

ELUSIVIDAD Y METÁFORA: PASADO Y PRESENTE EN UNA OBRA DE LUIS MUCILLO

GABRIEL PÉRSICO

Resumen

A partir de la idea de metáfora concebida como una construcción significativa que extrapola significados de un plano a otro plano, sería lícito proponer a la metáfora musical como una poética en sí misma, reconociendo su alcance estético y filosófico. El presente trabajo intentará reflexionar, partiendo de dicho postulado, acerca de la creación, características, estilo e interpretación de la obra '*Of golden King and silver Lady*' - *Suite on ancient folk tunes* (2004), para flauta travesera barroca y clavecín, del compositor argentino Luis Mucillo (1956), con especial énfasis en la segunda pieza de dicha suite ('*Lisa Lan*').

La obra, desde su concepción, sus recursos compositivos, sus criterios de interpretación, hasta su integración en un proyecto de grabación presenta fuertes características intertextuales, no sólo dentro del ámbito de la música misma y su tradición, sino también en la rica imaginería literaria que le da sustento significativo.

Palabras clave: Metáfora – creación - estilo – interpretación – intertextualidad - Luis Mucillo – Francesco Geminiani – música antigua – música contemporánea.

Abstract

Stemming from the idea of metaphor, conceived as a meaningful construction that extrapolates meanings from a level to another, it would be reasonable suggest the musical metaphor as a Poetic by itself. The paper would try to ground on this idea its observations on creation, features, style and performing matters of the work for baroque flute and harpsichord '*Of golden King and silver Lady*' - *Suite on ancient folk tunes* (2004), from the Argentinean composer Luis Mucillo (1956), by specially focusing on the second piece of the suite ('*Lisa Lan*').

This work, in its invention, compositional resources, performing criteria and integration in a recording project, shows strong intertextuality's features, not only in the musical field and its tradition, but also in the rich literary imagery which allows it to build its meaning.

Key words: Metaphor - creation - style - performing matters - intertextuality - Luis Mucillo - Francesco Geminiani - early music - contemporary music.

“Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?”

Jorge Luis Borges

‘El Aleph’ (1949)

Obras completas, Emecé, Tomo I, pág. 752.

1.1) Luis Mucillo:

El compositor Luis Mucillo nació en Rosario, en 1956. Estudió piano con Aldo Antognazzi y composición con Francisco Kröpfl. Becario del DAAD en Alemania, desarrolló buena parte de su carrera en Alemania y Brasil. En 1987, ganó el Concurso Internacional de Composición Sinfónica de Trieste (Italia). Entre otras distinciones, ha recibido el Premio Municipal de Música de la ciudad de Buenos Aires (2006) y el premio Clarín-Espectáculos en Música Clásica (2005). Ha sido compositor en residencia de la Fundación *Les Treilles* (Francia, 1989). Su obra incluye piezas para orquesta, música de cámara y electroacústica, entre las cuales se destacan el Concierto para piano y orquesta (2001), el ciclo de canciones con orquesta ‘Entre la luna y la sombra’ (2002) y el poema sinfónico ‘*Brocéliande*’.¹

1.2) La obra y su génesis:

La suite fue compuesta para y dedicada a los intérpretes Gabriel Pésico (flauta travesera barroca) y María de Lourdes Cútoló (clavecín) en el 2004 y estrenada el 3 de setiembre de 2004 en el Auditorio Casa Thomas Jefferson, Brasilia, Brasil. El hecho de estar concebida para instrumentos ‘históricos’², es decir para instrumentos propios del repertorio de la música barroca, ya de por sí representa y posibilita un cierto grado de intertextualidad.

¹ MUCILLO, L. Reseña autobiográfica en PÉRSICO, G. 2008: s. n.

² Las comillas hacen referencia a la ambigüedad del término aplicado a los instrumentos utilizados para la práctica de la música llamada ‘antigua’. La discusión sobre la problemática estética de la praxis interpretativa de este repertorio excede al marco de este trabajo, sólo adoptamos la terminología por haberse difundido ampliamente, sin que esto signifique una determinada toma de posición frente al discutido problema de la autenticidad.

