

CUADERNOS DE ANÁLISIS Y DEBATE SOBRE MÚSICAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Publicación temática anual

Año IV – Número 4

Buenos Aires, 2021

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

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

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

ISSN 2618-4583



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

Año 4 – Número 4

Buenos Aires, 2021

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

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

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

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

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

México 564 (1097) Buenos Aires Argentina.

Tel: (54 11) 4361 6520

e mail: info@inmcv.gob.ar

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

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales – Universidad Católica Argentina

Av. Alicia Moreau de Justo 1500

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

Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Ciudad Universitaria s/n, Mendoza, Argentina

Tel: 261-413500 (int) 2388 - 2389

Email: musica@fad.uncu.edu.ar

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

Diciembre de 2021

ISSN 2618-4583

*Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas*

Publicación temática anual

Director

Juan Ortiz de Zarate

Editores Asociados

Pablo Cetta – Gabriela Guembe

Comité Científico

Mesías Maiguashca (Freiburg Musikhochschule)

Ezequiel Pazos (Universidad Católica Argentina)

SUMARIO

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

Juan Diego Estupiñán Díaz - Valentina Roveda Villamil

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

Eliana Monteiro da Silva - Marisa Milan Candido

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

Gastón Ares

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

Tadeu Moraes Taffarello - Fernando de Oliveira Magre

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

Franco Pellini

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

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

Juan Diego Estupiñán Díaz

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB

Valentina Roveda Villamil

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB

RESUMEN

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

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

ABSTRACT

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

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

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

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

3. Análisis

3.1. Clasificación subjetiva

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. Clasificación espectromorfológica

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

3.3. Clasificación de modulación tímbrica

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

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

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

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

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

Introdução

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

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

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

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

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

Como atestou o compositor chileno Eduardo Cáceres, os CLAMC:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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


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

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

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

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

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



PROGRAMA

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

ALAIN LOUVIER: "4 Preludios para as cordas"

CORIÓN AHARONIAN: "Y ahora?"
(Uruguay)

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

MARCANO ADRIANZA: "Enera"
(Venezuela)

EUNICE KATUNDA: "Expressão Anímica"
(Brasil)

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

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


PIANOS
FRITZ DOBBERT

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

BEATRIZ BALZI

Recital de Piano

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



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

1a. Parte

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

2a. Parte

Compositores Latino-americanos

Coriun Aharonián - "Y ahora?" (1984)
(Uruguay)

Graciela Paraskevaidis - "Un lado, otro lado" (1984)
(Argentina)

Manuel Enriquez - "Hoy de ayer" (1984)
(México)

Eunice Katunda - "Expressão anímica" (1979)
(Brasil)

Na ocasião, a pianista convida também os interessados para o lançamento do 1º disco com obras de compositores latino-americanos no qual interpreta obras escritas entre 1929 e 1952; de Ponce, Juan Plaza, E.Lecuona, E.Fabini, Eunice Katunda e A. Ginastera.

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

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

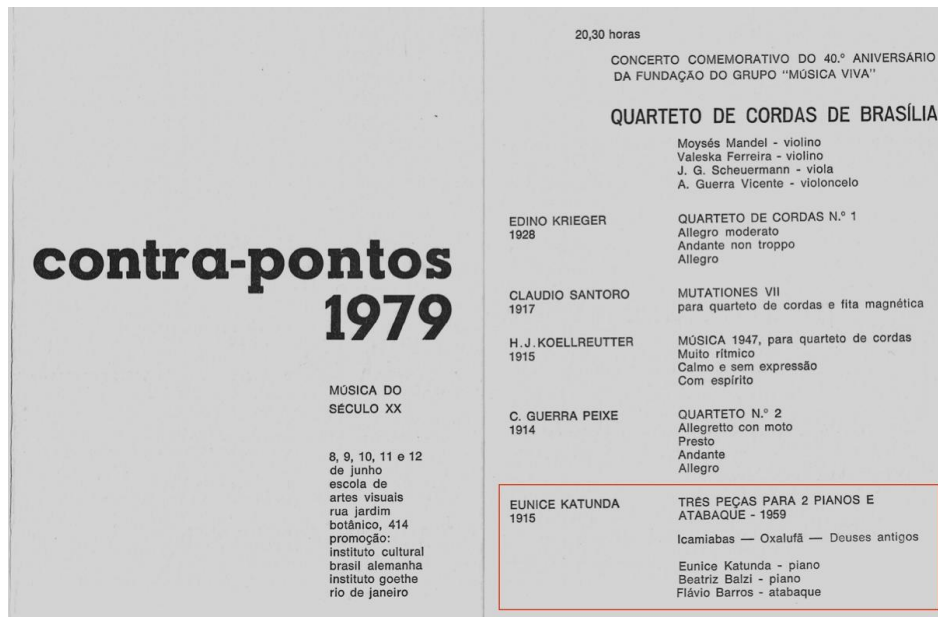


Figura 5 - Programa de recital com *Três Peças para 2 pianos e atabaque* de Eunice Katunda, apresentada pela compositora, Beatriz Balzi e Flávio Barros em 1979 (Arquivo da Família Balzi)²¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marco conceptual

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[sib=0] [0,2,7] 3-9 [si=0] [0,1,5] 3-4

Vibráfono

Fig. 16. Compases 18 y 19 de Delgado

[sib=0] [0,2,3,4,7] 5-11

Piano

Fig. 17. Compás 18 de Schumann

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

Schumann. compases 17 y 18

[sib=0] [0,2,3,4,7]

