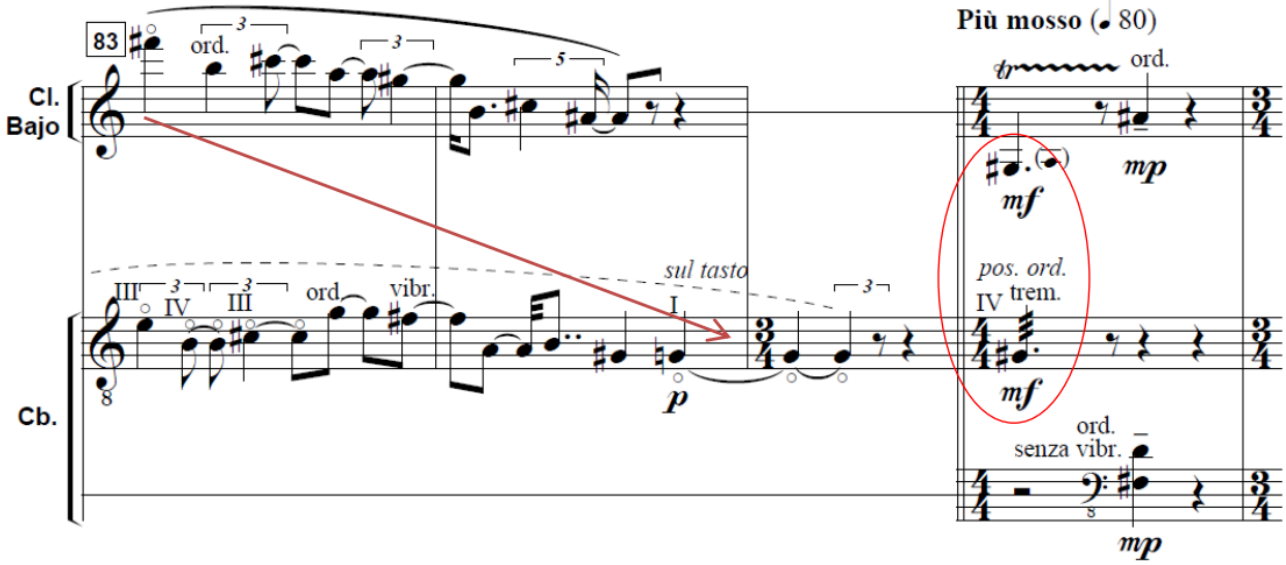


Es en el momento más agudo, cuando ambas líneas abandonan esa suerte de bajo continuo quedando una textura monódica con la melodía por grados conjuntos y algunos saltos con leves desplazamientos rítmicos generando una resonancia que deviene en una sombra tímbrica (desfasaje entre ambos instrumentos).

En ese momento abruptamente descienden de registro instalándose un cambio de tempo súbito en el c.86.

Comienza así la segunda sección, que está constituida por el material con las notas largas en trino para el clarinete bajo y trémolo para el contrabajo, notoriamente contrastante al de la sección anterior.

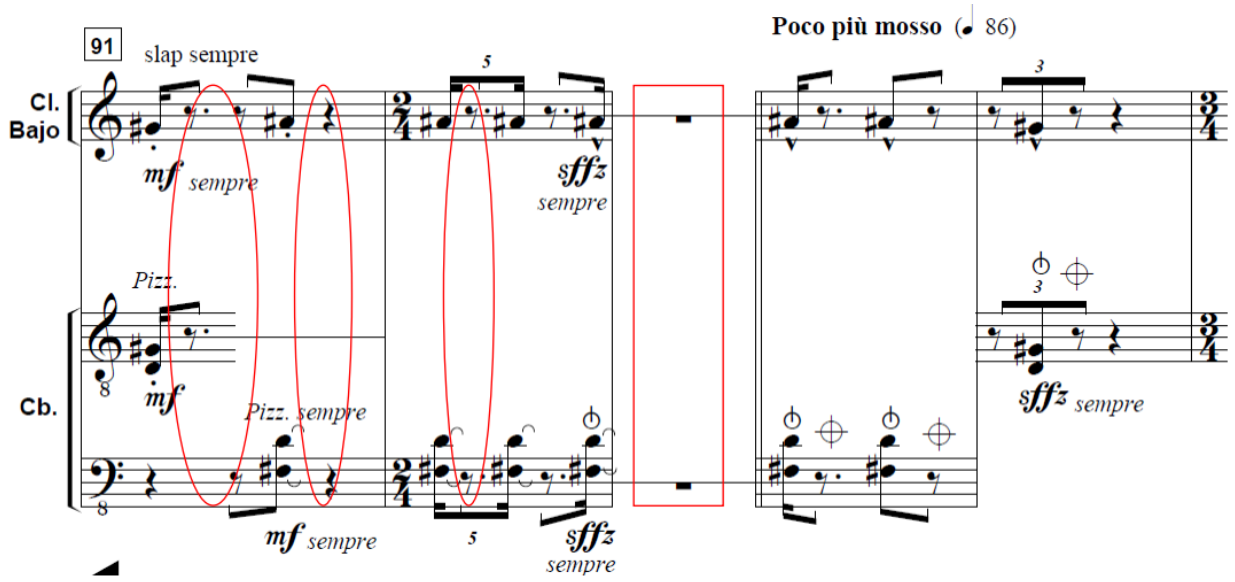
En esta sección ambos instrumentos pasan a actuar homorrítmicamente en bloque hasta el final. Además de los elementos que contribuyen a dicho contraste está la incorporación del silencio como bloque.



A partir del c.91, toda tendencia lineal es interrumpida y hallamos un sonido percusivo por la superposición del contrabajo en pizzicato Bartók y el clarinete bajo tocando sempre slap donde cada ataque está separado del anterior por silencios de diferentes duraciones. Este material aparece como desarticulación[16], una desintegración de las notas largas con trinos que irrumpieron la primera sección y se instalaron en el comienzo de la segunda sección.

En el clarinete bajo podemos observar claramente que cada slap es el componente o bien de la nota real o bien del trino.

En cuanto al silencio, vemos como forma parte del discurso interrumpiéndolo y generando más tensión, siendo los trinos acompañados de los silencios los elementos estructurales que generan la ruptura del discurso.



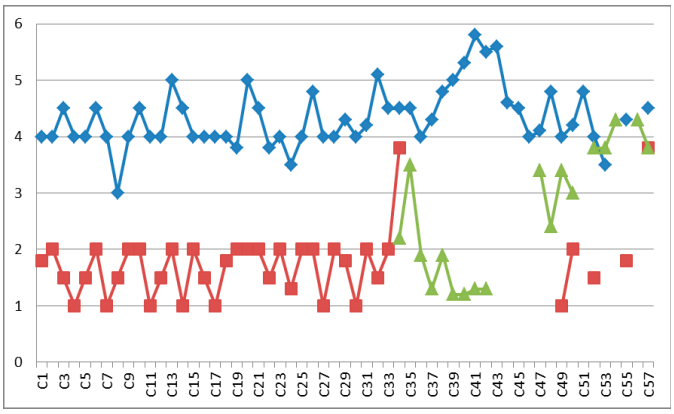
- Análisis de espacialidad externa:

Como complemento a lo anteriormente expuesto, el análisis de espacialidad externa que propone Eero Tarasti sobre la observación de los registros es un aporte que reafirma el trabajo de la dirección utilizada a nivel registral que desarrolla la compositora.

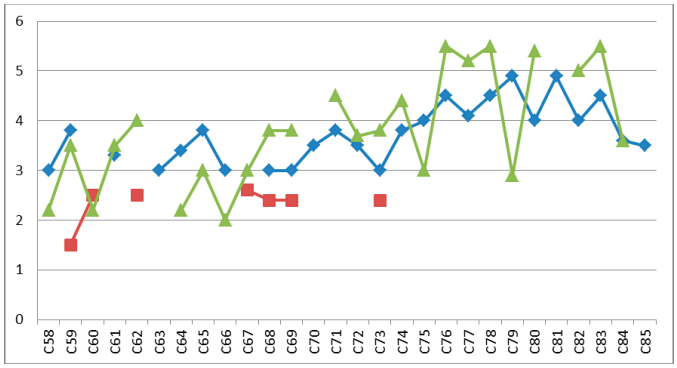
Si bien Tarasti realiza sus análisis sobre obras tonales, usar esta metodología puntual permite demostrar la singularidad que tiene la obra elegida. Sumado a los aportes realizados por la intérprete Gabriela Guembe en su artículo[17] acerca de la mirada del musicólogo finés, se desarrollan unos gráficos sencillos que aparecen a continuación donde se puede observar un análisis más fenoménico de Tulipanes negros. Mostrando el desarrollo registral, dónde se generan las tensiones y hasta una idea de los cambios texturales.

