

En torno a la figura de Dante G. Grela H.

Joana D. Carrasco, Cristina Y. Gallo, Alfredo J. Crespo,
María M. Poblet, Sergio A. Santi, Oscar P. Di Liscia,
Patricia S. Chiappa, Daniel A. Zimbardo, Rubner de Abreu.
Teodomiro Goulart.

Claudio Lluán, Gabriel Data y Alfredo Crespo
Compiladores



En torno a la figura de Dante G. Grela H. / Joana D. Carrasco ... [et al.] ; compilado por Claudio Lluán ; Gabriel Hugo Data ; Alfredo José Crespo. - 1a ed. - Rosario - Santa Fe : Gabriel Hugo Data, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-86-7312-7

1. Composición Musical. I. Carrasco, Joana D. II. Lluán, Claudio, comp. III. Data, Gabriel Hugo, comp. IV. Crespo, Alfredo José, comp.
CDD 781.3

Imagen de la portada: Xilografía "Casas y árboles" de Juan Grela G. Medidas: 14,3 x 10,1 cm. Año 1964

1ª edición: diciembre de 2020

ISBN: 978-987-86-7312-7

Centro de Estudios en Música y Tecnología. 2020
Escuela de Música - Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Entre Ríos 758 - 2000, Rosario - Santa Fe

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Claudio Lluán
Alfredo José Crespo
Gabriel Hugo Data
(Compiladores)

En torno a la figura de Dante G. Grela H.

Joana D. Carrasco / Cristina Y. Gallo / Alfredo J. Crespo /
María M. Poblet / Sergio A. Santi / Oscar P. Di Liscia/
Patricia S. Chiappa / Daniel A. Zimbardo /
Rubner de Abreu / Teodomiro Goulart

Indice

Introducción:.....	i
Los autores.....	vii

I

Dante Grela y la identidad cultural latinoamericana: <i>ESPERA</i> como caso de estudio. <i>Joana D. Carrasco</i>	1
--	---

El instrumento coral en la obra <i>ARENA</i> de Dante Grela. Análisis y técnicas de ensayo enfocadas en sus características e indicaciones especiales de ejecución en función de la interpretación. <i>Cristina Yolanda Gallo y Alfredo José Crespo</i>	11
--	----

Los <i>SEIS ESTUDIOS</i> (2010/2011) para cuarteto de cuerdas, de Dante Grela <i>María Mirtha Poblet</i>	23
---	----

<i>GLACIACION</i> (1979), una visión analítica <i>Sergio Andrés Santi</i>	34
--	----

Sobre la espacialidad del sonido y la música en la obra de Dante Grela <i>Oscar Pablo Di Liscia</i>	44
--	----

II

El método analítico del Mtro. Dante Grela aplicado en el Estudio XX para guitarra de Leo Brouwer <i>Patricia S. Chiappa</i>	57
--	----

Resonancias anímicas de las "Tendencias Múltiples(Asociativas - Disociativas)" subyacentes en el Análisis Musical de orientación Musicoterapéutica. <i>Daniel Amadeo Zimbaldo</i>	62
--	----

III

CHARLA CON RUBNER DE ABREU (Escuela de Música de la UNR / agosto 16, 2012) <i>Dante Grela y Rubner de Abreu</i>	74
--	----

Grela: Una Predestinación leGra, leGar y reGla. <i>Teodomiro Goulart</i>	96
---	----

DANTE G. GRELA H. :CATÁLOGO DE OBRAS (2015) <i>Joana D. Carrasco</i>	98
---	----

INTRODUCCIÓN

Consideramos que la producción artística y teórica de Dante Grela es consecuencia directa del complejo juego de fuerzas que se generan entre la Composición y el Análisis Musical, entre la labor docente y la reflexión teórica, entre la indagación del imaginario sonoro y el pensamiento con rigor científico; pero tiene, además de la originalidad de su propuesta, el mérito de desplegar y poner en acción la riqueza de otros sistemas de oposiciones a proponer e inteligir en este escrito, como lo son la dicotomía entre la música del pasado y la del presente y las tensiones entre lo universal y lo regional. Este cruce nos sitúa precisamente en el territorio de la búsqueda de una Música Contemporánea Latinoamericana, núcleo central del pensamiento musical Greliano, el cual aún en su unidad contiene productos estéticos y teóricos de gran diversidad.

En cuanto a su producción compositiva, que abarca tanto la música de cámara y sinfónica como la música electroacústica, es frecuente advertir la presencia de alguno de los siguientes criterios, tal como el mismo autor detallara en su escrito "Planteo sintético de los principales aspectos que hacen a mi labor creativa"¹, a saber:

- 1.- Empleo de rasgos derivados del sistema tonal o modal tradicional.
- 2.- Empleo de rasgos derivados de músicas étnicas de Latinoamérica.
- 3.-Planteos experimentales, en cuanto a diversos aspectos como notación, forma, utilización de las fuentes sonoras intervinientes, etc.

Muchas veces en una misma obra coexisten las tres categorías a las que deberíamos sumar los intereses más generales por el timbre y del espacio, mientras que en su producción abundan títulos extremadamente ascéticos como "música", "composición", "frase", que no intentan condicionar al oyente sobre el presupuesto compositivo de partida.

¹ Grela, Dante. "Planteo sintético de los principales aspectos que hacen a mi labor creativa." En: *Escritos. Serie música contemporánea*. Rosario. UNR Editora. 2014.

Con respecto a su proyecto analítico, el mismo apunta a encontrar en la música a analizar las constantes universales que gobiernan la organización de la forma temporal, proponiendo una terminología neutra que pueda adecuarse con igual éxito tanto al análisis de música del medioevo, como de una composición clásico-romántica, tanto a un material etnomusicológico como a una obra para Medios Mixtos, por solo citar algunos ejemplos. Esta neutralidad extrema en cuanto al problema de la forma musical, persigue no solamente la intención de no condicionar al analista con terminologías concebidas para un determinado tipo de música, de un momento y un lugar particular, si no que ofrece al compositor herramientas conceptuales que le pueden ayudar a liberarse de moldes y categorías heredados, al explorar con intencionalidad creativa el problema de la forma musical.

Las nociones de "Unidad Formal" como término genérico que designa a cada una de las partes en que se articula una forma sonora y su estratificación en diversos "Grados", siendo la "unidad formal de primer grado" aquella de mayor duración, permiten tanto organizar como comprender una totalidad musical sin imponer moldes o categorías preexistentes, resultando ideas clave por su contundencia y simplicidad.

Resulta no menos sorprendente que esta terminología circule como lenguaje común en un número importante de compositores, intérpretes y teóricos de la música vinculados a los centros de estudios musicales de lugares tan distantes entre sí como Mendoza, Belo Horizonte [Brasil], las Universidades Nacionales del Litoral y de Rosario en la provincia de Santa Fe, pero también en Tucumán, Misiones y Pergamino en la Provincia de Buenos Aires. Esto testimonia además la inquieta y febril actividad desplegada por Dante Grela a lo largo de su intensa labor docente en diversas provincias argentinas y estados de Brasil. El enfoque analítico de Grela fue sintetizado tempranamente en su artículo "Análisis Musical. Una Propuesta Metodológica"².

Quienes, como en nuestro caso, inicialmente hemos estudiado bajo su orientación, y luego, hemos compartido diversas experiencias profesionales

² Grela, Dante. "Análisis Musical. Una propuesta metodológica". En *Serie 5: la Música y el tiempo. N° 1*. Rosario . Universidad Nacional de Rosario. 1992. p 1-14.

con el maestro, (conciertos, proyectos de investigación, propuestas de actualización de planes de estudio, mesas de examen, etc.), sabemos que entre las primeras versiones, expuestas en sus clases desde mediados de los '70 y el enfoque que él mismo hace actualmente, la referida propuesta, fue sufriendo cambios, como si se tratase de un organismo vivo, producto de nuevas reflexiones y cuestionamientos que aplicara el propio autor y que le dictara la experiencia. Esta fértil propuesta espera un desarrollo más extenso en un texto aún en preparación y que esperamos sea publicado en un futuro próximo.

La presente compilación viene a aportar conocimiento a las producciones compositivas, teorizaciones y planteos emanados por el compositor aludido, ya que surge a consecuencia de las "Primeras Jornadas Internacionales de Música Contemporánea – Rosario – 2012 - En torno a la figura de Dante G. Grela H.", que el Centro de Estudios en Música y Tecnología, (CEMyT), de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario organizara oportunamente en la Escuela de Música de dicha Facultad. El mismo ha sido dividido en tres partes, la primera reúne cinco trabajos referidos a diversos aspectos de Composiciones de Grela, la segunda parte incluye dos aplicaciones de sus teorías en el campo del Análisis Musical, y la tercera, de carácter más documental, contiene además de un catálogo actualizado, los afectuosos aportes de dos compositores brasileños que testimonian la acción incitadora y estimulante que la presencia de Dante ejerció particularmente en el estado de Minas Gerais.

La primera parte consta de los siguientes capítulos: "Dante Grela y la identidad cultural Latinoamericana: *Espera* como caso de estudio" en el cual Joana D. Carrasco elige un medio mixto de reciente factura para indagar las principales características del lenguaje compositivo de Grela y rastrear en él los rasgos que aluden a una posible identidad cultural, temática abordada por el autor en diversos escritos. El segundo capítulo se titula "El instrumento coral en la obra *Arena* de Dante Grela. Análisis y técnicas de ensayo enfocadas en sus características e indicaciones especiales de ejecución en función de la interpretación". En este estudio Cristina Gallo y Alfredo Crespo plantean un

análisis descriptivo aplicando precisamente la propuesta analítica del compositor, para luego profundizar en problemas de ensayo e interpretación

En el capítulo "Los *SEIS ESTUDIOS (2010/2011)* para cuarteto de cuerdas de Dante Grela", María Mirtha Poblet analiza una obra que desde su título expresa una clara función pedagógica, sin que esto sea un obstáculo para la inclusión de diversos planteos experimentales en cuanto a técnicas extendidas, grafías y la alusión a materiales provenientes de músicas étnicas del noroeste argentino.

Seguidamente Sergio Andrés Santi expone el análisis de una obra electroacústica rastreando los datos provistos por el compositor, cuyo título es "*GLACIACION (1979)*, una visión analítica". Son abordados tres aspectos principales: el análisis articulatorio, el comparativo y el funcional, siguiendo la propia metodología analítica de Grela. Los resultados de este análisis son confrontados con la idea poética que origina y sustenta la obra.

Cerrando esta primera parte, Oscar Pablo Di Liscia en su escrito "Sobre la espacialidad del sonido y la música en la obra de Dante Grela" analiza los aspectos mencionados en el título tomando como objeto de estudio a la producción teórica y artística de Grela. Basándose en sus escritos, trata los aspectos principales de su producción teórica acerca de este tema, para luego estudiar aspectos generales de la espacialidad en la obra artística de Grela. Finalmente, analiza una parte de una de sus más recientes composiciones, usando como herramienta los considerandos teóricos previamente tratados.

En cuanto a la segunda parte, ésta se inicia con el escrito "El método analítico de Dante Grela aplicado en el *Estudio XX* para guitarra de Leo Brower". Su autora, Patricia S. Chiappa, sintetiza el empleo de la propuesta analítica de Dante Grela en el análisis de una composición para guitarra. Aplica su experiencia como intérprete y docente para afirmar que esta aproximación permite disponer de una terminología genérica y flexible, adaptable a diversos lenguajes, analizando la composición desde distintas áreas y llegando finalmente a la obra como unidad.

En "Resonancias anímicas de las "TENDENCIAS MÚLTIPLES (ASOCIATIVAS -DISOCIATIVAS)" subyacentes en el análisis musical de orientación

musicoterapéutica”, Daniel A. Zimbaldo parte de otro escrito de Grela, “La consideración de las “Tendencias múltiples” (Asociativas - Disociativas) en el análisis musical”³. En este escrito, el enfoque analítico de Grela es puesto en interacción con el estudio de los estados anímicos evocados por la música tonal, según ciertas orientaciones de la musicoterapia.

El núcleo central de la tercera parte de este libro se consolida en una charla académica realizada por Rubner de Abreu, Director del Conjunto de Música Contemporánea de la Fundación Educación Artística de Belo Horizonte, Brasil y Dante Grela en el marco de las citadas jornadas del año 2012. Esta “Charla con Rubner De Abreu (Escuela de Música de la UNR / agosto 16, 2012)” abarca desde una breve historia de la música en Belo Horizonte, capital de Minas Gerais (Brasil), hasta el comienzo de la presencia de Dante en 1977, el impacto de la actividad docente de Grela y su “contrapunto” con Hans Joachim Köllreutter y las nuevas generaciones de compositores de la región, destacando también las experiencias musicales que quedaron como producto de este vínculo.

A continuación se incluye “Grela: Una Predestinación leGra, leGar y reGla”, un creativo homenaje en forma de anagrama, en portugués, realizado por Teodomiro Goulart. El libro culmina con un anexo que contiene el “Catálogo” actualizado al año 2020 realizado por Joana Carrasco en el cual se enumera la vasta producción musical de Dante Grela.

Claudio Lluán
Gabriel Hugo Data
Alfredo José Crespo
(Compiladores)
CEMyT/UNR

³ Grela, Dante. “Tendencias múltiples” (Asociativas - Disociativas) en el análisis musical”. En *Serie 5: la Música y el tiempo. N° 1*. Rosario. Universidad Nacional de Rosario. 1992. p. 15-32.

LOS AUTORES

Joana Carrasco

(Santa Fe, 1984) es Licenciada en Música (orientación Composición, UNL). Realizó una Diplomatura en Prácticas Inclusivas y Trastornos del Desarrollo (Flacso, 2013) y un Posgrado en Gestión Cultural (Universidad Nacional de Córdoba, 2014). Desde 2014 se desempeña como Coordinadora de Música en la Biblioteca Nacional, a cargo de la programación y organización de conciertos, ediciones musicales y discográficas.

Cristina Yolanda Gallo

Es Profesora Superior de Piano, egresada del Conservatorio Provincial de Música Félix T. Garzón de Córdoba, y Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo. Desde 1997 es docente en la Universidad Nacional de Villa María, teniendo a su cargo los espacios curriculares de Práctica Coral I y II y Dirección Coral de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. Dirige el Coro "Nonino" de la Univ. Nac de Villa María desde su fundación, en 1998, y el Coral Mediterráneo, agrupación independiente dedicada principalmente a la música contemporánea latinoamericana. Con ambas agrupaciones ha obtenido premios a nivel nacional e internacional. Integra equipos de investigación, trabajando actualmente como co-responsable del Programa de Creación Artística Contemporánea del Instituto de Ciencias Humanas de la UNVM.

Alfredo José Crespo

Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX- 2ª cohorte de la U.N. Cuyo. Licenciado en Clarinete de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario. Profesor Nacional de Música con Especialidad en Clarinete en el Instituto Provincial del Profesorado de Música de Rosario (1999), Post-título de Profesor Superior. Cursa la carrera de pianista. Cursa el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de las Artes. Etapa de Tesis.

Cursos con Jonathan Coolher, Mariano Rey , Luis Rossi, Alberto Lyssy, Ricardo Vidal, Carlos Cuesta y Antonio María Russo.

Ganador de concursos y audiciones de clarinete en la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario -1998, 2000, 2001 y 2005, en la Orquesta Académica del Teatro Colón de Buenos Aires, 2003 y en el Mozarteum Filial Salzburgo de Santa Fé, 1998.

En 2003 obtuvo la Beca de Alberto Lyssy de Música de Cámara, en el Festival "Reencuentros Musiquès", Blonay- Suiza.

Como intérprete se ha desempeñado en diversos organismos sinfónicos, participando en producciones discográficas y dirigiendo conjuntos de cámara en Rosario y Córdoba.

Profesor Titular Cargo de la Cátedra de música de Cámara de la UNR. Profesor de Clarinete en la Universidad Nacional de Villa María, y de Saxofón en el I.P.P.M, en Rosario.

María Mirtha Poblet

Egresó de la UNC, como Profesora de Piano, Teoría y Solfeo y Canto Coral y como Profesora de Armonía y Canto Coral. Fue becada para estudiar en el "Real Conservatorio de Música de Madrid". Recibió la Distinción "General Don José de San Martín", otorgada por la Honorable Legislatura de Mendoza, año 1998. Fue distinguida por la UNC, como Profesora extraordinaria en la categoría de Emérita, año 2010. Fue directora de proyectos de investigación. Se desempeñó en la UNCuyo, como Titular de las cátedras de Contrapunto y Fuga y coordinadora de la cátedra de Rítmica y Percepción Auditiva. Es miembro fundador y directora del "Centro de Estudios de Música Contemporánea" de Mendoza, cuyo asesor es el maestro Grela. Es Compositora.

Sergio Andrés Santi (1961)

Licenciado en Composición - Medios acústico y Electroacústica - Universidad Nacional de Rosario (UNR) .Profesor Adjunto en Composición Análisis y Orquestación - UNR . Profesor Adjunto en Composición Análisis y Orquestación - Universidad Nacional del Litoral (UNL) .Investigador categoría 4 - UNR Coordinador del Area de Creación del Centro de Estudios en Música y Tecnología (CEMyT) - UNR .

Obras estrenadas (desde 2010)

"Conexión 8-4 (1961)", "Soplos cruzados", "Kultrún", "Caja - We" , "Saludo", "Puentes", "Caja de sueños", "Amarres", "La tarde y la montaña" , "4+", "Play & Playback", "Cuarteto I", "Homenaje a Debussy" , "Desde el 9o piso", "En el cafetal", "Obsesiones acerca de A", "Los domingos de Daniel".

Oscar Pablo Di Liscia

Doctor en Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), estudió composición con los maestros Dante Grela y Francisco Kröpfl. Fué Director de la Carrera de Composición con Medios Electroacústicos en la Universidad Nacional de Quilmes, en la que es, además, Profesor de Computación Aplicada a la Música y Composición Electroacústica. Su producción artística ha sido distinguida en competiciones nacionales e internacionales y se ha difundido en Argentina, USA, Francia, Chile, Cuba, España, Holanda, etc. Ha publicado libros y artículos sobre estética y técnica

de la música y las nuevas tecnologías, y desarrollado software para proceso de sonido y música, análisis musical y composición.

Patricia S. Chiappa

Bachiller docente. Egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario con estudios de grado y posgrado en la Especialidad Guitarra. Desempeño como docente titular en el Conservatorio Superior de Música de la Universidad Provincial de Córdoba y Conservatorio Provincial "A. Ginastera" de Villa del Rosario, (Cátedras instrumento guitarra y repertorio). Participó y fue becaria de cursos de perfeccionamiento en el país, Uruguay, Chile y Brasil, a cargo de los prof. E. Nuñez, A. Carlevaro, M. Girrollet, A. Pierri, L. Brouwer, I. Siewers entre otros.-

Actuó y sigue actuando como solista y en grupos de cámara en diversas salas del país. Fue jurado de concursos organizados en la provincia de Córdoba. Ha dirigido cursos, talleres, y ha presentado ponencias sobre técnica e interpretación instrumental en instituciones oficiales y privadas. Trabaja especialmente en la difusión de la música contemporánea y latinoamericana para guitarra.-

Daniel-Amadeo Zimbaldo (Rosario, 1955)

Estudios de Composición y Análisis Musical con Dante Grela, de Composición y Orquestación (Diploma de la UNR / Argentina) con Virtú Maragno, de Técnicas Actuales de Composición (RCSMM / España) con Luis De Pablo, y de Música Electrónica con Roger Cochini (GMEB / Francia). Especialista Universitario de Musicoterapia (Diploma de la UPV - EHU / España).

Obras de referencia: "Las tres miradas del Alma"; "Cartas desde el Real Hospital de Lunáticos"; "Voz maleva"; "Sonata opus 10"; "Cantos de la España ausente"; "El libro de las mutaciones".

Bandas sonoras: "Don Gil de las calzas verdes"; "Ayer también fue nuestro tiempo"; "Vietnam, el país del sur"; "Felipe II".

Premios: Premio Nacional de Composición "Cristóbal Halffter" (España), Premio Internazionale di Composizione S.I.A.E. (Italia), Prix de Musique Electroacoustique I.I.M.E. (Francia). Premio - Residencia Academia de Bellas Artes en Roma (España).

Teodomiro Goulart

Artista brasileño creador del internacionalmente reconocido método para guitarra, "Violar: Aprendizagem e Ensino do Violão sob a Dependência Sensível das Condições Iniciais".

Inventor de las Guitarras Fractales, expuestas en la sala principal del Museo Antonio de Torres en Almería- España. Autor de una de las tres bandas sonoras del film Matéria de Composição del director Pedro Aspahan - ganador de varios concursos nacionales e internacionales de cine. Entre sus creaciones se destaca Mina Sonora, para 12 guitarras fractales que abrió el Terceiro Festival

Latino-Americano en 2002. Estudió composición y análisis con los profesores Dante G. Grela y H.J. Koellreutter en Belo Horizonte.

Rubner de Abreu

Músico y educador brasileño. Estudió composición, análisis y orquestación con H. J. Koellreutter, Dante Grela e Oilian Lanna. También tuvo entre sus profesores a los compositores Roger Reynolds (EUA) Ailton Escobar (Brasil) e Lindenberg Cardoso (Brasil). Es Profesor y Orientador Pedagógico en la Fundação de Educação Artística - institución radicada en Belo Horizonte, Brasil – donde se desarrollan actividades orientadas a la formación profesional de músicos y educadores. Es desde 2006 director artístico de la Oficina Música Viva, grupo instrumental dedicado a la interpretación y divulgación de la música del siglo XX y XXI, especialmente brasileña y latinoamericana.

El CEMyT

El Centro de Estudios en Música y Tecnología, CEMyT, fue creado en la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en el año 2009. Son sus objetivos estudiar los vínculos entre la música y la tecnología, fomentar la reflexión, la investigación y la producción individual y colectiva de trabajos teóricos y obras musicales, promoviendo la actualización permanentemente de los contenidos de las cátedras específicas de la carrera composición y promoviendo muy especialmente la práctica de la música para medios mixtos en las carreras instrumentales. Su plan de trabajo comprende la organización de cursos y seminarios, la edición de publicaciones y grabaciones, la realización de encuentros, audiciones académicas y conciertos y el desarrollo periódico de tareas de difusión.

Dante Grela y la identidad cultural latinoamericana: *Espera* como caso de estudio.

Joana D. Carrasco

Abstract

Dante Grela es autor de numerosos escritos en los que aborda de manera central la temática de la identidad cultural, además de hacer referencia a este tema en comunicaciones personales y análisis de obras de otros compositores. Explicita constantemente su preocupación por perpetuar en su obra rasgos latinoamericanistas integrándolos en procesos compositivos diversos, manifiesta su posición con respecto a esta problemática, habla sobre el tratamiento que considera pertinente a la hora de incluir alusiones a músicas de los pueblos originarios en sus obras, abre interrogantes que lo interpelan como compositor argentino y latinoamericano, y relata sus propias vivencias como compositor, investigador y docente en este contexto sociocultural. Cuenta con numerosas obras en las que ha utilizado deliberadamente dichas alusiones latinoamericanistas como factor de identidad cultural.

La selección de *Espera* como caso de estudio se debe a que, sin tratarse de la intención compositiva deliberada de Grela, consideramos que existen diversos rasgos de identidad cultural que atraviesan su composición. Por otro lado, *Espera* nos permite aproximarnos en una sola obra a la pluralidad de facetas que posee el compositor, es decir, apreciar su práctica electroacústica por tratarse de una obra mixta, su interés por las técnicas extendidas en instrumentos acústicos y en la voz, y su experiencia orquestal en la versión sinfónica *Continuar esperando...* Por último, siendo *Espera* una de sus obras más recientes y tratándose de un compositor que posee una vasta producción y un estilo que le es propio, las conclusiones obtenidas mediante su estudio reflejan algunas de las características que progresivamente se han consolidado en el lenguaje de Grela a lo largo de su labor compositiva.

Palabras clave: Dante Grela - identidad cultural - América Latina - pueblos originarios – composición - *Espera* -

Al estudiar la biografía de Dante Grela y su trayectoria como compositor, docente e investigador encontramos que su vínculo con la problemática de la identidad cultural se manifiesta consecuentemente en sus obras, en sus escritos, en su labor como docente y en su tarea como investigador. Al respecto, Grela presenta una sólida toma de posición que explicita abiertamente y ejecuta sin incongruencias entre la teoría y la práctica, según observamos en el corpus estudiado hasta el momento.

Grela describe su toma de conciencia con respecto a la noción de identidad cultural como un proceso gradual, dado que durante su formación musical no tuvo contacto con planteos de esta índole que lo interpelaran. Lo que en primera instancia surgió en Grela como una imperiosa necesidad de flexibilizar la rígida técnica compositiva llevada a cabo hasta ese momento, encontró asidero en su inquietud inminente hacia la toma de contacto con la producción musical latinoamericana. Así fue apropiándose de esta problemática e incorporándola tanto a su lenguaje compositivo como a sus prioridades como docente e investigador.

Analizando los escritos de Grela, encontramos tres aspectos que él considera troncales en relación a la toma de conciencia de nuestra identidad cultural latinoamericana. El primero consiste en reconocer y valorizar a nuestros precursores musicales como tales. Esto significa estudiar a aquellos primeros compositores latinoamericanos que tuvieron que basarse en los modelos europeos para concretar su formación, pero nos legaron a su vez su propia música, la cual debemos considerar como nuestra verdadera raíz. Siguiendo en la misma línea, postula que la clave para encontrar rasgos que caractericen la producción de estos compositores, es analizar detenidamente aquellas divergencias existentes en sus obras con respecto al modelo europeo del que partían, sin considerarlas como errores sino como particularidades de su lenguaje. Otro punto principal en su postura es su aceptación de modelos europeos y norteamericanos como aporte a la variedad de técnicas compositivas necesarias para el proceso creativo, sin que actúen como filtros excluyentes de los rasgos del propio lenguaje latinoamericano sino filtrándolas nosotros mismos, dejando de absorber indiscriminadamente técnicas y estéticas que nos son ajenas sin meditar sobre su relación con nuestro propio estilo y lenguaje, evaluando cómo éstas se transforman al pasar por nuestra óptica y al tomar contacto con nuestra realidad.

En comunicaciones personales¹, Dante Grela nos ha manifestado los puntos en común y las divergencias que encuentra entre su posición frente a esta problemática y la manera en que otros autores y compositores encaran el mismo tema. Clasifica las diferentes posturas en tres grupos:

- a) Alusiones a músicas étnicas latinoamericanas como factores de identidad cultural incluidas dentro de las obras, no de manera forzada sino

¹ Grela Dante: comunicación personal: 12/08/2011.

naturalmente, a partir del conocimiento y la toma de contacto previa con aquel material que se está incorporando a la creación.

b) Alusiones latinoamericanistas explícitas en los títulos de obras que no presentan, a nivel musical, factores de identidad cultural.

c) Alusiones a nivel organológico, utilizando instrumentos autóctonos como factor de identidad cultural para la ejecución de obras que no presentan otros rasgos latinoamericanistas.

Grela se incluye a sí mismo en el primer grupo, explicando que al recurrir al apoyo de rasgos derivados de las músicas étnicas, lo hace fundamentalmente como “disparadores estructurales” que se convierten en parte de sus propias imágenes y formas, y en ningún momento como obvias referencias a los modelos utilizados.²

Espera fue compuesta entre los años 2006 y 2010, sobre el poema homónimo de Oliverio Girondo³, para piano con dos ejecutantes (en teclado y encordado), soprano y sonidos electroacústicos. Consta de 5 movimientos. El poema de Girondo fue segmentado en 4 partes utilizadas en la parte vocal en los movimientos número 1, 2, 3 y 5, ya que el 4to movimiento no incluye a la soprano.

Como material concreto para la composición de la parte electroacústica, Grela grabó y procesó las partes de piano por separado, la parte de voz, y la lectura del poema de Girondo realizada por la misma soprano⁴. Esto fue trabajado en combinación con sonidos de origen puramente electrónico. Según las instrucciones detalladas por Grela en la partitura de *Espera*, la reproducción del SEA⁵ debe ser realizada a través de un sistema stereo, duplicado en el fondo de la sala. El piano y la voz también deben amplificarse, de ser posible, y salir por estos mismos parlantes mezclados con el SEA con el fin de lograr un buen equilibrio en los niveles de intensidad. Los parlantes frontales deben ubicarse paralelos a los intérpretes para lograr que se mezclen lo mejor posible los sonidos vocales e instrumentales con la reproducción del SEA, siempre con los recaudos necesarios para que la voz no quede enmascarada durante la ejecución. Debe conservarse siempre la localización espacial original de acuerdo a la ubicación de los intérpretes.

Conocemos por comunicaciones personales con Dante Grela que al planificar y componer *Espera* no incluyó deliberadamente en la misma alusiones derivadas de músicas de los

² Grela, Dante: “Tres expresiones de la creación musical Latinoamericana en la primera mitad del siglo XX”, en *Música e Investigación*, Instituto de Musicología “Carlos Vega”, N° 7-8, 2001, pp. 75-110.

