

Intercambio de papeles: música contemporánea argentina y la figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires.

Sgandurra Florencia.

Cita:

Sgandurra Florencia (2009). *Intercambio de papeles: música contemporánea argentina y la figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-089/107>

Intercambio de papeles: música contemporánea argentina y la figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires

Florencia Sgandurra
Universidad Nacional de Quilmes

En el presente trabajo intentaré abordar una aproximación a algunas de las características de la música de concierto producida hoy en Argentina a partir de una reflexión acerca del diálogo entre compositor e intérprete, teniendo en cuenta los contextos de producción y las condiciones de circulación de las obras en la Ciudad de Buenos Aires actualmente.

En primer lugar, la reflexión girará en torno a las relaciones entre compositor, intérprete y notación musical en la música de tradición escrita en general. En segundo lugar, caracterizaremos algunos aspectos de estas relaciones tal como se dan hoy en la Ciudad de Buenos Aires tomando como referencia el rol del intérprete en tanto parte del proceso compositivo y en cuanto agentes de difusión y divulgación cultural.

La música como arte preformativa

"La Música —como una extensión del cuerpo y parte de la *Mente* extendida— es también un modo de *Pensar*, una manera particular de articular todos los sentidos (no sólo el Oído), de explorar el entorno sonoro y no sonoro y de generar coherencia (afectiva, cinética o intelectual) recolectando perceptualmente de las situaciones musicales aquellos elementos que nuestra *Mente* requiere para funcionar musicalmente y que condicionan los modos de acercamiento ó comprensión de una Música determinada".

Rubén López Cano,
Musicólogo mexicano.

La música entendida como arte de representación actúa –cuando lo hace- como un mecanismo compuesto por diferentes piezas en permanente movimiento y cambio. Compositor, intérprete y oyente confluyen –cuando lo hacen- para dar lugar a la escena que llamamos concierto.

En la tradición escrita, la partitura funciona como el texto de la música a representar. Las dificultades para fijar por escrito lo que se imagina en términos sonoros han sido tema de comentario y discusión en múltiples ámbitos. En este sentido, a partir de las prácticas compositivas iniciadas a comienzos del siglo pasado, la notación musical adquirió un carácter autónomo equiparable al del resto de los parámetros del sonido manipulados por el compositor en su trabajo creativo, actuando en la composición misma y pudiendo modificar su curso (Boulez, 1981; Etkin, 2006). Las estrategias plasmadas en la notación musical provocan consecuencias escénicas representadas por el intérprete como mediador activo (Boulez, 1981).

El intérprete

“La partitura oculta tanto como revela, por lo que los intérpretes desempeñan un papel creador y no meramente reproductor en la cultura musical” (Nicholas Cook, 2001).

El trabajo del intérprete de música escrita supone tomar una multiplicidad de decisiones en cuanto a la fidelidad al texto que descifra. Deliberadamente o no, estas decisiones serán tomadas en función del acercamiento que tenga al lenguaje estético que propone cada autor. Del mismo modo en que cada época detenta un corpus de reglas estilísticas que se consideran sobreentendidas en la práctica y reinterpreta las de sus predecesoras, en la música contemporánea - es decir, aquella que se interpreta cercana o simultáneamente en el tiempo a su producción- estos lenguajes se encuentran en permanente gestación. De allí que resulte fundamental para el intérprete contar con fuentes de información que le permitan tener una aproximación a la estética del compositor cuya música recrea, cuando no el contacto con el propio autor.

La música de tradición escrita que se produce hoy (a partir de aquí: música contemporánea) comprende un corpus de técnicas y prácticas experimentales desarrolladas principalmente en occidente durante el siglo XX que, suficientemente generalizadas en la actualidad, forman parte del acervo musical contemporáneo. Sin

embargo muchas de estas prácticas se siguen considerando “no convencionales” por requerir un adiestramiento especializado en cuanto a su ejecución.

A su vez, este nivel especializado requiere un conocimiento general del lenguaje musical tradicional tal como se lo conoció hasta el siglo pasado.

“ [...] la música presenta una idea de historia particularmente fuerte. Sin duda así lo ha dictado su naturaleza no referencial: el objeto de la música generalmente permanece dentro de sí misma, lo que no excluye la posibilidad de algún tipo de dimensión representacional. Ese particular sentimiento histórico de la música no será difícil de captar si pensamos que los compositores deben todo su material a otros compositores. Si la música no tiene mayores objetos fuera de sí misma, las obras musicales configuran todo el “paisaje” de la música.” (Monjeau, 2004)

Las convenciones ya cristalizadas forman parte de una memoria común entre compositor e intérprete, constituyendo así un material para la composición misma y adquiriendo nuevas significaciones en la reelaboración de dicho corpus previo y la conformación de redes intertextuales integradas tanto por fuentes musicales como por lenguajes considerados tradicionalmente ajenos a la música (Corrado, 1998; Monjeau, 2004; Fessel, 2007) como lo son discursos provenientes de otras disciplinas artísticas, de la producción académica, periodística, etc. Un exponente de estas prácticas es Gerardo Gandini¹ quien decía en 1984 respecto de la música contemporánea argentina:

“Están los que habiendo pasado la vanguardia del 80 y experimentado el “hastío del pasado inmediato” han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquéllos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad, los que consideran a la imaginación el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de cierto arte de Buenos Aires: de Borges a Girondo, de Torre Nilsson a Xul Solar, del Grupo Nueva Figuración a Alberto Heredia.” (Gandini, 1984)

¹ Pianista, compositor y director musical argentino nacido en 1936. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires.

La figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires

Contando el hecho de que, aún hoy, son escasos los espacios de formación abocados a la especificidad del lenguaje musical contemporáneo en Argentina, se destaca en la producción local una continuidad y expansión de técnicas de gran complejidad desarrolladas en la música académica durante el siglo XX.

En la Ciudad de Buenos Aires el vínculo entre compositores e intérpretes se caracteriza por la conformación, relativamente reciente, de ensambles especializados en música contemporánea que mantienen cierta continuidad de trabajo a pesar de no contar con dedicación exclusiva ni tradición en el circuito local. La escasez de espacios de concierto, apoyo económico e interés general en las nuevas poéticas musicales configuran un contexto en el cual el rol del intérprete, como impulsor de nuevas iniciativas, cobra importancia en tanto agente de difusión y divulgación cultural. Se establece una relación regular entre estos ensambles y una nueva generación de compositores que se dedica a escribir obras para a estos grupos. “La convivencia entre intérpretes y autores permite observar, además, una maduración en esas estéticas diversas” (Kröpfl, 2006).

La práctica de la música contemporánea en Buenos Aires descansa entonces en la iniciativa particular de compositores e intérpretes, la mayoría de las veces impulsada por un interés artístico, sin otra pretensión que la de su realización. Queda así suspendida, por el momento, toda posibilidad de una dedicación profesional que propicie una profundización en el lenguaje y las estéticas más recientes.

Como contracara, los exponentes más destacados del lenguaje musical clásico – romántico – aquellos que mejor responden al ideal de artista heredado del siglo XIX – cuentan con dedicación profesional en ámbitos oficiales, pero generalmente no muestran interés en abocarse al repertorio de nuevos comportamientos.

Una vez afrontado el desafío, las dificultades para abordar el trabajo reciente de compositores argentinos, más aun en el caso de las generaciones más jóvenes, encuentra una primer dificultad en cuanto no existe tradición en la práctica y difusión

de las nuevas poéticas. El acceso a diferentes obras de un mismo autor, a su escucha en concierto o en grabaciones, resulta dificultosa. En el circuito de difusión de la música contemporánea argentina producida en el siglo XXI es casi inexistente la edición discográfica (Liut, 2002). Las oportunidades de audición se reducen, en la mayoría de los casos, al contexto de estreno de las obras y a su divulgación por Internet. Por este motivo, para abordar el repertorio contemporáneo, muchas veces resulta necesario establecer contacto directo con los compositores objeto de interés.

Otra dificultad reside en cierta condición diaspórica (Fessel, 2007) plasmada en el hecho de que muchos de estos compositores se encuentran actuando en diferentes ámbitos académicos norteamericanos y europeos a través del ejercicio de la docencia, desempeñando tareas de investigación y desarrollando su propia obra. En este contexto, resurge la pregunta ineludible sobre la posibilidad de una música contemporánea argentina².

Finalmente, cuando se concentran los intereses artísticos de compositor e intérprete (sea este solista o ensamble, con dirección o sin ella), existe la posibilidad de emprender un proceso de escritura en colaboración mutua, moldeando en conjunto aquello que será plasmado en la notación musical. En estas condiciones, cabe preguntarnos si la obra producida entre la libertad del puro interés artístico y las limitaciones técnicas, compromete algo de su calidad o por el contrario posibilita soluciones alternativas que de otro modo serían inimaginables.

² Interrogante que protagonizó la discusión entre nacionalismo y universalismo en compositores anteriores al Di Tella como Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz (Corrado, 2001; Liut, 2004; Fessel, 2007).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Boulez, P. (1981) “Tiempo, notación y código” en Boulez, P. *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 2001 (3ra. Ed).
- Cook, N. (2001) *De Madonna al canto gregoriano*, Madrid, Alianza Editorial.
- Corrado, O. (1998) “Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina”, *Punto de vista* 60, 27-31.
- Gandini, G. (1984) “Estar”, ponencia presentada durante las Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX, Córdoba, Argentina, 27-31 de agosto de 1984. Publicada en sus anales. Consultado en: <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/gandini/estar.html>
- Etkin (2006) “Acerca de la composición y su enseñanza”, en Fessel, P. (Comp.) *De música. Textos de Buch, Etkin, Ferrari, Fogwill, Gandini, González, Kröpfl*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.
- Fessel, P. (2007) (Comp.) *Nuevas poéticas compositivas de la música contemporánea argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Kröpfl, F. (2006) “Música contemporánea: perspectiva – prospectiva” en Fessel, P. (Comp.) *De música. Textos de Buch, Etkin, Ferrari, Fogwill, Gandini, González, Kröpfl*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.
- Monjeau, F. (2004) *La invención musical*, Buenos Aires, Paidós.