En los gráficos: el azul corresponde a la línea superior del contrabajo, el rojo a la inferior y el verde para el clarinete bajo.

En el primer gráfico (desde el c.1 hasta el c.57) se puede que ver la melodía del contrabajo en do4 con un acompañamiento en do2. Esta es muy estable en el desarrollo del registro, cuando interviene el clarinete bajo empieza a dejar de serlo generando tensión que desemboca en más altura sin acompañamiento llevando al límite del registro al contrabajo (c.42 a c.46).



En el segundo gráfico (desde c.58 hasta c.85) es más intensa la intercalación entre las voces de ambos instrumentos, esto desemboca en un juego tímbrico que desplaza la línea del bajo continuo para que las líneas melódicas lleguen al límite registral en do5 generando mucha tensión y que abruptamente será frustrada con un gran descenso del registro de los dos instrumentos (c.74 a c.85). Claramente nos encontramos con un movimiento centrífugo o de embrague[18], de alejamiento hacia la zona extrema de los registros.

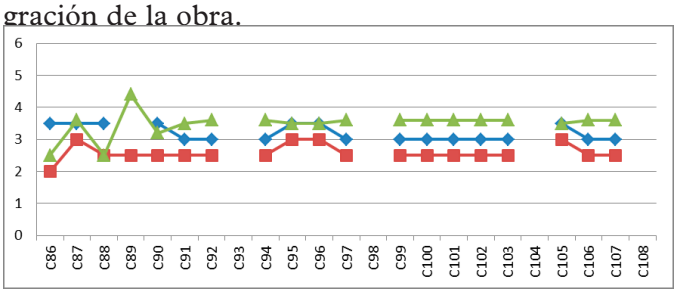


[16] Monjeau, F.: Op. Cit.

[17] Guembe, G.: La espacialidad en Eero Tarasti. Aportes a un modelo de análisis semiótico.

[18] Guembe, G.: Op. Cit.

En el tercer gráfico vemos como desemboca en un contraste de registro, rompiendo con la línea melódica. La segunda sección es puramente rítmica, en bloque e instalada en un espacio registral entre do2 y do3 (c.86 a c.108), representando la desintegración de la obra.



Sobre la interpretación

Una de las "… característica de la interpretación en música contemporánea viene dada por su carácter negativo."[19] Además de encontrar que María Cecilia Villanueva pide en gran parte de la obra senza vibrato, sempre *p* o sempre *f*, encontramos un tipo distinto de virtuosismo instrumental. La compositora rompe con la idea tradicional de interpretación y virtuosismo, los fraseos y el virtuosismo son siempre austeros, despojado de eventos.

En cuanto al virtuosismo, esa especie de cantus firmus que desarrolla el contrabajo a través de las cuerdas al aire sumado a los armónicos naturales requiere de una precisión casi imposible de realizar y que genera para el instrumentista un factor de riesgo constante. Otro elemento que hace de esta una obra virtuosa tiene que ver con la búsqueda de un timbre difuso a través de la desnaturalización de la identidad tímbrica del instrumento al llevar a ambos instrumentistas a una zona registral extrema, dejando al desnudo la fragilidad del sonido en los registros sobreagudos. Hacia el final de la obra, cuando exige que el clarinete bajo haga sempre slap y el contrabajo pizzicato Bartók en una textura homofónica, elige dos tipos de articulaciones que son muy difíciles de controlar por parte de los instrumentistas poniendo en riesgo la coordinación de ataques en cada uno de los bloques, afectando así la precisión de la verticalidad.

Por último, es en el nivel estésico que encontraremos realizada la tensión de la obra al ser el oyente el que experimentará la misma a través de la ambigüedad textural y de la expansión de los registros en la mínima variación del discurso. Las dinámicas sempre p exigen del oyente una atención total. Esto implica que la escucha de los instrumentistas sea atenta y profunda para poder transmitir a los oyentes la constante tensión que genera sostener a lo largo de la obra el siempre *p*.

Cuando ya los materiales no pueden sostener más esa tensión, desembocan en la sección rítmica donde el silencio juega un papel importantísimo en la desintegración de la obra, el contraste de dinámica es radical, sempre *f*.

A modo de conclusión

La belleza y profundidad inconmensurable de la obra de María Cecilia Villanueva resulta del hecho acústico en sí mismo, a través de la tensión que se produce por la utilización de la materia sonora, la ambigüedad textural, la mínima variación y el uso registral de los instrumentos elegidos. Su música es austera, directa y sin artificios.

En Tulipanes negros el logro estético está en la ambigüedad que se genera a través del manejo textural, el timbre está sujeto a esto. Dicha ambigüedad textural es más espacial que tímbrica, al desnaturaliza la identidad tímbrica del instrumento, tornándolo un efecto difuso, acompañada por la desintegración de los elementos motívicos que se produce en el devenir, en esa "...desarticulación, naturalmente por obra del tiempo, del ritmo, de la duración."[20]

En lo personal, en esta necesidad que a veces algunos tenemos por definirnos, confirmé que la originalidad de las músicas contemporáneas argentinas, y en este caso en particular, son el resultado de cómo los elementos dados por las tradiciones son tomados y transformados por los compositores argentinos.
María Cecilia Villanueva toma la tradición musical dada y la transforma magistralmente. Su producción artística, es de originalidad, novedad, complejidad y logro estético individual dentro del repertorio latinoamericano del siglo XX y XXI.

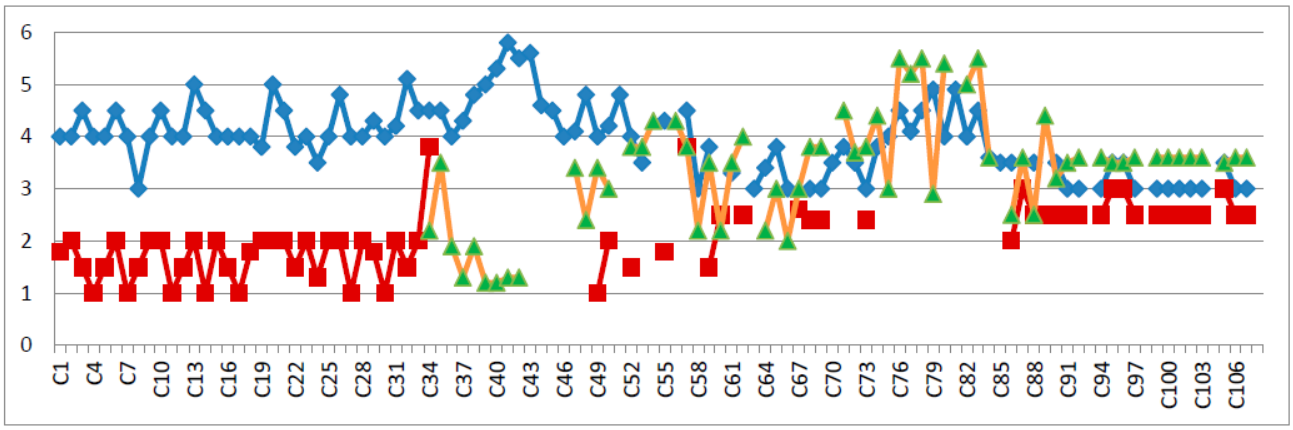
Bio. María Cecilia Villanueva

María Cecilia Villanueva es una compositora argentina nacida en ciudad de La Plata en 1964. Actualmente reside en la ciudad de Bs As, y es docente en la cátedra de composición de La Facultad de Bellas Artes de la Plata.

[19] Landaburu, F.: en los fundamentos de Cátedra: Interpretación- Clarinete y otros instrumentos. Disponible en: https://sites.google.com/view/dsmc (Escanear QR)
[20] Monjeau, F.: Op. Cit

Estudió piano con Leticia Corral y Elizabeth Westerkamp. Dio numerosos conciertos como solista en la Argentina. Posteriormente estudió composición (83 al 89) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata con María Teresa Luengo y Mariano Etkin.
Su obra ha sido interpretada por las principales orquestas de las radios alemanas, también en importantes festivales y ciclos de música contemporánea. Premios y distinciones: Segundo Premio del Concurso para Jóvenes Compositores (1988), organizado por la Universidad Nacional de La Plata y la Asociación Catalana de Compositores, Barcelona, España. Premio Forum Junger Komponisten (1989), organizado por la Radio WDR, Colonia, Alemania. Premio Internacional de Composición "Elizabeth Schneider" (2001), Friburgo de Brisgovia, Alemania. Premio de la Ciudad de Buenos Aires (2003), Argentina. Recibió encargos del Festival Donaueschinger Musiktage, Musik Biennale Berlin, Wittener Tage fuer Neue Kammermusik, Festival Música viva Munich, Freiburger Schlagzeug Ensemble, (IGNM Hannover) Sociedad de Música Contemporánea de Hannover, todos en Alemania, Ciclo de conciertos Ars Nova Choele Choel y Festival Distat Terra (Argentina) y del Festival de Rümlingen, Suiza.
Compositora en residencia de las siguientes ciudades alemanas: Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (6 meses, y luego una extensión, 1994); Künstlerhof Schreyahn (9 meses, 1996) y Künstlerhof Schöppingen (4 meses, 2003).
Autora de escritos y ensayos analíticos en las revistas de Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. Las revistas Arte e Investigación de Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Libro en Ediciones de la UNLP.