Por otra parte, los intérpretes propusieron al compositor una obra que ya integraba su repertorio, como punto de partida para su imaginación creadora. Este ‘pre-texto’ es una pieza del compositor italiano Francesco Geminiani (1687–1762), ‘*Auld Bob, Morrice*’, extraído de ‘*Airs for a Violin or German Flute, Violoncello & Harpsichord*’ del ‘*Treatise of Good Taste in the Art of Musick*’ (Londres, 1749)³. Como veremos más adelante, ya esta pieza presenta un grado de metaforización o intertextualidad considerable. Geminiani toma una melodía popular del acervo folklórico irlandés y la viste con un ropaje propio del estilo del barroco italiano final, es decir, le incorpora un bajo con su cifrado y un aparato ornamental que hace referencia a las posibles interpretaciones populares, pero sobretodo enfatiza las prácticas italianas de embellecimiento melódico, con la evidente intención didáctica de educar el ‘buen gusto’.

Mucillo toma ésta pieza y otras melodías inglesas, escocesas e irlandesas, no como citas, sino fundamentalmente como un ejercicio de poesía musical. Compone entonces la Suite, conformada por cinco piezas:

“Of golden King and silver Lady” - *Suite on ancient folk tunes*, para flauta travesera barroca y clavecín

1 - *The holy land of Walsingham*

2 - *Lisa Lan*

3 - *The Salley Gardens*

4 - *The lost Lady found*

5 - *Down in yon forest (The Corpus Christi Carol)*

El compositor pasa revista al complejo entramado de su tópica, la cual, como veremos, no proviene sólo de la tradición musical sino también, con especial énfasis, de la literatura. Dice Mucillo:

“ ‘*Of golden King and silver Lady*’⁴, el verso que da nombre a esta suite, pertenece al poema ‘*Under the round tower*’ del irlandés William Butler Yeats, en el cual se narra la visión de un viejo mendigo borracho, que asiste en sueños a la danza amorosa del sol y la luna, es decir “el rey dorado y la argétea dama” del título. Los cinco movimientos de la suite se basan en melodías de antiguas canciones y baladas de las Islas Británicas, en su mayor parte de

³ GEMINIANI, F. 1749: 26.

⁴ Ver apéndice.

origen céltico; algunas de ellas todavía forman parte de una cierta tradición viviente de la canción folklórica.

“ ‘*The holy land of Walsingham*’ cita fragmentariamente el tema de una antigua balada inglesa, relativa al santuario de la Virgen de Walsingham, famoso centro de peregrinación en la Edad Media. La parte central del movimiento introduce el tema de una balada escocesa, ‘*Barbara Allen*’.

“ ‘*Lisa Lane*’ transforma la canción folklórica galesa de este nombre en una especie de furiosa *toccata* para el clavecín, mientras la flauta entona una variación de la melodía original. La sección contrastante se basa en otra danza galesa o escocesa, ‘*Auld Bob*’, transcrita en el s. XVIII por Geminiani.

“ ‘*The salley gardens*’⁵, presenta una conocida canción irlandesa del s. XIX, todavía vigente en el repertorio Folk céltico (Como dato curioso, podemos mencionar que esta melodía formaba parte del programa debut del gran escritor irlandés James Joyce, que también se destacaba por su maravillosa voz de tenor).

“ ‘*The lost Lady found*’, para flauta sola, se basa en una canción inglesa transcrita por el compositor y etnomusicólogo Percy Grainger. La melodía original puede reconocerse hacia el final de la pieza, simbolizando tal vez el reencuentro con la ‘Dama perdida’ del título.

“ ‘*Down in yon forest*’ se divide en dos partes. La primera, atmosférica, evoca campanas distantes y cantos de pájaros; la segunda hace oír la melodía correspondiente al título, una antigua canción folklórica anotada en Somerset por el compositor Vaughan Williams. El texto de esta canción, también conocida como ‘*Carol de Corpus Christi*’, remonta a fines de la Edad Media y presenta interesantes relaciones con la leyenda del Santo Grial, la Tierra Yerma y el Rey Pescador doliente.”⁶

Luego de su re-estreno en Buenos Aires⁷, la crítica destacó esta intertextualidad y la profunda relación de esta música con la literatura:

“[...] Las canciones galesas sobreviven de distintas maneras en la obra de Mucillo, más o menos fragmentarias, más o menos desnudas. No son variaciones en el sentido clásico sino sobreposiciones de gran

⁵ Ver apéndice.

⁶ MUCILLO, L. en PÉRSICO, G. 2008: s. n.

