

## JORNADAS DE BECARIOS Y TESISISTAS

UNQ 2014

Título: Un modelo para el análisis de las interrelaciones entre música académica y popular

Autor: Pablo Murgier

Mail: [pablomurgier@gmail.com](mailto:pablomurgier@gmail.com)

Formación de grado: Licenciado en composición con medios electroacústicos (UNQ)

Formación de posgrado: Maestrando en Interpretación (piano) de música latinoamericana del siglo XX (UNCUYO)

Beca: TIPO B (renovada)

Director: Martin Liut

Proyecto: Ginastera, Guastavino y Leguizamón: obras, recepción y circulación

Proyecto en el que se inscribe: Territorios de la música contemporánea argentina

El presente trabajo es parte del proyecto de investigación *Ginastera, Guastavino y Leguizamón: obras, circulación y recepción*, que se inscribe asimismo en el proyecto *Territorios de la música contemporánea argentina*.

Se propone presentar una herramienta cualitativa de análisis musical, que permita indagar acerca de que manera la música académica nacionalista utiliza a géneros populares. Para ello, se mostrará como este método funciona en obras de compositores argentinos de siglo XX que tomaron al folklore y al tango como géneros influyentes: Alberto Ginastera, Carlos Guastavino y Juan José Castro.

## **Breve introducción: Nacionalismo y Universalismo.**

### **Música académica y música popular**

Son distintos los motivos por los cuales compositores de formación académica han tomado elementos de música popular de sus países de origen. Uno de ellos, es dotar a su música de cierto color local<sup>1</sup>, para otros (como en el caso de Bartok) fue una alternativa a la ruptura de la tonalidad buscando en la música nativa la antigua modalidad y la riqueza en materia rítmica. A pesar de no ser tema de este trabajo es necesario mencionar dos conceptos que surgen inmediatamente al abordar el tema. El primero de ellos es que es a fines de siglo XIX cuando surge la dicotomía entre nacionalismo y universalismo, dos tendencias que lejos de ser compartimentos estancos en el tiempo, son resignificadas y reinterpretadas a lo largo de la historia, e incluso de la vida de distintos compositores, y no siempre se encuentran enfrentados como muchas veces se cree. El segundo punto, es que al hablar de vinculaciones entre el mundo de la música académica, o culta, o erudita y el mundo de la música popular, partimos de la premisa que más grandes diferencias entre estos campos, son principalmente de *habitus* y circulación<sup>2</sup>, fronteras que con el devenir del tiempo cada vez son más débiles, ya que en la actualidad es mucho más común ver a músicos transitar libremente por esas fronteras.

Por otro lado es pertinente aclarar que el enfoque de este trabajo, es de compositores de proveniencia de música académica que adoptan estéticas nacionalistas, y no el caso inverso de compositores populares que se academizan (como por ejemplo el caso Piazzolla) por otros motivos.

---

<sup>1</sup> Como afirma Martin Liut en *Tangos Cultos*. Buch, Esteban (compilador). El gourmet musical, 2012.

<sup>2</sup> Siguiendo la línea de Cook, Middleton, y Fiserman.

## El punto de vista frente a la música

La necesidad de realizar este modelo de análisis, surgió a raíz de que los resultados obtenidos siguiendo la metodología clásica de análisis musical, eran satisfactorios para ese punto de vista en el que la partitura es un ente inconexo del compositor, el público, el intérprete y el contexto socio-histórico en el que fue hecha; pero por otro lado absolutamente insuficiente para el punto de vista que pretendía darle a mi trabajo. Luego de leer trabajos de distintos musicólogos, periodistas y sociólogos se ha decidido abordar al nacionalismo musical comprendiendo a la obra musical por una serie de factores compuestos que complementan la idea de obra entendida por *lo que suena y la partitura*: la música es quien la compone, es cuando y para quien la compone. Es también, es como se llama, es quien la toca, es como la toca, es donde la toca, es quien la escucha.

### Descripción del modelo

La herramienta consta de separar en tres campos semánticos aquellos elementos de la música popular extraída.

#### **Campo de vocabulario:**

Es el campo en el que tomando los elementos de deconstrucción musical de Jean Nattiez<sup>3</sup>, se separan aquellos elementos-parámetros que constituyen la identidad del género en cuestión (ritmo, armonía, fraseología, expresividad, articulación, marcación, timbre).

#### **Campo referencial:**

A su vez esta dividido en dos niveles, la cita textual (o fragmentada) y la cita tónica, siguiendo la línea de la teoría tónica desarrollada por M. Plesch<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Musicología general y semiología. Nattiez, Jean Jacques (Editeur Paris) 1987.