³ Girondo, Oliverio: “Espera”, *Persuasión de los días*, Buenos Aires, Losada, 2002, pp. 95-96

⁴ Susana Caligaris.

⁵ SEA: se nombrará de ésta manera al sonido electroacústico de la obra.

pueblos originarios de América Latina. Sin embargo, consideramos que la obra presenta ciertos rasgos latinoamericanistas, que nos remiten a otras obras de Grela en las que sí los incluyó conscientemente, y que funcionan como factores de identidad cultural también en *Espera*.

No pretendemos mediante este análisis desentrañar inclusiones que se encuentren ocultas bajo procedimientos compositivos complejos o procesos de transformación exhaustivos. Al contar con el testimonio del propio Grela sobre la ausencia de dicha intención compositiva en *Espera*, no tendría relevancia alguna para este trabajo “desmentir” al compositor. Nuestro objetivo en este punto, por el contrario, fue detectar aquellos rasgos que son perceptibles para el oyente (consciente o inconscientemente) durante la audición de la obra y que lo remiten en mayor o menor medida a cierto contexto latinoamericano, no por explícita voluntad de Grela en este caso, sino por la existencia de características inherentes a su lenguaje que exceden la estricta planificación de sus obras. En términos de Grela, no nos ocuparemos de la *técnica compositiva* subyacente a la obra sino del *lenguaje compositivo* y de la *expresión* inherente a ese lenguaje⁶.

Comprobamos nuestra hipótesis de trabajo al encontrar numerosas influencias de la baguala de los Valles Calchaquíes que atraviesan su composición y están presentes en la utilización del texto, morfología, ritmo, alturas, timbre y textura. Además, fuera de lo estrictamente musical, logramos establecer una estrecha relación entre el fenómeno de la baguala como hecho creativo colectivo existente en función de un contexto determinado y el proceso de composición, ensayo y estreno de *Espera*, marcado por características inherentes al contexto, a sus intérpretes y a la inclusión del público dentro del espacio sonoro de la obra. Es importante destacar que algunas de las relaciones y asociaciones que siguen no se atan al análisis inmanente de la obra sino que están basadas en consideraciones que parten fundamentalmente de nuestra interpretación personal al respecto, con toda la subjetividad que esto implica.

Con respecto al texto

El poema, que fue escogido por gusto personal de Grela, no tiene contenido latinoamericanista. Lo que opera en este caso como factor de identidad cultural reside en que se trata de un poema en castellano, de un escritor argentino, condiciones que se propuso Grela al comenzar la búsqueda del texto que utilizaría en la composición de su obra.

Por otro lado, conocemos por comunicaciones personales que la planificación de la obra fue concebida desde un principio a partir del poema de Girondo, teniendo en cuenta tanto cuestiones estructurales como estéticas. El compositor intentó reflejar en la música el contenido del texto, y con este fin incluyó en *Espera* numerosos madrigalismos. Esta génesis

⁶ Grela, Dante: “La composición como oficio”, *Actas de las Iras. Jornadas internacionales sobre investigación en música académica latinoamericana*, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Cuyo, Agosto, 2006, pp. 31-41.

de la obra a partir del texto constituye un primer punto de contacto entre *Espera* y la baguala, considerando que en su artículo “Introducción al análisis técnico-musical de la baguala de los Valles Calchaquíes”⁷, Grela la define como “poesía cantada” donde el texto funciona como generador y regulador de la acción musical.

Numerosos recursos fueron premeditados por el compositor para asegurar un elevado nivel de dramatismo en el canto de la soprano e imprimirle el carácter la expresión y la espontaneidad deseada. Esto se logró mediante indicaciones no convencionales, utilizando diferentes dinámicas, aumentando o disminuyendo la duración de los valores rítmicos, arribando a notas clímax en las alturas, creando tensión armónica mediante diferentes polarizaciones y empleando diversas técnicas extendidas según la intención y el clima pretendido, siempre en relación al contenido del texto.

Con respecto a la morfología

En la ausencia de texto y, por consiguiente, de la soprano en el movimiento IV de *Espera* encontramos un punto en común con la *Cantata para América Mágica* de Ginastera, obra que Grela considera paradigmática en relación a la problemática de la identidad cultural según ha manifestado en su artículo “Identidad Cultural y creación musical en Latinoamérica”⁸. Si bien la obra de Ginastera consta de 6 movimientos y *Espera* tiene 5, el movimiento V de *Espera* es más extenso que los anteriores, lo que las equipara proporcionalmente a grandes rasgos. Al respecto, Grela nos explica que al planificar morfológicamente *Espera*, sintió la necesidad de que la parte vocal se interrumpiera en algún momento y decidió la ubicación de dicha interrupción con respecto a proporciones temporales de la obra. Se percató luego de la coincidencia con la obra de Ginastera, lo cual le pareció interesante a pesar de no habérselo planteado como una cita o alusión a la misma.⁹

Con respecto al ritmo

Desde el comienzo de *Espera* y a lo largo de los cinco movimientos, es claramente perceptible un ostinato rítmico que va transformándose en sus repeticiones, pero mantiene durante toda la obra ciertas características que lo hacen fácilmente identificable. Dicho ostinato fue denominado por Grela como “ostinato de la espera” y nos explica al respecto que su aparición constante en la obra surgió como necesidad de transmitir la obsesión de la persona que espera, reflejando la sensación que produce en él el poema de Gironde. Rítmicamente es notable su semejanza con el ostinato rítmico presente en la baguala, al que Grela caracteriza

⁷ Grela, Dante: “Introducción al análisis técnico-musical de la baguala de los Valles Calchaquíes”, *Actas del simposio de literatura regional*, vol. II, Universidad Nacional de Salta, 1978, pp. 110-123.

⁸ Grela, Dante: “Identidad Cultural y creación musical en Latinoamérica: La *Cantata para América Mágica* de Alberto Ginastera”, en *Revista del Instituto Superior de Música*, N°9, 2002, pp.85-98.

⁹ Grela, Dante: comunicación personal, 11/10/2011.

en su artículo¹⁰ como un agrupamiento de tipo anacrúsico de dos corcheas y una negra que en ciertos casos aparece con variantes.

El “ostinato de la espera” funciona como factor de unidad, cohesión y continuidad en la obra tanto a nivel macroformal, entre los distintos movimientos, como a nivel microformal, entre las partes cantadas o melódicas, en introducciones o interludios. Aquí reside otro punto de contacto a nivel funcional ya que el ostinato rítmico de la baguala, cumple con la función de unificar la ejecución cantada y conferir continuidad a la forma total en cuanto a su evolución temporal, cuando la caja continúa sonando entre copla y copla.

Espera fue compuesta en su totalidad en compás de cuatro cuartos y valor metronómico de negra 60. Según indica Grela en las instrucciones de ejecución de la obra, la métrica no tiene valor como tal, sino solamente como ayuda para lograr la sincronización durante la ejecución de la obra y no debe ser percibida por el oyente como un tempo fijo, sino variable. Las variaciones de movimiento se logran a través de la escritura rítmica. Así, notamos que se produce un progresivo *accelerando* desde el movimiento I que alcanza su clímax en el movimiento III, reflejando, según Grela, “el aumento de la desesperación y la excitación producida por la espera que transmite el poema”. Luego va disminuyendo la velocidad, realizando el proceso inverso a través de los movimientos IV y V. En este caso encontramos relación con lo postulado por Grela sobre la baguala, donde no existe un tempo fijo, sino variable, siempre por aceleración muy paulatina, y por lo tanto muy poco perceptible en su evolución a medida que avanza la ejecución, producido por un acrecentamiento de la excitación en el individuo que está participando de la acción musical¹¹.

Con respecto al timbre

En la mayoría de sus apariciones, y sobre todo en aquellas que son más perceptibles a nivel auditivo, el “ostinato de la espera” aparece en el SEA con timbres que nos remiten a la caja, coincidentemente el único instrumento utilizado como acompañamiento de la voz en la baguala. En otros casos se incluye en la parte de piano para ser ejecutado en forma percusiva con baquetas en la tabla armónica o en los travesaños.

También se perciben en el SEA durante los cinco movimientos, sonidos que se asemejan a instrumentos aerófonos, como por ejemplo el erkencho, que si bien no se utiliza en la ejecución de la baguala sí está presente en otras músicas de la Quebrada de Humahuaca y del noroeste argentino en general. El sonido producido por los arcos, utilizados en la ejecución en el encordado en los movimientos IV y V, también puede asociarse tímbricamente a este tipo de instrumentos aerófonos.

¹⁰ Grela, Dante: “Introducción al análisis técnico-musical de la baguala de los Valles Calchaquíes”, *Actas del simposio de literatura regional*, vol. II, Universidad Nacional de Salta, 1978, pp. 110-123

¹¹ *Ibidem*

Con respecto a la textura

Se impone en *Espera* la heterofonía. El SEA constituye una textura heterófona en sí mismo contando con planos derivados de la voz, otros derivados del piano y otros compuestos a partir de sonidos de origen electrónico. A esto se le suman los planos ejecutados en vivo: la voz de la soprano y las partes de piano I y II, que ocasionalmente se constituyen también como planos diferentes. En los movimientos I, II, III y V, se percibe la línea cantada por la soprano, como un plano jerarquizado sobre los demás. En el movimiento IV, la textura heterófona está constituida por 4 ostinatos melódicos ejecutados en el piano tanto en el encordado como en el teclado que se repiten consecutivamente, transformándose rítmicamente. Estos ostinatos melódicos se superponen al SEA, que cumple en el movimiento IV la misma función textural que en el resto de los movimientos.

Podemos relacionar el tratamiento textural de *Espera* con lo que Grela nos explica al respecto de la textura de la baguala al señalar que se presenta una alternancia regular entre dos tipos básicos de texturas: monodía, cada vez que una copla es enunciada por un “solista” y heterofonía, cada vez que la copla es cantada por el grupo. Por otra parte señala que siempre se percibe la jerarquización de una línea melódica principal, mientras que las restantes obran a modo de subsidiarias, como variantes engendradas por dicha línea¹². Con respecto a la textura monódica, la misma no se presenta en *Espera* como tal, pero se perciben ocasionalmente contrastes notables al pasar de la heterofonía a una textura de melodía acompañada, que podemos relacionar con los recitados presentes en la baguala, y que produce un efecto similar al de la mencionada alternancia entre monodia y heterofonía.

Con respecto a las alturas

Conocemos por comunicaciones personales con Grela que la planificación de las mismas en *Espera* no se ató a ningún tipo de sistematización, partiendo de una idea totalmente libre, y trabajando luego sobre la reelaboración de esa idea inicial.

Nos encontramos durante el análisis con el hecho de que *Espera* no es una obra tonal, tampoco es totalmente modal, ni puede enmarcarse dentro del atonalismo libre. Así, contiene un híbrido de técnicas compositivas sin encasillarse en un solo sistema. Predominan las polarizaciones sobre la nota “la”. En segundo lugar se polariza la nota “mib”, que coincidentemente forma un tritono en relación a “la”. También encontramos polarizaciones sobre “sib”, nota que además constituye el clímax agudo de la obra en el movimiento III. La nota sol# aparece reiteradas veces funcionando como “sensible” de “la” para reforzar su polarización. La 5ta justa y la 4ta aumentada funcionan como intervalos estructurales en

¹² *Ibidem*

Espera. También predominan los intervalos de 2da menor, los de 4ta justa y las tríadas mayores.

La conexión con la baguala en este caso reside en la ausencia de una sistematización determinada y en la tendencia hacia cierto modalismo producido por la polarización reiterada de determinadas notas. A esto se le suma el hecho de que la tríada mayor, la 4ta justa y la 5ta justa son intervalos característicos de la baguala, (mas allá del uso de la cuarta aumentada).

Los ornamentos, muy presentes en *Espera*, tanto en la voz como en las partes de piano y el SEA, pueden funcionar también como remisiones a la baguala teniendo en cuenta el uso frecuente de ciertos adornos vocales en la misma, a los que se llama *kenko* o *kenkito*.

Otro punto de conexión reside en la imprecisión y la divergencia de afinación entre las partes constitutivas. En la baguala, si bien la estructura melódica básica se desenvuelve en base a los sonidos de lo que llamaríamos convencionalmente “tríada mayor”, la afinación de los intervalos correspondientes suele variar. Además, no podemos hablar de una afinación estrictamente temperada, siendo esta una característica inherente al contexto en el que se desarrolla su ejecución. Algo similar ocurre en *Espera* sin haber sido planificado deliberadamente por Grela. En primer lugar, el material utilizado para la composición del SEA fue grabado en diferentes pianos con afinaciones también diferentes, combinados luego con sonidos de origen electrónico a los que sí pudo imprimírseles una afinación temperada perfecta. Por otro lado, fue otro el piano utilizado en la ejecución en vivo de *Espera*, difiriendo su afinación de la afinación del SEA. La ejecución en el encordado del piano se aproximó lo mas posible a la afinación del teclado, pero aún así existen diferencias entre los mismos. Esto sucedió también al realizar intervenciones en las cuerdas para modificar el sonido de la ejecución del teclado. Finalmente la soprano afinó con respecto al piano, pero las notas que utilizaba como guía se encontraban tanto en la ejecución en vivo del piano como en el SEA, pudiendo producirse así variaciones en su afinación. Cabe destacar que al igual que en la baguala, este fenómeno obedece a cuestiones inherentes al contexto en el que *Espera* fue compuesta y estrenada.

Características inherentes al contexto de ejecución

Nos parece importante señalar algunas coincidencias que encontramos entre la composición y ejecución de *Espera* con las consideraciones que Grela realiza sobre la baguala como hecho creativo colectivo perteneciente a un contexto determinado:

Evidentemente, y como es lógico, considero que sería una parcialización inadmisibles el considerar a la Baguala únicamente como una forma poético-musical, independiente del contexto en que se genera y en que vive. [...]

Lo único que deseo señalar es que, en el caso de la Baguala el contexto en que ésta se produce es de fundamental importancia para que dicha expresión sea forma y contenido como totalidad única e indisoluble. En el caso particular del Carnaval, por ejemplo, la carpa, el vino, la albahaca, la fabricación de la caja, etc., todo forma parte de un ritual del cual la baguala es parte integrante y existe como tal única y exclusivamente en función de dicho contexto [...]

Es lo que se podría llamar música y poesía en función vital, y no en función estética.¹³

El surgimiento de *Espera* y su resultado estuvieron marcados por el contexto en el que se inserta la obra. Su caracterización final se conformó respondiendo exclusivamente en función de dicho contexto:

- Proponer un orgánico con el que contaba en ese momento.
- al componer el SEA a partir del procesamiento de las grabaciones parciales de la obra, lo cual imprime al mismo ciertas características inherentes a cada intérprete en particular (por ejemplo la voz de la soprano).
- al construir según las necesidades de los intérpretes las herramientas necesarias para la ejecución de las técnicas extendidas.
- al modificar partes de la obra respondiendo a las características de los pianos disponibles para las grabaciones, ensayos y estreno.
- al aceptar aportes de los intérpretes a través del proceso compositivo de la obra, del que los mismos formaron parte.
- al realizar las grabaciones en un determinado lugar no preparado específicamente para esta tarea, incluyendo en las mismas los sonidos de su actividad cotidiana.

Por último, citaremos a continuación la comparación que Grela realiza en su artículo, entre la baguala y la música de vanguardia:

Lo expuesto en el punto anterior nos lleva a una inevitable comparación del fenómeno de la Baguala con ciertas importantes tendencias de la música actual, que tratan, de un modo u otro, de recuperar dicha función vital del hecho creativo, "desintoxicándolo" de estética, por así decirlo. Así se generan las tendencias hacia la improvisación colectiva, hacia ciertas formas del teatro musical, hacia la eliminación del "público" como sector pasivo, como audiencia, tal como ocurre en el concierto convencional, tendiendo hacia un hecho creativo integral y sumamente vital. Se trata, en estas cosas de una búsqueda de identidad entre individuo y contexto, a través de la expresión con empleo de medios sonoros, visuales, plásticos, etc.¹⁴

En relación a *Espera* podemos decir que su estreno tampoco supuso un público pasivo y espectador. Al planteo de cierto espacio sonoro determinado por la distribución de los parlantes en la sala se le sumó el acuerdo conjunto entre Grela y los intérpretes de permanecer con la sala y el escenario a oscuras durante la ejecución de la obra, vestidos de negro, y contando solo con pequeñas lámparas que iluminaran el teclado, el encordado y las partituras. Así, los oyentes permanecieron insertos dentro del acontecimiento musical, lo que implicó una experiencia acústica circunscripta a un contexto espacial y temporal determinado, premeditado con el objeto de acentuar el dramatismo y la vitalidad de la obra.

¹³ Grela, Dante: "Introducción al análisis técnico-musical de la baguala... art. cit.

¹⁴ *Ibidem*

Conclusión

Como consecuencia de la demostración de nuestra hipótesis podemos afirmar que *Espera* constituye un caso de estudio pertinente para la caracterización del lenguaje musical de Dante Grela, y nos permite relacionar el mismo con sus experiencias previas, su contexto sociocultural y su sentimiento de responsabilidad con respecto a la problemática de la identidad cultural latinoamericana, excediendo en este caso la planificación compositiva deliberada y emergiendo espontáneamente como rasgo de identidad, no solo cultural, sino del propio lenguaje del compositor.

Girondo, Oliverio: “Espera”, *Persuasión de los días*, Buenos Aires, Losada, 2002, pp. 95-96

Grela, Dante: “Tres expresiones de la creación musical Latinoamericana en la primera mitad del siglo XX”, en *Música e Investigación*, Instituto de Musicología “Carlos Vega”, N° 7-8, 2001, pp. 75-110

Grela, Dante: “La composición como oficio”, *Actas de las Iras. Jornadas internacionales sobre investigación en música académica latinoamericana*, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Cuyo, Agosto, 2006, pp. 31-41

Grela, Dante: “Introducción al análisis técnico-musical de la baguala de los Valles Calchaquíes”, *Actas del simposio de literatura regional*, vol. II, Universidad Nacional de Salta, 1978, pp. 110-123

Grela, Dante: “Identidad Cultural y creación musical en Latinoamérica: La Cantata para América Mágica de Alberto Ginastera”, en *Revista del Instituto Superior de Música*, N°9, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 2002, pp.85-98

“El instrumento coral en la obra *Arena* de Dante Grela. Análisis y técnicas de ensayo enfocadas en sus características e indicaciones especiales de ejecución en función de la interpretación”.

Cristina Yolanda Gallo

Alfredo José Crespo

El presente estudio se enfoca sobre el proceso de recreación y la consiguiente interpretación musical de la obra *Arena* del compositor Dante Grela con poesía de Oliverio Girondo. Para tal fin, se plantea un análisis descriptivo de la obra. Los datos que proporciona este proceso analítico son tenidos en cuenta, en primer lugar para un planteo estructural de la obra y de la potencial resultante sonora. A partir de los resultados obtenidos se infieren propuestas de preparación de la obra y desde ello se planifican estrategias de ensayo.

Arena fue compuesta por Dante Grela en el año 2008 por encargo de la Directora del Coro Universitario de Mendoza, Silvana Vallesi, pero finalmente no fue estrenada por ese organismo. El orgánico de la obra está constituido por coro mixto, piano (con encordado) y percusión. Se hace efectivo entonces, en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea - Rosario 2012, el estreno mundial de la misma, a cargo de la formación coral independiente de cámara, de Villa María, Provincia de Córdoba, denominada Coral Mediterráneo, el 15 de agosto, en la Sala Príncipe de Asturias, situada en el Parque de España, ciudad de Rosario, en el mismo año.

Para el análisis descriptivo se utiliza la propuesta de Dante Grela¹ ya que resulta interesante que el mismo compositor ha elaborado un método analítico propio, y que puede aplicarse a su obra en este caso. También se abordan aspectos relativos al poema de Girondo, y su relación con los aspectos musicales. El análisis propuesto ofrece un panorama estructural de elementos musicales y demás aspectos, los cuales son de vital importancia para plantear la interpretación musical, y por ende, las estrategias para llevarla a cabo.

Con esto, el director- intérprete tiene sólida información sobre cómo puede recrear aquella idea compositiva que funcionó de germen para la obra. El coro, como instrumento musical colectivo, consta de singularidades, tanto en lo técnico y lo tímbrico, como en lo sensible y subjetivo. Así, la obra interactúa con un instrumento coral específico, y la resultante artística se ve atravesada por las decisiones interpretativas y por una suerte de red intersubjetiva.

Este trabajo, si bien se focaliza en la interpretación y la ejecución de la obra *Arena*, también pretende acrecentar el estado del conocimiento que se tiene de la obra y de la producción compositiva en general, aportando datos analíticos, características

¹ GRELA, Dante: “Análisis Musical. Una Propuesta Metodológica”. En serie 5: La Música y el tiempo. Nº 1. Rosario. Universidad Nacional de Rosario. 1992 p 1-14.

discursivas, y a la vez, proponiendo estrategias para la resolución de dificultades interpretativas en aras de difundir la música del tiempo actual.

Análisis descriptivo:

Refiriendo al análisis musical, la propuesta metodológica planteada por Dante Grela² resulta congruente, ya que la obra es un producto artístico del mismo autor. Para explicar brevemente el método es preciso primero dar las explicaciones pertinentes:

[...] considero de fundamental importancia la delimitación de una serie de AREAS, dentro de las cuales se examinarán aspectos parciales específicos, que aportarán sus resultados en función de una fase posterior del análisis que contemplará las INTERRELACIONES e INTERACCIONES entre las resultantes obtenidas en las diversas áreas, [...] A tal efecto, deslindo las siguientes ³

En aras de explicitar de manera más directa el método, se exponen seguidamente una síntesis acerca de las “Áreas” mencionadas antes:

Articulatorio	Delimitaciones de unidades formales, según se den los procesos de: separación, yuxtaposición, elisión, superposición, inclusión y magnitud de la articulación.
Comparativo	Grado de parentesco en materia de :Identidad, semejanza, desemejanza, oposición
Funcional	Clasifica la función de las diversas unidades formales dentro del contexto total de la obra según sea: exposición, transformación, transición, introducción, interpolación, extensión, conclusión, interjección. Cabe destacar la posible existencia de una funcionalidad múltiple en cada unidad.

² Grela, Dante: “Análisis Musical. Una Propuesta Metodológica”. En *serie 5: La Música y el tiempo*. N° 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.1-14.

³ Ibid. p 3-4

Paramétrico	Aspectos relacionados a las alturas, duración, intensidad,
	timbre; y su interacción como textura y modos de ataque y/o articulación
Estadístico	Implica recuento, clasificación, tabulación de hechos sonoros
De Interrelaciones	Consideración conjunta de los resultados obtenidos anteriormente.

(⁴)

Seguidamente se expone un gráfico que representa el análisis de la obra *Arena* en el cual constan las “Áreas” aplicadas a las unidades formales de acuerdo a cada nivel. La articulación de las unidades formales se expresan mediante los números de compases, las que también son caracterizadas según las funciones correspondientes. En el nivel macro también constan las indicaciones de tempo. Todo esto es expuesto en función de explicar el análisis de una forma directa, ejemplificadora y sintética, a sabiendas que existen muchos más datos generados a partir del presente análisis, y sólo se toman los relevantes al tratamiento de la interpretación, aspecto central del presente estudio.

⁴ F. del A. (Fuente del Autor)

Intro comp (4 ₀₀₀)	1	2	10	11	29	30	40	41	62	78
		(36 ₀₀₀)	(76 ₀₀₀)	(40 ₀₀₀)	(85 ₀₀₀)	(67 ₀₀₀)				
Func Introductoria	F. Expositiva	Expositivo-elaborativa	Expositiva	Expositivo- elaborativa	Expositiva	Expositivo- elaborativa	Expositiva			
	-5	6-	-13	13-16	17-22	23-	-32	-49	50-	68-
			trans				trans			

—

—

78	88	88	104	104	124	124	145	146	155
(42 ₀₀₀)	(63 ₀₀₀)	(82 ₀₀₀)	(85 ₀₀₀)	(40 ₀₀₀)					
Elaborativo-reexpositiva	Elaborativa	reexpositivo-transitiva	Elaborativa	Reexpositivo- conclusiva					
-84	84-	-94	95-	-116	117-	-128	128	140-	152-
						139	139	-151	

En cuanto a la relación entre la forma y el texto, se exponen los versos con su correspondiente lugar en la composición. Esto da la certeza de que el texto estructura el devenir y el orden de los eventos sonoros, contenidos en las unidades formales. Se expone, para su verificación, el texto original de Girondo citado a continuación para comprobar la correspondencia.

Grandes unidades formales - correspondencia con el texto poético:

unidad formal (en adelante UF) introductoria: 1 compás – instrumental

UF primera: compases 2 al 10: “Arena, arena y más arena y nada más que arena”

UF segunda: compases 11 al 29: “de arena el horizonte el destino de arena de arena los caminos” (y repite textos para conectar secciones)

UF tercera: compases 30 a 40: “arena y más arena y nada más arena” (vuelve a la primera estrofa, sin corresponderse con la poesía)

UF cuarta: compases 41 al 62: “el cansancio de arena, de arena las palabras, el silencio de arena”

UF quinta: compases 62 al 78: “Arena de los ojos con pupilas de arena”.

UF sexta: compases 78 al 88: “Arena de las bocas con los labios de arena”.

UF séptima: compases 88 a 104: “Arena de la sangre de las venas de arena.”

UF octava: compases 104 a 124: instrumental

UF novena: compases 124 a 145: “ Arena de la muerte... De la muerte de arena.”

UF décima: compases 146 al 155 (final) “nada más que **de** arena” (solista)

Poesía original⁵: (perteneciente a *Persuasión de los días* – 1942)

“ARENA,
y más arena,
y nada más que arena.

De arena el horizonte.
El destino de arena.
De arena los caminos.
El cansancio de arena.
De arena las palabras.
El silencio de arena.

⁵ Girondo, Oliverio. *Persuasión de los días*. Buenos Aires. Losada. 1942.

Arena de los ojos con pupilas de arena.

Arena de las bocas con los labios de arena.

Arena de la sangre de las venas de arena.

Arena de la muerte...

De la muerte de arena.

¡Nada más que de arena!"

Trabajo de ensayo del coro en función de las características y dificultades de la obra.

Es preciso decir en primer término sobre este punto, que la intérprete que selecciona la obra para trabajarla lo hace desde su rol de directora de coros, con el objetivo de abordar una obra de lenguaje de vanguardia, con uso de técnicas extendidas, tipo de obra, que si bien no es la primera vez que se estudia en esta agrupación, sí lo es desde un lenguaje compositivo decididamente no tonal ni modal, ni tampoco tenía experiencia en montar obras que incluyen otros instrumentos con técnicas extendidas, como en este caso el piano.

Dicho esto, La obra fue trabajada por el Coral Mediterráneo durante 4 meses con frecuencia promedio de un ensayo semanal. El pianista estudió la obra durante el mismo período, los primeros dos meses sin sumarse al coro y los dos últimos con el coro; los percusionistas se sumaron a los ensayos durante el último mes. Además se realizaron ensayos sólo instrumentales también durante el último mes.

Las características sobresalientes y dificultades de la obra Arena se presentan en este trabajo de manera jerárquica o teniendo en cuenta en el ordenamiento con el que fueron abordadas.

- Ritmo: el compás es de 4/4 durante toda la obra, y si bien no hay cambios de compás en todo el transcurso de la composición, el pulso se modifica a menudo, ya sea por velocidades generales marcadas en cada unidad formal, la primera con un valor metronómico de negra igual a 40, y otros pasajes que llevan la misma figura desde valores de 50 hasta 160, como de variaciones paulatinas de velocidad, principalmente rallentando poco a poco y acelerando poco a poco.

A modo de ejemplo de cómo el pulso no llega a estabilizarse en la mayor parte de la obra, el pasaje siguiente, comienza con valores de negra igual a 60, luego hay un calderón de extensión mediana, una indicación de *poco rall* con duración de un compás, tras lo cual se presenta otro calderón, esta vez más breve, luego hay un cambio de velocidad, a 80, y un compás después una aceleración paulatina del movimiento [Graf. 1]

Poco rall. ----- Moderato (♩ = 80) Accell. p. a p.

66

CORO

S. A - re - na de - - los

C. A - re - na de - - los

CAR. Poco rall. ----- Moderato (♩ = 80) Accell. p. a p.

VIBR. Rall. molto el tr. 1.v. 1.v. pppp

CENC. 1 2 3

P.S. 1 2 3 B

Pno. Poco rall. ----- Moderato (♩ = 80) Accell. p. a p.

Rall. molto el trém (hasta "muy lento") ppp sempre

sfz > p sub. pp 3C

Un elemento de gran importancia es el reiterado uso del calderón, éste se expone en tres presentaciones diferentes, indicadas de modo general como “calderón relativamente breve”, “calderón de extensión mediana” y “calderón de extensión muy larga”⁶. Pero la mayor dificultad consiste en los valores rítmicos utilizados, se presentan divisiones de la negra en tresillos con múltiples variantes internas de silencios, combinaciones de figuras, puntillos, dobles puntillos, también tresillos de blancas y sus variaciones, quintillos, valores breves como fusas. Todo esto con una gran independencia rítmica entre los diversos instrumentos (coro, piano, vibrafón, marimba, tom toms, platillos, tumbadoras, etc).