⁷ Auditorio del Colegio Pestalozzi, 23 de setiembre de 2004.

ambigüedad y riqueza expresiva. La vieja idea de las “canciones sin palabras” reaparece con pleno significado en esta obra de Mucillo. La obra no rehuye ciertas resonancias, como las campanas y los cantos de pájaros en *Down in yon forest*, por ejemplo, aunque el cautivante efecto pictórico de la música de Mucillo no proviene tanto de las figuras que eventualmente representa como de su luz particular y de su incomparable paleta armónica. [...]”⁸

Posteriormente, la Suite integró un proyecto que culminó en la grabación del disco compacto ‘Metáforas / Música barroca y contemporánea’ por el ensamble barroco *Musica Poetica*⁹. La propuesta intertextual es el motor del proyecto, como se aclara en los textos adjuntos al disco:

“Metáforas, translaciones, traducciones. Acciones que señalan, conjugan, conectan, transforman. Mudan un escenario para enriquecer otro. Suponen el paso del tiempo y a la vez maridan pasado y presente. El pasado nutriendo al porvenir, que es el presente. El presente, padre del pasado.

Según Borges, no se lee, siempre se releo; la realidad es invariablemente anacrónica: la realidad histórica está basada en teorías o en sueños de generaciones anteriores.

Similares ideas animan este proyecto. Cuatro compositores¹⁰ fueron convocados por un grupo versado en los laberintos hermenéuticos del barroco musical. Cuatro propuestas comentan melodías, géneros, procedimientos y gestos barrocos a partir de diversas perspectivas contemporáneas. La metáfora, la alegoría, la cita y la ironía forman parte de estas músicas de músicas.

Las piezas fueron compuestas especialmente dedicadas al ensamble *MUSICA POETICA* o a algunos de sus integrantes. Están precedidas por las obras que funcionaron como sus respectivos puntos de partida. Se establecen entre ellas diálogos de variada naturaleza y matiz. Intersecciones diacrónicas con puentes y rupturas; analogías y oposiciones. Metáforas, quizás, de nuestros vertiginosos tiempos [...]”¹¹

⁸ MONJEAU, F. 2006. El subrayado es mío.

⁹ Grupo con instrumentos ‘históricos’ conformado por flauta travesera, violín, violoncelo y clavecín.

¹⁰ Luis Mucillo, Marta Lambertini, Julio Martín Viera y Carlos Cerana.

¹¹ PÉRSICO, G. 2008: s. n.

2.1) Francesco Geminiani y un esbozo de intertextualidad

En su *'Treatise of Good Taste in the Art of Music'*, Geminiani se propone el perfeccionamiento o educación del 'buen gusto'. Éste último concepto, casi un término técnico para un músico barroco, se alcanza, por una parte, desde una postura retórica, por medio de la cual el músico-compositor-ejecutante debe ser capaz de despertar y manejar las pasiones de su auditorio. Dice Geminiani en la introducción al tratado:

“Hombres de entendimiento obtuso y de cortas ideas pueden quizás preguntar ¿es posible dar sentido y expresión a la madera y a la cuerda; o concederles el poder de desatar y calmar la pasiones de los seres racionales? Pero cada vez que escucho que se formula esa pregunta, ya sea para informarse o para burlarse, no hallaré dificultad en contestar afirmativamente, y sin profundizar demasiado en la causa, será suficientemente con apelar al efecto. Incluso en el habla común una diferencia de tono otorga a la misma palabra un sentido diferente. Y con respecto a las ejecuciones musicales, la experiencia ha demostrado que la imaginación del oyente está en general tan a la disposición del maestro que, con la ayuda de variaciones, movimientos, intervalos y modulación, él puede acuñar en la mente la impresión que desee.”¹²

El texto da cuenta de la noción barroca, proveniente de la disciplina de la retórica, que considera al compositor/intérprete como un orador que debe persuadir, convencer y movilizar a su auditorio. Otra idea subyacente

¹² *'Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings? But whenever I hear such a Question put, whether for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases'.* GEMINIANI, F. 1749: 3/4, Prefacio, la traducción es mía, en lo sucesivo no consignaré los textos en el idioma original por razones de espacio.

es la de la música como el lenguaje de los afectos: la música no transmite nociones sino que desata o calma las pasiones. A partir de una estudiada y racional maquinaria, la música, *Ars bene movendi*¹³, puede ejercer efectos en la psiquis del oyente. El compositor/intérprete, el ‘maestro’ del texto, es el que con su accionar, puede y debe producir dichos efectos, tanto en el momento de la creación como en el de la ejecución.