<sup>4</sup> The Topos of the Guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina. Plesch, Melanie. (Musical Quarterly) 2009. La autora toma a su vez la teoría tónica del musicólogo Kofi Agabu.

### **Campo metafórico:**

Pertenecen a este campo aquellos elementos simbólicos que se relacionan con el género popular de manera indirecta, y también aquellos elementos para-textuales como el nombre, o indicaciones en la partitura. Es el campo de vinculación más indirecto.

Los elementos de estos campos que son usados en la música académica, aparecen en la misma resignificados y semánticamente cargados

Cuando nos encontramos con una música con carácter nacionalista, estamos frente a un conflicto y una tensión intrínseca entre dos estéticas, por un lado el género popular y por el otro lado los elementos académicos.

## **Aplicación**

### **Campo metafórico**

Un ejemplo para este campo es el acorde simbólico de Ginastera (EJEMPLO 1), en el cual despliega arpegiadamente las notas que representan las cuerdas al aire de la guitarra. La conexión no es directa, ya que para hay varias instancias para conectar la idea: en primer termino reconocer las cuerdas al aire de la guitarra, ya que no es una manera usual de tocar este instrumento. En segundo termino reconocer a la guitarra como instrumento simbólico de lo *criollo*, no siendo la guitarra exclusiva de ese género. Posiblemente la mayor parte de la gente que lo escuche sin conocer aquella marca, no reconozca el guiño que propone el compositor, pero aquel público del culto que conoce previamente de su existencia si lo hará. Lo mismo ocurre con las indicaciones dentro en la partitura que solo el intérprete lee, como por ejemplo el

*Tempo di tango* del mismo Ginastera en su homenaje a Juan José Castro de la obra *Doce Preludios Americanos*, donde dentro de la partitura, no hay elementos que desconociendo esa indicación nos pudieran remitir a ese genero<sup>5</sup>(EJEMPLO 2).

### **Campo referencial:**

Necesita de la complicidad del oyente para completar el objetivo principal que es el de insertar un elemento para ser reconocido, ya que ese fragmento de música citado, tiene la doble función de ser un elemento de vocabulario general del género popular, y a la vez de hacer referencia a una obra en particular, función que para el que si conoce la obra, cobra una importancia enormemente mayor porque se convierte en un elemento *semántico* y *lo musical* queda absolutamente subordinado a un segundo plano. Un ejemplo claro es el de *Evocación* de la obra *Tangos* en donde Juan José Castro dialoga con *La comparsita* (EJEMPLO 3).

En la cita tónica sucede exactamente lo mismo pero en un grado menor. La cita tónica refiere una construcción melódica característica que remita durante un fragmento considerable (porque si es muy corta se considera de vocabulario) a la típica construcción melódica del género en cuestión. Son fragmentos de melodías que podrían pertenecer por ejemplo, a cualquier Chacarera, pero a la vez no son propiedad de ninguna. Un ejemplo es el de la pieza *El sauce* del *Preludio La siesta* de Carlos Guastavino (EJEMPLO 4).

### **Campo de vocabulario:**

Como mencionamos, de este campo se desprenden todos los elementos que hacen al género, y es el campo en donde más claramente se ve esa tensión entre los dos mundos. Cuanto mas elementos del vocabulario de un género tome el autor, más se

---

<sup>5</sup> De hecho, en el libro *Tangos Cultos*, hay un capítulo en el que..... Explica que esa indicación refuerza e homenaje a su maestro y mentor a quien realmente le gustaba el tango, en esa línea también se puede mencionar el TANGO ALMENA de Kagel

asemejará su música a una música proveniente de ese género. Muchas veces, distintos compositores elijen distintos punto de tensión entre estos elementos populares y los elementos compositivos académicos.

En *Llorón* de **Juan José Castro** (EJEMPLO 5), vemos como incorpora la variable rítmica de la llamada síncope (un de las más importantes y reconocibles formas de marcar en el tango), y un modelo referencial tópico como melodía, pero en la armonía incorpora elementos ajenos al género. Luego cuando realiza un gesto de articulación, ritmo y marcación de vocabulario del tango relacionado con el *marcato* (otra de las mas importantes maneras de marcar en el tango) complejiza la armonía.

**Alberto Ginastera** por otro lado en su danza argentina *El gaucho matrero* incorpora una referencia tópica en la melodía mientras hace una armonía y un ritmo que son propios del vocabulario de la chacarera, pero por otro lado rearmoniza politonalmente esa melodía y añade compases irregulares (EJEMPLO 6).

En *La mosa donosa* movimiento de la misma pieza, al mismo caso de melodía referencial, la disfrazo con levemente alteradas para el género (EJEMPLO 7).