Gráfico completo.
Análisis de espacialidad externa.



Bibliografía

Etkin, Mariano. (1989) Los espacios de la música contemporánea en América Latina. Revista ISM- Nro.1. UNL Etkin, M., Cancián, G., Mastropietro, C., Villanueva, M. C.: (1998) Forma y variación en la música del siglo XX. Revista: Arte e Investigación; año 2, no. 2. Facultad de Bellas Artes. UNLP

Etkin, M., Villanueva, M. C. (2006) Entrevista a Mauricio Kagel. Entrevista realizada en el marco del Proyecto de Investigación "Músicas del siglo XX: materiales y procedimientos de la composición". Facultad de Bellas Artes. UNLP

Fessel, Pablo. (2007) Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escrito de compositores. Colección Libros de Música. Biblioteca Nacional. Bs.As.

Gandini, Gerardo. (1984) Estar. Ponencia presentada durante las Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX. Córdoba, Argentina. Disponible en: http://latinoamerica-musica.net/index.html
Guembe, Gabriela. (2014) La espacialidad en Eero Tarasti. Aportes a un modelo de análisis semiótico. Revista Huellas. Búsquedas en artes y diseño Nro.8. UNCUYO

Landaburu, Federico. Cátedra: Interpretación- Clarinete y otros instrumentos. Diplomatura Superior en Música Contemporánea. CSMMF. Disponible en: https://sites.google.com/view/dsmc

Lihuen Sirvent, María. (2014) Rastros de una estética localizada en ´intonso (11 páginas)' de Cecilia Villanueva. Facultad de Bellas Artes. UNLP. Disponible en: http://es.calameo.com/read/000658104c95f18ca0c1c

Lihuen Sirvent, María – Rodríguez, Edgardo. (2016) Algunas tendencias estéticas en la música de Cecilia Villanueva. Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Paraskevaídis, Graciela. (2009) Las venas sonoras de la otra América. Los textos originales pertenecieron a la conferencia inaugural y a una audición complementaria de la misma, en el marco del simposio "La otra América", que tuvo lugar en la Escuela 27 Superior de Música de Colonia, Alemania, los días 4 y 5 de abril de 2009. Esta versión fue corregida y ampliada en junio de 2009. Disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lasvenassonoras.pdf
Villanueva, María Cecilia. Críticas. Editorial Thürmchen Colonia, Alemania. Disponible en: http://www.thuermchen.de/VERLAG/villanueva/index.html
----------(2007) Comentario. En: Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escrito de compositores. Pablo Fessel, compilaciones. Colección Libros de Música. Biblioteca Nacional. Bs.As.
----------(2021) Comunicación personal.

Griselda Giannini

Licenciada en Artes Musicales, orientación Clarinete (DAMus- UNA), se perfeccionó en el Departamento de Música, Arte Dramático y Educación de la Escuela Superior de Ciencias y Bellas Artes "Lemmensinstituut" (Lueven, Bélgica)y en Interpretaciónen la Diplomatura Superior de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla".Actualmente se encuentra cursando la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana de siglo XX (UNCUYO, Mendoza).

Desde 2012 a la actualidad participa de las temporadas de la Orquesta Nacional de Música Argentina "Juan de Dios Filiberto" en clarinete y clarinete bajo. La música de cámara ocupa un lugar esencial en su carrera. Desde 2011 integra el Ensamble de Vientos "Pampa" del DAMus (UNA) y AntiquaNova Trío de la Fundación AntiquaNova. En 2021 pasa a formar parte la Compañía Oblicua bajo la dirección de Marcelo Delgado.

Involucrada en la difusión de la música contemporánea, en especiallatinoamericana, desde 2010 participa del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea de Teatro Gral. San Martín, Centro de Experimentación del Teatro Colón, Colón Contemporáneo, Ciclos de Conciertos Tempus Fugit de la Fundación Música AntiquaNova, estrenando obras de compositores nacionales e internacionales. Fue invitada a la "2da, 3ra y 4ta. edición Distat Terra Festival" (Río Negro), XV Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas (Viña del Mar, Chile), Atemporanea Festival realizado por el Conservatorio Superior de Música "Astor Piazzolla" yII Festival Internacional de Artes Sonoras (Ecuador).

Actualmente es profesora de las cátedras de clarinete en el DAMus (UNA), Instituto Superior de Música "José Hernández" de Vicente López y Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla".

La influencia de los medios electroacústicos en la música instrumental

por el Prof. Matías Couriel

Resumen

El presente artículo intenta averiguar de qué manera se ha modificado la música instrumental a partir del desarrollo de los medios electroacústicos y determinar cuál es su grado de influencia en la actualidad. El marco de la presente investigación estará centrado en tres innovaciones de los medios electrónicos que han influido de manera significativa en la música instrumental: la utilización de nuevos materiales para la composición, las innovaciones en el campo de la forma y la incorporación de nuevos tipos de texturas. Se reunirán y abordarán los conceptos más importantes referidos a la temática que tanto teóricos como compositores han destacado en diferentes escritos.

La música instrumental se ha visto influida de manera considerable por la música electroacústica durante el siglo XX. Compositores tan diferentes como: Edgar Varèse, Gyorgy Ligeti, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann, Steve Reich, Jonathan Harvey, Terry Riley o Gerard Grisey, han realizado obras que están basadas en conceptos que provienen de los medios electrónicos y los han aplicado al medio instrumental, además de documentar estas prácticas.

De acuerdo con Whorf (1956), de la misma manera que un idioma puede condicionar la forma de pensamiento, las limitaciones y facilidades que impone cada medio sumado a los condicionamientos sociales e históricos, generan un vocabulario específico particular[1]. Sobre esta misma problemática, McLuhan (1964) afirma que los contenidos son moldeados en gran medida por los medios en sí mismos, los cuales generan sus propias especificidades, a través de sus posibilidades y limitaciones. McLuhan llega a concluir que la influencia del medio en ocasiones es de tal magnitud en el contenido que, de acuerdo con el autor: "el medio es el mensaje" (1964:29).

En el ámbito musical, el ordenador se encuentra actualmente involucrado en los procesos de composición, producción, edición y escritura musical, además de utilizarse como medio insustituible para la investigación.

Esto ha generado al menos tres cambios trascendentales en la música instrumental y en el pensamiento musical general.

La primera gran transformación ocurre a partir de la posibilidad de reproducir sonidos grabados. Esto permitió grabar cualquier tipo de sonidos, tanto tradicionales como aquellos que no eran considerados hasta ese momento susceptibles de ser utilizados en la música ya que provenían de fuentes que no eran instrumentos musicales o de técnicas no tradicionales utilizadas en éstos. De esta manera, se extendió de manera exponencial la cantidad de materiales disponibles para la composición.

Diversos autores (Murail, 2005; Stockhausen 1991; Solomos 2013; Wishart, 1994), coinciden en señalar que a partir del surgimiento de la música electroacústica comienza una progresiva sensibilización en torno al sonido.

De acuerdo con Solomos (2013:13), los medios electrónicos permitieron por primera vez fijar y reproducir ilimitadamente un pasaje musical sin la necesidad de un intérprete. Esta nueva posibilidad

[1] Véase la hipótesis Sapir-Whorf (Whorf 1956). Se toma aquí como referencia la denominada hipótesis débil del lenguaje, la cual afirma que el lenguaje condiciona el pensamiento, pero es en última instancia el ambiente social el que determina este último.

[2] Solomos atribuye a Schaeffer y a la experiencia del sillon fermé, la paulatina sensibilización en torno al sonido. Véase Solomos (2013:10).

permitió centrarse en el sonido ya que, al ser repetido, este pierde su contenido simbólico y comienza a predominar su morfología (al igual que ocurre con las palabras)[2].

Murail (2005:121) afirma que: "El cambio más abrupto e importante que afectó al mundo musical en el pasado reciente estuvo basado no en un tipo de reflexión sobre la gramática musical (...) sino en (...) el universo sonoro que convoca a los compositores (...)". Este proceso, de acuerdo con el autor, ha ocurrido muy lentamente, primero a través de los instrumentos de percusión y luego a través de la música electrónica.