La percepción del discurso rítmico es que no hay un pulso, ya que la mayor parte de los sonidos (sobre todo de la percusión) no caen sobre los inicios de los tiempos. El compositor aclara sobre este punto en las indicaciones generales de ejecución de la obra, diciendo que “la métrica no tiene valor como tal, sino solamente como ayuda para lograr la sincronización durante la ejecución”⁷, sin embargo la precisión rítmica resulta imprescindible para lograr el efecto de no pulsación. En este sentido, se ensayó básicamente la lectura de la obra con uso del metrónomo. Más avanzado el trabajo se agregaron las marcas de dirección, sumadas a una marca sonora del primer pulso de cada compás, ya que los cantantes no podrían aún retirar la mirada de la partitura.

⁶ Ver las indicaciones de ejecución en: Grela, Dante: *Arena: para coro mixto, piano y percusión*. Rosario:[S/D], 2008.(Inédito)

⁷ Idem

Finalmente, y ya con la presencia de los instrumentos en los ensayos, se trabajó con la marca del compás por parte del director, requiriéndose que todos los ejecutantes estén ubicados en un espacio físico en el que puedan ver de frente al director, tanto para percibir claramente el esquema del compás como las entradas, cortes y calderones. Son éstos últimos en gran medida los que requieren de mayor atención, ya que, si bien en líneas generales se les atribuyeron 1 pulso más, 2 pulsos más y 4 pulsos más respectivamente según sean estos breve, de mediana duración y de extensa duración, otros factores como las resoluciones de dificultades técnicas por parte de los instrumentistas en cortos lapsos de tiempo, determinaron que esas atribuciones de los calderones no fueran estrictas.

Para resolver esto en los encuentros con el coro se realizaron ensayos sin la ejecución de las alturas, sólo con lectura rítmica y de texto, proponiendo diferentes articulaciones y dinámicas, hasta incorporar también estos aspectos musicales antes de incluir la altura.

- Interválica melódica y armónica

El intervalo más recurrente y distintivo de la obra, que da inicio a unidades formales y se presenta de diversas maneras, invertido, superpuesto, es la quinta justa ascendente. A nivel de superposición de las voces el compositor trabaja con quintas por pares de voces contiguas (barítono y bajo, o mezzosoprano y contralto) superponiendo este intervalo a semitono de distancia. Así en diversos pasajes centrales se escuchan las 5^o fa-do, fa sostenido do sostenido, sol re y sol sostenido re sostenido, durante uno o varios compases, como puede verse en el siguiente fragmento.[graf 2]

148

Na-da más - que de a - re - na

Sola

S DIV. A 2

C DIV. A 4

T DIV. A 4

B DIV. A 4

CORO

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Estas superposiciones de quintas justas, de segundas mayores y menores, quintas aumentadas, sextas mayores y aumentadas, se trabajaron en vocalisos concebidos específicamente para el abordaje de esta obra, en una serie de ejercicios de dificultad progresiva en los que el objetivo no es sólo cantarlos con una óptima afinación, si no también escuchando lo que los cantantes ubicados de manera más cercana cantan, intentando “naturalizar” las referencias de los intervalos mencionados.

- Técnicas extendidas: *sprechgesang*⁸ - sonido hablado – susurros – gritos.

Si bien la aparición de indicaciones referidas al uso de la voz de manera no convencional, desde el principio de la composición, los valores dinámicos (intensidad) son trabajados en los extremos (entre 4p y 4f), hecho que presenta ya la búsqueda de sonoridades que exploren los principios y los fines del sonido del instrumento coro, obligándolo a indagar en ese sentido. Sobre esta amplitud de matices, aclara el compositor en las indicaciones que acompañan a la partitura que el “pppp” debe presentarse “cuidando que sea claramente audible desde todos los puntos de la sala en que se ejecuta la obra, y “ffff” representa el máximo nivel de intensidad posible⁹, mostrando con esto la relatividad de las indicaciones, y el objetivo centrado en la percepción del auditor como referencia. Por otro lado, y también en las indicaciones generales de la obra, se relativizan las marcas

⁸ Trátase de un técnica de utilización de la voz cuya característica es un punto intermedio entre la voz cantada y hablada.

⁹ Op Cit N° 6

dinámicas en función del logro de un balance general, que tome en cuenta las características particulares de cada instrumento en el total. En este punto, y ya referido a la preparación de la obra, se presentan planteos de índole técnica por parte de los cantantes, acerca del menor y del mayor valor dinámico en función de la calidad sonora.

A partir del compás 78 aparece una indicación que se extiende a través de una línea de puntos y que dice, “todos: canto a canto hablado”. En comunicación con el compositor, se define que “canto hablado” está aludiendo a la técnica denominada *sprechgesang*, empleada por Arnold Schönberg en *Pierrot Lunaire* y por Alban Berg en *Wozzeck* para roles solistas. [Graf 3]

TODOS: canto a ----->

78 (Λ) A - re - na - A - re - na de las bo
 A - re - na - A - re - na de las bo
ff sempre

CORO (Λ) TUTTI A - re - na - A - re - na de las bo
ff sempre

T (Λ) A - re - na - A - re - na de las bo
ff sempre B

-----> canto hablado

86 - bios - - de a - re - na
 - bios - - de a - re - na
 - bios - - de a - re - na
 - bios - - de a - re - na

CORO

B

El uso de este recurso requirió de una serie de ejercicios individuales y luego colectivos, ya que el resultado de uno y otro trabajo es muy diferente, el canto hablado en un coro nos traslada indefectiblemente al ámbito de la imprecisión en la afinación, ya que cada cantante va dejando la afinación precisa en diversos momentos y hacia distintas alturas. Este sin duda fue el trabajo más alejado del realizado habitualmente por el Coral Mediterráneo.

- Referencias melódicas: en los primeros ensayos, la directora brindaba al piano las referencias melódicas más importantes, que resultaban indispensables en los inicios de las UF. Al incorporarse el pianista a los ensayos, éste facilita esas referencias, adjudicadas casi siempre al vibrafón, y en menor medida al mismo piano. En los ensayos con todo el orgánico esas referencias toman otra dimensión sonora desde lo dinámico, al incorporarse un riquísimo set de percusión que a veces no permite percibir sonoridades brindadas por el piano en el encordado y con dinámica *pianissimo* o menor. De modo que, para el pasaje final, cada una de las cantantes femeninas (con todos sus *divisi*) se constituye en una voz real, (dado que la cantidad de voces escritas son la misma cantidad de integrantes femeninas) lo que obligó a valerse cada coreuta con un diapasón para resolver la falta de referencia de las alturas.

En pos de la exactitud rítmica, la afinación precisa, la aplicación de las técnicas extendidas, se deriva en un segundo momento en el que la obra ya es ensayada por la totalidad del orgánico. A uno de estos ensayos asiste el compositor, quien aporta términos que caracterizan de manera particular a cada unidad formal, y que, una vez aplicadas al trabajo musical permiten avanzar positivamente sobre el proceso interpretativo. Así, precisiones expresadas por Dante Grela tales como “dulce” para el pasaje que va entre los compases 17 y 22, “oscuro y misterioso” para el diálogo entre las voces graves entre los compases 25 y 29, “envolvente y contenido” para la gran sección comprendida entre los compases 41 y 62, en la que hay un aumento paulatino de la densidad de voces y superposiciones de los versos de una estrofa poética a cargo de las diferentes cuerdas del coro, permiten a los cantantes acceder de manera más profunda a los cambios de climas sonoros propuestos.

La obra *Arena* de Dante Grela presenta para el instrumento coral un gran desafío, por su búsqueda expresiva, el uso de técnicas extendidas de la voz aplicadas a este instrumento, técnicas que en Latinoamérica no son frecuentemente abordadas, en las últimas décadas acaso sólo tal vez en obras de Alberto Grau o de Carlos Alberto Pinto Fonseca, y que llevan al coro a bucear en sus posibilidades sonoras. En esta obra además, en conjunción con una riquísima tímbrica que explora variaciones entre diferentes alturas de instrumentos de parche, placas e idiófonos y de un piano ampliado en sus posibilidades sonoras tímbricas a través del uso del encordado y del percutido en la madera y encordado.

En materia discursivo-musical, la obra se encuentra enteramente ligada al poema homónimo de Oliverio Girondo, potenciando mediante la composición las expresividades sugeridas por la palabra. Tales cuestiones no parecen tener relaciones entre sí de carácter histórico o canónico a la usanza del post-romanticismo incidental; pudiendo verse reflejada en la composición relaciones texto-música que no necesariamente remiten a

utilizaciones canonizadas, sino más bien son expresadas desde una perspectiva simbólica. Claro está, puede inferirse al intervalo de quinta ascendente, que funciona como factor de unificación de toda la obra, como un reflejo de lo antiguo, inmemorial y pasajero, cuestión que puede ser relacionada directamente con el poema aludido.

Bibliografía:

- Béhague, Gerard: *La música en América latina (Una Introducción)*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983
- Ericson, Eric, Ohlin, Gosta, Spangberg, Lennart: *CHORAL CONDUCTING*. New York: Walton Music Corporation, 1976
- Grela, Dante: "Análisis Musical. Una Propuesta Metodológica". En *serie 5: La Música y el tiempo*. Nº 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.1-14.
- Grela, Dante: "Introducción al estudio de la obra de Edgar Varese". En *serie 5: La Música y el tiempo*. Nº 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.33-48
- Grela, Dante: *Arena: para coro mixto, piano y percusión*. Rosario:[S/D], 2008.(Inédito)
- Gallo, J.A., Graetzer, G., Nardi, H., Russo, A. *EL DIRECTOR DE CORO: Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1979
- Grela, Dante: "La consideración de las "tendencias múltiples" (asociativas y disociativas) en el Análisis Musical ". En *serie 5: La Música y el tiempo*. Nº 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.15-32
- Kröpfl, Francisco: "Propuestas para una metodología de análisis rítmico". En: Jornada de Musicología (3º: 18 set 1986: Bs As) Simposio de Análisis Musical.- Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1986
- Marco, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2003
- Meyer, Leonard B.: *EL estilo en la Música* .Madrid: Ediciones Pirámide, 2000
- Meyer, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001
- Paz, Juan Carlos: *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*. Buenos Aires: Visión, 1955.
- Schechner, Richard: *Peformance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2000

LOS “SEIS ESTUDIOS “ (2010/2011) PARA CUARTETO DE CUERDAS, DE DANTE GRELA

María Mirtha Poblet

El maestro Dante Grela desde el año 1985 está vinculado a Mendoza a través de diversos cursos y maestrías, como asimismo a través de su producción musical. En la década del ´80 dictó diversos cursos de análisis, entre ellos el Curso de Análisis de Varèse y realizó con el Grupo de Cámara de Música Contemporánea de Rosario un concierto en el Teatro Independencia. Fue jurado en concursos docentes, evaluador de proyectos de Investigación en la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y coordinador del equipo que diseñó el plan de estudios de la carrera de Composición en la Escuela de Música de la misma Universidad; desempeñándose como profesor de Composición en el año 2001. A partir del año 2005 dictó clases particulares; en el año 2006 fue profesor en diversos seminarios de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX en la Facultad de Artes de la UN Cuyo y desde el año 2010 en adelante se desempeña como asesor del Centro de Estudios de Música Contemporánea. Este Centro tiene como objetivo principal la formación integral de músicos en cuanto a técnicas de composición musical, análisis y orquestación, la promoción de la creación musical, la conformación de conjuntos dedicados a su interpretación y la difusión de las creaciones nacidas en su seno y del repertorio de la música contemporánea de los siglos XX y XXI.

La composición titulada *Seis estudios*, para cuarteto de cuerdas, es una obra musical escrita con una clara intención pedagógica. Este género comienza a ocupar un lugar en la producción musical a partir de comienzos del siglo XIX, con la finalidad de presentar elementos esenciales del virtuosismo. Entre otros compositores que escribieron estudios podemos citar a Czerny, Cramer, Liszt, Chopin, Schumann, Kreutzer, etc.

Los *SEIS ESTUDIOS* para cuarteto de cuerdas fueron compuestos entre los años 2010 y 2011. Son seis piezas relativamente breves; cada una de ellas presenta una cualidad y características diferentes.

ESTUDIO I:

En este estudio el compositor garantiza el potencial atonal a través de las neutralizaciones cromáticas. Las conexiones se dan de manera unipolar y bipolar.

Ejemplos: - c.1: do, re bemol, re nat. - sol, la, si bemol.

-c.2: re bemol, re nat. - mi, fa.

Los acordes, en una textura monorrítmica discontinua, acompañan la melodía que expone la viola.

Andante $\text{♩} = 60$

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

SORD SUL TASTO
sfz sempre
sfz > pp sub. sempre

(sempre)

Ejemplo N°1

Las unidades formales se diferencian por cambios de textura y de timbres. La primera macrounidad se destaca por la polifonía monorrítmica y la melodía de la viola y la segunda macrounidad por los armónicos que evocan la melodía de la Vidala.

ARM. sempre ond.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

ppp
sfz
ppp
ppp

Sul Re
Sul La
Via Sord.

Ejemplo N°2

En este estudio coexisten procesos diferentes: Por un lado los acordes, que contrastan con la melodía discursiva de la Viola y por otro los armónicos que constituyen un discurso sintáctico.

La variante tímbrica se da por los cambios en los puntos de ataque: *Sul Tasto*, *Sul Ponticello* y uso de *Sordina*.

ESTUDIO II:

En este estudio el autor utiliza el sistema de notación proporcional, planteando una disminución gradual del tiempo, la densidad cronológica y la intensidad a lo largo de la pieza. También el registro va descendiendo en forma paulatina.

Il piú presto poss.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Ejemplo N°3

La pieza termina con un sonido en cada instrumento, en una intensidad medio piano dulce, empleando un pizzicato glissando lento en cada uno de los instrumentos.

Es un estudio que está escrito en forma puntual, pero se percibe un discurso matérico, debido a la constante interacción entre las líneas.

61 l.v. Arco II

Vln. I *sfz* *pp* Pizz. gliss. (lento) *mp dolce*

Vln. II *sfz* *pp* Pizz. gliss. (lento) *mp dolce*

Vla. *sfz* *pp* Pizz. gliss. (lento) *mp dolce*

Vc. *sfz* *pp* Pizz. gliss. (lento) *mp dolce*

Ejemplo N° 4

ESTUDIO III:

Este estudio se caracteriza no sólo por el empleo de espectros inarmónicos, sino también por la sutileza en los matices y variedad de toques.

El autor presenta solamente el ritmo de la Vidala, segmentado y alternándose entre los distintos instrumentos, percutiendo sobre el puente con la madera del arco.

21

Vln. I *pp* *mf*

Vln. II *pp* *mf*

Vla. *ff*

Vc. *pp* *mf*

23

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Ejemplo N° 5

A continuación se ven algunos ejemplos de técnicas extendidas utilizadas en este estudio:



: **"Col Legno battuto" sobre el puente.**



: **Sobre la tapa.**



: **Sobre el fondo.**



: **"Doble presión" Frotar la cuerda con la mayor presión posible del arco, y muy lentamente de modo de producir un "crujido".**



: **La altura más aguda posible sobre la cuerda indicada.**



: **En la región más aguda posible de la cuerda indicada, variando ligeramente las alturas entre los eventos sucesivos.**

En el estudio aparecen varias de las técnicas mostradas en la lista anterior:

The image displays two systems of a musical score for a string quartet, measures 25 through 38. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

System 1 (Measures 25-38):

- Vln. I:** Starts with a 3-measure triplet, followed by a 5-measure phrase. Dynamic markings include *sfz*, *fff*, and *sfz*. Techniques include *Arco*, *Pizz.*, and *Arco*. Fingerings and bowings are indicated.
- Vln. II:** Features a 3-measure triplet and a 5-measure phrase. Dynamic markings include *sfz*, *fff*, and *fff*. Techniques include *Pizz.*, *Arco*, and *Arco*.
- Vla.:** Includes a 3-measure triplet and a 5-measure phrase. Dynamic markings include *fff*. Techniques include *Arco* and *Pizz.*.
- Vc.:** Features a 5-measure phrase and a 3-measure triplet. Dynamic markings include *sfz*, *sfz sfz sfz*, *sfz sfz*, *il piu ff poss.*, *sfz*, and *sfz*. Techniques include *Arco* and *Pizz.*. A marking *il piu ffff poss. sempre* is written below the staff.

System 2 (Measures 29-38):

- Vln. I:** Starts with a 3-measure triplet, followed by a 5-measure phrase. Dynamic markings include *fff*, *pp*, *sfz*, *fff*, and *sfz pass.*. Techniques include *Arco* and *Pizz.*.
- Vln. II:** Features a 3-measure triplet and a 5-measure phrase. Dynamic markings include *p*, *pp*, *sfz*, *fff*, and *sfz pass.*. Techniques include *Pizz.* and *Arco*.
- Vla.:** Includes a 3-measure triplet and a 5-measure phrase. Dynamic markings include *sfz*, *p*, *pp*, *sfz*, *fff*, and *sfz pass.*. Techniques include *Pizz.* and *Arco*.
- Vc.:** Features a 3-measure triplet and a 5-measure phrase. Dynamic markings include *p*, *pp*, *sfz*, *fff*, and *sfz pass.*. Techniques include *Pizz.* and *Arco*. A marking *il piu f poss.* is written below the staff.

The score is labeled "Ejemplo N°7" at the bottom center.

Debido a la exploración del campo inarmónico logra un discurso matérico, que revela la fuerte influencia de la música electroacústica.

ESTUDIO IV:

En este número, la Vidala en armónicos aparece completa en el primer Violín, acompañada por los trémolos y glissandos, ascendentes y descendentes de los demás instrumentos.

Largo (♩ = 40)

Violin I: SORD. Col legno tratto sempre, ppp sempre

Violin II: SORD. Sul tasto pppp sempre, p. a p. a.

Viola: SORD. Sul tasto pppp sempre, p. a p. a.

Violoncello: SORD. Sul tasto pppp sempre, p. a p. a.

Ejemplo N°8

Se destaca la riqueza en el manejo del timbre: Comienza Sul Tasto y se desplaza a Sul Ponticello. A partir del C.22 disminuye progresivamente la velocidad del trémolo hasta lograr el estatismo en el compás final.

La intensidad se mantiene en pppp, luego disminuye hasta llegar a la extinción del sonido.

Vln. I

Vln. II: P

Vla.: P

Vc.: P

Ejemplo N° 9

El primer Violín plantea un discurso sintáctico; en los otros instrumentos el campo es gestual por los glissandos y matérico por los clusters, lo cual plantea una acentuada variación.

“En este estudio se ha logrado, a través de recursos técnicos y tímbricos, gran profundidad e intimismo”

ESTUDIO V:

Se utilizan diadas en cada uno de los instrumentos, con ataque simultáneo, empleando el total cromático.

La Vidala se encuentra en la voz superior del primer Violín.

Largo (♩ = 40) *Accell. p. a p.*

Violin I
pppp cresc. p. a p. pp
Pesante sempre

Violin II
pppp cresc. p. a p. pp
Pesante sempre

Viola
pppp cresc. p. a p. pp
Pesante sempre

Violoncello
pppp cresc. p. a p. pp
Pesante sempre

Ejemplo Nº 10

Se observa:

- Un juego de espacialidad virtual a través del cambio constante de los tamaños interválicos de las diadas y un aumento progresivo y sincrónico de la velocidad e intensidad.
- Coexisten dos tipos de métricas: Una, la indicada por el compositor al inicio y la otra, que se genera por las acentuaciones que van produciendo las recurrencias de puntos climax en la línea del primer violín.
- A pesar de que la escritura es absolutamente puntual se percibe una resultante de tipo inarmónico.

Violin II

Ejemplo N°11

ESTUDIO VI:

Este estudio presenta cuatro líneas melódicas diferentes en simultaneidad

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Ejemplo N°12

Con respecto a la organización de alturas cada instrumento responde a diferentes sistemas, éstos se van permutando entre los instrumentos.

c.1

1°Violin: Tonal

2°Violin: Modal

Viola: Atonal

Cello: Notas que faltan en cada compás para completar el total cromático.

c.6

1°Violin: Total cromático que se completa con las notas del violoncello

2°Violin: Atonal

Viola: Modal

Cello: Tonal

Andantino (♩ = 69)

Violin I: Ord., *pp sempre*, Pizz. 3 3

Violin II: Sul pont., *pp sempre*

Viola: Sul Tasto, *pp sempre*, Pizz. 6, Arco Sul pont.

Violoncello: Pizz., *pp sempre*, Arco Ord., 7:8, 5:6, 4:6, 4:6

Ejemplo N°13

Se emplean cuatro tipos de toque simultáneos, los cuales son: Ordinario, Con Sul Tasto, Sul Ponticello y Pizzicato; esto genera combinaciones tímbricas sugestivas.

La intensidad en esta obra se mantiene en *pp* y finaliza en un *pppp*.

Se crea una pseudo-cualidad matérica, por la interacción entre los diferentes estratos discursivos que realizan cada uno de los instrumentos.

En este estudio se advierte el trabajo técnico, escogiendo notas, ritmos y timbres con un extremo cuidado, pero sin dejar al método, el gobierno del pensamiento.

En conclusión, esta obra refleja el gran interés del autor por el timbre, el espacio y el tiempo. La búsqueda de una estética mediante el empleo de rasgos derivados de los sistemas tonal, modal, atonal, de músicas étnicas de Latinoamérica, de planteos experimentales en cuanto a notación, forma o utilización de fuentes sonoras, la influencia de la música electroacústica y la exploración tímbrica con instrumentos acústicos; lo condujo hacia una heterogeneidad multitemporal propia de la Hibridación.

La simplicidad y belleza de la Vidala, la cual aparece de distintas maneras en los diferentes números, está inmersa en el contexto sonoro de cada estudio sin perder su fuerza expresiva y sus características propias, convirtiéndose así en el soporte que une a las seis piezas.

Es evidente que no es sólo técnica, sino musicalidad, gusto y refinamiento del compositor, lo que se destaca en esta obra.

Mendoza, agosto de 2012

“GLACIACION” (1979), UNA VISION ANALITICA

Sergio Andrés Santi

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO - FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE MÚSICA

Resumen

El propósito del presente estudio es exponer la visión analítica que se ha desarrollado de “Glaciación” (1979), partiendo de la constatación de datos provistos por el mismo compositor, Dante Grela. Se analizan, en respectivo orden, tres aspectos principales: articulario, comparativo y funcional, de acuerdo a cómo Grela lo propone en su propia metodología, además empleada para la enseñanza de la composición. Cada aspecto analizado aporta claridad acerca del planteo que, en tanto idea poética, sustenta la obra.

Palabras clave: electroacústica; acusmática; objeto sonoro; análisis; metodología; representación.

“Glaciación” es una pieza de música electroacústica fijada sobre soporte¹, o de tipo acusmática², de aproximadamente 00:12:30 minutos de duración. Fue compuesta en el Electronic Music Center of Columbia University - Estados Unidos, entre diciembre de 1978 y febrero de 1979 y se estrenó en Argentina el mismo año de finalización. El origen de la fuente sonora es electrónico y el montaje fue realizado en 64 canales de cinta magnética, finalmente mezclada en estéreo.

Antes de ir al análisis se detallan los siguientes textos principales sobre los cuales éste se apoya:

- a) Archivo de audio digital - “Glaciación” (música)
- b) Representación gráfica - Partitura analógica
- e) Esquema formal – Análisis
- f) Cuadros clasificatorios de objetos sonoros – Análisis
- g) Esquema comparativo – Análisis

Gran parte de la documentación acerca de los textos a tratar, incluso los textos a) y b), ha sido obtenida a través del contacto tanto directo como indirecto (por teléfono o correo electrónico)

¹ Originalmente cinta magnética y posteriormente digitalizada.

² Chion, Michel, *El sonido. Música, cine, literatura. . .*, Paidós, 1999, p 251

con el compositor. A partir de a) y b) se han producido e), f) y g)

La “partitura” analógica de su obra fue realizada con posterioridad a la obra musical y constituye en sí un metatexto, que permite acceder a la visión analítica del propio compositor, además del seguimiento de la obra durante la audición.

Dicha representación presenta además la siguiente información paratextual, como aporte didáctico, a modo de prefacio:

La presente partitura es una representación analógica de los tipos de eventos sonoros y su evolución durante el transcurso de la obra. ... tiene por finalidad dar una visión global relativa al desarrollo de la misma, sin presentar una correspondencia de tipo puntual. Por lo tanto, los aspectos representados corresponden a: regiones de altura, ritmo y dinámica general, no siendo posible la graficación de los aspectos tímbricos y de localización espacial de las estructuras sonoras. ...

Seguidamente, Grela reseña la grafía³ utilizada para representar los tipos principales de micro estructuras sonoras, u objetos sonoros, que emplea la obra⁴.

Fue necesario por lo tanto analizar primero las características particulares de cada uno de los mencionados objetos sonoros (OS), ya que éstos interactúan en la obra jugando un papel que permite asociárseles con supuestos “personajes” de una historia.

Antes de seguir adelante es oportuno destacar los límites con los que debe enfrentarse ante la necesidad de representar y/o describir el fenómeno sonoro. Sobre todo en relación a los medios electroacústicos, dada la imposibilidad de representar simbólicamente todos los aspectos de los sonidos creados o manipulados en el laboratorio, la representación gráfica viene a cumplir una función técnica referencial. No se trata de una partitura (al menos no tiene tal función), sino una transcripción del sonido, una representación de lo que uno oye, cuyo aspecto visual dependerá totalmente de las elecciones y puntos de vista del que transcribe.

Para la representación de “Glaciación”, Grela ha empleado un tipo de grafía analógica que intenta dar cuenta, por un lado, de las características sobresalientes de los objetos sonoros; y por otro, de cómo interactúan entre sí para dar lugar a diferentes configuraciones espacio temporales. La Figura 1 y la Figura 2, muestran respectivamente, en un cuadro clasificatorio, los OS simples y los OS compuestos, estos últimos como derivados de los OS simples.

³ Una imitación de dicha grafía puede observarse en la Figura 1, la cual consiste en un cuadro clasificatorio de los objetos sonoros simples.

⁴ Para el presente trabajo consideraremos OS *simple* a aquel que es percibido como evento unitario sin articulación interna, como por ejemplo **a**. Por lo tanto llamaremos OS *compuesto* al conjunto de dos o más OS *simples* en tanto eventos organizados en algún tipo de estructura, constituyendo una unidad de sentido, por ejemplo el caso homogéneo de **a1**.








SIMBOLO		PERFIL	ALTURA	ESPECTRO (tipo)	REGISTRO
	a	impulsivo con resonancia	global fija	inarmónico (tipo metal)	variable
	b	continuo	puntual fija	mezcla (tipo campana) variable evolutivo	variable
	c	continuo	puntual fija	armónico móvil no evolutivo	variable
	d	impulsivo	puntual fija	mezcla (tipo madera)	variable
	e	impulsivo con resonancia	puntual fija	mezcla	fijo medio grave
	g	continuo	global	inarmónico (banda masiva variable)	variable
	h	impulsivo	puntual poli y fija	mezcla (tipo madera)	fijo medio

Figura 1 - Glaciación - CUADRO DE OBJETOS simples

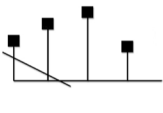
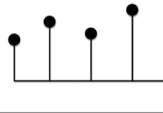

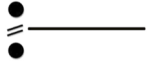
SIMBOLO		ESTRUCTURA		ESPECTRO	REGISTRO
		RITMO	ALTURA		
	a₁	nº de eventos muy variable		inarmónico (tiende a metal)	variable no evolutivo
		regular velocidad alta y fija.	variable no evolutiva		
	d₁	nº de eventos muy variable		mezcla (tiende a madera)	variable no evolutivo
		regular velocidad media fija	variable no evolutiva		
	d₂	conjunto de eventos iterados		mezcla (tiende a madera)	variable no evolutivo
		regular velocidad media fija	variable no evolutiva		
	f	iterado	no perceptible	inarmónico variable no evolutivo	medio agudo

Figura 2 - Glaciación - CUADRO DE OBJETOS compuestos

Las principales diferencias existentes entre los OS de tipo **a** y **d** en "Glaciación", es que los primeros tienen mayor contenido inarmónico y presentan un énfasis en los componentes más

altos de su constitución espectral, por lo que resultan de sonoridad metálica; mientras que los segundos, contrariamente tienden más al tipo de sonoridad asociada a los instrumentos percutidos de madera, con gran presencia de ruido en el ataque pero con cierto grado de tonicidad⁵. Otro rasgo característico de algunos OS como los del tipo **a**, es su resonancia ambiental (o reverberación) a través de la cual se crea la ilusión de una dimensión espacial diferente.