Por otra parte, el ‘gusto’, como praxis de la ejecución, implicaba la habilidad para el empleo e improvisación de ornamentos de una manera refinada y culta. El paradigma de esta práctica era Arcangelo Corelli -a quien Geminiani cita expresamente en el texto-, sus interpretaciones (o también, las varias crónicas que circulaban acerca de ellas) y su opus V, publicado en Roma en 1700. Estas destrezas eran privativas del ‘maestro’, es decir del intérprete/compositor (o compositor/intérprete) y, según Geminiani eran pasibles de ser enseñadas, no sólo producto de los dones naturales:

“Muchos suponían que un verdadero buen gusto no podía ser aprendido por medio de ninguna regla de arte; siendo éste un don peculiar de la naturaleza, permitido sólo a aquellos que poseyeran naturalmente un buen oído: [...] tocar con buen gusto no consiste en [ejecutar] frecuentes pasajes, sino en expresar con seguridad y delicadeza la intención del compositor. Esta expresión es la que todos deberían esforzarse por adquirir, y puede ser obtenida fácilmente por cualquiera, que no esté muy encariñado con su propia opinión y no resista obstinadamente la fuerza de la verdadera evidencia.”¹⁴

Ahora bien, la utilización de esta habilidad especial conllevaba un alto control racional del discurso en función de producir un efecto absolutamente irracional y emotivo. Dice Geminiani:

“No quisiera, sin embargo, que se suponga que niego los efectos poderosos de un buen oído; ya que descubrí en muchas oportunidades cuán grande es esta fuerza; sólo sostengo que ciertas reglas de arte son necesarias para un genio regular, y pueden mejorar y perfeccionar a uno bueno. Para finalizar, entonces, para que aquellos amantes de la

¹³ El arte de conmovier adecuadamente, mote que hace referencia al que define a la retórica: *Ars bene dicendi*: el arte del bien decir.

¹⁴ Ibid. pág. 2, el subrayado es mío.

música puedan llegar a la perfección con facilidad y certeza, recomendando el estudio y la práctica de los siguientes ornamentos de la expresión, los cuales son catorce en número, a saber: [...]"¹⁵

Sigue a continuación una detallada explicación de los catorce ornamentos (trinos, apoyaturas, *acciacaturas*, pero también microdinámicas y vibratos), que, concebidos como artefactos retóricos, pueden ser aplicados cuidadosa e inteligentemente a un texto musical para producir el mayor de los efectos irracionales y ‘acuñar en la mente’ (cf. ut supra) cualquier impresión. Es decir, estamos frente a un método del discurso, permítasenos el juego de palabras cartesiano. Pero no sólo la razón es convocada por Geminiani para producir el mayor de los efectos; las facetas irracionales de la psiquis del ‘maestro’ también se activan en la ejecución, con una exaltación que nos recuerda el tópico de la inspiración romántico:

“[...] quisiera aconsejar, tanto al compositor como al ejecutante que tenga la ambición de inspirar a su audiencia, que se inspire él mismo en primer lugar, y que no puede dejar de estarlo si elige una obra de genio, si se familiariza por completo con todas sus bellezas; y si, mientras su imaginación está ardiente y brillante, vierte el mismo espíritu exaltado en su propia ejecución.”¹⁶

Podríamos aventurar que esta particular alquimia entre razón y expresión barroca tiende a ocultarse en los períodos clásico y romántico y reaparece con inusual fuerza en el expresionismo alemán. Las precisas indicaciones de Schoenberg para ‘La mano feliz’ (*Die glückliche Hand*) o de Kandinsky para ‘El sonido amarillo’ (*Der gelbe Klang*) dan cuenta de ello.

Pero lo más interesante del tratado es el modo en que Geminiani ejemplifica su método. Elige para ello cuatro melodías tradicionales, a las cuales les aplica su tratamiento:

¹⁵ Ibid. pág. 2, el subrayado es mío.

¹⁶ Ibid. pág. 4.