Solomos (2013:14), sostiene que ha habido un cambio de paradigma en la música actual, donde la organización de la altura como principio estructurador ha quedado desplazado por el concepto más amplio de sonido, en su acepción más holística. Esta nueva noción es a la vez de acuerdo con el autor materia y forma en la música electroacústica:

"(...) el sonido ha devenido uno de los mayores desafíos (...) Todo ha pasado como si, durante aproximadamente un siglo, la música hubiera iniciado un cambio de paradigma: estamos pasando de una cultura musical centrada en la altura a una cultura del sonido (...). El calificativo de "atonal" no corresponde más que a su potencial destrucción del pasado, el recentramiento sobre el sonido, constituye la fase constructiva".

Wishart (1994:13) afirma que el sonido es el principal material musical en la actualidad, a diferencia de la música del pasado, donde éste estaba constituido por la organización de las alturas.

La segunda transformación que generaron los medios electrónicos sobre la música instrumental ocurrió a partir de la posibilidad de estos de modificar los sonidos grabados previamente. Estos podían ser alterados en una gran variedad de formas, a partir de diversas transformaciones de sonido que incluían distintos parámetros musicales. De esta manera, se volvió a extender la cantidad de sonidos disponibles para la creación por medios electrónicos.

La gama prácticamente infinita de variaciones sobre un mismo sonido, podía llegar a tornar irreconocible el sonido original.

En la actualidad, estas transformaciones pueden ocurrir a diferentes escalas, desde la modificación de un simple grano, hasta la posibilidad de generar una pieza completa a partir de un proceso.

A escala microformal, los procesos de transformación pueden afectar a todas las cualidades del sonido, es decir, a su altura, intensidad, timbre, duración y espacialidad.

Kokoras (2005:6) analiza la posibilidad de estructurar la macroforma a través de diferentes tipos de transformaciones, en lugar de utilizar secciones recurrentes, como ocurría en la práctica común. A este nuevo tipo de forma, determinada por los procesos, el autor la denomina como Morphopoiesis[3].

El tercer cambio que generó la música electroacústica en la música instrumental, ocurre en el dominio de las texturas. Este término tradicionalmente se refiere a las relaciones de jerarquía que se establecen entre los diferentes planos de una composición[4]. Sin embargo, como afirma Kokoras (2007:1), este mismo término se puede referir a: *"(...) la mayor o menor densidad de las capas simultáneas de diferentes componentes musicales"*. Es precisamente este último criterio el que se ha modificado a partir de la aparición de la música electroacústica.

Los medios electrónicos permitieron la yuxtaposición de diferentes sonidos de una manera inédita en la música instrumental, lo cual generó una gran variedad de nuevas texturas. Esto fue posible gracias a la capacidad de los ordenadores de utilizar sonidos extremadamente pequeños, la cual fue denominada como el "grano" del sonido. A partir de esta mínima muestra sonora, fue posible combinar estas partículas para generar nuevos tipos de texturas.

[3] El mismo autor define el término (2005:4), el cual proviene del griego. El prefijo Morpho significa "estructura" y el sufijo Poiesis significa "creación". Es decir que se crea la estructura a partir del proceso. Este mismo término, de acuerdo con el autor, es también utilizado en griego en la ingeniería civil e industrial (2005:3).

Xenakis, el primer compositor en utilizar este término (1963:43), afirma que:

"Cualquier sonido es una integración de granos, de partículas sonoras elementales, de "cuantos sonoros". Cada uno de estos granos tiene una naturaleza tripartita: duración, frecuencia e intensidad. Todo sonido (…) es considerado como un conjunto de un gran número de granos elementales dispuestos en el tiempo".

El concepto de "grano" influyó de manera considerable en la propia música instrumental de Xenakis, así como en una gran cantidad de compositores, los cuales comenzaron a trabajar con este tipo de texturas.

Wishart (1994:47), compara a este tipo de texturas con el ruido en el dominio del timbre, ya que el espectro cambia tan rápidamente e indirectamente que no es posible percibir una altura determinada y la resultante sonora termina siendo un resultado "estadístico".

Por último, a partir del surgimiento de la música electroacústica, el proceso mismo de composición se vio afectado de manera considerable. De acuerdo con Maderna (1997:131), la aparición de la música acusmática ha modificado la lógica que los compositores utilizan para la composición, desde una concepción lineal y unidimensional del proceso creativo hacia una forma vectorial de la composición:

"Mientras que la composición instrumental procede, en la mayoría de los casos, de un desarrollo de tipo lineal -justamente porque se trata del desarrollo de un pensamiento que no está en contacto directo con la materiael hecho que en el estudio electrónico podamos ensayar concretamente las diversas estructuras sonoras (…), sitúa al músico en un lugar completamente nuevo (…). Una estructura no es única, sino que puede asumir un gran número de funciones de acuerdo a su relación con el conjunto (…). La escucha no se efectúa más en un tiempo lineal".

Este proceso de influencia de la música electroacústica en la música instrumental continúa hasta nuestros días. Es muy probable que el futuro desarrollo de nuevas tecnologías traiga también aparejados nuevos cambios en la música instrumental.

Bibliografía:

-Albèra, P. [comp] (1997). Musiques en création: Textes et entretiens. Paris: Contrechamps.

-Kokoras, P. (2007). Towards a holophonic musical texture. Journal of Music and Meaning (JMM), 4.

-Kokoras, P. (2005). Morphopoiesis: A general procedure for structuring form. Electronic Musicological Review, 9.

-McLuhan, M. (1964). Understanding media. New York: McGraw-Hill.

-Murail, T. (2005). The Revolution of Complex Sounds. Contemporary Music Review, 24(2-3), 121-135. doi:10.1080/07494460500154780

-Solomos, M. (2013). De la musique au son: L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

-Stockhausen, K. (1991). Stockhausen on Music: Lectures and interviews. London: Marion Boyars.

-Whorf, B. L. (1956). Language, Thought, and Reality. American Sociological Review, 21(5), 643. doi:10.2307/2089121

-Wishart, T. (1994). Audible design. York: Orpheus the Pantomime.

Matías Couriel

Es egresado de la carrera de Composición de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina). Ha completado estudios de posgrado en composición mixta en el Conservatorio de Estrasburgo (Francia). Sus profesores han sido: Daniel D'Adamo, Tom Mays, Marcelo Delgado y Guillermo Pozzati, entre otros. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Composición de la Universidad Católica Argentina.

Ha recibido los siguientes premios: Primer premio, "World music days Beijing 2018", categoría solista; Primer premio, concurso de música para dos pianos de la Universidad del Litoral 2016; Primer premio, Concurso Nacional de Composición "Juan Carlos Paz" 2011, categoría sinfónica. En 2019 ha recibido una beca de creación del Fondo Nacional de las Artes para la composición de un proyecto de ensamble y electrónica.

Sus obras han sido elegidas en los festivales: "Musica" (Francia), "Festival Mixtur" (Barcelona), "Miso Music" (Portugal), "Muslab" (México), "Hilltown" (Irlanda), "Metanast" (Inglaterra), "Radiophrenia" (Escocia), "Musiques Eclatées (Francia)", entre otros, difundiéndose en distintas radios de Europa.

Sus obras orquestales, de cámara y solistas se han estrenado en importantes ciclos y salas de concierto, que incluyen: Opera Nacional del Rhin (Francia), Congreso mundial de saxos 2018 (Zagreb), TV france 3, Alsace (Francia), Museo de arte moderno de Estrasburgo (Francia), Auditorio Colegio Mayor (Madrid), Consulado de Argentina en Nueva York y Toronto, West Kensington Music School (Londres), Centro de Experimentación del Teatro Colón, Facultad de derecho (aula magna y auditorium), Teatro Nacional Cervantes, Biblioteca Nacional, Fundación Beethoven, casa de la cultura del FNA, Centro Cultural Rojas, Colegio Público de Abogados, Centro Cultural Córdoba, Teatro 1º de Mayo (Santa Fe), Condit, Fundación cultural Osde, Scala de San Telmo, Museo Fernandez Blanco, Uninorte (Paraguay), Vidriera de la DGEART, entre otros.

Diversos ensambles han interpretado su música, los cuales incluyen:

Cuarteto de cuerdas TANA (Francia), Hanatsu Miroir (Francia), Cuarteto Re-sono (Francia-Suiza), Orquesta Juvenil Nacional San Martín, Orquesta Filarmónica de Asunción (Paraguay), Ensamble GEAM, Dúo Skat, Grupo "tres de percusión", conjunto "ritmus", entre otros.

Es co-fundador del ensamble GEAM, que desde 2009 se dedica a difundir la música de compositores jóvenes argentinos. Participa también en el grupo CUDA de compositores.

Ha sido elegido para participar de masterclasses con: Ensamble Modern (Austria), Roland Schueller (Austria), Trio K/D/M (Francia), Miranda Cuckson (USA), Daniel Teruggi (Francia/Argentina), Alexander Schubert (Alemania), Javier Torres Maldonado (Italia), Marcelo Toledo (EEUU-Argentina), Yerri-Gaspar Hummel (Francia).