La “partitura” analógica deja entrever, en forma bastante clara, cuestiones relacionadas con el aspecto formal y/o comparativo⁶. Entre los datos que en ésta interpretamos y nuestro propio análisis realizado a partir de la escucha, encontramos un alto porcentaje de coincidencia a saber:

Aspecto articulatorio

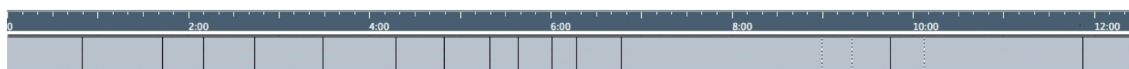


Figura 3 – Esquema articulatorio

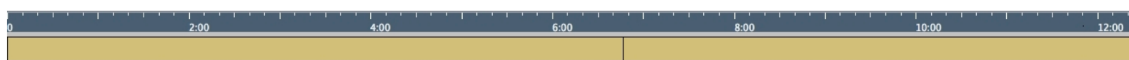


Figura 4 – Esquema articulatorio 1

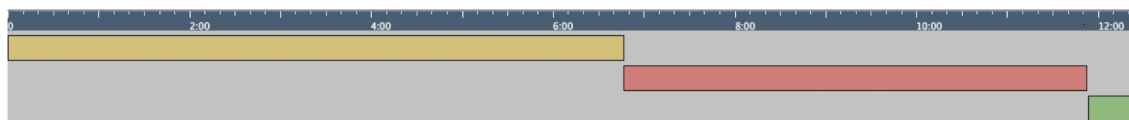


Figura 5 – Esquema articulatorio 2

Dados los puntos de articulación más claramente definidos, observamos un total de 15 unidades formales (UF) de diferentes proporciones temporales. (Ver Figura 3 en la cual se ilustra esquemáticamente el aspecto articulatorio). El modo de articulación más frecuente es la yuxtaposición y podría considerarse que el punto de mayor magnitud articulatoria se sitúa aproximadamente en 00:06:47, por las siguientes razones principales: por un lado se produce, a partir de allí, una notoria discontinuidad en el ritmo articulatorio; por otro, la magnitud del contraste en la yuxtaposición, sobre todo (asociado a lo primero) por el estatismo que presentan los dos nuevos estratos superpuestos (contrastados entre sí) en cuanto al tipo de movilidad no evolutiva que encierra cada uno⁷. (ver Figura 4 en la cual se ilustra el esquema

⁵ Saitta, Carmelo, *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*, Saitta publicaciones musicales, 1998.

⁶ La metodología de análisis y la terminología correspondiente, empleados en este trabajo, han sido propuestas por Grela para la enseñanza de la composición.

⁷ Por razones que exceden esta presentación, no nos extenderemos sobre estas cuestiones que hacen a un análisis más minucioso del aspecto comparativo.

formal según la propuesta 1)

Desde este punto de vista quedarían conformadas dos UF a un macro nivel, de proporciones muy semejantes (UF de 2º grado). Sin embargo en relación a la unidad final, que comienza en el minuto 00:11:50 aproximadamente, se plantea una situación un tanto ambigua y nos obliga a mirarlo de otro modo. El punto de inflexión que aquí tiene lugar podría equipararse en magnitud con el mencionado anteriormente (00:06:47). El fundamento es el siguiente: éste es el único punto de articulación por separación que ocurre en la obra y se da justamente luego del tramo más extenso, cuya continuidad temporal es total, dado que los cambios producidos en su transcurrir suceden por emergencia y extinción gradual de los estratos intervinientes. Por lo tanto consideramos que puede darse a interpretar la macro forma de las dos maneras mencionadas según que aspecto se enfatice, el comparativo o el articulario exclusivamente. Sintéticamente, una visión implicaría considerar que la última UF, de extensión considerablemente menor, quedara subsumida en la segunda UF de macro nivel; y la otra implicaría simplemente la consideración de tres unidades, dos de macro nivel y una, la última, de meso nivel. (ver Figura 5 en la cual se ilustra el esquema formal según la propuesta 2).

Aspecto comparativo

En relación a este aspecto, por un lado podemos observar de qué manera las diferentes UF, en el meso nivel, se encuentran caracterizadas principalmente por el grado de presencia de los diferentes objetos sonoros; y por otro, cómo al transcurrir la obra se evidencia un crecimiento en el grado de transformación y de acumulación de objetos. Describámoslo sintéticamente de la siguiente manera:

En un estadio inicial (hasta 00:02:43), las sucesivas UF se encuentran definidas, cada una en su totalidad, por un solo tipo de OS simple, primero **a** luego **b**, luego **c** y por último **d**. A continuación, durante los estadios intermedios, éstos objetos se van superponiendo progresivamente, interactuando y/o combinándose, derivando en estructuras cada vez más complejas hasta alcanzar un estado de saturación total (00:06:47). A partir de allí, paulatinamente esta masa heterogénea comienza a ser desplazada por la emergencia de otro nuevo tipo de objeto cuya estructura masiva homogénea y continua, completamente diferenciada de lo anterior, poco a poco va ocupando la totalidad del espacio sonoro. Finalmente, tras su lenta extinción y luego de una pausa tiene lugar la gradual aparición de un “nuevo” OS simple, incipiente y periódicamente constante con el cual la obra concluye.

Este planteo formal obedece a un soporte literario preexistente que, aunque hasta ahora nunca se lo haya expresado en forma escrita, tuvimos oportunidad de escuchar directamente del propio compositor en una reciente entrevista personal:

Supuestos “personajes” se encuentran dialogando hasta que comienzan a interferir uno

con otro. Así comienza un clima de conflicto y anarquía creciente que convierte a estos “personajes” en una masa anónima e informe. Una señal de advertencia aparece, como campanadas. Finalmente llega la glaciación (ruido blanco) cubriéndolo todo, como un método de purificación (por el frío). Tras esto queda un germen, el nacimiento de algo nuevo, una esperanza.

Ver Figura 6 en la cual se ilustra el aspecto comparativo.

Aspecto funcional

Para continuar, una vez identificados los OS, podemos describir la manera en que éstos intervienen en función del planteo morfológico. Para ello nos remitimos al esquema de la Figura 7 – donde se expone el punto de vista funcional.

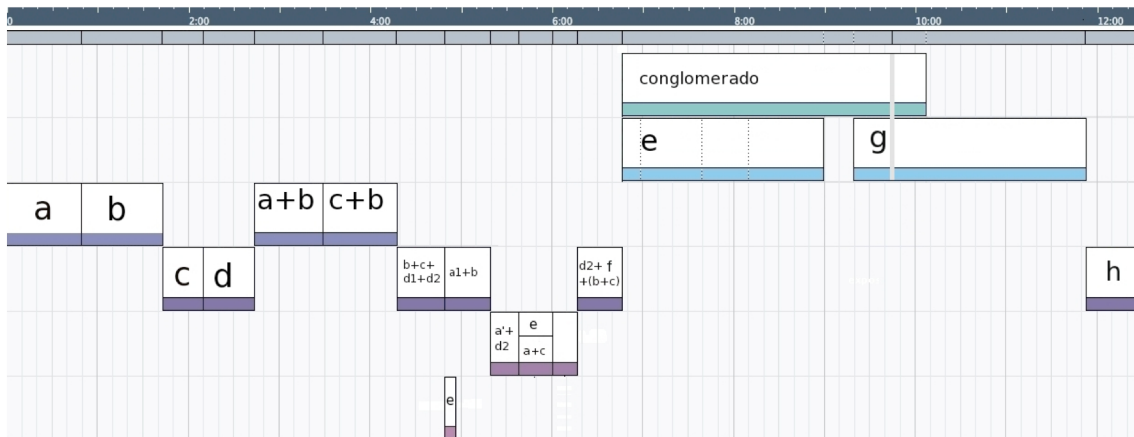


Figura 6 – Esquema articuladorio comparativo

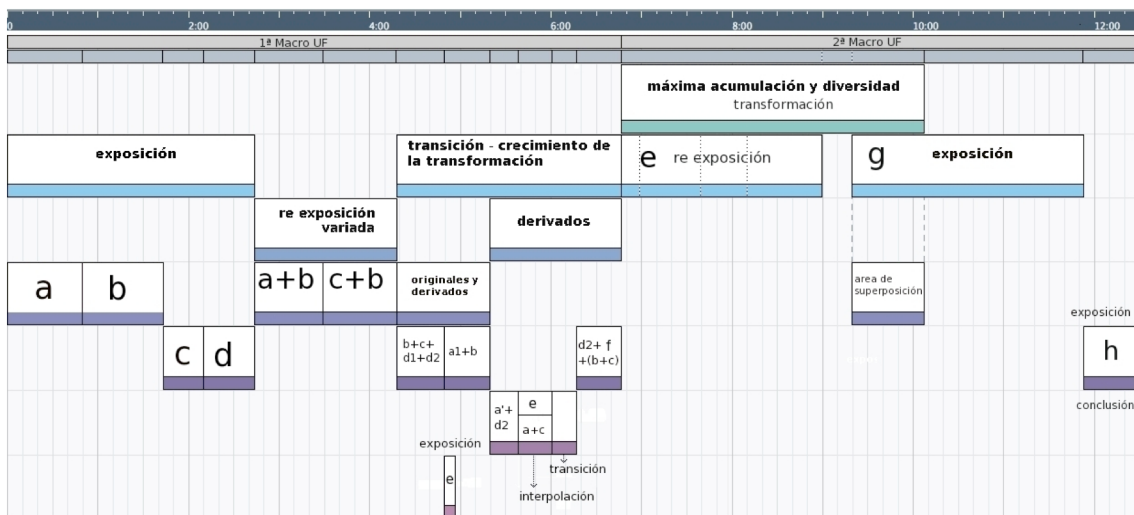


Figura 7 – Esquema funcional

Primer macro UF

La primer UF⁸ de 2º grado (macro nivel articulario) que se extiende hasta 00:06:47, incluye varias UF de diferentes grados, en el meso nivel:

Consideramos el tramo que va desde el comienzo hasta 00:02:43, como una UF (de 4º grado) con función expositiva dado que contiene una sucesión de UF de menor proporción yuxtapuestas, enteramente definidas, cada una, por un único objeto en estado original.

La UF siguiente (de 5º grado) que va de 00:02:43 a 00:04:20, reexpone dichos OS interactuando de a pares.

A continuación, la UF (de 4º grado) que va de 00:04:20 a 00:06:47, muestra un proceso de transformación. Se observa un crecimiento en el número de OS que interactúan, tanto en estado original como variados (algunos conformando estructuras complejas). Poco a poco los objetos comienzan, en mayor o menor medida, cada uno a asumir rasgos de otros, estableciéndose algunos parentescos en un progresivo aumento de la densidad tanto cronométrica como espectral.

Podríamos considerar que ésta UF tiene también una función globalmente transitiva aunque se sub-articula en dos UF internas, cada una con una función más específica:

1) – (de 6º grado) Hasta el minuto 00:05:20 actúan objetos re expuestos (excepto **e**)⁹ y derivados por transformación, de tipo variación. A la vez se articula por yuxtaposición en dos UF internas (7º grado): una definida por la presencia de **d1** y **d2** (00:04:20 – 00:04:50); y la otra por **a1** (00:04:50 – 00:05:20). A esta última se le encuentra superpuesta una unidad de nivel inferior (9º grado) (con sincronía inicial), en la cual se expone el objeto **e**, conformando un plano diferenciado e independiente por mantenerse fijo en su constitución mática y en su comportamiento rítmico (ya que describe una pulsación regular) (00:04:50 – 00:04:57).

2) – (de 3º grado) Hasta el minuto 00:06:47 prácticamente deja de haber OS re expuestos (excepto **e**) y las transformaciones van siendo cada vez más elaboradas, presentando un considerable aumento progresivo de la velocidad cronométrica de los eventos. Se articula internamente en cuatro unidades internas, las tres primeras de 8º y la última de 7º grado:

a) – (00:05:20 – 00:05:40). Presencia de **d2** y **a'** (tendiente a **a**).

b) – (00:05:40 – 00:06:00). En realidad se trata de dos UF totalmente superpuestas, ya que se pueden apreciar dos planos perfectamente diferenciados; uno, definido por la reexposición del objeto **e**, cuyo idéntico comportamiento rítmico se asume como característica estructural de OS compuesto; y el otro, por la presencia del par de

⁸ Las dos macro UF son de 2º grado dado que el 1º grado corresponde a la extensión total de la obra.

⁹ Más adelante nos referiremos particularmente al objeto **e**

objetos **a - c**, prácticamente en estado original. Es interesante destacar que esta UF tiene una doble función de interpolación dado que interrumpe un proceso de transición, por medio de la reexposición de los objetos **a - c** asociados a lo pasado (omitida en la combinación de a pares observada anteriormente) y **e** como vestigio de lo futuro.

c) – (00:06:00 – 00:06:15) Esta UF tiene una función transitiva interna construida mediante una aceleración de la alternancia entre los extremos izquierdo – derecho de la imagen stereo, y que se observa en una sumatoria de objetos superpuestos que describen una alta velocidad en su movilidad interna no evolutiva (característica sobresaliente asociada a los objetos **a1**, **a1'** y **d1**). A su vez presenta un aumento gradual de intensidad y un desplazamiento ascendente por bloques en el registro.

d) – (00:06:15 – 00:06:47) Finalmente, como punto de llegada de dicha trayectoria, el estado alcanzado puede identificarse con el OS que hemos denominado **h**, considerando hipotéticamente que podría surgir de uno u otro objeto anterior como resultado de un proceso de constante transformación (ver detalle en el cuadro de los OS de la Figura 2). Esta UF cumple una función suspensiva, tensión que será abruptamente interrumpida y/o resuelta por la UF siguiente.

Segunda Macro UF

Si consideramos como tal a la UF de 2º grado que va de 00:06:47 a 00:12:30, diremos que presenta tres momentos bien definidos. El primero comienza con dos UF superpuestas conformando dos estratos: uno está constituido solo por el objeto **e**, y el otro, por una densa aglomeración de objetos diferentes. La clara diferenciación de dichos estratos se debe a lo siguiente: mientras que el objeto **e** se mantiene fijo respecto a todas sus características matéricas, describiendo una lenta pulsación regular (*ostinato*); la masa heterogénea de objetos varía constantemente comenzando “desde lejos” en cuanto a espacio virtual se refiere¹⁰, para luego acercarse cada vez más hasta llegar, en 00:09:00, a ocupar todo el espacio sonoro. El objeto **e**, parcialmente enmascarado, finaliza su actividad, y 20 segundos más tarde comienza a emerger el objeto **f**, perfectamente diferenciado por la continua homogeneidad propia del ruido blanco filtrado. Unos 47 segundos dura la superposición en la cual **f** emerge y el estrato múltiple se aleja. Podría interpretarse que **f** produce el desplazamiento de esta masa heterogénea para adueñarse del espacio total.

El estrato constituido por el objeto **e** presenta momentos de discontinuidad que afectan a su articulación interna. Para no extendernos demasiado solo destacaremos lo siguiente respecto a los cuatro segmentos que resultan por separación:

.- Dos breves segmentos se dan al inicio; el primero consta de un solo evento (OS **e** propiamente dicho), artifice del gran contraste con la macro UF anterior. El segundo, donde se expone su modo de actuar habitual, la regularidad rítmica. El tercero, el más extenso, mantiene

¹⁰ El espacio virtual, en este caso, está referido a aquel que deviene de los niveles de intensidad que permiten asociarse a situaciones de distancia entre fuente y receptor.

la velocidad de pulsación.

.- La separación de mayor magnitud se da entre 00:07:40 – 00:08:10 y el punto medio de ésta coincide con el punto que divide la duración total de la obra (“A”) en dos secciones (“B y C”) según la proporción áurea.

.- En el segmento que tiene lugar luego se observa que la velocidad de pulsación del objeto **e** es mucho menor, por lo que podría deducirse que, estos dos estadios rítmicos conforman dos UF internas, de las cuales la última tiene una función conclusiva. Este hecho refuerza la hipótesis de que **e** funcione antes como una interpolación, ya que, apareciendo invariable, como estrato diferenciado, anticipa estos dos estadios caracterizados por la velocidad; el primero en su exposición (00:04:50) y el segundo en su primera re exposición (00:05:40).

En 00:11:50, luego de la lenta extinción de **f**, tiene lugar el tercer momento mencionado, última UF de la obra (7° grado), tras una pausa que, como se dijo, es la única separación en lo referente a la articulación total. Allí es expuesto el OS **g** que presenta rasgos muy definidos. Emerge con una pulsación regular, alejándose luego de crecer solo un poco.

Además de la pausa, otro motivo por el cual esta última UF presenta ambigüedad al momento de considerar su integración en la segunda macro UF, ahora vista desde un ángulo comparativo, es su relación de semejanza con lo anterior. Entonces tenemos que: por un lado presenta gran desemejanza con lo inmediato (**f**, ruido coloreado mientras que **g**, *ostinato* de altura puntual) y por otro una gran semejanza con **e**, (la monorrítmia regular - *ostinato*). Por último, tanto **e** como **g**, en tanto OS simples, no evidencian procesos de transformación. Más aún, dentro de los rasgos de **g**, el intervalo de 5ª justa es completamente inédito.

Finalmente, la interpretación que hemos hecho a través del análisis funcional, permite constatar el planteo surgido del soporte literario. Esta visión se asienta en los análisis previamente realizados (tipología de los OS, aspecto articulatorio y comparativo), y su importancia se halla también en la medida en que éste aporte claridad acerca de cómo la última UF queda vinculada, tras el único momento de discontinuidad, a la totalidad de la obra.

Referencias Bibliográficas

Basso, Gustavo, *Percepción auditiva*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

Chion, Michel, *El sonido. Música, cine, literatura. . .*, Barcelona, Paidós, 1999.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

Grela, Dante, “*Análisis musical: una propuesta metodológica*”. En Serie 5. Rosario, Universidad Nacional de Rosario: 1992. p 1

Grela, Dante, *Análisis musical. Una propuesta metodológica*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2014. En proceso de edición.

Miyara, Federico, *Acústica y sistemas de sonido*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1999.

Núñez, Adolfo, *Informática y electrónica musical*, Madrid, Paraninfo, 1993.

Roads, Curtis, *Microsound*, USA, MIT Press, 2001.

Saitta, Carmelo, *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*, Buenos Aires, Saitta publicaciones musicales, 1998.

Schaeffer, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Música, 1996.

Sobre la espacialidad del sonido y la música en la obra de Dante Grela

Oscar Pablo Di Liscia

Universidad Nacional de Quilmes

Resumen:

Este artículo analiza la espacialidad del sonido y la música en la producción teórica y artística del compositor Dante Grela. En primer lugar, se tratan los aspectos principales de su producción teórica acerca de este tema, basándose en sus escritos. En segundo lugar, se tratan aspectos generales de la espacialidad en la obra artística de Dante Grela. Finalmente, se realiza un análisis de una parte de una de sus más recientes composiciones, usando los aspectos principales de su marco teórico.

Palabras clave: composición musical, análisis musical, música electroacústica, sonido espacial, percepción auditiva.

Abstract:

This paper deals with the spatial quality of sound and music in both, the theoretical and artistic output of the composer Dante Grela. In first place, the main features of Grela's theoretical production on this subject is analyzed based on his papers. In second place, some general data about the spatial treatment of sound and music in the artistic output of Dante Grela are analyzed. Finally, an analysis of a part of one of his most recent compositions is done using his own theoretical framework.

Keywords: musical composition, musical analysis, electro acoustic music, spatial sound, auditory perception.

La espacialidad del sonido en la producción teórica de Dante Grela.

El pensamiento teórico de Dante Grela sobre la cualidad espacial del sonido en la música aparece netamente delineado en su artículo: *La consideración analítica del espacio en las formas sonoras*¹.

En este trabajo, Dante Grela define a la música como un arte “espacio-temporal”, en el sentido en que todos los eventos sonoros ocurren en un momento y un espacio determinados. Asimismo, establece dos aspectos espaciales de la música (“espacios” de la música): Espacialidad Real y Espacialidad Virtual.

La Espacialidad Virtual aparece ligada a la naturaleza musical, como configuración de la materia sonora que provoca en el oyente sensaciones que puede asimilar con las percepciones espaciales, desde lo visual hasta lo táctil. Por ejemplo, las configuraciones de la altura (entendida como distancia de una nota a otra), de Intensidad (relacionada también con la distancia), de Textura (en donde los espacios de altura y tiempo permiten el despliegue de estratos simultáneos, como en el Preludio *Voiles* de Claude Debussy que Grela cita en su trabajo) y de las características espectrales.

La Espacialidad Real es definida por Grela como “...*aquella que es lograda en función del empleo de localizaciones diversas de las fuentes sonoras en juego...*”, y compromete tanto a recursos de fuentes e instrumentos mecano-acústicos como a los producidos por medios electrónicos. Este aspecto de la espacialidad es tratado a través de la clasificación en Configuraciones Fijas, Configuraciones Móviles y Tipos de Evoluciones (cambios entre distintas configuraciones). También se clasifican los desplazamientos unitarios o múltiples y sus diversas características (como velocidad, dirección, tipo de trayectoria, magnitud, etc.).

En términos generales, entonces, la espacialidad real es la localización y movimiento de las fuentes sonoras en el espacio físico (ya sean los medios empleados instrumentales u electroacústicos), mientras que la virtual son las sensaciones de espacio que generan determinadas organizaciones de parámetros, particularmente de la Altura y la Intensidad. La altura estaría

¹ Dante Grela, 2007: *La consideración analítica del espacio en las formas sonoras*, Revista del Instituto Superior de Música, Vol. 11, UNL.

relacionada con la *dimensión vertical* y la *densidad*, a través de la extensión y separación en registro, mientras que la intensidad se relacionaría con la *distancia*.

La espacialidad del sonido en la producción artística de Dante Grela.

Además de un pensamiento teórico claro, coherente y original Dante Grela tiene, por supuesto, una abundante producción musical en la que la espacialidad del sonido cumple un rol significativo.

De las 111 obras que figuran en el catálogo 2012 de obras musicales de Dante Grela², hay nueve en las que, por su título y orgánico, se puede suponer que la Espacialidad Real adquiere un protagonismo relevante, pero es posible inferir a través de su planteo teórico que la llamada Espacialidad Virtual está presente en casi todas ellas y constituye un rasgo destacado de su imaginario sonoro. Sigue una lista de estas obras, con el orgánico de cada una de ellas.

- 1) *Música para una exposición de Pop Art* (música concreta), obra inédita, Rosario, 1966.
- 2) *Espacios I* (trompeta, piano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, vibráfono y percusión), obra inédita, Rosario, 1968.
- 3) *Espacios II* (flauta, clarinete, trompeta y piano), obra inédita, Tucumán, 1970.
- 4) *Voces* (soprano, trombón, piano, percusión y cinta magnética/música concreta), obra inédita, Rosario, 1976.
- 5) *Espacio-tiempo* (flauta, oboe, piano, guitarra, violonchelo, dos grupo de percusión y tres grupos vocales), obra inédita, Brasil, 1978.
- 6) *Glaciación* (música electrónica), obra inédita, Nueva York, 1978.
- 7) *Configuraciones espaciales* (música electrónica), obra inédita, Rosario, 1982.
- 8) *Música para un espacio* (para diecisiete grupos instrumentales y vocales distribuidos espacialmente), obra inédita, Minas Gerais/Brasil, 1983.
- 9) *Imaginario* (clarinete bajo y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 2010. La parte de sonidos electrónicos es cuorafónica.

² *Catálogo de obras 2012 de Dante Gerardo Grela H.* organizado por Johanna Carrasco. Publicación electrónica realizada en el marco de las Jornadas Internacionales de Música Contemporánea 2012, Resúmenes de Ponencias, CEMyT, UNR, 2012.

De entre todas las obras mencionadas, un ejemplo destacado en el sentido de la espacialidad, lo constituye la obra *música para un espacio* (1983, para orquesta, barítono y coro masculino de cámara, aproximadamente 58 ejecutantes en total), que está planeada en función de las características espaciales del ámbito para el cual fue concebida. El mismo es un espacio físico natural (conocido como *Gruta do Salitre*), localizado en la región montañosa de las afueras de la ciudad de Diamantina, en el Estado de Minas Gerais, Brasil. El total de las fuentes sonoras, se divide en 17 grupos, que se ubicaron en distintos puntos del espacio natural. Según menciona el propio autor en el comentario de esta obra:

"El proceso compositivo (llevado a cabo a partir y en función de dicha distribución espacial predeterminada de las fuentes sonoras), regula de diversas maneras, tanto las apariciones de distintas combinaciones entre los 17 grupos tímbricos, como sus interrelaciones registrales y de intensidades. De tal modo, se logra un juego de "configuraciones espaciales" constantemente cambiantes en función del tiempo, generando "sub-espacios" dentro del espacio real total, constituido por el ámbito de la gruta (cuya forma "genérica" es la de un cilindro vacío, con paredes de roca (y abierto en su parte superior), en cuyo interior se desarrolla la obra."

Análisis de la espacialidad del sonido en una obra de Dante Grela

Se ha elegido la primera parte (Pieza I) de la obra "CONTINUAR ESPERANDO" (2011, para soprano, Orquesta y Sonidos Electrónicos) porque es una de las obras más actuales de este compositor y fuera interpretada en un concierto en su homenaje en las Jornadas Internacionales de Música Contemporánea 2012, CEMyT, UNR, 2012. Esta obra consta de cinco movimientos y está basada en el poema "espera" de Oliverio Girondo. En ella, el trabajo sobre la espacialidad no parece ser un objetivo principal del autor, pero justamente ello hace interesante un análisis de este aspecto, para poner de manifiesto aquello que el compositor desarrolla en este sentido de una manera más espontánea.

Aspectos relacionados con la Espacialidad Virtual

El análisis de la estructura de alturas de los instrumentos de sonido determinado de la primera pieza muestra la organización en registro, que coincide claramente con el pensamiento expresado por Dante Grela respecto

de la Espacialidad Virtual en lo que hace este aspecto. La Imagen 1 muestra un resumen de las alturas de toda esta parte. Las etiquetas superiores detallan los compases en los que se desarrolla cada complejo de alturas. Las notas pequeñas marcan alturas que aparecen en diseños rápidos y breves. La organización en compases sólo denota distintas configuraciones de notas y registro que se suceden y la duración de estas es arbitraria, solo elegida para mostrar superposiciones o solapamientos cuando los hubiera. Cada compás constituye una “unidad constructiva” respecto del aspecto analizado, y no necesariamente una “unidad formal”.

The image displays a musical score for the piece 'Continuar esperando' by Dante Grela (2011). The score is organized into ten sections, labeled A through J, each corresponding to a specific range of measures:

- A (comp. 1-25)**: Shows the beginning of the piece with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).
- B (comp. 26)**: A single-measure section.
- C (comp. 27)**: A single-measure section.
- D (comp. 29-30)**: A two-measure section.
- E (comp. 31)**: A single-measure section.
- F (comp. 32-33)**: A two-measure section.
- G (comp. 34-36)**: A three-measure section.
- H (comp. 36-38)**: A three-measure section.
- I (comp. 39-43)**: A five-measure section.
- J (comp. 44-45)**: A two-measure section.

The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Section I features a complex, overlapping texture with many notes beamed together, indicating a dense harmonic structure. The overall organization is based on pitch and register rather than formal structure.

Imagen 1: resumen de la organización de las alturas en la pieza I de “Continuar esperando” (2011, Dante Grela).

Este análisis no se centrará en el aspecto interválico sino en la organización de registro. Respecto de esta última, y de manera general, resulta evidente la organización en “bloques” o “regiones” de registro, simultáneos o sucesivos. Lógicamente, esta es una visión esquemática que se basa sólo en el diseño de las “alturas tonales” de la parte instrumental y que tiene múltiples refinamientos y relaciones con la organización de la “altura espectral” de la misma parte

instrumental y, sobre todo, de la electroacústica, y con la Espacialidad Real de la obra. Siguen algunos comentarios más detallados.

Las tres primeras organizaciones (Sección A de la Imagen 1) contrastan registro medio (en la electroacústica) con agudo (en los violines I y II) y grave (Contrabajos, Timbal y Cello). La novena Do-Re, anotada en la electroacústica, no se escucha como tal, sino como una banda inarmónica en movimiento que se funde con el sonido del Tam-Tam asociado a las notas graves reiteradas que finalizan esta parte. Las notas agudas de los violines conforman una pequeña cadena de semitonos que se funde con la parte superior y media de la parte electroacústica (un Re una octava arriba del anotado en la electroacústica es la primera nota de esta cadena cromática).

En la Sección B aparecen figuraciones rápidas en el registro agudo y sobreagudo a cargo de Flauta, Piano y Clarinete. Las relaciones de grados cromáticos invariantes e interválica con la sección anterior son evidentes.

En la Sección C aparece un complejo sonoro con tres bloques de registro diferenciados, si bien “contraídos” en el espacio de alturas. La interválica contribuye a crear “colores diferenciados”: en el agudo, un tetracordio derivado de la escala hexafónica; en el medio un tricordio derivado de la escala pentatónica y en el grave un tricordio muy característico de la música atonal que reúne al semitono, la cuarta justa y el tritono.

En la Sección D, la expansión de los bloques extremos (agudo y grave) de la sección anterior resulta evidente.

En la Sección E presenta una contracción en registro mucho mayor de la sección C. Esquemáticamente: C=diferenciación de tres estratos por interválica y registro, D=expansión de los estratos extremos, E=contracción máxima.