**Carlos Guastavino** en *Gato*, toma la armonía, la melodía, el ritmo, la fraseología, del vocabulario que comparten los géneros chamamé-chacarera-gato, es decir todos sus elementos conviven. Por otro lado no se aprecian elementos del lenguaje de la música académica (EJEMPLO 8)

Surge la pregunta entonces: ¿Que es lo que hace que sea una obra academica entonces? Y encontramos la respuesta en la primer premisa: que es tocada por un pianista clásico en una sala de conciertos y no por un músico popular en una peña.

EJEMPLO 1

Suite de Danzas Criollas NIV

Alberto Ginastera

6

IV

*Calmo e poetico*  $\text{♩} = 40$



EJEMPLO 2

Doce Preludios americanos NVIII

Alberto Ginastera

8. Tribute to Juan Jose Castro'

Homenaje a Juan José Castro

*Tempo di Tango* ( $\text{♩} = 54$ )

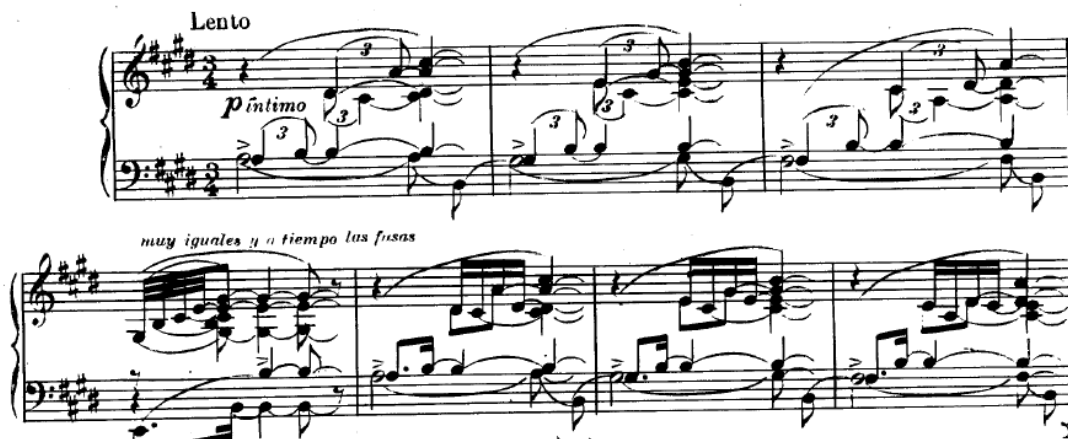


EJEMPLO 4

Preludio *El sauce*

Carlos Guastavino

*Lento*



EJEMPLO 3  
Tangos  
Juan José Castro

5

## TANGOS

"EVOCACION"

JUAN JOSÉ CASTRO  
(1942)

Lento e rubato (♩ = 48)

The musical score for 'Tangos' is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Lento e rubato' and a quarter note equal to 48 beats. The time signature is 2/4. The piece starts with a piano (*pp*) dynamic. The first system shows the right hand playing a melodic line with grace notes and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development. The third system features a 'poco' marking and a return to *pp*. The piece concludes with a 'bassa' marking, indicating a low register or a specific performance technique.

EJEMPLO 5  
Lloron  
Juan José Castro

### I. "LLORON"

(♩ = 60)

The musical score for 'Lloron' is written for piano. It is marked '(♩ = 60)' and begins with a 'legato molto' instruction. The first system shows the right hand playing a melodic line with grace notes and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development. The third system features a 'p, molto stacc.' marking and a return to *pp*. The piece concludes with a 'f subito' marking and a 'dim.' instruction.



EJEMPLO 6  
*El Gaucho matrero*  
Alberto Ginastera

Musical score for 'El Gaucho matrero' by Alberto Ginastera. The score is written for piano and guitar. The piano part is in the lower register, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The guitar part is in the upper register, featuring a melodic line with a trill and a grace note. The score is marked with dynamics such as *f*, *ff*, and *ff*. The tempo is indicated as *Andante*.

EJEMPLO 7  
*La mosa donosa*  
Alberto Ginastera

Musical score for 'La mosa donosa' by Alberto Ginastera. The score is written for piano and guitar. The piano part is in the lower register, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The guitar part is in the upper register, featuring a melodic line with a trill and a grace note. The score is marked with dynamics such as *pp*, *p cantando*, *cresc.*, *mf*, and *p*. The tempo is indicated as *Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato)* and *legato*. The score is marked *PIANO*.

EJEMPLO 8  
Gato  
Carlos Guastavino

8<sup>a</sup>

*sf*

*f ritmico*

*sf*

*sf enérgico*

*siempre, a tiempo*

*sf*

*sf*