Es docente de las cátedras "Armonía 3", del Conservatorio de la Ciudad de Buenos Aires y de "Orquestación I-III" y "Análisis de la música contemporánea I y II", del Instituto Superior de Música "José Hernández" de Vicente López.

EXPERIENCIA MUSICAL EN CRUCEROS

Por Carlos Armando Botto

Les quiero compartir mi experiencia de trabajar como guitarrista solista en un barco. Lo hice por una necesidad económicaque estábamos pasando con mi mujer y nuestras tres hijas. Para poder realizar el trabajo, pueden buscar en internet "Músicos en el exterior". Mi experiencia fue durante los años 2008 y 2009. El contrato fue por 6 meses y pagaban 2000 dólares por mes,sin ningún gasto de alojamiento o comida. El pasaje ida y vuelta a Florida,Cabo Cañaveral, lo pagó la Empresa. Para entrar tuve que presentar un video sin cortes en el que se debía interpretar distintos estilos musicales,así como también una lista de al menos 70 obras de repertorio.

La empresa para la cual trabajé fue "Royal Caribbean" y el barco se llamaba"The Mariner of the Seas", el cual era más grande que el Titanic. El trabajo consistía en hacer 4 o 5 shows de 50 minutos todos los días, salvo un día en el que teníamos franco. Yo tocaba en el bar, en el restaurante, en el paseo del Shoppingy en otras salas más chicas.El camarote para los músicos es compartido:son dos personas por habitación. Para comer,íbamos al restaurante de los oficiales y los restaurantes para pasajeros eran espectaculares.Yo tocaba diversos estilos, tales como: bossa nova,folklore argentino, tango, algo de flamenco, bolerosy también obras clásicas que incluían diferentes estilos: barroco,clasicismo, romanticismo ycontemporáneo. En ocasiones tocaba también improvisaciones sobre los estilos mencionados anteriormente.

Al principio estaba muy entusiasmado, pero al cuarto mes ya estaba un poco cansado. Iba renovando repertorio poque lo piden y también para mantener mi entusiasmo. En 50 minutos se consume mucha música. A veces en los entretiempos iba a los baños de los restaurantes, que eran un lujo, y me sentaba en el inodoro para poder dormir unos minutos. Solo iba a descansar, ya que es muy demandante tocar como solista aunque sea solo para música de fondo en un restaurante inmenso lleno de gente con 200 personas aproximadamente.

El bar, al ser más chico, me hacía sentir más a gusto. Era mi lugar preferido: tenía escenario y era muy hermoso. Otros músicos que conocí y esto es para el que le interese formaban tríos de música clásica,cuartetos de música romántica con cantante,quintetos con vientos para música bailable del estilo de los años '40.

Tenían éxito tocando música al estilo Glenn Miller muy al gusto norteamericano, aunque eran polacos. Unos jamaiquinos hacíanfunk, muy ruidoso y tocaban en la pileta.

Quiero avisarles que también se debe hacer el trabajo de los oficiales, el cual consiste en juntar a los pasajeros en la cubierta frente al bote que les corresponde. En una simulación de emergencia de hundimiento,esto se hacía una vez a la semana. Los viajes duraban una semana y luego volvíamos. Cada semana rotaba y viajábamos al caribe. Así pude conocer diferentes lugares, tales como: las islas de San Martin, Haití,Jamaica, Cococay, Saint Thomas,Cozumel. Esta última es la única donde se habla en español.Es obligatorio saber inglés para conseguir este trabajo. Tengo mil anécdotas para contar.

En síntesis, además de ayudarme económicamente, la experiencia en el crucero me permitió también definir mi estética musical.

Entrevista para ATRILES

¿Recomendarias la experiencia independiententememte de la variable económica? ¿Por qué?

Si, recomiendo hacer esta experiencia mas allá de la variable económica, la soledad te va a hacer mas sabio y mas fuerte, también vincularse con gente y otros paises, culturas, es algo maravilloso y enriquecedor.

¿Si te hubiesen pedido modificar técnicas/recursos, por ejemplo incorporar sintetizadores, hubieses tomado el puesto? ¿Por Qué?

Si hubiesen pedido que incorpore sintetizadores, si, lo habria aceptado, soy permeable a otras expriencias y mezclas, y hubiera sido mas descansado, mas variantes te alejan de la repetición rutinaria, algo siempre presente en este trabajo de músico profesional.

¿Según tu vivencia se podría devaluar la esencia estética de la música al someterla a un fondo donde el público no tiene atención plena al interprete? (haciendo compras, conversando en un café...) ¿Por qué?

Creo que si, se devalua la esencia estética de la música, pero no siempre, hay momentos en que uno cree que no tiene dignidad o esta haciendo el ridiculo, y hay otros momentos muy buenos de gran tranqulidad y escucha de la gente, se pasa por infinitas variantes, me sentia feliz de ganar buen dinero, tocando la guitarra, sabia que no era el granconcierto, pero me parecia muy buen trabajo, la crítica que hago es que deberia ser no de seis meses, si no, de 4, o tres.

Entrevista EMILIANO SPADACCINI
Por Natalia Paz

¿Cómo has logrado articular la carrera musical con la docencia?

No me simpatiza mucho el concepto de "carrera" artística. Me hace pensar en que uno tiene que correr para llegar a algún lado. Y yo por lo que voy viendo, creo que en lo artístico lo importante es sostener, mucho más que llegar. Para muchos músicos en argentina, la docencia es antes que nada una salida laboral. La actividad musical está muy poco monetizada. Así que vivir de "músico" es muy difícil. Ahí aparece la docencia como lugar en común. Yo particularmente siempre sentí atracción por la docencia. Tal vez, por ser de géminis (nos gusta transportar información), pero más seguramente, porque tuve la suerte de que mis grandes formadores, además de ser grandes artistas, fueron tremendos docentes. Eso fue muy inspirador. Me siento muy afortunado de haber tenido siempre trabajos docentes relacionados muy directamente con el quehacer musical. Por ejemplo, en el Programa de Orquestas Infantiles y Juveniles, desde que entré, empecé a escribir arreglos. Son más de 15 años haciendo eso. Ahí hay algo del "oficio", que si no hubiera sido por la docencia, no se si hubiera tenido la posibilidad de experimentar.

"...en lo artístico lo importante es sostener, mucho más que llegar..."

A nivel organizativo... bueno...mmm. La música necesita tiempo, mucha dedicación. Es difícil encontrar el equilibrio entre la actividad docente y los espacios artísticos de proyección personal. En general la balanza se inclina para un lado. Mi queja constante de muchos años fue: no tengo tiempo para "lo mío" (hablando solo de lo artístico). A lo que hay que sumarle que uno tiene una vida, familia, afectos, cuerpo, etc. Hace un tiempo creo que logré equilibrar un poco eso. Y tiene que ver con dejar algo en algún lado para ganar en otro.

¿Cuáles son tus proyectos a corto y largo plazo en el plano artístico?

En este momento estoy trabajando junto a Cristobal Zanelli en la composición de una obra escénica (una operita) encargada por el Ministerio de Educación de la Nación. El guión toca varias de las temáticas transversales del ministerio. Va a salir algo interesante.

Con los Kai D` Raíz estamos trabajando en la edición de la segunda parte de nuestro tercer trabajo discográfico (lo sacamos en cuotas). Ahí hay varias obras y arreglos a los que quiero mucho. Estoy con muchas ganas de escuchar eso. A la vez, en breve vamos a realizar una producción audiovisual sobre alguno de los temas del disco gracias a un subsidio que nos dio la Secretaría de Cultura de Vicente López. En enero vamos a tocar al Festival Internacional de Jazz de Mercedes (Uruguay).

¡Muy contentos con eso! Y ahora nos acabamos de enterar que nos dieron una beca del Fondo Nacional de las Artes para la realización de una producción audiovisual en vivo el año que viene.

También en el arranque del año que viene, junto a mi amigo Pablo Quiñones, vamos a encarar un proyecto de Mecenazgo que tiene que ver con el R.A.P. sinfónico. Vamos a convocar a freestylers de distintos barrios de C.A.B.A y vamos a componer para ellos unas músicas sinfónicas que van a tener que ver con la identidad cultural de cada uno de los barrios. Vamos a ver qué sale.

Hace unas semanas terminé un laburo muy grande encargado por la Orquesta Aeropuertos 2000. Un set de arreglos sinfónicos sobre tangos clásicos para un show con una gran producción. Por siempre Tango, fue un éxito. A largo plazo me gustaría profundizar en el campo de lo arreglístico en el que tengo bastante experiencia. Me motiva mucho lo sinfónico. Espero que se me sigan presentando oportunidades.

¿Crees que para el alumnado del ISMJH puede resultar inspirador contar en su formación con un docente ilustrado de la música?