Delgado. compases 18 y 19

[sib=0] [0,2,7] [si=0] [0,1,5]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The image shows a handwritten musical score for the piece 'A4, Rappers, Europa Próxima' by Damiano Cozzella. It consists of four staves, each representing a different language. The first staff is labeled 'ALEMÃO MODERADO' with a tempo marking of 80. The second staff is 'FRANÇÊS PRESTO' with a tempo marking of 140. The third staff is 'INGLÊS RÁPIDO' with a tempo marking of 110. The fourth staff is 'ITALIANO LENTO' with a tempo marking of 50. Each staff contains rhythmic notation (vertical stems with flags) and lyrics in the respective language. The lyrics are: German: 'UND VERHÄGENSVERHÄLTNISSE'; French: 'JÉ-SUS RE VU ET CORRIGÉ'; English: 'UNWANTED PREGNANCIES IS'; Italian: 'LE MOZZA-REL-LE'. The score is marked with dynamics like 'pp' and 'p'. A circled number '1' is written at the top left of the staves.

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

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

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

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

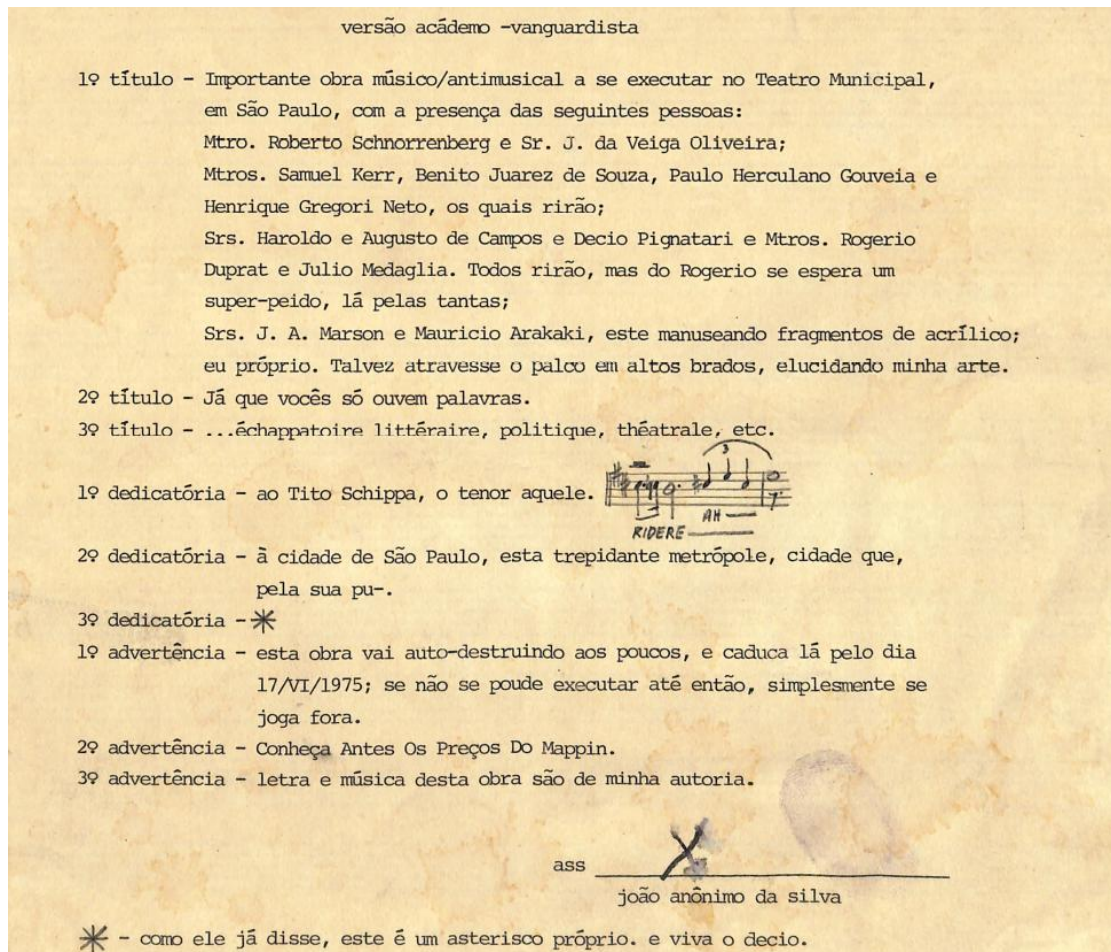


Figura 4 - capa de *Versão acadêmo-vanguardista*, de Damiano Cozzella (s/d)

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

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

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

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

♩ = 80; MÚSICA, MAESTRO

SOPRANO
ALTO
TENOR
BAIXO

IN-FELIZ-MEN-TE NÃO É PODE CANTAR UM ERRO TIPO FRA-GI-CO

DECID VO - ci

CORO
OUI, OUI, MAIS POURQUOI SA-TIE?

LOCUTOR
É O QUE A SENHORA ACHA DO NELSON NED?

GRANDE ORQUESTRA
OU SURTISSE PERCUSSÃO DE MÚSICA

MADEIRAS AENDO TUTTI PERCUSSÃO

METAIS GRAVE PERC AFINADA

F#m

Ebm

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

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

ALGUNS CASOS DE UMA
RETÓRICA POP BRASILEIRA
ALTERNATIVA

①

The musical score consists of three systems of staves. The top staff is for the saxophone, with markings like 'SOPR //', '+ ALTO', and '+ 2 ALTOS/TENS'. The middle and bottom staves are for accompaniment, with various chord symbols and rhythmic notations. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piece ends with a 'FINIS' marking.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

Gastón Ares

Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

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

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

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

Tadeu Moraes Taffarello

tadeumt@unicamp.br

Universidade Estadual de Campinas

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