“[...] cuatro *Airs* favoritos, todo ellos ingleses, escoceses e irlandeses, a los cuales diversifiqué con una gran variedad de movimientos, tanto en lo referido a la melodía como a la armonía y la modulación [...]”¹⁷

Además de representar el criterio retórico tradicional de concebir un discurso comunicativo como el resultado de una operación que a un texto llano le aplica un ‘ornato’, común a la mayor parte de la música barroca, la elección de los *Airs* representa uno de los no muy frecuentes registros de la cultura folk de la época. En retórica, el texto llano está representado generalmente por el habla común, el habla coloquial, la cual es modificada por un ingenio del *Ars dicendi* (figura, disposición, etc). En música, el texto llano, el ‘nivel cero’ de significación (ver nota 27), en el barroco se lo identificaba con el *style antico*, es decir el contrapunto a la manera de Palestrina. Lo original del artilugio en el tratado de Geminiani, es que este texto llano no es una melodía corelliana ‘abstracta’, sino una melodía popular con características propias, ajenas al sistema compositivo erudito.

Analicemos la melodía que se relacionará con la obra de Mucillo. El título la presenta como una danza (*Morrice*) denominada ‘*Auld Bob*’:



Ejemplo 1

El ejemplo 1 consigna la melodía sin los ornatos aplicados por Geminiani y desde ya, sin el bajo continuo. En el tratado figura la indicación *Affetuoso*. En primer lugar, se advierte que se trata de una melodía pentafónica, con la gama mi-sol-la-si-re, con centro en la nota sol. Presenta además la forma bipartita común a la mayoría de las danzas barrocas. En realidad, *Auld Bob*, tiene una segunda parte rápida (también bipartita) indicada *Allegro*, la cual suponemos la verdadera ‘*moresca*’ del título, que no consignamos pues no es citada por Mucillo. Como podemos

¹⁷ Ibid. pág 1.

apreciar, la melodía es reminiscente del folklore irlandés y poco tiene que ver con los modelos corellianos eruditos.

Analicemos ahora el tratamiento que Geminiani le aplica a la melodía (ver ejemplo 2).

{ Auld Bob }
Morrice }
Airs for a Violin or German Flute Violoncello & Harpichord

Affetuoso

The image shows a musical score for 'Auld Bob' by Morrice. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a harpsichord accompaniment. The melody includes trills (tr) and slurs. The bass staff has fingerings: 6, 5, 4, 3, 6-5, 9 8 6, 6-5. The second system continues the melody and accompaniment with more trills and slurs. The bass staff has fingerings: 6, 9 8 6, 4 3, 6, 9 8 6, 6-5, 4 3.

Ejemplo 2

Con respecto a la melodía, los ‘movimientos’ (cf. ut supra) que Geminiani le adosa corresponden con lo que en retórica se denomina *Actio* o *Pronuntiatio*, es decir, todas las operaciones prosódicas relacionadas con la recitación del discurso de manera convincente. En el caso de la música barroca, estas operaciones dependen de la imaginación del intérprete, de su intuición en el caso de ser improvisados, pero a su vez de sus conocimientos de los procesos compositivos y las reglas de estilo. Todo esto conforma el ‘buen gusto’¹⁸ que es simultáneamente una operación racional e intuitiva que combina fórmulas prefijadas (a la manera de sintagmas lexicalizados) con la acción puesta en juego en el momento de la interpretación ‘en tiempo real’, adoptando un término utilizado a menudo por los compositores electroacústicos.

Desde el punto de vista de la prosodia barroca, lo primero que salta a la vista es la no habitual colocación de las ligaduras. Recordemos que raramente encontramos ligaduras en las partituras impresas o manuscritas, ya que la utilización de las mismas se pensaba más relacionada con el

¹⁸ ‘Para Geminiani ‘buen gusto’ significa esencialmente buen juicio al emplear la ornamentación en la ejecución’, BOYDEN, D. 1980: 228.

momento de la *pronuntiatio* que con el de la *elocutio*¹⁹, ésta última operación preferentemente vinculada con la praxis compositiva. Las ligaduras adoptan generalmente en esta época tres sentidos íntimamente relacionados, o tres aspectos del mismo fenómeno: 1º) dinámico: se asimilan a un regulador en *decrecendo*; 2º) agógico: énfasis por duración de la primera nota del grupo ligado y 3º) agrupamiento motívico: las notas bajo una ligadura se conciben como una unidad, ya sea propia del metro o de la configuración motívica.