En las disciplinas artísticas tal vez la forma de aprendizaje más directa es la imitación. ¿Cómo aprendemos a hablar? Y bueno… la música es un lenguaje. Hay una obra de Haydn que se llama "Il Maestro e lo Scolare". Un tema con variaciones para 4 manos. Es una de esas obras que son una suerte de manual de composición en la que no hay escrita ninguna palabra. El maestro toca, y el alumno repite. ¡Corta! Algunos pedagogos me podrían mirar con cara por afirmar eso. Pero hay algo de esa concepción pedagógica que a los docentes de música no se nos puede escapar. Podemos tener otro montón de recursos, pero aquello que nosotros hacemos como artistas es posiblemente lo más valioso con lo que contamos a la hora de enseñar. Fuera de lo técnico, también uno transmite el empuje, la pasión, la curiosidad, la perseverancia.

"…aquello que nosotros hacemos como artistas es posiblemente lo más valioso con lo que contamos a la hora de enseñar…"

¿Qué representa el ISMJH en tu vida profesional?

El ISMJH es en principio un lugar de realización. Doy materias que me encantan y que tienen mucho que ver con lo que hago. O sea, siento que hay algo de mi formación que puedo proyectar muy directamente en el instituto. A la vez, también es un lugar de formación. Trato de siempre mantenerme activo investigando, estudiando y buscando "data". Repensando lo que doy y cómo lo doy. Y por último, hace varios años que trabajo en el ISMJH, y como fuente laboral, permite y permitió mi desarrollo en espacios artísticos de proyección personal.

¿Qué logros y dificultades a superar podes visibilizar en el trabajo de arreglador y compositor?

Me copa que a lo largo de los años fui logrando pensarme desde un lugar cada vez más amplio a nivel estético. Me gustan todas las músicas. También tomé bastante conciencia de la importancia de prestarle mucha atención a la dirección de la música. A esos "momentos especiales", y a cómo la música se dirige hacia esos lugares. El "momento especial": ese momento con el que uno se entusiasmó, que por ahí generó la energía inicial, esa idea que enciende el fuego. Y el trabajo de componer sería construirle una periferia, un contexto a esos momentos. A veces esos momentos aparecen también por casualidad, o a causa de un proceso. Por último, logré desarrollar en éste último tiempo cierta metodología de trabajo que me viene funcionando. Todo esto hace que me sienta más seguro escribiendo. ¡Pero…ahí me aparezco yo! Mi peor enemigo. Me critico fuertísimo. El proceso creativo en algún momento se me hace difícil. Me cuesta. Eso es algo que me encantaría mejorar. Pero no se si hay esperanza, por ahí es cuestión de bancar que es así. Pero uno va aprendiendo eh. El proceso creativo es un proceso de sublimación. O sea, es una suerte de mal menor. Inventarse un problema, pero en un universo lúdico. O sea, estar preocupado por si va un acorde u otro, nada que ver con estar preocupado por la condición humana. Pero en el momento en el que uno está "ahí" metido, es lo más importante. Y ahí hay un manejo de energías que en general termina siendo muy sanador. En fin, me cuesta. Mientras tanto busco recursos: por ejemplo, la creación colectiva es estimulante y alivia. Y también… **¡Hay que tirarse buena onda! A veces voy en el auto escuchando alguna música mía, y cuando viene alguno de esos momentos especiales que quedaron joya los grito como un gol.**

ENTREVISTA A ALICIA BASTA

Por Rubén Yazyi

¿Qué fue lo que te motivó a estudiar música y en particular flauta traversa en tu vida?

Desde chica siempre me atrajo la música. Tanto mi hermana como mi prima estudiaban guitarra y siempre tocaban en las reuniones familiares.

Para ese entonces, la Escuela de música Juan Pedro Esnaola inició sus actividades a la vuelta de mi casa. Estuvo en esa ubicación por unas pocas semanas pero eso bastó para tomar contacto y fue así cómo me inicie formalmente en la carrera de música, con especialidad en guitarra. Desperté a un mundo nuevo y empecé a asistir con asiduidad a conciertos de todo tipo. Fue allí donde surgió mi interés por tocar un instrumento de viento de orquesta. *Instantáneamente la flauta llamó mi la atención, por su sonoridad y versatilidad.*

Y, cuando estaba terminando con los estudios de guitarra, incorporaron la cátedra de flauta traversa, en la escuela de Música: *fui su primera alumna.*

"...cuando incorporaron la cátedra de flauta traversa, en la Escuela de Música Juan Pedro Esnaola: fui su primer alumna de flauta..."

¿Tuviste en los inicios de tu carrera alguna otra actividad a la que hayas querido dedicarte o qué lo hayas hecho?

Siempre quise hacer música.

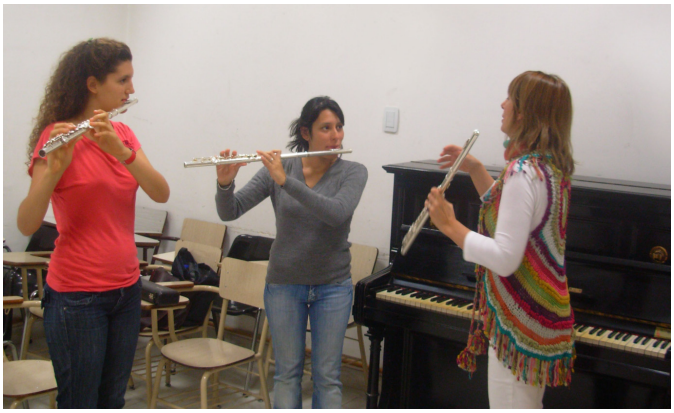
¿Cuáles fueron los momentos de mayor aprendizaje durante tu vida musical? ¿Y los maestros que consideras más influyentes en tu carrera?

Los años de la escuela Esnaola fueron muy motivadores ya que había un cuerpo deprofesores jóvenes muy talentosos y con muchas ganas de brindar lo mejor. Luego vinierontiempos de grandes maestros no solo de flauta sino también de música de cámara como es el caso del maestro Jordi Mora, un antes y un después en cómo abordar el discurso musical.

Otra gran educadora ha sido Raquel Zone con quien trabajé la conciencia corporal a la hora detocar.

¿Qué experiencias o anécdotas más significativas atesoras del Instituto?

Todos los años que pasé enseñando en el Instituto fueron extraordinarios compartiendo mi gran vocación docente con un excelente equipo de profesores.



"...Todos los años que pasé enseñando en el Instituto fueron extraordinarios..."

En el ámbito de la música ¿qué obra, compositor o estilo musical aún sentís que te gustaría estudiar?

Me gustaría profundizar en la obra de Richard Wagner, que si bien es un compositorque no ha escrito música para flauta especialmente, posee un lenguajemuy rico que todavía no he explorado en profundidad.

¿Qué podrías contarnos acerca de tu experiencia fuera de la Argentina?

He estado en dos oportunidades, una haciendo un curso de música de cámara con el Maestro Jordi Mora, y la otra tocando en la Bruckner Akademie. Las dos fueron experiencias muy enriquecedoras, sobre todo poder compartir el hecho musical con otras personas.

¿Qué cambiarias o qué incluirías en la enseñanza musical argentina?

Diseñaría un programa en el que la música tuviera una mayor presencia en la educación inicial del niño, y que puedan ellos comenzar a tocar un instrumento y expresarse a través del canto a temprana edad, incorporándose a organismos orquestales y corales desde un primer momento ya que los formará en una sensibilidad, constancia y perseverancia que les acompañará a lo largo de sus vidas y posibilitará encarar cualquier actividad que quisieran abordar con herramientas fundamentales para alcanzar sus objetivos.

"...Diseñaría un programa en el que la música tuviera una mayor presencia en la educación inicial....."

¿En qué proyectos estás trabajando actualmente?

Actualmente estoy organizando un curso de verano para flauta, guitarra y cello en laciudad de La Cumbre, Córdoba.

Por otra parte, estoy planificando jornadas de respiración para instrumentistas de viento.
Además preparando un programa de concierto con una violinista sobre música y aspectos de la misma.

ENTREVISTA A CÉSAR NIGRO
Por Natalia Paz

¿Cómo has logrado articular la carrera musical con la docencia?

En general la carrera musical difícilmente vaya escindida de la docencia, ya sea en el plano más filosófico del concepto, en el cual uno es alumno y maestro al mismo tiempo consigo mismo, como en la forma práctica, donde la coyuntura social te lleva hacia la docencia como una forma de ganarte la vida y a la vez estar ligado al hecho musical. Por supuesto que la docencia también genera un aprendizaje enorme para los propios docentes, ya que la herramientas, proyectos, métodos y estrategias que se usan, pueden servir perfectamente también para el ejercicio de la docencia con nosotros mismos. Aquí se unirían los dos conceptos enunciados al principio.