La “contracción de registro”, a la vez que la diferenciación de bloques “agudo-grave” se manifiestan claramente otra vez en la primera parte de la Sección F con el movimiento “contrario” de Sol-Mi (agudo) y Do#-Re# (grave) hacia las mismas notas una octava más abajo y más arriba, respectivamente. La última parte de esta sección presenta un bloque medio-grave que está reforzado en octavas graves por una *acciatura* del arpa y luego, en contraste un complejo de alturas sobreagudo.

Las Secciones G, H, I y J desarrollan cuatro *ostinati* con distintas combinaciones de pentacordios claramente situados en registros que van desde el grave y medio-grave (G en adelante) y medio y medio-agudo (H en adelante) con distintas instrumentaciones, principalmente de las maderas con duplicaciones sostenidas de las cuerdas con sordina *divisi a solo*. Intercaladas con estas texturas móviles aparecen intervenciones rápidas con marcado registro agudo (G), grave (H) y más grave (I). En la sección J un acorde agudo breve deja la resonancia de las cuerdas del complejo agudo.

La parte electrónica está organizada a partir de tres tipos de materiales:

1-Sonidos sostenidos de banda ancha, inarmónicos (presuntamente obtenidos a través de la técnica de síntesis de Frecuencia Modulada).

2-Sonidos breves, percusivos (presuntamente obtenidos a partir de grabaciones de instrumentos de percusión y piano muestreados y transformados), de banda ancha y densa, pero con energía situada, en general, en la región grave-media. Secuencias de este tipo de sonidos aparecen a lo largo de todo el movimiento.

3-Sonidos de voz femenina recitando el texto, en modalidad de emisión susurrado (salvo en casos excepcionales que serán comentados). Si bien los sonidos de “habla susurrada” son de banda ancha, es interesante destacar que esta modalidad de emisión y las palabras seleccionadas (con predominancia del fonema “S”: “esperaba”, “siempre”, “esperando”) produce bandas de ruido con énfasis en regiones de frecuencia altas, que van aproximadamente entre los 6 y 10 KHz. Secuencias con estos sonidos aparecen en dos oportunidades: luego del comienzo y en el “*climax*” del movimiento, antes del final.

La Imagen 2 muestra un esquema sencillo de la relación temporal de los tres tipos de materiales electroacústicos (los tres estratos superiores), como así también de la parte vocal solista (en el centro) e instrumental (abajo). Las proporciones en función del tiempo son arbitrarias, solo tienen la función de poner en evidencia las relaciones de solapamiento o superposición.

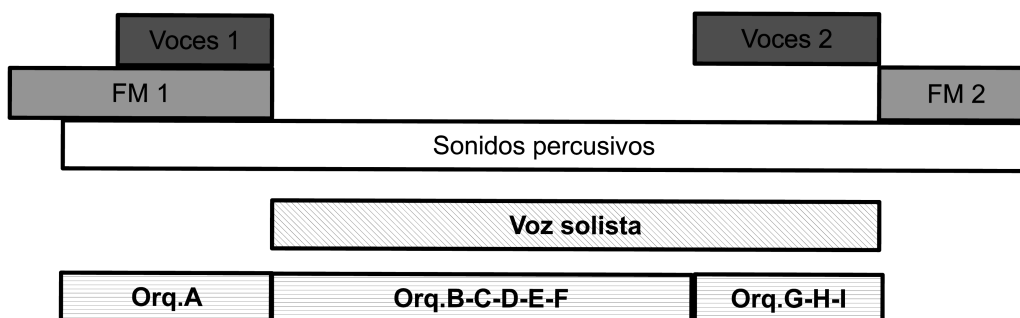


Imagen 2: relación temporal de las partes Electroacústica, Vocal Solista e Instrumental.

Respecto de los sonidos de Frecuencia Modulada, estos aparecen dos veces, en secuencias al comienzo y al final del movimiento. En el comienzo forman una especie de continuo que se desarrolla hasta la entrada de la voz solista. La banda de estos sonidos es ancha (ocupa todo el continuo de frecuencia audible), pero su evolución no la cambia, sino que las variaciones son de densidad. En efecto, al comienzo la banda no es densa, sus componentes se encuentran muy espaciados, y luego estos espacios son progresivamente “ocupados” por parciales que se ubican entre los primeros. Esta es la función que cumplen, además, los complejos de alturas de la Sección A (Ver Figura 1) a cargo de los violines (cadena cromática cerrada en el agudo) y los sonidos del Tam-Tam en la secuencia grave de la Sección A. En la secuencia del final, en donde la electroacústica queda sola, reaparecen los sonidos sostenidos inarmónicos, de banda ancha, pero esta vez la evolución en registro es muy diferente de la primera, porque es móvil. Se trata de un complejo de alturas que se va haciendo cada vez más denso y, a la vez, sube aproximadamente al doble de frecuencia al final, en donde otra vez vuelve a ser menos denso (cerca del final quedan solo tres parciales con amplitud significativa muy separados en frecuencia).

Los sonidos de habla susurrada aparecen también en dos secuencias, con un espectro menos evolutivo que las anteriores en la escala temporal media. Muy significativa es la correspondencia de espectro que se produce entre las “S” de

las voces susurradas y el sonido del platillo unido al acorde agudo del comienzo de la Sección I.

Los sonidos percusivos aparecen en toda la obra y son de espectro de banda ancha, pero de gran variedad, desde los que concentran energía en zonas graves de frecuencia, hasta los que están compuestos por adición de más de un instrumento de percusión, y que destacan también zonas medias y altas, como los que aparecen en la parte central. En el comienzo y el final estos sonidos son breves, con una evolución simple, tomados presumiblemente de parches, con una banda ancha y densa. En el medio de la pieza, a partir de la aparición de la voz solista, estos sonidos se vuelven más complejos y variados, produciendo varios tipos de diálogos entre los complejos de alturas instrumentales que, en general, están orquestados con sus comienzos marcados por instrumentos de percusión, piano y arpa mientras que su cuerpo y resonancia son presentados por maderas y cuerdas con reguladores dinámicos decrecientes.

Aspectos relacionados con la Espacialidad Real

El autor de este artículo se arriesga a afirmar que no existe en la pieza analizada, una intención manifiesta de producir por asociaciones de sonidos análogos en las distintas posiciones de los instrumentos de la orquesta y del solista, un juego notorio de “desplazamientos” o “configuraciones”. Sin embargo, hay algunos aspectos de la organización espacial de la parte electroacústica que, en conjunción con la instrumental o por separado, son dignos de mención al respecto.

En primer lugar, la electroacústica de la obra es austera en cuanto a los recursos tecnológicos y técnicos que usa para la espacialización. La parte electroacústica es estéreo y el compositor establece que debe ser reproducida mediante un juego de altoparlantes frontal (delante de la orquesta) y otro trasero (al final de la sala) reproduciendo exactamente lo mismo que el frontal. Es posible inferir que tal decisión obedece al propósito de lograr una mayor sensación de “inmersión” de la audiencia en el campo sonoro. Esto, además, limita el juego espacial a un ángulo de –a lo sumo- 90 grados, al frente del público y a sus espaldas.

En segundo lugar, no se advierte en la parte electroacústica otra técnica de distribución espacial de las fuentes sonoras virtuales en el ángulo horizontal que el *panorámico de intensidad*. Por el otro lado, tampoco se advierte el uso de reverberación artificial como posible recurso en el trabajo con la profundidad del campo sonoro.

Tres aspectos salientes de la espacialidad serán destacados, sin embargo, respecto de las secuencias con distintos materiales de la electroacústica y su relación con la instrumental.

En primer lugar, la distribución espacial de la energía en distintas bandas de las dos secuencias de sonidos de Frecuencia Modulada no es uniforme en el ángulo horizontal, contrastando con su estatismo en la extensión de registro. En la primera de ellas, al comienzo, se sitúa en el lado izquierdo y la densificación a la que se aludió anteriormente (aparición de nuevos componentes “entre” los espacios de los iniciales) toma lugar en el lado derecho. Al final de esta secuencia, significativamente, la banda más ancha queda hacia la derecha y las frecuencias bajas a la izquierda. En la secuencia final, que es móvil en registro, las bandas en evolución se ubican al centro.

Respecto de las dos secuencias con materiales de voz hablada, comparten una particularidad que se relaciona con la distancia. La emisión susurrada no puede ser realizada con gran intensidad, es por ello que resulta sorprendente el dramatismo que le da a estos sonidos la electroacústica, al simular un susurro muy cercano. De hecho, la primera secuencia precede la entrada de la voz solista, que se presenta también en emisión susurrada y con la indicación del compositor “*il piu f possibile*”, lo que produce un susurrado forzado muy singular. Además, existe en toda la primera secuencia un movimiento angular desde la derecha hacia la izquierda y luego hacia el centro. A partir de este último momento, se produce una división de la voz en dos estratos: a la derecha con emisión normal y a la izquierda susurrado. La segunda secuencia aumenta progresivamente la cantidad de copias de la voz susurrada y (en menos casos) de emisión normal, produciendo tantos solapamientos y un aumento de la densidad cronométrica que hacen que el texto sea casi ininteligible. El texto se transforma en materia sonora en movimiento, donde las consonantes preponderantes (como la “S”) cambian rápidamente de posición

angular. Vale mencionar que, en contraste con estos materiales generados electroacústicamente, la voz solista evoluciona en todo el movimiento desde emisión hablada susurrada hasta cantada, pasando por varias modalidades diferentes.

Respecto de las secuencias de sonidos breves, ya se mencionó que estas establecen diferentes complementaciones con los complejos orquestales cuyo ataque se refuerza con sonidos de percusión, arpa y piano. En la parte central se desarrollan con una gran riqueza tímbrica y son los que “animan” los rápidos cambios tímbricos entre estos y los sonidos orquestales a través de distintas ubicaciones en el ángulo horizontal. Es en esta parte en donde se pueden percibir diversos juegos de “traslación virtual” en los que estos sonidos y los orquestales participan.

Finalmente, se mencionará al respecto que en la secuencia inicial, mientras existe cierta movilidad angular en la secuencia de sonidos de Frecuencia Modulada (ya descripta) que se superpone, los sonidos breves se ubican en el centro; pero al final, donde la secuencia de sonidos de Frecuencia Modulada son estáticos en el ángulo horizontal, los percusivos realizan un movimiento gradual desde la derecha hacia la izquierda. Este contraste entre fijo-móvil en la localización espacial es un recurso que dota a diferentes estratos con cualidades de movimiento diferentes.

Bibliografía:

Catálogo de obras 2012 de Dante Gerardo Grela H. organizado por Johanna Carrasco. Publicación electrónica realizada en el marco de las Jornadas Internacionales de Música Contemporánea 2012, Resúmenes de Ponencias, CEMyT, UNR, 2012.

Grela, Dante: “La consideración analítica del espacio en las formas sonoras”. En *Revista del Instituto Superior de Música*, Vol. 11, Santa Fé. UNL. 2007

El método analítico del Mtro. Dante Grela aplicado en el Estudio XX para guitarra de Leo Brouwer

Patricia S. Chiappa

El músico como intérprete, al querer abordar una obra concebida por un compositor, se encuentra ante varios aspectos y desafíos a resolver. Desde tener el instrumento adecuado, una técnica sólida, empatía psicológica con esa manera de “decir” del autor y, la llave para llegar al conocimiento profundo sobre la obra, hasta adentrarnos en los elementos estructurales sintácticos que el compositor utilizó en su concepción. Este último paso, constituye a nuestro entender, la base fundamental en todo proceso de recreación.

En esa búsqueda larga, fructífera y constante, tengo la afortunada oportunidad de acercarme al Mtro. Dante Grela, persona generosa, de pensamiento claro y preciso. La construcción de su metodología analítica ha sido para mí una herramienta básica, pilar de cualquier acercamiento a una interpretación musical que pretenda encararse de manera seria fluida y solvente.

Considero que los ejes de esta propuesta metodológica nos permite: A) disponer de una terminología genérica, flexible, aplicable a diversos lenguajes estéticos. B) analizar una obra ordenadamente desde distintos ángulos para luego integrarlos. C) tomar el objeto sonoro como estructura inicial al proceso analítico para conformar resultados parciales que nos ayudarán en el futuro estudio de relaciones y funciones en macro y micro estructuras.

Sintéticamente, se determinarán áreas de análisis (aspectos específicos) que nos permitirán observar interrelaciones e interacciones de estos resultados parciales para luego llegar a un trabajo de ensamble y ver la obra como una sola unidad.

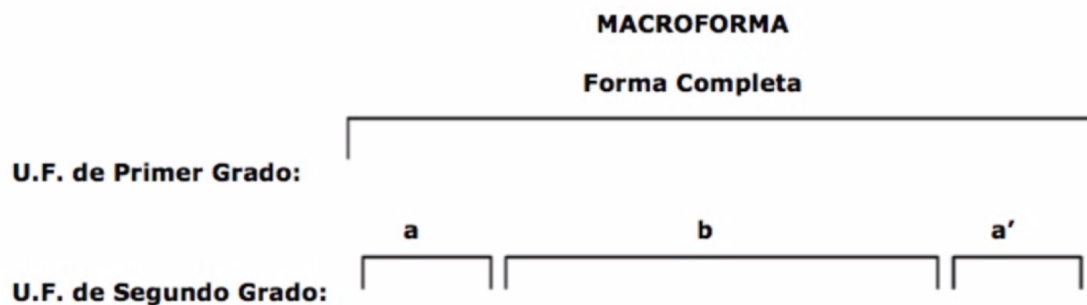


Gráfico 1

Cada una de estas áreas nos muestra un enfoque parcial de un aspecto de la obra:

El análisis articulatorio (sobre la fragmentación del tiempo y el espacio), el análisis comparativo (observar y comparar los contenidos de las diversas unidades formales encontradas), el análisis funcional (como se relacionan funcionalmente las partes que conforman la obra), el análisis estadístico (clasificación y tabulación de hechos sonoros), el análisis paramétrico (que comprende el estudio del tratamiento particular de la intensidad, el timbre, la altura, la duración).

Estudio XX, para guitarra de Leo Brouwer. Su análisis.

Para dar un ejemplo práctico de esta metodología de análisis, he seleccionado el estudio XX (de la serie “estudios sencillos”) para guitarra del compositor cubano Leo Brouwer. Esto nos permitirá observar cada una de las áreas anteriormente detalladas en forma breve y concreta.

Nuestro primer paso consiste en reconocer una macro forma (unidades formales de primer grado): el análisis articulatorio deja ver tres unidades formales de primer grado, que comparativamente pueden ser denominadas a, b, a' respectivamente.

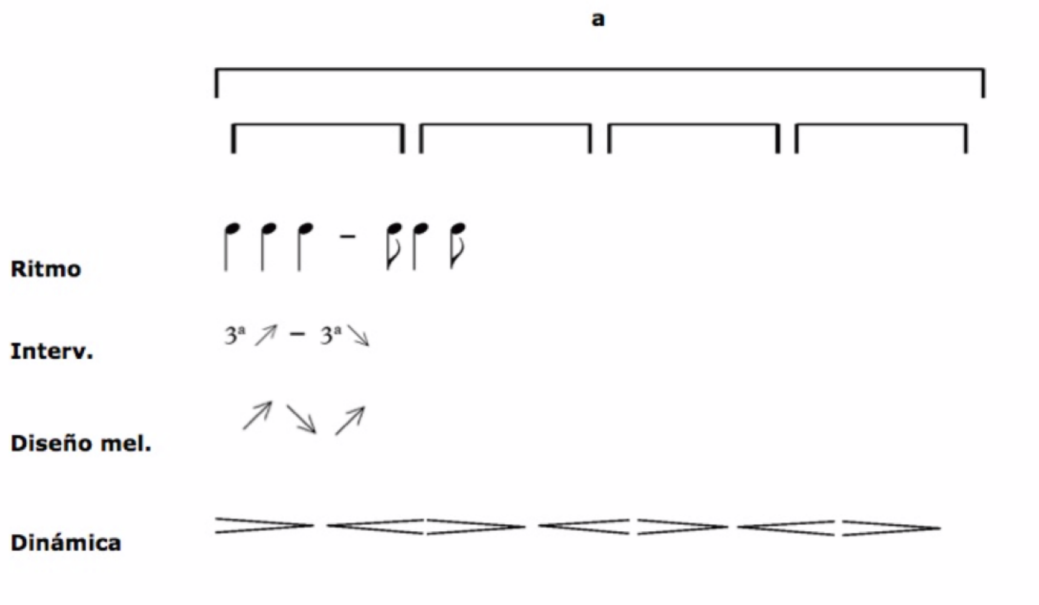


Gráfico 2

Se observa que el tratamiento compositivo en cada sección es diferente con respecto a la forma y procedimientos.

En la 1ra. Unidad Formal de primer grado (a) encontramos una forma fija en escritura homofónica tradicional. La misma abarca 16 compases.

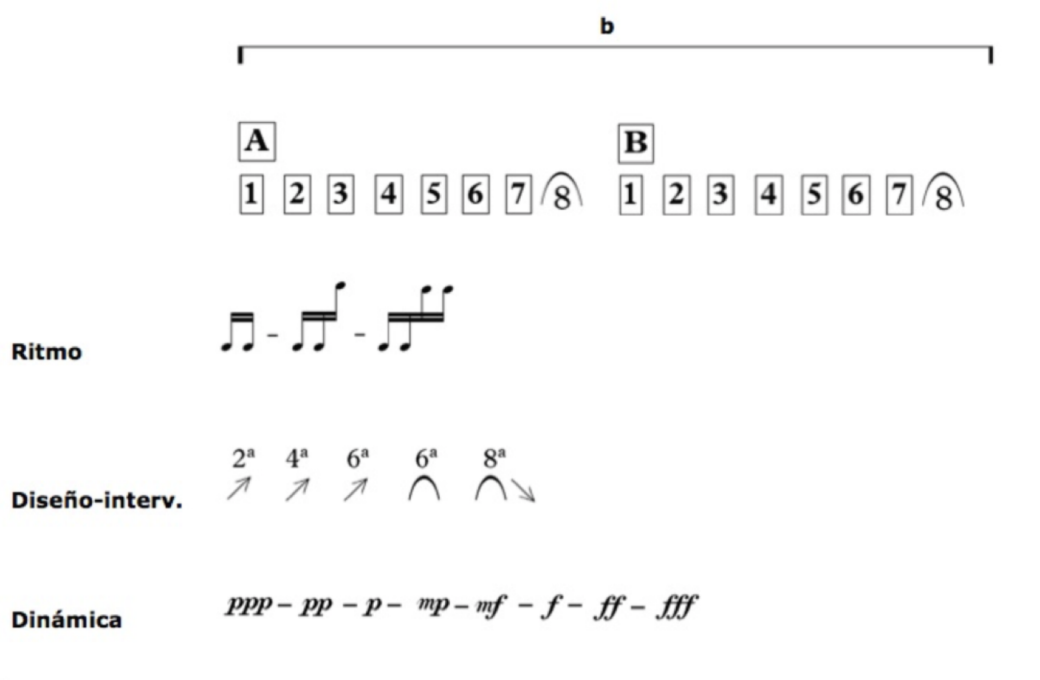


Gráfico 3

En el análisis paramétrico vemos la jerarquización de una célula rítmica sincopada y constante. Interválicamente se destacan las terceras de diseño ascendente y descendente .la dinámica presenta reguladores en crescendo y decrescendo.

Observando la 2da. U. F. de primer grado (b), vemos una forma parcialmente móvil .

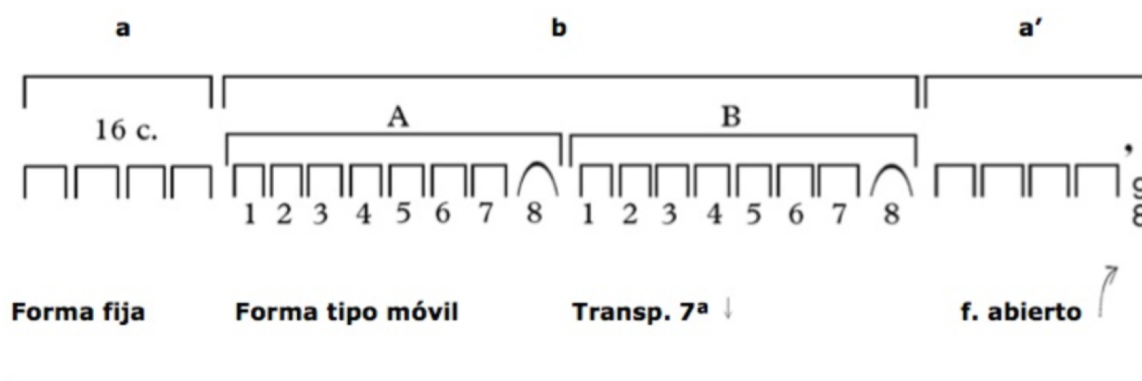


Gráfico 4

En particular, debemos considerar que esta sección consta de 16 recuadros. (Micro estructuras fijas) de repetición aleatoria, salvo dos de ellas. A su vez, conforman dos unidades que la partitura expone, según indicación del autor, como A y B.

Veamos la parte A: Paramétricamente, diremos que el ritmo se establece en una división de semicorcheas. En cuanto al diseño interválico hay una ampliación de registro (re – mi, re – sol, re – si, etc.) y extensión temporal (de 4 a 22 ataques) en un procedimiento de transformación y agregación de segmentos en cada recuadro. Dinámicamente, es poca la información que nos brinda el compositor. Siendo este, otro parámetro que le permite al intérprete presentar su

propia elaboración. Una posibilidad sería la selección de una organización serial de la dinámica (ppp, pp, p, mp, etc.).

La sección B es una transposición de una 7ma. descendente de A.

La tercera Unidad Formal (a`) nos muestra una re exposición de (a) con un final conclusivo abierto.

Del área funcional, diremos que en (a) vemos una función expositiva del material y una extensiva (Y/o transitiva) en los 4 últimos compases. En (b) la 8va micro estructura funcionará con función transitiva de esa unidad formal.

Como breve referencia al área estadística, encontramos que los 16 compases de (a) están en relación numérica igual a las 16 micro estructuras de (b)

Otra particularidad a comparar, es la presentación en $\frac{3}{4}$ de la primera sección (a). Mientras que la segunda sección (b) nos pide un corte con esa regularidad. Siendo en primer lugar $0/4$, luego $2/4$, $3/4$, $5/4$, $5/4 \frac{1}{2}$ y $3/4$.

Finalizando, deseo señalar que el planteo sintético de los lineamientos básicos de esta metodología de análisis, representa para mí el comienzo de un camino para continuar profundizando cada uno de los conceptos expresados en esta oportunidad.

Patricia S. Chiappa

Daniel Amadeo Zimbaldo
Madrid – España
E-mail: danemzv@yahoo.com

Resonancias anímicas de las “Tendencias Múltiples¹ (Asociativas - Disociativas)” subyacentes en el Análisis Musical de orientación Musicoterapéutica

²Queridos amigos, buenos días. Estoy muy contento de que se me brinde la posibilidad de participar en este Homenaje al Mtro. Dante Grela, ya que es una ocasión excelente para expresar públicamente el afecto, la admiración y la gratitud que siento hacia su persona.

Antes de comenzar con la exposición propiamente dicha, quisiera hacer dos brevísimas aclaraciones. La primera de ellas tiene relación con los contenidos que voy a tratar, y quiero hacerla ya que por experiencia sé que no es usual introducir en el Análisis Musical aportaciones psicológicas próximas a un posicionamiento espiritual. Hablaré de Alma, de Espíritu y de Materia, e intentaré relacionar estas realidades con lo musical. Considero saludable hacerlo.

La segunda aclaración tiene que ver con mi propia visión del Ser Humano, que incluye la existencia de un plano físico (hecho de materia), un plano vital (constituido por fuerzas formativas y regenerativas), un plano mental (compuesto de imágenes) y un plano espiritual, el Yo (hecho de atención). Es decir, el Yo entendido como una Entidad Espiritual que recibe un cuerpo concordante con el Espíritu para desarrollar su vida en la Tierra. Dicho esto, entro en tema.

Cuando el Ser Humano se expresa a través de la música o de la palabra, manifiesta en estas acciones toda su organización ontológica en cuerpo, alma y espíritu, tanto hacia el exterior como hacia el interior de sí mismo, estando siempre enteramente contenido en su propia manifestación.

Por ello en una obra artística coexisten tantos y tan diversos aspectos, desde la representación de los diferentes niveles constitutivos de una sociedad en un determinado momento de su historia, hasta el reflejo de aquellas realidades colectivas inconscientes a las cuales el artista está naturalmente conectado, pasando por el resultado inefable de ese psiquismo creador constituido por la propia individualidad, con las instancias que le son propias y que la definen como tal.

Esta idea de múltiples variables que pueden interactuar en el tiempo de manera concordante o contradictoria -algo que habitualmente experimentamos en el día a día de nuestras vidas con bastante asiduidad- es uno de los aspectos que el Mtro. Dante Grela ha observado, sistematizado y desarrollado dentro del siempre complejo ámbito del Análisis Musical definiéndolo como “*Tendencias Múltiples (Asociativas - Disociativas)*”.

¹ Grela, Dante: “La consideración de las “tendencias múltiples” (asociativas - disociativas) en el Análisis Musical”. *En serie 5: La Música y el tiempo*. Nº 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.15-32

² El presente texto se expuso en formato de Video, realizado y editado por el autor, en las Jornadas Internacionales de Música Contemporánea-Rosario 2012: En torno a la figura de Dante Grela.

Comencemos pues recordando con algunos breves ejemplos en qué consisten estas *Tendencias Múltiples*:

[Ejemplo 1]



En este sencillo giro melódico podemos observar dos aspectos bien diferenciados como son la altura y la duración. Cada uno con su propia peculiaridad tenderá a asignar, como veremos a continuación, una manera de articulación particular que lo diferenciará del otro.

Al analizar sus comportamientos por separado, lo primero que podemos constatar es cómo por ejemplo las alturas, en su interrelación interna, son portadoras de una tendencia asociativa-disociativa que lleva a formar dos grupos idénticos de tres notas cada uno (*sib-la-sol*).

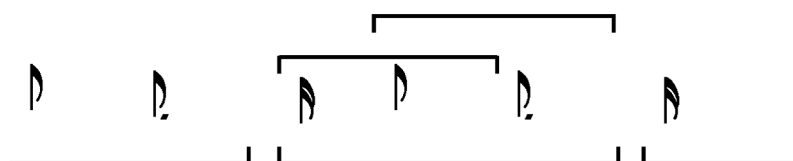
[Ejemplo 2]



Vemos también que los dos intervalos que constituyen cada grupo de tres notas son todos descendentes, mientras que el intervalo que aparece entre el final del primer grupo y el comienzo del segundo, al que podríamos denominar “intervalo de separación”, tiene una direccionalidad diferente (es ascendente) y además también tiene una amplitud diferente (pertenece al grupo interválico de las terceras en vez de al de las segundas de los otros cuatro). La reiteración idéntica e inmediata del primer grupo de tres notas, ayuda a que percibamos a cada uno de estos pequeños grupos o microestructuras como si fueran formas completas dentro del modelo inicial.

Respecto a las duraciones, también es posible reconocer la presencia de microestructuras de varios elementos.

[Ejemplo 3]



Esta manera de definir las microestructuras rítmicas la hacemos basándonos en la tendencia que tenemos a percibir que un sonido se asocia a otro de mayor duración siempre que este último le siga de manera inmediata.

Comparemos ahora gráficamente las interrelaciones entre las tendencias asociativas de estas dos variables:

[Ejemplo 4]

The image shows a musical staff in 8/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of six notes: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), and B3 (quarter). Above the staff, two brackets labeled 'ALTURA' (Pitch) group the first three notes and the last three notes. Below the staff, a bracket labeled 'DURACIÓN' (Duration) groups the first two notes, the next two notes, and the final note, indicating that the first two notes share a longer duration than the others.

-La nota *si bemol*, desde el punto de vista del parámetro altura es inicio de microestructura. Sin embargo, esta circunstancia tiende a ser neutralizada por la tendencia asociativa de las duraciones, ya que esta nota se agrupa fuertemente con la anterior que tiene una duración de semicorchea, tendiendo entonces a constituirse en elemento intermedio de la microestructura (en el 2º *si bemol* del ejemplo es donde esto puede verse claramente).

-La nota *la*, en tanto componente de las microestructura de alturas, presenta una tendencia hacia la continuidad, mientras que como parte de la microestructura de duración funciona como punto de articulación por su posición final.

-La nota *sol* tiende a funcionar como elemento final de la microestructura de la variable altura y en este sentido tiende a unirse con el sonido que le antecede, mientras que observado desde la variable duración es elemento inicial de las microestructuras rítmicas con lo que tiende a agruparse a los sonidos que le siguen.

De esta manera, habiendo seguido minuciosamente las pautas de análisis del Mtro. Dante Grella –aunque más no sea en solo dos parámetros- nos es posible constatar cómo este interesante juego de fuerzas le da al compás en cuestión un grado particular de tensión gracias a la acción conjunta de las diferentes *Tendencias Múltiples* que, así descritas, ya quedan accesibles a nuestra comprensión.