De acuerdo a estas premisas, observamos que las ligaduras colocadas en las negras con puntillo (compases 1, 3, 7 y 15) son contrarias a la práctica del silencio de articulación²⁰ y la que une el último tiempo del compás 1 con el primer tiempo del compás 2, es contraria a la métrica. La escritura del barreado parece corresponder a la marcación del compás ternario como *tactus inequalis*, largo-corto, sin embargo las ligaduras más arriba citadas y los agrupamientos binarios del compás 11 van en contra de este metro básico. Sabemos que Geminiani estaba en desacuerdo con la práctica del *down-bow*, surgida principalmente de la escuela francesa y muy ligada a la interpretación de la métrica a partir de los parámetros de las danzas. Postulaba en realidad un criterio más personal y ‘abstracto’ de articulación.

También los ornamentos agregados con signos presentan cierta originalidad. Parecieran reflejar a veces lo que podríamos conjeturar que pudo haber sido la ejecución de la melodía folk: por ejemplo, la ubicación de indicaciones de microdinámica (*crescendi* indicados con un triángulo negro, c. 1, 2, 7, 10 y 14), o los cortes abruptos (indicados con una cuña vertical, c. 4, 6, 8 y 10). La súbita e inesperada aparición de la indicación *piano* en el compás 14, también refleja una postura más personal, alejándose de un uso de la dinámica subordinado a la prosodia o de efectos miméticos estereotipados como el ‘eco’.

El bajo y su realización también presentan algunos detalles interesantes. En primer lugar, sabemos que una cultura ‘traduce’ a sus propios patrones los objetos o artefactos que toma de otras culturas más o menos alejadas. En buena parte del siglo XVIII, las melodías siempre

¹⁹ Parte de la disciplina retórica que estudia la manera de poner las palabras adecuadas a las ideas o tópico principal del mismo. Es el momento en que se ponen en juego las figuras retóricas.

²⁰ Para los aspectos prosódicos y la relación con la métrica cf. ENGRAMELLE le Père, 1775, ‘*La tonotechnie...*’; BEDOS de CELLES, Dom François 1766-1778, ‘*L’Art du facteur d’orgues*’, etc. en VEILHAN, J.C. 1977 y/o HOULE, G. 2000.

estuvieron sostenidas por un bajo continuo que explicitaba el transcurrir armónico y rítmico. Por lo tanto, cualquier melodía ajena al estamento de música ‘artística’ europea se podía percibir sólo a través del agregado de un bajo que la hiciera ‘inteligible’. De este proceso de transliteración o transculturación, se pueden citar numerosos ejemplos²¹, de los cuales la versión de Geminiani de *Auld Bob* forma parte.

Como mencionáramos previamente, la primera consecuencia de esta práctica es transformar la melodía pentafónica y modal en un producto diatónico y tonal. Sin embargo, el bajo está colocado con mucha parsimonia y no corresponde del todo a los modelos italianos corellianos, en el sentido en que no es un bajo conductor sino que representa sólo un apoyo en los puntos nodales de la melodía (observar los silencios al inicio o las notas largas al final de ambas partes). Los saltos de sextas y octavas (comp. 1, 3, 4, etc.) además del hecho de que cuando el bajo procede por notas largas encontramos más movimiento en las indicaciones del cifrado (comp. 5, 6, 7, 14 y 15) podríamos aventurar que quizás remeden el estilo del arpa irlandesa popular contemporánea de la cual no poseemos mucha documentación precisa²². Ciertas indicaciones de movimiento melódico-armónico, como el indicado por el cifrado 6 ♯ / 9 8 6, en los compases 5 / 6 y 13 / 14, y el cifrado 9 8 #6 en el compás 10, también remiten a un armonización no demasiado académica, presente aún hoy en ejemplos del folk irlandés²³.

Como vemos, en este ejercicio de intertextualidad de Geminiani, no pareciera haber una preeminencia de un lenguaje por sobre el otro. Ambos

²¹ Sin intentar ser exhaustivos ni sistemáticos podemos recordar la melodía de *Les Sauvages* de Rameau, elaborada a partir de una danza de indígenas algonquinos llevados a París; las *Brunettes* populares reflejadas en el tratado de bajo continuo de Dandrieu, las melodías peruanas del departamento de Trujillo reflejadas en la enciclopedia del Obispo Martínez Compañón, etc.