> **"...uno es alumno y maestro al mismo tiempo consigo mismo..."**

¿Cuáles son tus proyectos a corto y largo plazo en el plano artístico?

Soy parte de un par de proyectos musicales, donde se hace música propia, mía o de otros integrantes. También en los últimos años estuve haciendo música para teatro. El año que viene hay un par de proyectos en esa dirección.

¿Crees que para el alumnado del ISMJH puede resultar inspirador contar en su formación con un docente ilustrado de la música?

Siempre es inspirador tener un docente que realice la actividad que dicta, es decir que pueda, mediante la practica demostrar lo que enseña en la clase. De alguna forma es humanizar la práctica musical, convivir con lo bueno y no tan bueno que tiene esta profesión. De alguna manera ver que todos convivimos con dificultades y dudas, pero que no por ello queremos abandonar todo, si no todo lo contrario, estaría bueno que esas dificultades generen el desafío de trascenderlas.

> **"...siempre es inspirador tener un docente que realice la actividad que dicta..."**

¿Qué representa el ISMJH en tu vida profesional?

El ISMJH es un lugar muy estimulante para trabajar, por la cantidad y calidad de ideas, iniciativas, y la escucha atenta para con nosotros, los profes. Rescato muchísimo estas características, porque es un lugar estatal, que no convive con muchas de las situaciones burocráticas que comúnmente traban el crecimiento de una Escuela.

¿Qué logros y dificultades a superar podés visibilizar en el trabajo del ORQUESTA DE GUITARRAS?

El ensamble de guitarras es una de las iniciativas que comentaba en el punto anterior. Es un proyecto muy estimulante para mi, y espero que para quienes asistan también. El principal desafío es que los y las guitarristas pueden ejercitar la escucha de lo propio dentro de un contexto general, donde pasan muchas cosas, e interactuar musicalmente.

Hemos logrado armar un repertorio diverso estilísticamente, lo cual me parece importante, ya que cada estilo musical conlleva dificultades propias, y genera una necesidad desde el toque, el fraseo, la acentuación, es decir la articulación en general, y eso no obliga a buscar esos recursos de manera individual y grupal, lo que genera la adquisición de nuevas herramientas como intérpretes.

ENTREVISTA A JULIO C. VIVARES, PRÓXIMA PÁGINA . . .

Entrevista al Lic. Julio César Vivares,
Por Rubén E. Yazyi

¿Qué podría contarnos respecto a su formación académica y experiencia en el ámbito docente y musical?

Mi formación académica me ha permitido aunar dos vocaciones: la del arte y la educación, ya que soy egresado del Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo" de Bs. As. con el título de "Profesor Superior de Composición" y, además, obtuve la licenciatura en educación en la Universidad Nacional de General San Martín.

Dentro del campo específico de la música, algunas de mis obras juveniles fueron premiadas en distintos concursos nacionales de composición; pero debo decir que, el reconocimiento con el que me he sentido más agradecido fue con el "Diploma de Honor" que me otorgó en el año 2000, la "Liga Pro Comportamiento Humano", por mis aportes musicales y pedagógicos.

Siempre asumí un serio compromiso con la educación, lo que me ha permitido establecer un contacto y accionar directo con las diversas problemáticas del sistema educativo en todos sus niveles y modalidades, intentando contribuir a su mejora a través del ejercicio áulico, de mis composiciones, charlas y escritos pedagógicos.

"Siempre asumí un serio compromiso con la educación…"

El despertar de la sensibilidad, de la creatividad y el desarrollo del pensamiento autónomo y crítico en los estudiantes, son algunos de los tópicos centrales que suelo abordar con profundo interés en mi producción académica.

"El despertar de la sensibilidad, de la creatividad y el desarrollo del pensamiento autónomo y crítico en los estudiantes.."

En la revista Atriles se puede acceder a algunos de mis escritos sobre música y sobre educación.

¿Qué fue lo que lo motivó a emprender la misión de crear una Institución tan importante como lo es el Instituto Superior de Música José Hernández?

Uno de los motivos más importantes para la creación del Instituto fue el intentar dejar para la comunidad de Vicente López, un establecimiento educativo de excelencia, de Nivel Terciario, dentro del campo de la enseñanza musical, que sería el primero con que contara uno de los municipios más importantes del país. **El reconocimiento oficial por parte de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires en el año 2002, materializó aquello con lo que había soñado y luchado por tanto tiempo.**

Fue así como el "José Hernández" se transformó en el hoy llamado Instituto Superior de Música "José Hernández", el primer establecimiento de Nivel Terciario del municipio, cuya enseñanza abierta a la comunidad es absolutamente gratuita.

Otra gran motivación fue el hecho de haber podido contar con el apoyo y acompañamiento de grandes docentes y de un maravilloso equipo administrativo (secretaria, preceptores y personal auxiliar) los que jerarquizan día a día a la institución.

¿Cómo fue esa experiencia?

Recuerdo que, a principios del mes de agosto de 1999, un par de colegas docentes me informaron que la Municipalidad de Vicente López llamaba a concurso de "títulos, antecedentes y oposición" (tal como dispone la reglamentación vigente) para la cobertura del cargo de director de un establecimiento en donde se enseñaba arte (ese era el "José Hernández") animándome a participar del mismo, ya que ellos conocían mi formación como compositor y docente.

Al principio, no pensé en presentarme, pero luego – y ante la insistencia de colegas y el apoyo invalorable de mi esposa Silvia, que veían en ello una posibilidad cierta para mi desarrollo y crecimiento personal y profesional – decidí hacerlo solo con la convicción de que, si tenía la posibilidad de acceder a dicho cargo, intentaría poner en práctica algunas ideas sobre las que fui trabajando a lo largo de muchos años de docencia.

Fue así como después de varias instancias de largos exámenes – todos ellos presididos por autoridades de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia y por la inspectora general del área – logré ganar el concurso y asumir como director del Instituto. Una vez en el cargo, pude ponerme en contacto con una realidad institucional que distaba muchísimo de la imaginada e idealizada "desde afuera". Había mucho por hacer, organizar y reconfigurar tanto en el campo educativo como en el administrativo e incluso el edilicio. La tarea no fue nada sencilla, ya que es sabido que la puesta en práctica de un meditado plan de mejora y transformación de lo establecido no siempre cuenta con la comprensión y aprobación inmediata de todos. Fue así como después de un profundo análisis situacional, visualicé que el área musical podría transformarse en un área con reconocimiento oficial de la provincia, por lo que me avoqué, sin descanso, a gestionar la concreción de dicho proyecto.

Durante sus años de gestión en la dirección del Instituto: ¿cuáles considera que han sido los mayores retos o dificultades que ha tenido que afrontar?

Toda gestión educativa implica afrontar el desafío de la resolución cotidiana de conflictos y dificultades inherentes al cargo. Yo he tenido, como todo gestor institucional, que afrontar los míos, pero el resultado final positivo enseña que bien ha valido la pena atravesarlos.

¿Cuáles son las mejores experiencias y logros que atesora de esta casa?

Podría enumerar una **gran cantidad de logros que atesoro como fundador del Instituto, pero uno de ellos es el de haber podido habilitar una fuente laboral para excelentes profesores y artistas dispuestos a dar lo mejor de sí por una educación de calidad, inclusiva y personalizada, en la institución; otro gran tesoro espiritual que conservo es el agradecimiento que recibo de los egresados con el título oficial docente y de la alegría y el cariño que expresan los alumnos cursantes no solo en las aulas sino en todo el espacio físico del establecimiento**, apreciándolo y cuidándolo como su propia casa; otro logro es el haberme sentido siempre acompañado por maestros, a quienes admiro y respeto, y de quienes me considero aún hoy, un compañero más de ruta, como así también el haber podido contar con un gran equipo administrativo y auxiliar que, sin ellos, poco hubiese sido posible.

El haber recuperado la totalidad del espacio físico del Instituto, después de varios años de gestión, también fue un logro muy importante para la institución; y, sin duda, la creación de la Revista "Atriles", que gracias a la desinteresada y valiosa colaboración del talentoso Prof. Rubén Yazyi, las distintas ediciones fueron y son leídas no sólo en nuestro país, sino también internacionalmente, prueba de ello son los comentarios recibidos de Italia, EEUU y Holanda, entre otros. Recuerdo que a partir de un artículo sobre el compositor argentino Rodolfo Zanni, publicado en Atriles, el Maestro Lucio Bruno-Videla, profesor de nuestra casa, pudo viajar a Italia.

"…las distintas ediciones de la revista Atriles son leídas no sólo en nuestro país sino también internacionalmente, …Italia, EEUU, Holanda, entre otros."

También la revista Atriles aparece mencionada en la novela histórica escrita por Giuseppe Zanni (familiar del compositor), con lanzamiento internacional. Todo lo dicho está documentado en las páginas de la revista.