Veamos ahora qué ocurre con nuestro ejemplo musical cuando lo incluimos en un contexto de mayor amplitud y dirigimos la atención al devenir armónico:

[Ejemplo 5]

Acordes mayores ----->

4 (acordes mayores) -----> Acordes menores ----->

7 (acordes menores) -----> Ac. Mayor Ac. Menor Ac. Mayor

El ejemplo, sumamente sencillo, está en Sol M. Excepto en la aparición del acorde de Do M (c.2 / IV 7^b-9^b), el Sol M se mantiene durante los tres primeros compases. A partir del compás cuatro ya se vuelve armónicamente algo más inestable, introduciendo el acorde de Mi M (c.4 / VI 3[#]-7). A continuación, el flujo armónico coquetea primero con el La m (c.5 / II), luego con el Do m (c.6 / IV 3^b-7^b), después con el Sol m (c.7 / I 3^b-7^b), para llegar por fin al compás 8 en donde se propone una dualidad armónica (mayor-menor) entre Mib M (c.8 / VI^b 5^b-7^b-9^b) y Do m (c.8 / IV 3^b-7^b). La música resuelve en un acorde de Re M (c.9 / V) con el que finaliza esta primera unidad.

Como vemos, en esta unidad formal hay dos zonas bien diferenciadas, una de acordes mayores (cc. 1-4) y otra de acordes menores (cc. 5-7) que desembocan en nuestro compás 8 que, por cierto, es

el único que contiene un acorde mayor y uno menor, con todo lo que esto significaría a la hora de añadir esta variable en el análisis de las *Tendencias Múltiples* a nivel de microestructuras.

Veamos ahora una idea de orientación musicoterapéutica referida a los acordes mayores y menores³.

Dicha idea está relacionada con la resonancia que se produce en el plano vital del Ser Humano ante la vibración de los acordes mayores y menores. Esta resonancia nos va a permitir localizar hacia qué zona de nuestro organismo tiende lo mayor o lo menor, ya que en la música tiene particular importancia la colaboración que opera entre estas realidades. Para ello, pensemos simplemente que aquello que nuestra consciencia interpreta como placer, como alegría, nos muestra una tendencia anímica que se mueve desde el plano vital hacia la espiritualidad (hacia “arriba”); mientras que aquello que nuestra consciencia interpreta como dolor, como falta de alegría, nos muestra en cambio una tendencia anímica que tiende hacia lo corporal (hacia “abajo”).

El Ser Humano bajo la acción de la tonalidad menor puede sentir como es lo material lo que resuena con mayor intensidad, mientras que bajo la acción de la tonalidad mayor es lo espiritual lo que resuena con mayor intensidad. Por este motivo las personas que rebosan salud se encuentran en una predisposición resonante más próxima a la tríada mayor, mientras que las personas enfermas tienden a estar en una predisposición resonante más cercana a la tríada menor. Es decir que los acordes mayor y menor equivaldrían respectivamente a vivencias de salud y enfermedad que se integrarían perfectamente dentro de la concepción de las “*Tendencias Múltiples*” enunciada por el Mtro. Grell. Ahora bien, por favor, entiéndaseme bien. No estoy diciendo que el acorde mayor sea un ideal de salud, ni que el acorde menor lo sea de la enfermedad. No es eso. Tampoco estoy hablando de farmacopea musical del tipo: “si usted se siente deprimido tómese 3 acordes mayores antes de las principales comidas durante una semana y si el tratamiento va bien entonces bajamos la dosis”. Ni tampoco digo con esto que los acordes o las tonalidades mayores sean más espirituales que las menores. ¡No!

Simplemente digo que los acordes mayores y menores pueden ser indicadores de salud o enfermedad en el plano emocional cuando al resonar en el alma de las personas nos muestran las tendencias o disposiciones anímicas de éstas respecto a ellos.

Esta idea que acabo de exponer reviste un gran interés a la hora de ponernos a hablar de las resonancias anímicas que subyacen en el arte musical y/o en el análisis musical, ya que la música está íntimamente ligada con el mundo de los sentimientos. La instancia anímica que denominamos sentir (lo afectivo), es en realidad el elemento central de todas las experiencias del hombre. Es una instancia que por un lado “tiende” a prolongarse hacia la voluntad (lo conductual) y por el otro tiende hacia la representación (lo cognitivo). En tal sentido podemos trazar ciertas analogías respecto a los parámetros musicales. Lo que ocupa actualmente en la música el núcleo central del sentir es de una parte el parámetro duración (el verdadero factor afectivo) y de la otra el parámetro altura (cuando ésta aparece en el plano armónico-vertical). El parámetro que tiende hacia el intelecto (aunque sin acabar de llegar a él, permaneciendo siempre en el sentimiento) es el parámetro altura cuando se expresa a través del plano melódico-horizontal. Y por último, lo que musicalmente hablando tiende hacia la voluntad es el parámetro intensidad.

³ STEINER, Rudolf: *La esencia de lo musical*, Editorial “Puerta del Sol”, Plasencia, 2004.

El poder de la música en relación con el sentir y con su capacidad para activar sentimientos y emociones ha sido reconocido desde muy antiguo. Así por ejemplo en la edición de 1588 de sus *Ensayos*, Michel de Montaigne incorporaba la siguiente anécdota⁴:

“Estando Pitágoras en compañía de un grupo de jóvenes que, excitados por la fiesta, le dieron la sensación de estar maquinando querer violentar una casa decente, ordenó a los músicos que cambiaran de tono, y con una música pesante, severa y espondáica [esto es, un ritmo poético en el que se acentúan todas las sílabas] lanzó con la mayor dulzura un encantamiento que les adormeció su ardor.”

Bueno, no siempre podemos esperar que la música sea tan eficaz a la hora de intervenir sobre las personas. No obstante, también en la actualidad podemos corroborar esta capacidad en muchos estudios clínicos hechos con personas con problemas emocionales de muy diversa etiología, en donde se observa que *la eficacia de los tratamientos se incrementa por las diferentes y sutiles maneras en que la música puede evocar sentimientos*⁵ (entre otras cosas porque quizás la sublimación por la música sea una de las formas más perfeccionadas de la libido y de la evolución creadora⁶).

En todo caso, todo esto debe tomarse como aproximaciones susceptibles de tener interpretaciones diferentes⁷, y sin perder de vista que es muy difícil realizar un análisis de estas características separando los elementos que constituyen la música en la medida en que estos se hallan profundamente interrelacionados, lo que dificulta explicarlos de manera aislada sin tener en cuenta a los demás.

Hecha esta necesaria matización, veamos ahora qué es lo que ocurre melódicamente cuando incluimos en este ámbito algunas ideas inherentes a la experiencia vital que late en cada uno de los intervalos cuando los entendemos como parte de la relación del Yo con el Entorno.

[Ejemplo 6]

⁴ ROSEN, Charles: *“Música y sentimiento”*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.

⁵ THAYER GASTON, E. y otros: *“Tratado de Musicoterapia”*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1971.

⁶ LIBERMAN, Arnoldo: *“De la música, el amor y el inconsciente”*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1993

⁷ LACÁRCEL MORENO, Josefa: *Psicología de la música y educación musical*, Editorial Visor, Madrid, 1995.

De la sexta mayor a la tercera menor: 6ªM↓ 6ªM↑ 6ªM↓ 6ªM↑ 6ªM↓

Segundas mayores y menores: 2as. 2ªm↓ 2ªm↑ 2as.

4ªJ↑ 5ªJ↓ 4ªJ↑ 6ªM↓ 6ªM↑

(4ª envolvente) (3ª envolvente) (3ª envolvente)

2as. 2as. 2as.

6ªm↓ 4ªJ↑ 3ªm↑

(3ª envolvente)

2as. 2as.

Desde los primeros compases podemos apreciar como alternan los grupos formados por intervalos de segunda (mayores y menores) con las intervenciones puntuales de intervalos que fluctúan entre la 6ª M y la 3ª m. Ahora bien, si queremos reinterpretar estas dos tendencias basándonos en conocimientos derivados del ámbito de la Musicoterapia tendremos que tener alguna formulación de partida como puede ser por ejemplo la de aceptar que dentro del rango de una octava es posible estudiar el movimiento del Yo fluctuando desde el ensimismamiento máximo que correspondería al unísono hasta la comunión con el Otro que correspondería al intervalo de octava. De esta manera podremos asignar a cada tipo interválico un significado que corresponda a una vivencia funcional diferente. Este modelo en concreto es el utilizado por la llamada Musicoterapia Creativa, siendo conocido también como Modelo Nordoff-Robbins⁸.

En los tres primeros compases se puede observar una alternancia entre intervalos de segunda (agrupados) e intervalos de sexta mayor (suetos, no agrupados). Los intervalos de segunda nos muestran que el Yo entra en movimiento. El intervalo de segunda menor nos indica que hay actividad dentro del Yo, que hay experiencia interna (a diferencia del unísono que es índice de inactividad). El de segunda mayor nos describe cómo la experiencia interna pasa a ser más activa. El intervalo de sexta en cambio tiene una gran importancia porque indica la puesta en marcha de la salida del Yo de su propia yoidad hacia la yoidad ajena. Con la sexta menor verdaderamente comienza el movimiento de acercamiento del Yo hacia el Otro, dando el paso definitivo con la sexta mayor en donde el Yo se está saliendo ya del sí mismo.

⁸ BRUSCIA, Kenneth: *Modelos de improvisación en musicoterapia*, Editorial Agruparte, Vitoria-Gasteiz, 1999

Sin embargo, en los compases 4 y 5 esta situación de alternancia entre segundas y sextas comienza a variar con la aparición de otros intervalos: tres cuartas, una quinta, además de una sexta menor. Con la cuarta justa se inicia una nueva experiencia que nos aleja de la seguridad de las terceras, y nos lleva a vivenciar la existencia del Entorno. Es el impulso inicial, el primer gesto del Yo hacia el encuentro con el Otro. Lo singular de la cuarta es que el Ser Humano en ella se vivencia a sí mismo en su propio poder interior, pero de una manera menos íntima, menos subjetiva que en las terceras debido a la incorporación del Entorno. Con la quinta justa el Yo se vuelve extrovertido, y tiene la experiencia de estar en equilibrio respecto al mundo externo (diferente al de las terceras en donde el equilibrio es interior). El intervalo de quinta manifiesta delimitación, ya que en la experiencia de este intervalo el Ser Humano se mueve con su Yo fuera de su organización física.

En el compás 5 aparece por vez primera un intervalo de tercera (a nivel de intervalo envolvente), y en el compás 7 tenemos como intervalos diferentes a las segundas una sexta menor y una cuarta, llegando así al compás 8 (el del ejemplo inicial) en donde sólo se alternan las segundas con una tercera menor. El intervalo de tercera expresa interioridad, y representa el movimiento interior de la subjetividad. Con la tercera menor vamos a encontrar un cierto equilibrio interno, que se consolida y estabiliza con la tercera mayor. El Yo permanece dentro del límite del organismo humano, tomando consciencia de sí mismo y acompañando la experiencia con un sentimiento de reafirmación de su mundo interior. En el ir de una quinta a una tercera experimentamos la transición de una experiencia exterior a una experiencia interior.

Es decir que siguiendo la idea de las *Tendencias Múltiples*, podemos observar cómo existen dos tendencias anímicas diferentes en la conducción melódica de los intervalos. Como esbozábamos anteriormente, mientras los intervalos de segunda se mantienen estables en sus apariciones grupales, el resto de intervalos tiene una trayectoria variable que evoluciona más o menos gradualmente desde la sexta mayor hasta la tercera menor.

Si ahora analizamos conjuntamente los procesos armónicos y melódicos desde una perspectiva anímica inspirada en la idea de las *Tendencias Múltiples* –fijaros que ahora mismo sólo estamos observando el parámetro Altura– podemos ver cómo dichos procesos se asocian y se disocian a través de las diferentes formulaciones musicales que cada ámbito adopta.

[Ejemplo 7]

En lo melódico:
movimiento entre el Yo y el Entorno

En lo armónico:
movimiento entre lo material
y lo espiritual

Acordes mayores (resonancia anímica de salud)

4ª y 5ª (el Yo vivencia el Entorno en
la 4ª y se equilibra con éste en la 5ª)

Acordes menores (resonancia anímica de enfermedad)

Acorde mayor Acorde menor Acorde mayor
Inestabilidad armónica que resuelve en una
tensión de tipo ascensional (V / ac. mayor)

El ámbito armónico tiene ocasión de expresar una tendencia dual, por un lado a través de esa “elevación” que nos proporciona toda tríada mayor (movimiento hacia lo espiritual, resonancia de salud), y por otro a través de ese “descenso” que nos brinda toda tríada menor (movimiento hacia lo material, resonancia de enfermedad). Todo ello dispuesto en dos bloques de tres compases (uno mayor, otro menor) que desembocan en el compás que hemos tomado como ejemplo en donde esta misma situación dual se resuelve con un acorde mayor y uno menor, para finalmente después de esta alternancia decantarse por un acorde mayor.

Al mismo tiempo, el ámbito melódico nos muestra una tendencia dual en esas apariciones interválicas individuales que fluctúan desde la sexta hasta la tercera y en esos grupos recurrentes de segundas mayores y menores.

O sea que mientras “lo armónico” (que es lo que permanece en el sentir) se mueve por zonas de tendencias contrastantes que tienden hacia una posición más espiritualizada o más materializada, “lo melódico” (que es esa parte del sentir que tiende hacia el pensar) se debate entre mantener una actividad yoica atenuada o fluctuar entre un acercamiento-alejamiento respecto al Otro de manera gradual. Y es justamente esta situación convocante de tensiones y contradicciones la que nos remite al problema del conflicto en psicopatología, ya que de alguna manera *“el conflicto es una forma de la contradicción”*⁹.

En fin, desde mi punto de vista todo esto viene a demostrar la importancia de la idea de las *Tendencias Múltiples* con sus juegos de fuerzas asociativos – disociativos, ya que al operar en diferentes planos podemos trazar correspondencias entre lo singular (por ejemplo un compás en la partitura o una sesión de Musicoterapia en la práctica clínica) y lo global (por ejemplo una unidad formal en una obra o una etapa determinada en un proceso terapéutico) como manera de reconocer las resonancias anímicas latentes en todo Ser Humano y subyacentes en todo material sonoro-musical.

En este sentido, la perspectiva de las *“Tendencias Múltiples (Asociativas - Disociativas)”* propuesta por el Mtro. Dante Gerardo Grela nos abre una puerta y nos muestra un camino que bien podría erigirse -por su profundidad, claridad y objetividad- en una herramienta de gran ayuda a la hora de describir las esencias de los diferentes estados anímicos del Ser Humano en términos estrictamente musicales.

Ojala que estas reflexiones hayan sido de vuestro interés, ya que como decía Camille Saint-Saëns, *“no hay nada más difícil que hablar sobre música...”*¹⁰.

Muchas gracias por vuestra atención.

⁹ FIORINI, Héctor Juan: *“El proceso creador”*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1995.

¹⁰ LINDT, Lawrence: *“Historias curiosas de la música”*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2004.

CHARLA CON RUBNER DE ABREU (Escuela de Música de la UNR / agosto 16, 2012)¹

Rubner: Buenas tardes a todos. Me gustaría en primer lugar, agradecer la invitación del CEMyT (Centro de Estudios en Música y Tecnología de la Universidad Nacional de Rosario). Por otra parte, es un placer poder participar de este homenaje a Dante, quien fue una persona fundamental para mi ciudad y también para mi vida musical.

Traigo aquí mi testimonio personal, y voy a leer también algunas declaraciones de colegas sobre el trabajo de Dante, desde que comenzó a frecuentar nuestra vida cultural a partir de 1977, y hasta la última vez que estuvo en Belo Horizonte, en 2008.

Quisiera primeramente hacer una introducción a lo que vamos a conversar en este diálogo con Dante Grela, dado que la importancia del trabajo de Dante tiene mucho que ver con el momento cultural de Belo Horizonte, que es una ciudad muy nueva, que fue construida para ser la capital del Estado de Minas Gerais.

A partir de 1897 comenzó su construcción, y la vida musical de Belo Horizonte se desarrolló particularmente recién después de los años 60. Las primeras décadas fueron fundamentalmente de inicio del proceso de construcción. La llegada de Dante fue en 1977, y a partir de allí, él desarrollo de una actividad muy intensa durante las décadas de los 80 y los 90 (y particularmente en los 80, que constituyen un momento de transformación cultural de la ciudad), y eso tuvo un papel, significativo, fuerte y presente en nuestra vida cultural hasta hoy.

Por lo tanto, voy a contextualizar esa presencia de él, y voy a trazar un sintético panorama de la vida cultural de Belo Horizonte, y también un poco de Brasil, porque en nuestras conversaciones, Dante siempre me alertó sobre el hecho de que no se tiene mucho conocimiento sobre el proceso histórico de formación de la música brasilera.

En 1978, Dante (Grela) estuvo por primera vez en el Festival de Invierno de Ouro Preto, el cual se trasladó posteriormente a Diamantina. Esas ciudades fueron, en los

¹ El siguiente escrito corresponde a una charla académica que dictara el autor Rubner de Abreu en el marco de las Jornadas Internacionales de Música Contemporánea. Rosario 2012. "En torno a la figura de Dante Grela".

siglos XVII y XVIII – y hasta el siglo XIX – dos grandes centros económicos de producción de oro y diamantes – tal vez los mayores de América Latina – y eso hizo que se convirtieran en el centro económico de Brasil durante ese período.

Como resultante de la participación de Dante en esos encuentros, es simbólico que en los títulos de un video del Festival de Diamantina, se lo incluye como parte de los compositores “mineiros”, que venían ya desde el siglo XVII, lo cual de cuenta de su integración a la vida cultural de Minas Gerais.

En Ouro Preto, particularmente – que fue la región más rica, y fue la sede de la capital del país durante los siglos XVII y XVIII - se desarrollaron una serie de actividades culturales, especialmente musicales y literarias. Poetas, escritores y músicos tuvieron una producción enorme en ese período, en el cual resalta un gran músico llamado Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

Ese proceso de formación inicial tuvo una particularidad: todos los músicos eran mulatos, hijos de portugueses blancos y de negras. Ellos no eran esclavos, pero tampoco se los integraba a la sociedad – quedando un tanto al margen de la misma – y fueron aceptados en las comunidades religiosas, como músicos, y especialmente como compositores.

La producción musical durante ese período en la región de Ouro Preto y Diamantina fue enorme. Había mucho dinero, se hacía mucha música cotidianamente, y si moría alguien, por ejemplo, en la misa del séptimo día se estrenaba una misa para coro y orquesta, donde los compositores producían en una semana una pieza cuya duración dependía de la cantidad de dinero de que dispusiese para ser homenajeado quien había muerto.

En el inicio del siglo XIX ocurrió un cambio muy grande, porque Napoleón Bonaparte invadió Portugal, y a consecuencia de eso, la Corte portuguesa se instaló en Brasil. En esa época no se hablaba exactamente portugués, sino una lengua que era una mixtura de idiomas locales con ciertos rasgos del portugués. Entonces, Don Juan VI, que era el rey de Portugal, sabiamente, vino por el noreste de Brasil, descendiendo por la costa: Recife, en el extremo nordeste, luego Salvador, y así continuó, quedándose un tiempo en cada lugar, como símbolo de la nación, dado que Brasil se convierte en ese momento en el centro del imperio portugués. Dicha situación transformó completamente

el panorama político, cultural y económico del Brasil de aquel momento. El llegó con la corte completa, e inclusive con la biblioteca de la corte de Portugal. Vinieron también compositores (uno de ellos, Sigismund Neukomm, quien había sido alumno de Haydn). Cuando el rey Don Juan VI y la corte portuguesa, en 1808, se instalan en Río de Janeiro, la capital del país se traslada desde Ouro Preto a esta ciudad, y a lo largo del siglo XIX, Río se transforma en el centro político, cultural y económico del país, y juega un papel preponderante el hecho de que Río de Janeiro es un puerto, en tanto que Ouro Preto, Diamantina, y de un modo general, el estado de Minas Gerais constituyen una región central, de montaña, distante de la actividad portuaria.

Luego de esta transformación, en este período sobreviene la independencia del país, habiendo Don Juan VI conseguido la unificación del mismo. A partir de entonces se comenzó a hablar portugués, y los lugares por los cuales él había pasado, hablan portugués brasileiro, con algunas palabras y tipos de acento del portugués de Portugal.

A lo largo del siglo XIX nos encontramos frente a un cambio, un crecimiento exponencial en la vida cultural de Río de Janeiro, con la aparición de óperas, escuelas de música, compositores que van a Europa a estudiar y a su regreso crean una Escuela, a mediados del siglo – en 1857, aproximadamente - , la Academia Real de Música, que luego se transforma en la Escuela Nacional de Música. Y todo el proceso de gestación de la música popular brasileira (el samba, el choro, etc) se da en Río de Janeiro en este período, a lo largo del s. XIX.

En el inicio del s. XX, se produce un acontecimiento muy importante, constituido por el desplazamiento del centro de la actividad cultural a Sao Paulo, debido al surgimiento de esta ciudad como una potencia económica, y al inicio del proceso de industrialización del país. Y, justamente en 1922, se lleva a cabo en Sao Paulo una Semana de Arte Moderno, donde surge la figura de Villa Lobos y de otros compositores de ese período. Esta Semana, por otra parte, se hallaba centrada fundamentalmente en los poetas (había dos grandes figuras, muy importantes en ese momento). Este evento, que duró justamente una semana, constituyó una muestra del arte de vanguardia de Brasil por aquel entonces,

Y, colocó a Sao Paulo como un centro definitivo de la vida cultural del país a partir de entonces y hasta hoy.

Por otra parte, Belo Horizonte surge culturalmente después de la Segunda Guerra, y en 1945 aparece una Sociedad de Conciertos Sinfónicos y una Sociedad Coral. También se da la primera generación de instrumentistas que viajan a estudiar en Europa, pero todavía no existía una vida en cuanto a la actividad creativa. Solamente había dos compositores que desarrollaban actividad: un belga llamado Arthur Bosman, y el uruguayo Guido Santórsola. Esta situación se mantuvo así hasta finales de los años 50. Por lo tanto, lo que aconteció es que todo un grupo de jóvenes instrumentistas fueron a estudiar a Europa (básicamente a los conservatorios de París y de Viena), y retornaron durante los inicios de los años 60, con una buena formación y una necesidad de renovación y ampliación de la vida cultural de Belo Horizonte.

En los años 60, por lo tanto, este grupo de instrumentistas vuelve de Europa, con las intención de modificar el panorama musical de la ciudad. Ellos fundaron una escuela llamada Fundación de Educación Artística - en 1963 - y eso dio comienzo a un movimiento de mayor contacto y de renovación, principalmente en cuanto a la formación de instrumentistas. Sin embargo, lo inherente a la actividad creativa todavía no existe prácticamente en la ciudad. Continúa todavía en actividad el compositor Arthur Bosman, quien se transforma en profesor del Conservatorio de Música de la ciudad, donde la mayoría de los profesores venían de formar parte de conjuntos de ciudades pequeñas del interior del Estado, sin poseer una preparación musical adecuada. Por lo tanto, la generación que retornó de Europa fue la primera en poseer una formación musical más amplia.

A partir de 1967, comenzaron los Festivales de Invierno de Ouro Preto, y al respecto es importante destacar que eran festivales de arte en general, y no solo de música. Había teatro, teatro de títeres, artes plásticas, fotografía, danza, literatura. O sea, que se trataba de un gran encuentro de arte. En estos festivales, la parte musical estaba inicialmente dirigida hacia la formación de instrumentistas. Por lo tanto, la preocupación era la de formar buenos músicos, y también establecer contactos con profesores de otros lugares de Brasil y de otros países también.

En 1970 se produjo un cambio, debido al hecho de haber sido invitado a participar el cantante y profesor de canto Eladio Pérez González, quien era un exilado paraguayo que vivía en Brasil, habiéndose formado en Europa y trabajado en la ONU. Él era un

intérprete muy comprometido con la música contemporánea, y cuando como obra final del Festival de 1970 fue interpretada una Misa de Schubert, él, sabiamente, planteó que para el próximo festival se debía encargar una obra a un compositor contemporáneo. Así, se comenzaron a encargar obras a compositores jóvenes brasileños. El primero de ellos fue Aylton Escobar (quien actualmente es un director orquestal muy conocido en el país, y un compositor muy talentoso). A partir de entonces, todos los años se encargaba una obra a un compositor relevante.

Este cambio y esta preocupación hacia el trabajo creativo fue un proceso lento. En 1975, Eladio fue invitado a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea de Piriápolis (Uruguay) y allí conoció a Dante, Conrado Silva, León Biriotti y una serie de compositores más. A partir de entonces, se establece un contacto estrecho con compositores de diversos países de América Latina (y particularmente de Argentina). Ya por ese entonces, Conrado Silva (uruguayo) estaba viviendo en Brasil, y Rufo Herrera (argentino) formaba parte del Grupo de Compositores de Bahía.

De tal modo, comenzó en ese momento un contacto muy amplio y continuo, con una visión direccionada íntegramente hacia América Latina, incluyendo también a compositores de América Central, entre ellos el importante compositor guatemalteco Joaquín Orellana. Así, el Festival se transformó en un punto de contacto, de unión, entre los diferentes países de América Latina, gracias al excelente trabajo diplomático de Eladio, quien fue presentando, sugiriendo e invitando a los diferentes compositores. Así, Dante llega al Festival en 1977, donde la parte musical del mismo se desarrolló en Belo Horizonte y no en Ouro Preto. En ese festival hubo siete compositores invitados, que dieron clases y dirigieron talleres, lo cual representó una transformación muy profunda en ese momento, dado que en la ciudad había una falta absoluta de contacto con la música contemporánea.

Los compositores invitados en aquella oportunidad fueron Willi Correa de Oliveira y Mario Ficarelli, ambos de Sao Paulo, Hans Joachim Köllreutter, importante compositor y pedagogo de origen alemán, Dante (Grela), León Biriotti, de Uruguay, Marco Antonio Guimaraes, de Belo Horizonte, y Rufo Herrera, argentino que había llegado a Belo Horizonte desde Bahía.

Esto tuvo un efecto enorme sobre la cultura musical de la ciudad, y a partir de entonces el compositor Mario Ficarelli comenzó a viajar regularmente a Belo Horizonte, y Dante fue invitado para el Festival siguiente, de 1978, que se realizó en Ouro Preto. A partir de entonces, él continuó viniendo en forma regular a Belo Horizonte, dando cursos de un mes, a razón de 6 o 7 horas diarias, lo cual, para nosotros era una actividad muy intensa, dado que en realidad sumaba la duración total de un semestre en tanto carga horaria.

El vino regularmente a lo largo de la década del 80, y a partir justamente de 1979 u 80, el profesor Köllreutter también comenzó a dictar clases en Belo Horizonte, en la Fundación de Educación Artística. Por lo tanto, los trabajos de ambos ocurrieron en forma paralela.

Este trabajo intensivo de Dante posibilitó una influencia enorme de su actividad sobre toda una generación de músicos que están hoy ocupando cargos en cuatro de las principales universidades del Estado, que son: la Universidad Federal de Minas Gerais, la Universidad Federal de Ouro Preto, la Universidad Estadual de Minas Gerais y la Fundación de Educación Artística. Toda esa generación de músicos que trabajó con Dante durante los años 80 y 90 son hoy profesores de composición, análisis, armonía, contrapunto, etc., etc., en esas universidades. Y todos estos músicos trabajaron simultáneamente con Dante y con Köllreutter. Luego voy a hablar un poco más sobre esta dupla de profesores, muy distintos, pero que plantaron la semilla de la creación musical en la ciudad.

Actualmente tenemos toda una generación de compositores jóvenes, produciendo mucho, y algunos también en Europa, estudiando y haciendo doctorados; en esa modificación, el profesor Dante Grela tiene un papel esencial, fundamental, dado que fue uno de los disparadores en el proceso de creación de toda una generación de compositores.

Tenemos todavía algunas cosas para decir, pero quisiera en este momento pasar la palabra a Dante., y luego continuar.

D.: Muchas gracias, Rubner. En primer lugar quiero manifestar que realmente me siento muy contento de que Rubner, a quien aprecio tanto desde hace largos años, esté aquí. Inicialmente, él tuvo una conexión conmigo como discípulo y luego como

amigo. Hemos compartido muchas horas de conversación a lo largo de los años, sobre música, sobre estética, y, en última instancia, sobre la vida misma.

Por otra parte, creo que es sumamente importante esta introducción que él ha hecho, donde ha presentado una síntesis, estrecha pero muy clara, sobre el proceso histórico – cultural de la música brasilera, hasta focalizarlo en la ciudad de Belo Horizonte, mostrándonos como se fue gestando el movimiento musical contemporáneo en la ciudad, y como se llega a la creación de una institución y de una instancia generada por esa institución. La institución es la Fundación de Educación Artística, a la cual yo, en todos mis viajes a Brasil desde el año 1977 y hasta el presente, he estado siempre profundamente ligado. O sea que, por decirlo así, mi “plataforma de lanzamiento” en Brasil fue realmente la Fundación de Educación Artística. Y la instancia a la que hago referencia, que se genera impulsada en una importante medida por la Fundación de Educación Artística, son los Festivales de Invierno de Ouro Preto. Los Festivales de Invierno eran auspiciados y sostenidos económicamente por la Universidad Federal de Minas Gerais, y la Fundación de Educación Artística era quien aportaba ideas y propuestas en cuanto al direccionamiento estético del Festival y a quienes serían invitados como profesores al mismo.

Luego quisiera volver a referirme a estos Festivales de Invierno, dado que los mismos tuvieron muchos que ver con una serie de ideas que pude desarrollar y llevar a cabo en Brasil.

Quiero comentar ahora algo referente a un punto que ya fue tocado por Rubner, aportando mi propia visión sobre el mismo. El tema en cuestión es: cómo llegué yo a Brasil. Recuerdo al respecto que aquí en Rosario, en la década de 1970 existía el Centro de Estudios Brasileños, que dependía de la Embajada de Brasil. En un momento dado, llegó como Director de este Centro el poeta brasileño Santiago Naud, a quien conocí a través de unos amigos comunes. Y justamente, a través de Santiago Naud y del Centro de Estudios Brasileños de Rosario, entré en contacto por primera vez con la música brasilera contemporánea, dado que en la biblioteca del Centro de Estudios Brasileños había una serie de discos editados por el MEC (Ministerio de Educación y Cultura de Brasil), donde figuraban obras de compositores del Grupo de Bahía. Este grupo surgió a partir de la labor en Bahía del compositor y profesor Hans

Joachim Köllreutter, a cuya actividad pedagógica en Brasil se referirá Rubner posteriormente. Por mi parte, solo quiero decir que Köllreutter jugó un importantísimo papel en cuanto a la formación de varias generaciones de compositores, a través de su actividad pedagógica en muchos lugares de Brasil, representando de algún modo un paralelo con el rol que desempeñó el compositor Juan Carlos Paz en la música argentina contemporánea.

Al grupo de Bahía, constituido por un conjunto de jóvenes compositores discípulos de Köllreutter, perteneció también el argentino Rufo Herrera, radicado desde hace muchos años en Brasil.

Y es así que, a través de este material discográfico del Centro de estudios Brasileños - que copié y oí - tuve un primer contacto con la música de mis colegas y contemporáneos de Brasil, la cual me atrajo fuertemente en una serie de aspectos.

Entretanto, mi amigo Santiago Naud me decía siempre: *“te quiero en Brasil, te quiero en Brasil...”* Y yo, realmente, hasta ese momento, ni conocía Brasil, ni tenía pensado viajar para allá, hasta que, en 1975, fui invitado como profesor - tal como ya mencionó Rubner - a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, de Piriápolis (Uruguay), en el mes de enero, y cuyos organizadores principales eran Coriun Aharonian (compositor uruguayo) y Conrado Silva (compositor uruguayo radicado en Brasil).

En ese mismo Curso Latinoamericano de 1975, también estaba como profesor invitado el barítono Eladio Pérez González - paraguayo, exiliado en Brasil - a quien Rubner también se refirió. Allí, Eladio presencié algunas de mis clases, entramos en contacto, y al finalizar el evento, me manifestó que le había interesado mucho mi trabajo, y que él estaba trabajando en Belo Horizonte (por ese entonces, yo solamente sabía que Belo Horizonte era la capital de un Estado en Brasil, y absolutamente nada más, dada mi total falta de contacto con Brasil hasta ese momento). Eladio me comentó sobre la existencia de los Festivales de Invierno, y me manifestó que iba a proponer que me invitasen. Y así, me llegó una nota de Berenice Menegale - quien era y continúa siendo la Directora de la Fundación de Educación Artística - invitándome a dictar varios cursos (de Introducción a la Composición, de Análisis y de Acústica) en el Festival de Invierno de 1977.

De este modo, se concretó mi primer viaje a Brasil. Viajamos con Ana, y en el aeropuerto de Sao Paulo (donde debíamos hacer combinación a Belo Horizonte al día siguiente), nos esperaba Eladio Pérez González (quien en ese momento vivía allí). Eladio nos llevó a su casa, donde cenamos con él, su esposa Lola y un compositor joven de Sao Paulo (cuyo nombre no recuerdo en este momento).

Esa noche dormimos en casa de Eladio, y a la mañana siguiente nos llevó al aeropuerto, desde donde viajamos a Belo Horizonte, llegando al antiguo aeropuerto, que quedaba cerca de la ciudad (actualmente, el aeropuerto internacional de Belo Horizonte está mucho más lejos). Allí, nos estaban esperando Berenice y Marco Antonio Guimaraes, compositor de Belo Horizonte. Nos llevaron al hotel, y al día siguiente, con mi primera clase, comenzó mi contacto con la actividad musical de la ciudad. Recuerdo un aula llena de gente, donde di esta clase, que recuerdo que fue de Acústica. De hecho, yo di mi clase en español – dado que no sabía una palabra de portugués – y en determinados momentos me sentí realmente muy perdido, dado que los alumnos me hacían preguntas en portugués que yo no lograba entender bien; en otros momentos, intercambiaban ideas entre ellos y a su vez me preguntaban a mi, y en estos casos la situación se volvía aún peor.

R: Yo estaba en esa clase (y se ríe, recordándolo).

D: Bueno, de algún modo conseguí dar mi clase ese día, y otra cosa que recuerdo también es la siguiente: quienes me conocen saben que a mi me gusta hacer algún descanso en medio de las clases, para tomar un café y charlar un poco, y luego continuar con la clase. Por lo tanto, ese día propuse hacer una parada, bajamos a la planta baja (dado que estábamos en el primer piso) y fuimos a un pequeño barcito que había allí, con un grupo de alumnos. Allí estaba también Rufo Herrera, el compositor argentino que vive en Belo Horizonte, a quien conocí en ese momento. Tomamos un café, y, en el momento de pagar, yo insistí enfáticamente: “*yo pago, yo pago*”. Ante esto, recuerdo que alguien me dijo, con mucha calma: “*ustedes los argentinos son un tanto complicados en estas cosas. Deje que alguno de nosotros pague ahora, y usted lo hace en algún otro café que tomemos*”. De hecho, en ese momento, yo estaba entrando casi en una lucha para pagar el café. Y me estoy deteniendo a contar esta anécdota, porque creo que sirve muy bien para mostrar ciertas diferencias de

comportamiento social que – a mi modo de ver – resultan importantes para comprender en profundidad determinadas cuestiones que seguramente tocaremos en lo que sigue de esta charla.

R: Quiero leer ahora dos testimonios de compositores actuales – de mi generación. El primero de ellos es de Rogerio Vasconcelos, quien es Profesor de Análisis y Composición en la Universidad Federal de Minas Gerais: ***“La presencia de Dante Grela en mi formación – así como en la de mis colegas generacionales – fue muy importante. Asistí a sus clases por primera vez en el Festival de Invierno de 1982, en Diamantina. El ya era conocido a través de algunos colegas mayores que yo, y fue una revelación para mi descubrir que la dimensión técnica de la composición podía abrirse a una investigación tan detallada y creativa. En las clases, Grela nos presentaba todo un panorama de técnicas analíticas y un método – para mi inusitado – de pesar, con una balanza de alta precisión, aquellas esferas de la imaginación que son las ideas musicales. El navegaba con mucha libertad y fluidez entre los diferentes repertorios, cuidando especialmente de presentarnos piezas de compositores latinoamericanos, habitualmente desconocidos en la academia.***

Después de ese primer contacto, tuve diversas oportunidades de reencontrar a Grela en otros cursos en la Fundación de Educación Artística. Sin duda, mi manera de pensar la composición musical hoy, debe mucho a él, a su cuidado en revelar las minucias que existen por detrás de las formas sonoras, a su investigación del equilibrio sutil de los parámetros, y principalmente a la interrelación de la técnica con la dimensión expresiva en la composición”.

El otro testimonio pertenece a Oilian Lanna, quien es Director Orquestal y Profesor de Orquestación, Composición y Contrapunto en la Universidad Federal de Minas Gerais: ***“En mi actividad profesional, como profesor, director y compositor, mantengo viva la experiencia de los cursos de Dante Grela en Belo Horizonte. Continúo admirando al profesor ejemplar, cuya cultura musical siempre fue colocada al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad. En sus clases, Grela mostraba una rara capacidad de articular ideas, de síntesis, en un tejido fino de obras de épocas y lenguajes muy diversos. Como compositor, Grela nos transmitió la***

imagen de un profesional atento, inquieto, abierto a un mundo de posibilidades, que eran sometidas a su mirar crítico y se transformaban en su música.

El profesor, hoy celebrado por su larga carrera, y a quien deseamos muchos años de intensa producción, será siempre recordado por mi generación de compositores como un ejemplo inspirador. Con él, aprendimos mucho. Para mi, particularmente, una de sus inolvidables lecciones fue la distinción entre rigor y rigidez. Practicar lo que implica el primero de estos términos es un aprendizaje diario, que viene del ejemplo del maestro que hoy homenajeamos”.

Estos dos testimonios muestran exactamente el efecto del trabajo del profesor sobre mi generación.

Para nosotros, la doble presencia de Köllreutter y de Grela fue una verdadera revolución de la enseñanza en Minas Gerais. Por ejemplo, en el Conservatorio se ensañaba Contrapunto con el Tratado de Dubois; Köllreutter mandó quemar el Tratado de Dubois e introdujo una enseñanza directa del contrapunto bachiano, del contrapunto palestriniano y del contrapunto dodecafónico.

Köllreutter era una personalidad muy diferente de la de Dante, y yo le dije a él (a Dante) muchas veces, que si esto hubiese ocurrido en otro lugar, muy probablemente se hubiesen generado dos escuelas enfrentadas. Pero, para nosotros fueron cosas complementarias y perfectamente integradas en nuestro trabajo cotidiano, sin ningún tipo de conflicto.

Köllreutter era una personalidad muy particular. El fue alumno de Hermann Scherchen, Paul Hindemith y Kurt Thomas. Tanto con Scherchen como con Thomas estudio dirección. Por otra parte, Scherchen se hallaba muy ligado a la Escuela de Viena. Fue amigo personal de Schönberg y de Webern, responsable de los estrenos de muchas obras de la Escuela de Viena, y fundador en Alemania de un grupo de intelectuales – no solo músicos - ligados a la música contemporánea en plena época nazi. Köllreutter, quien formaba parte de aquel grupo, recibió una influencia muy importante de parte de Scherchen. Al respecto, hace poco tiempo compré una grabación de un ensayo de la 5ª Sinfonía de Beethoven, y cuando comencé a oír lo que Scherchen conversaba en italiano con la orquesta, quedé muy impactado, porque realmente parecía Köllreutter

hablando. La influencia era increíble, y ahí se podía oír al maestro enseñando que se debía llevar siempre adelante la bandera del pensamiento musical contemporáneo.

Köllreutter vino a Brasil en 1938 – a la edad de 19 o 20 años – huyendo de un abismo, dado que ya estaba siendo perseguido por los seguidores de Hitler. El venía con la recomendación de un amigo suyo, quien le había mostrado una foto del Corcovado y le había dicho que tenía en Río un amigo llamado Villa Lobos, a quien le recomendaba buscar. Así, Köllreutter llegó a Río, donde comenzó a desplegar una gran actividad junto a músicos de todo tipo, inclusive con una influencia muy grande sobre los músicos populares. Dos de sus alumnos más importantes fueron Antonio Carlos Jobim - quien comenzó a estudiar con Köllreutter teniendo 16 o 17 años – y Moacir Santos, músico no muy conocido aquí en Argentina, pero también de gran importancia, e inclusive con un perfil más amplio que el de Jobim, y con una influencia enorme – a partir de los años 50 – sobre la música popular brasilera, practicando mixturas tales como el samba con el jazz, etc., etc. Y, sin duda, este tipo de cosas tiene mucho que ver con las enseñanzas de Köllreutter, quien enseñaba armonía a los músicos populares y a los arregladores de Río de Janeiro. Todo esto, muestra sin duda la importancia muy particular que él tuvo también en el campo de la música popular.

Cuando Köllreutter se trasladó a Bahía, en 1960, y fundó una Escuela Libre de Música en la Universidad Federal de Bahía, aparecieron también – junto a los compositores del área erudita – los compositores de música popular, que eran adolescentes y frecuentaban la Escuela, tales como Caetano Velloso, Gilberto Gil, y cineastas como Glauber Rocha, dado que en realidad se trataba de una Escuela Libre de Arte, y no solo de música.

Posteriormente, Köllreutter deja Bahía para viajar a Oriente, de donde regresa en 1975. En Oriente pasó 12 o 13 años, en Japón y en la India, volviendo de allí completamente modificado en cuanto a su pensamiento.

Cuando yo tuve mi primer encuentro con él - dado que quería tomar clases de Composición – él oyó mis piezas y me dijo: *“muy bien, yo te acepto como alumno, pero a condición de que aceptes dos principios. Primero: no creas en nada de lo que los profesores dicen. Segundo: no creas en nada de lo que los libros dicen. Si aceptas esos dos principios, entonces puedes estudiar conmigo”*. Por lo tanto, era un tipo de

profesor que deconstruía todo tipo de conocimiento “libresco”, que no fuese un conocimiento directo y vivido. O sea, que no aceptaba nada que fuese una mera repetición de lo que dijese un libro.

Y este tipo de enseñanza corrió paralelo a la enseñanza de Dante, a lo largo de los años 80. Nosotros vimos el trabajo de Dante como el de un artesano; un trabajo direccionado hacia la problemática musical propiamente dicha, y el trabajo de Köllreutter - además de las cuestiones musicales - con un direccionamiento hacia cuestiones filosóficas y estéticas.

Cuando él volvió de Oriente, con un cambio radical de pensamiento, nosotros lo tuvimos en Belo Horizonte - donde trabajó por ocho años - en su fase más plena y madura, a la edad de 60 años.

Belo Horizonte pasó a constituir el tercer polo musical del país, y a tener un grupo de compositores extremadamente significativo y sumamente activo a partir de entonces.

Paso ahora la palabra a Dante, nuevamente.

D: Creo que lo que está planteando Rubner es muy interesante, y de hecho hemos charlado mucho sobre todas estas cosas. No solamente Rubner, sino toda esta generación de compositores remarca mucho – y se los he oído decir en distintas oportunidades – que para ellos fue de una importancia fundamental en su formación, la influencia de Köllreutter, por un lado, y la mía, por otro. Incluso, me acuerdo en este momento de Nelson Salomé – que hoy me envió también una salutación - ; él es un músico de allá, que estaba haciendo un doctorado - creo que en la Universidad de Río de Janeiro – y en su tesis tocaba lo referente al proceso formativo de toda esta actividad musical en Belo Horizonte. Él una vez me hizo una entrevista en relación a su tesis, y el tema específico de la misma fue justamente ese.

Y en conexión con todo esto, quisiera retomar el tema referente a cómo me sentí, o con qué me encontré cuando llegué a Brasil.

A lo largo de los años, he estado en diversos lugares de Brasil (como Sao Paulo, Río de Janeiro, Salvador, Porto Alegre, etc.), pero mi actividad central siempre se desarrolló en Belo Horizonte. Y si me pregunto con qué me encontré allí, en las clases, en los alumnos de Composición (dado que siempre hay características que son particulares en cada lugar, en cuanto a lo cultural, al modo de ser, etc., etc.), la

respuesta es por demás interesante: y fui descubriendo – y no solo en los alumnos, sino también en los organizadores, como es el caso con Berenice Menegale, por ejemplo – una mentalidad con una característica muy particular en cuanto a libertad de pensamiento ante el hecho creativo. Y esto me resultó muy curioso y muy interesante, porque – tal como dijo Rubner, yo soy un artesano de la composición (y realmente, me gusta serlo), y en función de eso, siempre planteo en mis clases un trabajo muy riguroso en cuanto al componer en tanto “oficio”. Pero, cuando todo este tipo de planteos míos llegaba a los alumnos, generaba de inmediato una respuesta creativa. O sea, había todo un entusiasmo muy particular hacia el aprendizaje mismo del oficio de componer. Recuerdo al respecto, que solía dar cursos introductorios, para quienes querían iniciarse en la composición (aparte de los cursos que dictaba para quienes ya tenían un determinado nivel de formación compositiva). En el caso de estos cursos para quienes estaban “comenzando desde cero”, yo me planteaba siempre el interrogante con respecto a cuál sería el punto de partida para la enseñanza de la composición a ese nivel. Y lo que siempre sentí en relación a esta situación, es que fuese cual fuese el punto de partida y el recorrido que yo propusiera, el alumno lo tomaba con una actitud muy “virgen” y de “disposición hacia el hacer”. De ese modo, me encontraba con un terreno muy fértil, donde, independientemente de las características de la propuesta de trabajo, se generaba siempre un profundo interés. Por ejemplo, en una oportunidad – en el Festival de Invierno de Ouro Preto, en 1978 – propuse un trabajo de composición colectiva, y de inmediato todos los alumnos asistentes al curso se involucraron fuertemente, y así, el trabajo resultó una experiencia fascinante, y al finalizar el Festival, recuerdo que dirigí a los mismos alumnos en un concierto donde interpretaron su composición colectiva. O sea, que encontré siempre un tipo de actitud de intensa predisposición y a la vez de desprejuicio hacia el trabajo de aprendizaje. Y este tipo de espíritu se manifestó siempre, de una manera u otra, a lo largo de los años y frente a grupos de alumnos muy diversos.

Al comienzo, pensé que había un cierto grado de inconsciencia en ese modo de actuar y de entregarse a la búsqueda de conocimiento, pero luego fui dándome cuenta de que no era eso, sino que se trataba de un contexto cultural que tenía determinadas características, y que si uno se volvía parte del mismo, eso realmente se transformaba

en algo altamente positivo, más allá de que se tratase de un grupo de principiantes o de alumnos poseedores de una formación previa.

Y la otra cosa que encontré - y también me enriqueció - fue la constante discusión en las clases. Pero era siempre un tipo muy particular de discusión: no era aquella discusión que genera enfrentamiento o pelea. Recuerdo al respecto, que en determinados festivales hemos tenido reuniones de profesores y alumnos, donde de pronto me encontraba frente a un alumno que me cuestionaba cosas bastante duramente (recuerdo que en una oportunidad, en una de estas reuniones, un alumno me dijo que en determinada obra mía, lo único que encontraba eran constantes crescendos y decrescendos, y nada más). Al comienzo, estos tipos de cosas tenían para mí un tinte agresivo, pero de a poco me fui dando cuenta de que no era así, que solo era una manera muy directa de decir, y que luego todo volvía a la normalidad sin que se generase ninguna "lucha definitiva". Posteriormente, ese alumno estaba nuevamente en mi clase, absolutamente interesado en lo que yo estaba planteando, y totalmente entusiasmado con mis propuestas.

Todo esto me aportaba muchísimas cosas, y me incentivaba para hacer y para proponer nuevas cosas. Y justamente, un ejemplo absolutamente importante en cuanto a esto, fue lo que ocurrió con el "concierto de la gruta", en el Festival de Invierno de Diamantina, en 1983.

Recuerdo que llegué a la Terminal de Ómnibus de Diamantina (luego de un viaje de varias horas, desde Belo Horizonte, dado que Diamantina queda en plena zona de montañas). En el momento en que el ómnibus se detuvo y estábamos descendiendo los pasajeros, se produjo una fuerte explosión (recuerdo que estaba Berenice Menegale – Coordinadora del área de música del Festival - esperándome en la Terminal, y que me dijo sobresaltada: *"¡qué acontece, un acto terrorista!"*). Finalmente, nos enteramos que había explotado un neumático del ómnibus.

Luego, a la noche, fuimos a la casa de algún amigo a tomar algo y a conversar un rato. Y allí, durante la charla, Odette Ernest Díaz (flautista francesa que hace muchos años vive en Brasil, y se encuentra totalmente integrada culturalmente al país) mencionó que cerca de Diamantina había una gruta, llamada "Gruta do Salitre". Seguimos conversando sobre el tema de la gruta, y en seguida me propusieron que compusiera

una música para ser tocada en la gruta (también ocurrió así con mi obra “Colores”, que compuse en una semana en ese mismo Festival, copié las partes, y la dirigí en un concierto en una iglesia, con la orquesta del Festival, integrada por profesores y alumnos). Con esto quiero ejemplificar la importancia que se le da al “hacer”, que está ligado de una manera directa e inmediata al pensar, al concebir una idea.

Por lo tanto, inmediatamente me propusieron ir a conocer la gruta al día siguiente, y así fue: fuimos en auto hasta la gruta, y realmente me fascinó el lugar, de modo que dije: *“yo quiero volver con algunos músicos para probar el sonido”*. Esto se organizó en seguida, y a los dos días volví a la gruta en una “combi” de la universidad y acompañado por una violista (Deborah), un clarinetista boliviano que se hallaba viviendo en Belo Horizonte (Nelson), un trombonista y algún otro músico más, cuyos nombres no recuerdo.

Y estuvimos un largo tiempo en la gruta, probando distintos tipos de sonidos; descubrí que se generaban ecos múltiples y una serie de cosas más. Todo esto me encantó, y dibujé un plano de la gruta, pensando en distribuir los músicos en distintos lugares. Volvimos entonces a Diamantina, y cuando propuse esto, recuerdo que Berenice me dijo: *“¡adelante! ; lo único que vamos a hacer es pedir que vaya a observar la gruta un geólogo de la universidad”* (para ver que no haya peligro de desprendimientos, dado que iban a ir muchos músicos e iba a haber un nivel importante de intensidad). Al día siguiente, el geólogo fue a la gruta, y al volver me dijo que no había ningún problema y que se podía continuar adelante con el proyecto.

Así, me puse a componer la obra, que se titula “Música para un espacio”, con diecisiete fuentes sonoras (grupos de instrumentos y voces) distribuidas en distintos puntos de la gruta. Recuerdo que los ensayos – que yo dirigía – se hacían en el auditorio de la Facultad de Odontología. Y así se concretó la obra (un fragmento de la cual podremos ver y oír ahora en una filmación que se hizo el día del estreno) a la cual los músicos que participaban comenzaron a llamar *“A música da gruta”*.

También a esta obra la escribí aproximadamente en una semana, copiamos las partes y comenzamos a ensayar. El concierto de cierre del Festival, donde se tocó “A música da gruta”, fue un sábado por la mañana, y recuerdo que la universidad puso a nuestra

disposición un ómnibus para llevar a todos los músicos y los instrumentos. Y otra cosa importante es que, dado que la orquesta estaba integrada fundamentalmente por alumnos del Festival, había que escribir absolutamente en función de lo que había (o sea que si había 5 flautas, un corno, 3 trompetas, 5 violines, etc., pues yo escribía para eso).

Y así, ese día, temprano, partimos todos en el ómnibus hacia la gruta. Recuerdo que pedí llevar broches de ropa, para que no se volasen las partituras, dado que había viento en la gruta. Así partimos de Diamantina, y llegamos a la gruta (el concierto estaba pautado para alrededor de las 11 hs., y nosotros llegamos a las 8.30 o 9), que era una suerte de gran cilindro abierto en su parte superior (ustedes lo van a ver luego en la filmación) y con un descenso de varios metros por debajo del nivel original del suelo.

Cuando llegamos, dejé que los músicos corrieran y se divirtiesen un rato en ese hermoso lugar natural, antes de comenzar el ensayo. Después de una media hora, les dije: *“bueno, vamos a comenzar a ensayar”*. Para dirigir el ensayo, me subí a una roca enorme (de 2 o 3 metros de altura) que estaba justo en el centro de la gruta. La parte superior de la piedra era plana, de modo que pudimos colocar el atril, y yo me coloqué sobre la espalda y atado al cuello, un sweater rojo, a fin de que los músicos – muchos de los cuales estaban a distancias de muchos metros (y a distintas alturas) de donde yo me encontraba – me pudiesen ver. Los alumnos de mi clase de Composición habían preparado unos números pintados en cartulina, de un tamaño muy grande - que correspondían a los compases - que alguno de ellos, parado a mi lado iba mostrando (cada 10 compases) a medida que yo dirigía, por si alguien no veía bien mis gestos y podía llegar a perderse.

La gruta tenía grandes anfiteatros naturales en la piedra, a distintos niveles, y yo los aproveché para colocar algunos de los intérpretes (un barítono solista en uno, una flautista en otro, un coro masculino en algún otro, etc., etc.). Recuerdo que cuando comenzamos a ensayar, por la mañana, en algunas de estas “cámaras acústicas naturales” aparecían lagartijas, que se asomaban a escuchar, con un gesto como de extrañeza e interés; escuchaban un poco, y luego desaparecían nuevamente en esos grandes huecos.

En el concierto, tocamos la “Música para un espacio” y la “Sonatina para flauta y clarinete” de Juan Carlos Paz. Unos días antes, en la Iglesia del Carmen, en Diamantina, habíamos tocado “Colores” (la otra obra, para orquesta, que compuse durante el Festival) y la “Sonatina” de J. C. Paz. Para el concierto en la gruta, teníamos previsto hacer la “Música para un espacio” y la “Sonatina” de Paz, pero en algún momento, antes de comenzar el concierto, alguno de los músicos dijo: “¿Por qué no tocamos Colores, también?”, idea que tuvo una adhesión general entre los integrantes de la orquesta. Pero las partes estaban en Diamantina, lo cual fue resuelto de inmediato, dado que en seguida salió alguien en auto a buscarlas. Y recuerdo también que uno de los flautistas me dijo: “Yo me acuerdo mi parte de memoria, o sea que si usted me va dando las entradas, yo puedo tocarla”. Por lo tanto, mientras tocábamos la “Sonatina” de Paz trajeron las partes de “Colores”, que fueron colocadas en seguida en los atriles, y así tocamos esta obra, que originariamente no estaba prevista en el programa.

Además – como ustedes podrán ver en la filmación – la gruta estaba llena de gente, sentada en todos lados sobre los pastos o apoyada en las piedras; había gente adulta y chicos, y muchos habían llevado a sus perros también. Por otra parte, afuera de la gruta, había vendedores que ofrecían cerveza, gaseosas, agua mineral, etc., etc.

Y realmente, este tipo de realidad, de mentalidad, de contexto, primero me shockeó, pero luego me llegó a motivar muy profundamente, porque seguramente debe integrarse mucho con alguna parte mía muy profunda. Y justamente, lo más importante que aprendí de todo esto, es la importancia que tiene el “hacer”, el vivir todo intensamente a través del continuo hacer, en cada instante. Todo esto me dio la posibilidad de explorar campos a los cuales no podía acceder regularmente, tal como es la exploración del espacio real, como pude llevarlo a cabo en “Música para un espacio”. A este tipo de experiencias las llevaba a cabo desde hacía tiempo, pero en el campo de la música electroacústica, únicamente. Era muy difícil llevar a cabo un trabajo semejante, aún con grupos reducidos de músicos.

Luego de aquel Festival de Invierno de Diamantina, volví muy entusiasmado, y a consecuencia de eso, concebí un nuevo proyecto involucrando situaciones de especialidad real, pero esta vez mucho más ambicioso: cuando me avisaron que iba a

ser invitado nuevamente para el próximo Festival, comencé a planificar una música en la cual distintos grupos de músicos iban a desplazarse tocando desde distintos lugares de la ciudad (descendiendo, en realidad, dado que el centro de la ciudad se encuentra en el punto más bajo, y desde allí, la ciudad se va elevando sobre las pendientes de los cerros), hasta confluir en la plaza principal, donde la obra iba a terminar con el sonido de las campanas de la iglesia.

Lamentablemente, fue un proyecto que quedó trunco, dado que surgió algún tipo de inconveniente, y creo que a raíz de eso el Festival de aquel año no se llevó a cabo.

Pero ya antes – estoy recordando – llevé a cabo una experiencia con espacio real, en el Festival de Invierno de Ouro Preto, en 1978, en el teatro barroco de esa ciudad (con mi obra “Espacio – Tiempo”, también compuesta durante el Festival). Allí tuve la oportunidad de colocar músicos en distintas localizaciones dentro del teatro (en diversos lugares y en diferentes niveles, en las plateas altas, palcos, etc., etc.). Recuerdo también que dirigí la obra desde el frente del escenario y mirando hacia el público (con la cortina casi cerrada, pues debía quedar un pequeño espacio entre ambas cortinas, a fin de que me pudiese ver la pianista (Beatriz Balzi, argentina radicada en Brasil), ubicada en el escenario. De este tipo de experiencias yo había realizado dos, aquí en Argentina: una, en 1968, con mi obra “Espacios I”, en el Museo Castagnino de Rosario, y otra, en el Teatro San Martín de Tucumán, durante el Septiembre Musical de 1970 (con mi pieza “Espacios II”).

Así, en “Espacio – Tiempo”, pude llevar a cabo la espacialización dentro de un ámbito cerrado, constituido por la totalidad de la sala del teatro de Ouro Preto, y en “Música para un espacio”, pude experimentar este proceso de espacialización real en un ámbito natural (“abierto – cerrado”) y con un gran número de fuentes sonoras (tanto individuales como grupales). Y todo esto incentivaba constantemente mi imaginación, dado que tenía la seguridad de que iba a poder llevar a la práctica todo eso que surgía como resultante de mi conexión y de mi integración dentro de aquel contexto donde el hacer era casi inmediato en relación al pensar, al concebir ideas y proyectos.