¿Cómo imagina el Instituto en el futuro?

Me lo imagino reconocido, por toda la comunidad de Vicente López, como **uno de los establecimientos educativos de Nivel Superior más importantes de la provincia de Bs. As.**

En la actualidad, tanto en el ámbito personal o profesional, ¿Qué otros objetivos o proyectos está impulsando actualmente?

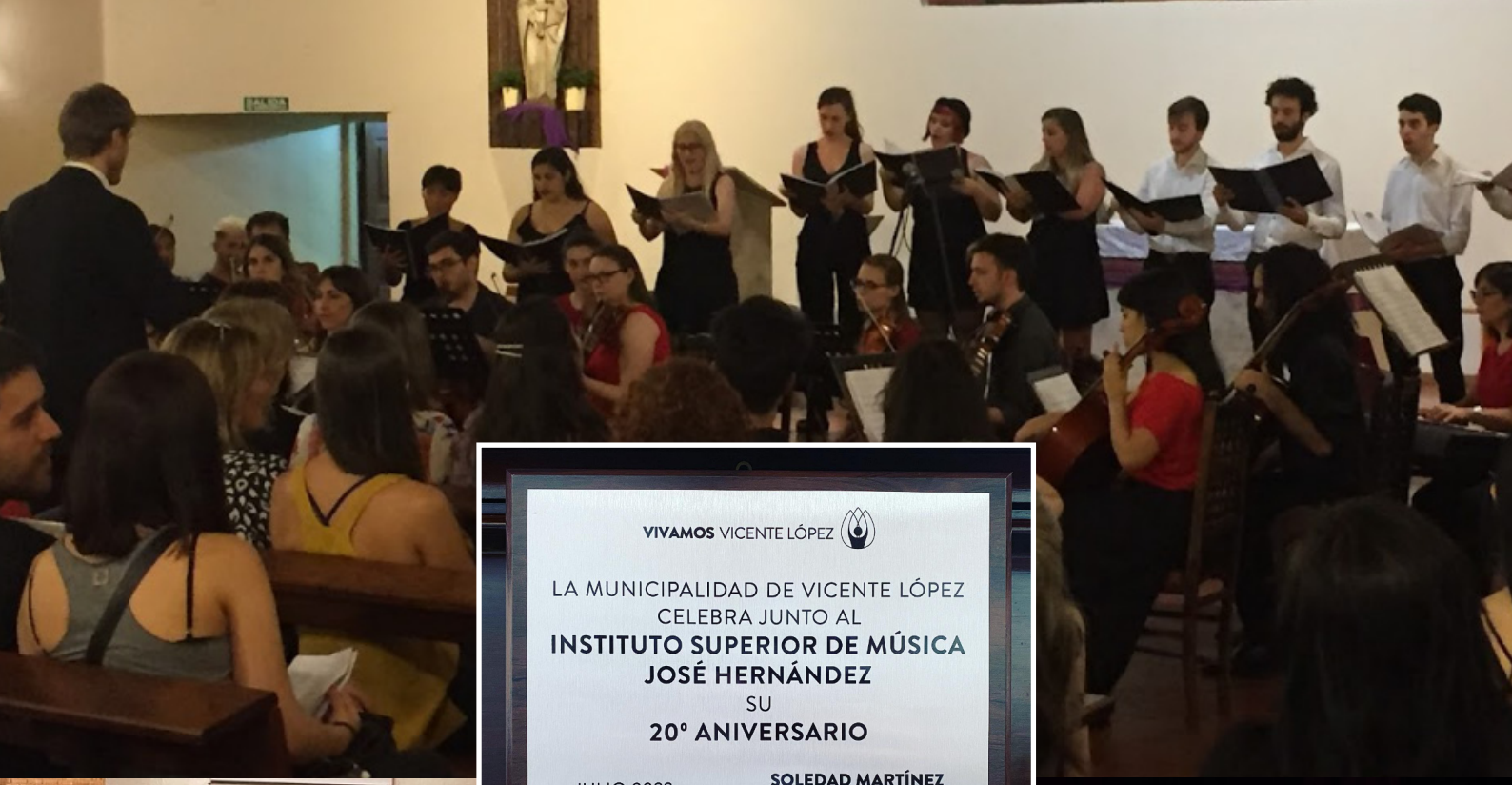
En la actualidad sigo teniendo proyectos en carpeta, pero todos ellos se encuentran sujetos a las posibilidades de concreción que nos permita la coyuntura político-social y, fundamentalmente, económica del país. Sí, puedo decir que sigo reflexionando, componiendo y escribiendo sobre diversas temáticas, todas ellas atravesadas por el eje educativo, ya que considero a la educación como uno de los grandes problemas por el que atraviesa la humanidad en general.

GALERÍA FOTOGRÁFICA

20 AÑOS 20 CONCIERTOS

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA JOSÉ HERNÁNDEZ

CORO JOSÉ HERNÁNDEZ EN TANDIL



VIVAMOS VICENTE LÓPEZ
LA MUNICIPALIDAD DE VICENTE LÓPEZ
CELEBRA JUNTO AL
INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA
JOSÉ HERNÁNDEZ
SU
20° ANIVERSARIO
JULIO 2022
SOLEDAD MARTÍNEZ
INTENDENTA

El Museo que fue casa

ACTIVIDAD PARA ESTUDIANTES REGULARES DEL ISMJH | TODOS LOS LUNES DE 17:20 A 19:20 HS

ENSAMBLE DE VIENTOS ISMJH

DIRECTOR: ESTEBAN ROLLS

ACTIVIDAD PARA ESTUDIANTES REGULARES DEL ISMJH | TODOS LOS MARTES DE 19:30 A 21:30 HS

ORQUESTA DE GUITARRAS ISMJH

DIRECTOR: CÉSAR NIGRO

ACTIVIDAD PARA ALUMNOS DEL ISMJH Y VECINOS | TODOS LOS JUEVES DE 19:30 A 21:30 HS

ORQUESTA ISMJH

DIRECTOR: RAMIRO SOTO MONLLOR

RESERVÁ TU LUGAR EN **WWW.MVL.EDU.AR**

¿ALGUNA DUDA? EXTENSIONACADEMICA.ISMJH@MVL.EDU.AR

Un poco de humor. . .

Agradecimientos

Al equipo directivo del Instituto
Dir. Leonardo San Juan
Secretaria Alejandra Dante
Preceptores y jerarquicos
Fernando Miño
Leonardo Moreira

A las y los profesores que participaron en este número:
Emiliano Spadaccini, Alicia Basta, César Nigro, Carlos Botto,
Griselda Giannini, Facundo Martinez, Matías Couriel

Egresados: Leonardo Marciro, Martín Weibel, Luciana Aolita,
Mariano Natale, Jorge Trovato, Malcom Cárcamo

Al fundador y ex director de nuestra Institución
Lic. Julio C. Vivares

A todas y todos profesores, estudiantes y comunidad en general
que participan activamente por el crecimiento de esta casa.

***

Dedicamos este número a la memoria de
Accas Harispe (18/12/1997 - 8/12/2022)

***

Contacto del equipo de trabajo de Atriles 2022
rubenyazyi@gmail.com - matiascouriel@gmail.com - lic.nataliapaz@gmail.com

ATRILES

LA REVISTA OFICIAL - EDICIÓN ESPECIAL 2022

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ" DE VICENTE LÓPEZ

EQUIPO DE TRABAJO:
Lic.Natalia Paz, Prof. Matias Couriel, Prof. Rubén E. Yazyi

Redacción y edición - Rubén E. Yazyi

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"

Director Prof. Leonardo San Juan
Secretaria Alejandra Dante

AUTORIDADES MUNICIPALES DE VICENTE LÓPEZ

Intendente
Soledad Martínez

Secretario de Educación y Empleo
Eduardo Viñales
Subsecretario de Educación y Empleo
José Ángel Jaime
Directora de Educación Complementaria
Ivanna Petrucci
Subdirectora de Estrategias Educativas
Lic. Yamila Aibar Vieytes

#INSCRIPCIONES 2023 - ESTUDIÁ MÚSICA EN EL ISMJH - GRATIS
J.B. ALBERDI 1294, OLIVOS

Los jóvenes y adultos pueden inscribirse a la carrera oficial de música en la Formación Básica (3 años) o en el Profesorado (4 años)

<< ESPECIALIDADES FORMACIÓN BÁSICA >>
- CANTO LÍRICO - PIANO - GUITARRA - VIOLÍN - VIOLA - VIOLONCHELO - FLAUTA TRAVERSA - CLARINETE - TROMPETA

<< ESPECIALIDADES PROFESORADO >>
- DIRECCIÓN CORAL - INSTRUMENTO - COMPOSICIÓN

SEGUINOS EN NUESTRAS REDES

@_ismjh

- Esta edición fue realizada entre septiembre y diciembre de 2022 -