Y esto, de hecho, se extendía a otros campos también. En aquel momento, yo daba clases de Análisis aquí (en esta Escuela de Música), en Santa Fe (en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral) y en Brasil. Y siempre

necesité intercambiar ideas y opiniones con mis alumnos, y eso me brindó aportes en todo momento. De mis clases en la Fundación de Educación Artística, surgió, por ejemplo, el concepto que manejo sobre “tendencias múltiples, asociativo – disociativas” en el análisis musical. Recuerdo que en esas clases había muchas preguntas, mucha discusión sobre cada tema que planteaba, mucha “efervescencia”, y sobre todo – lo menciono una vez más – una actitud constante de “vamos a hacer”, reflexionando, pensando, pero “vamos a hacer”.

Paso ahora nuevamente la palabra a Rubner.

R: Yo quisiera hablar un poco sobre algunos aspectos de la cultura brasilera que creo que son particulares, sobre los cuales hemos tenido la oportunidad de hablar varias veces con Dante, analizando estas diferencias culturales. Justamente, la impresión que tengo es que aquí no hay realmente mucha información sobre nuestra cultura, y posiblemente, una de las causas es que Brasil es el único país de habla portuguesa en América Latina, y eso influye para crear ese tipo de separación dentro de los países latinoamericanos.

Yo aludí antes al movimiento de 1922 en Sao Paulo, que colocó a esta ciudad como centro del movimiento cultural del país, y de alguna manera, algo semejante ocurrió con los Festivales de Invierno, particularmente a partir de los años 76 o 77. Belo Horizonte se transformó en un polo cultural importante desde entonces. Por otra parte – y como ya he manifestado - toda nuestra trayectoria cultural a lo largo del siglo XX, tiene su origen en el movimiento modernista de 1922, en el cual hubo dos grandes figuras que fueron sus líderes. Uno de ellos fue el poeta y escritor (también músico, pianista), y a la vez nuestro primer etnomusicólogo, Mario de Andrade. Él fue responsable de una vertiente de nuestra cultura, que está ligada al nacionalismo, a la investigación, a las características étnicas; o sea, una mirada más bien antropológica. La otra figura fue el poeta Oswald de Andrade (ellos tenían el mismo apellido, pero no había ningún parentesco). Oswald no tenía la visión antropológica de Mario de Andrade, sino una mirada que él llamó “antropofágica”, y que constituía un ángulo de enfoque muy diferente de la colocación nacionalista que provenía de Mario de Andrade. La “antropofagia” partía del principio de que uno puede aceptar todo lo que viene de afuera, a condición de que eso sea “deglutido” y transformado, pero no simplemente

imitado. Oswald de Andrade era una personalidad extremadamente inteligente y anárquica; él fue autor teatral, poeta, y tiene también algunos escritos filosóficos que son muy particulares. Tiene también algunas anécdotas interesantes: una de ellas tiene que ver con el hecho de que la lengua tupi (que es la etnia predominante entre los indígenas brasileños no tiene el verbo “ser”, y en función de esto, él decía que uno de los puntos fundamentales de la “antropofagia” era “tupí or not tupí, that is the question”. Otra cosa curiosa es que en sus escritos filosóficos él decía que el sentido de la existencia es el ocio, y tomaba como referencia la imagen del indígena, que no trabajaba; por lo tanto, él decía: “no sometas tu vida a la esclavitud” (en función de que la esclavitud de los negros en Brasil tuvo mucho que ver con el hecho de que los indígenas no trabajaban, ni aunque fuesen esclavizados). Y Oswald planteaba que el ser humano había perdido ese sentido del ocio a causa de la vida moderna, a partir de la aparición del “negocio”, que era la negación del ocio, y del “sacerdocio”, que era la adoración del ocio.

La presencia de Oswald de Andrade fue fundamental para la vanguardia brasileña; él generó la poesía concreta, y los poetas concretos se sentían claramente discípulos de Oswald. También, en relación al movimiento ligado a la música nueva en Sao Paulo, él jugó realmente el rol de inspirador para la vertiente cultural que se diferenciaba del nacionalismo. Y justamente, el tema del ocio resulta muy importante, porque viene a reforzar un aspecto muy importante en la cultura brasileña, que consiste en la capacidad de integrar cosas muy diferentes. Al respecto, comentaba con Dante, que el comienzo de esa necesidad de integración se genera a partir de la atracción que los portugueses sintieron por las mujeres negras. Esto dio nacimiento a un principio de mixtura, no solo de la cultura africana con la europea, sino también con todas las demás culturas (así surgió una presencia muy grande, italiana y japonesa en Sao Paulo, o alemana en el sur del país). Y toda esa mixtura es muy fuerte, y resulta una componente esencial de nuestro proceso cultural.

En ese sentido, yo trabajo actualmente planteando un inicio de la formación musical que realmente integre esos diversos elementos culturales.

Y esa fue la realidad con la que Dante se encontró, la cual le resultó al comienzo un tanto chocante, pero con la cual fue comenzando a dialogar de a poco de una manera muy natural, sintiendo que eso es realmente parte de nuestra vida, y no algo agresivo.

D: En relación a lo que plantea Rubner, yo creo que allí está toda la clave referente a cómo, todo lo que les brindó Köllreutter y lo que les puedo haber brindado yo, no generó en ellos en una bifurcación de caminos (produciendo el surgimiento de grupos opuestos en cuanto a tendencias estéticas, etc., etc.), sino que esa cultura antropofágica que plantea Oswald de Andrade, estuvo presente allí, integrando, no digo los planteos opuestos, pero si muy diferenciados. Y creo que es muy interesante, porque ellos, de algún modo están enriqueciéndose a través de todo eso, extrayendo aquellas cosas que les interesan de cada uno de los aportes que reciben, e integrándolas a través de su propia cultura. Esto explica de un modo muy natural, por qué aconteció eso con Köllreutter y conmigo, que confluimos casualmente en ese momento histórico de la música de Minas Gerais.

Para terminar, quisiera mostrar los últimos minutos de la filmación de la “Música para un espacio”, que termina con algo (a lo que también se refirió Rubner) que siempre recuerdo muy bien y me enorgullece mucho, y es el hecho de que al final del video realizado por la Universidad Federal de Minas Gerais, en la ficha técnica aparece una leyenda que dice: Música de compositores mineiros del siglo XVIII y de Dante Grela.

Grela: Una Predestinación leGra, leGar y reGla

Teodomiro Goulart
Minas Gerais - Brasil

teodomirogoulart@uol.com.br

Nesta data em que se comemora o 70o aniversário deste grande artista argentino, antecipo-me em agradecer o convite, que tanto me honra, feito pelo Centro de Estudios en Música y Tecnología (CEMyT) y la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario , para externar algumas palavras sobre o Professor Dante Grela. No entanto, não penso como razoável um depoimento pessoal sobre ele, sem se considerar a amplitude da sua importância no meio musical brasileiro, em especial Minas Gerais, e mais particularmente na Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte.

Certamente palavras faltarão para dizer quanto o Ser humano extraordinário, o Professor exemplar e competente e o Artista original e atuante contribuíram para a formação e transformação de várias gerações de músicos em nossa comunidade musical.

No convívio por três décadas, sempre percebemos na personalidade dele a mistura destas três qualidades; e pela amizade que consolidamos ao longo desses anos tomei a liberdade de falar sobre ele em Três Planos Formais distintos, roubando-lhe uma de suas famosas terminologias.

Plano Formal do primeiro grau: O Ser Humano

Mesmo sabendo da sua importância, neste plano, para outros artistas e amigos em minha cidade, falarei apenas do meu convívio pessoal com ele, e o quanto saí enriquecido.

Sua acolhedora residência, os aconchegantes cafés de Rosário e ainda os bucólicos bares de Belo Horizonte sempre foram palcos para nossas longas discussões estéticas e musicais, para nossas secretas confidências familiares, para nossas conspirações políticas, para nossas reflexões filosóficas e humanistas, além das boas anedotas.

Disso extrai-se a primeira reflexão sobre ele:

La generosidad es su reGla (anagrama 1)

Plano Formal do segundo grau: o compositor e o teórico

Sua atuação no plano artístico sempre foi admirada e reconhecida por unanimidade em nossa terra, tendo várias de suas obras sido tocadas e estreadas em nossos teatros, nos mais importantes eventos. Compositor atuante, metucioso, original e prolífero, sempre se apresentou nos festivais e encontros de Belo Horizonte, Ouro Preto, Diamantina e São João Del Rey com novas obras, muitas vezes criadas especialmente para a ocasião.

Nos inumeráveis cursos e palestras ,divulgou, aplicou e aperfeiçoou a sua metodologia de

altíssimo nível, originalidade e instigação, sempre com muito profissionalismo e, sobretudo, com generosidade e simplicidade. Estas, aliás, qualidades pouco comuns em artistas que, como ele, detêm um conhecimento enciclopédico.

A excelência de sua metodologia serviu de ferramenta primordial para inúmeros professores de música no campo da análise musical e da composição. Desenvolvida sobre bases sólidas e abrangentes, ela possibilitou um melhor entendimento das obras dos diferentes períodos, estéticas, gêneros e estilos. Representou um marco para a pedagogia musical por possibilitar um aprofundamento nas obras, tanto do ponto de vista paramétrico e formal, quanto acústico e estético. Dotada de uma terminologia clara, versátil e objetiva, ela contribuiu para que seu uso se efetivasse em variados níveis de conhecimento, fato que possibilitou o acesso antecipado de vários estudantes ao estudo mais avançado da música. Contribuiu assim para o aumento constante de seguidores e admiradores do seu trabalho.

Aquí uma segunda reflexão sobre ele:

Su capacidad para leGar (anagrama 2)

Plano Formal do terceiro grau: O Professor

Responsável pela reciclagem e formação dos professores mais importantes da capital mineira é, sem dúvida, ao lado do Professor H.J.Koellreutter, o educador que provocou as maiores transformações em nosso meio musical, com o entendimento e capacitação técnica em linguagens contemporâneas. Sempre nos chamou a atenção o cuidado e o carinho que dispensava a os alunos mais jovens e inexperientes, alertando-os sobre os modismos estéticos, e estimulando-os pela busca de um camino pessoal.

Costumo dizer que o Professor Dante Grela criou o contraponto necessário ao Professor H.J.Koellreutter. En quanto neste predominavam a provocação, a explanação teórica e a discussão estética, com propósitos bem definidos de um profesor que "não ensina", no outro sobressaía o estímulo pela investigação refinada das obras musicais, com sugestões de varios caminhos para que os alunos se situassem com maior naturalidade e a experiencia fluísse com mais rapidez. Enquanto o primeiro estimulava a conquista do fazer e compreender musical com sua famosa frase, "perguntem sempre o por quê", o segundo via, no ato de fazer, a melhor forma para esta resposta. O trabalho de um escultor e ebanista sonoro sempre foise u maior estímulo.

Por fim uma terceira reflexão sobre ele:

LeGra , su esmero (anagrama 3)

DANTE G. GRELA H.

CATÁLOGO DE OBRAS (2019)

Realizado por JOANA CARRASCO

- [1] Grela, Dante: *Trío para violín, violoncelo y piano*, obra inédita, Rosario, 1963.
- [2] Grela, Dante: *Sonatina* (clarinete y piano), obra inédita, Rosario, 1963.
- [3] Grela, Dante: *Nueve piezas* (piano), obra inédita, Rosario, 1963.
- [4] Grela, Dante: *Canción* (contralto, arpa y cuarteto de cuerdas), obra inédita, Rosario 1964.
- [5] Grela, Dante: *Cuatro piezas para cuarteto de cuerdas*, obra inédita, Rosario, 1964.
- [6] Grela, Dante: *Música* (clarinete, contrabajo, piano y percusión), obra inédita, Rosario 1964.
- [7] Grela, Dante: *Música para el Film C65* (música concreta), obra inédita, Rosario, 1965.
- [8] Grela, Dante: *Ensayo* (coro mixto, flauta, oboe, clarinete, guitarra, violín, violonchelo y contrabajo), obra inédita, Rosario, 1965.
- [9] Grela, Dante: *Cuatro piezas para flauta*, obra inédita, Rosario, 1966.
- [10] Grela, Dante: *Ocho piezas* (flauta y percusión), obra inédita. Rosario, 1966.
- [11] Grela, Dante: *Canciones* (barítono, piano, trompeta, 2 cornos, trombón y platillos suspendidos), obra inédita, Rosario, 1966.
- [12] Grela, Dante: *Música para ocho instrumentos* (flauta, clarinete, trompeta, corno, trombón, violín y piano con dos ejecutantes), obra inédita, Rosario, 1966.

- [13] Grela, Dante: *Música para una exposición de Pop Art* (música concreta), obra inédita, Rosario, 1966.
- [14] Grela, Dante: *Música para Teatro* (música concreta), obra inédita, Rosario, 1966.
- [15] Grela, Dante: *Música para piano*, obra inédita, Rosario, 1967.
- [16] Grela, Dante: *Quinteto* (clarinete, clarinete bajo, arpa, piano y vibráfono), obra inédita, Rosario, 1967.
- [17] Grela, Dante: *Cuatro piezas para viola* (versión de *Cuatro piezas para flauta*), obra inédita, Rosario, 1967.
- [18] Grela, Dante: *Composición sobre un texto* (contralto, coro femenino, flauta, clarinete, saxo tenor, corno, trompeta, trombón, guitarra, piano, contrabajo y percusión), obra inédita, Rosario, 1967.¹
- [19] Grela, Dante: *Música para orquesta de cuerdas*, obra inédita, Rosario, 1968.
- [20] Grela, Dante: *Combinaciones* (coro mixto, percusión y cinta magnética /música concreta), obra inédita, Rosario, 1968.
- [21] Grela, Dante: *Ejercicio I* (música electrónica), obra inédita, Buenos Aires, 1968.
- [22] Grela, Dante: *Espacios I* (trompeta, piano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, vibráfono y percusión), obra inédita, Rosario, 1968.
- [23] Grela, Dante: *Poema* (voz y piano), obra inédita, Rosario, 1969.
- [24] Grela, Dante: ? (coro mixto, clarinete, clarinete bajo, fagot, saxo tenor, corno, trompeta, órgano eléctrico, violín, violoncelo, contrabajo y percusión), obra inédita, Rosario, 1969.

¹ Sobre un texto de Rodolfo Alonso.

- [25] Grela, Dante: *Superficies* (orquesta sinfónica), obra inédita, Rosario, 1969.
- [26] Grela, Dante: *Sugerencias* (clarinete, saxo tenor, violín, contrabajo, piano y percusión), obra inédita, Rosario, 1969.
- [27] Grela, Dante: *Estatismos* (orquesta sinfónica), obra inédita, Tucumán, 1970.
- [28] Grela, Dante: *Posibilidades* (cuarteto de cuerdas), obra inédita, Rosario, 1970.
- [29] Grela, Dante: *Espacios II* (flauta, clarinete, trompeta y piano), obra inédita, Tucumán, 1970.
- [30] Grela, Dante: *Faena* (para voces, instrumentos de libre elección, cinta magnética/concreta y luces), obra inédita, Tucumán, 1970.²
- [31] Grela, Dante: *Cuarteto de cuerdas*, obra inédita, Tucumán, 1971.
- [32] Grela, Dante: *Cambios* (flauta, clarinete, clarinete bajo, piano, viola, percusión), obra inédita, Tucumán, 1971.
- [33] Grela, Dante: *Música para piano*, obra inédita, Tucumán, 1971.
- [34] Grela, Dante: *Música para piano y orquesta*, obra inédita, Tucumán, 1971-73.
- [35] Grela, Dante: *Fluctuaciones* (flauta, clarinete, clarinete bajo, violín, violonchelo, guitarra, piano y percusión), obra inédita, Tucumán, 1972.
- [36] Grela, Dante: *Composición en memoria de Estanislao Mijalichen* (violonchelo, piano y percusión), obra inédita, Tucumán, 1972.
- [37] Grela, Dante: *Estudio* (música electrónica), obra inédita, Rosario, 1972.
- [38] Grela, Dante: *Nueve estudios* (para orquesta sinfónica), obra inédita, Tucumán, 1973.
- [39] Grela, Dante: *Música para guitarra*, obra inédita, Tucumán, 1973.

² Sobre un texto de Rodolfo Alonso

- [40] Grela, Dante: *Dúo* (piano con dos ejecutantes), Serie Compositores argentinos del siglo XX, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1984.³
- [41] Grela, Dante: *Pueblo* (barítono y cuarteto de cuerdas), obra inédita, Rosario, 1975.⁴
- [42] Grela, Dante: *Atardeceres* (clarinete y piano con dos ejecutantes), obra inédita, Rosario 1975.
- [43] Grela, Dante: *Voces* (soprano, trombón, piano, percusión y cinta magnética/música concreta), obras inédita, Rosario, 1976.
- [44] Grela, Dante: *Interpenetraciones* (clarinete, trombón, viola, violonchelo, piano y percusión), obra inédita, Rosario, 1976.
- [45] Grela, Dante: *Reflexiones sobre el tiempo* (para guitarra amplificada y piano), Editorial Argentina de Compositores, Rosario, 1976.
- [46] Grela, Dante: *Composición para piano*, obra inédita, Rosario, 1976.
- [47] Grela, Dante: *Tres canciones* (barítono, orquesta de cuerdas), obra inédita, Rosario, 1977.⁵
- [48] Grela, Dante: *Imágenes* (para oboe y piano con dos ejecutantes), obra inédita, Minas Gerais/Brasil, 1977.
- [49] Grela, Dante: *Estructuras* (orquesta sinfónica), obra inédita, Rosario, 1978.
- [50] Grela, Dante: *Frase* (flauta, fagot, contrabajo, piano, percusión y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 1978.
- [51] Grela, Dante: *Espacio-tiempo* (flauta, oboe, piano, guitarra, violonchelo, dos grupo de percusión y tres grupos vocales), obra inédita, Brasil, 1978.

³ Compuesta en Tucumán y Rosario en 1974.

⁴ Sobre un poema de Octavio Paz.

- [52] Grela, Dante: *Cuatro piezas para violín y piano*, obra inédita, Nueva York, 1978.
- [53] Grela, Dante: *Glaciación* (música electrónica), obra inédita, Nueva York, 1978.
- [54] Grela, Dante: *Interpolaciones* (flauta, fagot, violín y contrabajo), obra inédita, Rosario, 1979.
- [55] Grela, Dante: *Paisaje Imaginario* (flauta, guitarra, violonchelo, contrabajo, piano y percusión), obra inédita, Rosario/Brasil, 1980.
- [56] Grela, Dante: *Trío para flauta, oboe y clarinete*, obra inédita, Rosario, 1982.
- [57] Grela, Dante: *Configuraciones espaciales* (música electrónica), obra inédita, Rosario, 1982.
- [58] Grela, Dante: *Oráculo* (contralto, flauta, oboe, clarinete bajo, guitarra, contrabajo y percusión), obra inédita, Rosario, 1982.
- [59] Grela, Dante: *Fosforescencias* (piano y seis percusionistas), obra inédita, Rosario, 1983.
- [60] Grela, Dante: *Colores* (para orquesta sinfónica), obra inédita, Minas Gerais/Brasil, 1983.
- [61] Grela, Dante: *Música para un espacio* (para diecisiete grupos instrumentales y vocales distribuidos espacialmente), obra inédita, Minas Gerais/Brasil, 1983.
- [62] Grela, Dante: *Composición* (para flauta, clarinete, saxo tenor y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 1983.
- [63] Grela, Dante: *Estudios* (flauta, clarinete, piano y percusión), obra inédita, Rosario, 1984.
- [64] Grela, Dante: *Memorias* (flauta contralto en sol, guitarra y percusión), obra inédita, Rosario, 1984.
- [65] Grela, Dante: *Relieves* (para sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 1985.

⁵ Sobre 3 poemas de Octavio Paz (la segunda pieza es *Pueblo*).

- [66] Grela, Dante: *Cantos* (clarinete y piano), obra inédita, Rosario, 1985.
- [67] Grela, Dante: *Constelaciones* (piano y percusión), obra inédita, Rosario, 1986.
- [68] Grela, Dante: *¿Y más allá?* (flauta, clarinete, piano y percusión), obra inédita, Rosario, 1986.
- [69] Grela, Dante: *Crepuscular* (orquesta sinfónica), obra inédita, Rosario, 1986.
- [70] Grela, Dante: *Intangibles Universos* (voz procesada y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 1986.⁶
- [71] Grela, Dante: *Música para flauta y clave (o piano)*, obra inédita, Rosario, 1986.
- [72] Grela, Dante: *Encantamientos* (flauta, píccolo, clarinete, clarinete bajo, saxo tenor, guitarra, guitarra eléctrica, piano y percusión), obra inédita, Rosario, 1987.
- [73] Grela, Dante: *Cinco canciones* (barítono o contralto y piano), obra inédita, Rosario-Brasil, 1988.⁷
- [74] Grela, Dante: *De los mundos paralelos* (piano, flauta, clarinete, clarinete bajo, corno, trombón, violín, viola, violonchelo y percusión), obra inédita, Rosario, 1989.
- [75] Grela, Dante: *De los mundos paralelos* (versión para piano y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 1989.
- [76] Grela, Dante: *Sonoridades* (guitarra), obra inédita, Rosario-Brasil, 1991.
- [77] Grela, Dante: *Composición* (sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 1991.
- [78] Grela, Dante: *Senderos Imaginarios* (fagot, trombón, violonchelo y piano), obra inédita, Rosario, 1992.

⁶ Sobre un poema de Santiago Naud.

⁷ Sobre un texto de Santiago Naud

- [79] Grela, Dante: *Sonoridades* (versión para sonidos electrónicos o guitarra y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 1993.
- [80] Grela, Dante: *Música para danza* (orquesta de cuerdas), obra inédita, Rosario, 1994.
- [81] Grela, Dante: *Geometrías de la tarde* (piano), obra inédita, Rosario, 1994.
- [82] Grela, Dante: *Del espacio y la luz* (piano), obra inédita, Rosario, 1994.
- [83] Grela, Dante: *De los soles y la noche* (piano y orquesta de cámara), obra inédita, Rosario-Tucumán-Salta-Santiago del Estero, 1995-96.
- [84] Grela, Dante: *Caleidoscopio* (orquesta sinfónica), obra inédita, Rosario, 1996.
- [85] Grela, Dante: *Ecos de Lejanías* (para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano), obra inédita, Rosario, 1997.
- [86] Grela, Dante: *Tiempos* (música electrónica), obra inédita, Rosario, 1997.
- [87] Grela, Dante: *Sueño que no se entiende a si mismo* (coro mixto de cámara y piano), obra inédita, Rosario, 1998.⁸
- [88] Grela, Dante: *Divertimento* (conjunto de cámara), obra inédita, Rosario, 1998.
- [89] Grela, Dante: *Concierto* (piano, percusión y orquesta de cuerdas), obra inédita, Rosario, 2001.
- [90] Grela, Dante: *Poems of the night* (coro mixto de cámara y conjunto instrumental), obra inédita, Rosario, 2001.⁹
- [91] Grela, Dante: *Mixturas* (clarinete, saxo alto, violín y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 2002.
- [92] Grela, Dante: *Presencias* (orquesta de cuerdas), obra inédita, Rosario, 2002.

⁸ Sobre un texto de Juan Gelman.

⁹ Sobre un poema de John Gracen Brown.

- [93] Grela, Dante: *De lejanos cantos* (orquesta sinfónica), obra inédita, Rosario, 1998-2002.
- [94] Grela, Dante: *Luces y sombras* (conjunto de percusión), obra inédita, Rosario, 2003.
- [95] Grela, Dante: *Juegos Imaginarios* (orquesta de cámara), obra inédita, Rosario, 2003.
- [96] Grela, Dante: *Imaginerías* (orquesta sinfónica), obra inédita, Rosario, 2003.
- [97] Grela, Dante: *Lejanos Reflejos* (doble quinteto de vientos), obra inédita, Rosario, 2004.
- [98] Grela, Dante: *Caminos, espacios* (música electroacústica), obra inédita, Rosario, 2005.
- [99] Grela, Dante: *Transmutaciones* (orquesta de cámara), obra inédita, Rosario, 2005.
- [100] Grela, Dante: *Síncresis* (música electroacústica), obra inédita, Rosario, 2006.
- [101] Grela, Dante: *Piano Contemporáneo Vol.I*, (piano y sonidos electrónicos), Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2007.¹⁰
- [102] Grela, Dante: *Crepúsculos infinitos* (orquesta de cuerdas), obra inédita, Rosario, 2007.
- [103] Grela, Dante: *Senderos imaginarios II* (conjunto de cámara), obra inédita, Rosario, 2007.
- [104] Grela, Dante: *Arena* (coro mixto, piano y percusión), obra inédita, Rosario, 2008.¹¹
- [105] Grela, Dante: *Mixturas II* (cuarteto de saxofones), obra inédita, Rosario, 2008.
- [106] Grela, Dante: *Cantos de soledad y lejanía* (violoncelo, piano y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 2009.¹²
- [107] Grela, Dante: *El Canto que sigue* (para voces solistas, coros y orquesta) obra inédita, Rosario, 2009.¹³
- [108] Grela, Dante: *Espera* (soprano, piano con dos ejecutantes y sonidos electroacústicos), obra inédita, Rosario-Santa Fe, 2006-2010.¹⁴

¹⁰ Compuesto en Rosario entre 1999-2006.

¹¹ Sobre un poema de Oliverio Girondo.

¹² Esta obra puede ejecutarse en otras tres versiones: cello y sonidos electrónicos; chelo y piano, cello solo.

¹³ Sobre un texto de Héctor Rotger.

- [109] Grela, Dante: *Imaginario* (clarinete bajo y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 2010).
- [110] Grela, Dante: *Continuar Esperando...* (soprano, orquesta sinfónica y sonidos electroacústicos), obra inédita, Rosario, 2011.¹⁵
- [111] Grela, Dante: *Seis estudios* (cuarteto de cuerdas), obra inédita, Rosario, 2011.
- [112] Grela, Dante: *Encuentros...* (orquesta sinfónica), obra inédita, Rosario, 2012.
- [113] Grela, Dante: *Mágicas lejanías* (flauta en sol, clarinete bajo, trombón, violoncelo y piano), obra inédita, Rosario, 2013.
- [114] Grela, Dante: *Tramas de la soledad* (flauta sola), obra inédita, Rosario, 2015.
- [115] Grela, Dante. *Sueños del crepúsculo* (flauta, clarinete, violín, violoncelo, piano, 2 percusionistas y sonidos electrónicos cuadrifónicos), obra inédita, Rosario, 2016.
- [116] Grela, Dante: *Cinco improvisaciones sobre un canto shipibo* (saxos soprano y tenor, violoncelo y piano), obra inédita, 2016.
- [117] Grela, Dante: *Cantos del otoño* (flauta en sol, clarinete, violín, violoncelo, piano y percusión), obra inédita, Rosario, 2017.
- [118] Grela, Dante: *Encuentros mágicos* (música Electroacústica octofónica), obra inédita, Rosario, 2017.
- [119] Grela, Dante: *Sueños del crepúsculo* (versión para flauta, clarinete, violín, violoncelo, piano y dos percusionistas), obra inédita, Rosario, 2018
- [120] Grela, Dante: *Mágicas lejanías* (versión para flauta en sol, saxo tenor, clarinete bajo, trombón y piano), obra inédita, Rosario, 2013.

¹⁴ Sobre el poema homónimo de Oliverio Gironde.

¹⁵ Versión orquestal de *Espera*.

- [121] Grela, Dante: *Cinco improvisaciones sobre un canto shipibo* (versión para saxo soprano y tenor, clarinete bajo y piano), obra inédita, Rosario, 2018.
- [122] Grela, Dante: *Mixturas III* (versión de *Mixturas* para flauta, clarinete, saxo soprano y sonidos electrónicos), obra inédita, Rosario, 2018.
- [123] Grela, Dante: *Concierto (de los atardeceres)* (piano, orquesta de cuerdas y 4 percusionistas), obra inédita, Rosario, 2019.
- [124] Grela, Dante: *Diálogos con JNUM LLHF* (conjunto de cámara y sonidos electrónicos cuadrafónicos), obra inédita, Rosario, 2019.

La presente compilación viene a documentar la importancia que tiene para la Universidad Nacional de Rosario la fecunda y trascendente labor compositiva y pedagógica de Dante Grela, ya que surge a consecuencia de las “Primeras Jornadas Internacionales de Música Contemporánea – Rosario – 2012 - En torno a la figura de Dante G. Grela H.”, que el Centro de Estudios en Música y Tecnología, (CEMyT), de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario organizara oportunamente en la Escuela de Música de dicha Facultad. El texto ha sido dividido en tres partes, la primera reúne cinco trabajos referidos a diversos aspectos de Composiciones de Grela, la segunda parte incluye dos aplicaciones de sus teorías en el campo del Análisis Musical, y la tercera, de carácter más documental, contiene además de un catálogo actualizado, los afectuosos aportes de dos compositores brasileños que testimonian la acción incitadora y estimulante que la presencia de Dante ejerció particularmente en el estado de Minas Gerais.