²² Es probable que Geminiani haya conocido en Dublin al famoso arpista ciego itinerante Turlough Carolan (1670, 1738). De Carolan han sobrevivido numerosas melodías, lamentablemente sin acompañamiento, que reflejan las características del folklore irlandés y las influencias de compositores italianos como Vivaldi, Corelli y el propio Geminiani de quien era admirador. YEATS, G. 1980: 813/814.

²³ La sección indicada por Geminiani como *Allegro*, que no transcribimos, posee exactamente el mismo bajo continuo y la melodía es una disminución en valores de semicorchea de la melodía original. Si bien aún conserva su ‘perfume’ pentafónico, el hecho de presentar numerosas escalas, incorpora el diatonismo en la melodía.

conviven con sus respectivas connotaciones, dando lugar a un nuevo texto musical, el cual, además, está absolutamente vinculado a sus características prosódicas: el ‘good taste’ propuesto por Geminiani y la estética barroca. Pero, de todos modos, el nuevo texto musical va un poco más allá de los paradigmas de la codificación retórica. Ya no se trata solamente de los mecanismos y de los tópicos de la música barroca.

2.2). Digresión I: música barroca y significación:

Para la lingüística tradicional²⁴, la unidad de significación, el signo, se caracteriza por presentar una doble articulación: 1) el significante, que representa el plano de la expresión (unidades distintivas, sin sentido, ‘sonidos’, fonemas) y 2) el significado que representa el plano del contenido (unidades significativas, con sentido, ‘palabras’, monemas). Este esquema, muy simplificado, es lo que tradicionalmente se entiende como doble articulación lingüística, en donde radica el significado. Para la semiótica, el proceso es parecido. Dice Roland Barthes:

“[...] el signo semiológico está también compuesto por un significante y un significado[...], pero se separa del signo lingüístico a nivel de sus sustancias”²⁵

La semiótica considera el proceso de generación de sentido inherente a la naturaleza humana. Leemos en Barthes:

“[...] La función-signo tiene probablemente un valor antropológico, ya que es la unidad misma en la que se entremezclan las relaciones de lo técnico y de lo insignificante”²⁶

En la música, la pertinencia del signo lingüístico y su doble articulación es de difícil aplicación. Sobre todo, la determinación del

²⁴ Como lo explicita Ferdinand de Saussure en su *Curso de Lingüística General*, publicado en 1916.

²⁵ BARTHES, R. 1971: 43.

²⁶ *Ibidem*: 44.

plano del significante y de sus unidades distintivas (¿una escala, un intervalo, el sonido, el ruido?) ya que los diferentes tipos de música realizan un ‘recorte’ diferente de la substancia. Si bien es muy difícil determinar el ‘grado cero’ de semantización²⁷, la doble articulación del signo es útil a diferentes niveles del discurso musical. La retórica clásica distingue entre un discurso llano y un discurso con ornato, otra versión de la doble articulación significativa que también podría dar cuenta del valor antropológico de la función-signo a la que se refiere Barthes.

Es un arduo problema determinar el significado en la música. En los estilos más ligados a la comunicación, veremos que se pueden establecer determinadas representaciones psíquicas codificadas. El barroco desarrolla este aspecto notablemente. La evolución del concepto de *Musica Poetica*²⁸ como aplicación de la disciplina de la retórica al análisis y producción musical, es decir, al aspecto *poiético*, puede considerarse como un afán de sistematizar un ‘metalenguaje’ para explicar los fenómenos de significación musicales²⁹. La asignación de valores afectivos diferentes a las distintas tonalidades puede considerarse un ejemplo de constitución de un sistema de significados en la música barroca.

Por otra parte, la definición del plano del significante musical presenta, como ya vimos, la dificultad de definir la materia ‘no’ significante o el grado cero de significación. Desde la semiología, sin embargo es posible, gracias a la clasificación de los signos según sus cualidades materiales, describir ciertas configuraciones musicales como

²⁷ ‘El ‘grado cero’ es un postulado teórico, un grado inexistente en el uso del lenguaje. Corresponde a un tipo de código translúcido, amodal, que permitiría ver el referente sin agregar ni quitar nada [...] Los códigos que más se acercan al grado cero son los de las ciencias duras, como cuando se dice $2 + 2 = 4$.’ OLIVERAS, E. 2007: 22.

²⁸ Se entiende por *Musica Poetica*, a la disciplina teórico-práctica, que hace un sistemático uso de principios retóricos, terminología y definición de figuras retórico-musicales, y provee un marco epistemológico para la composición, análisis y práctica de la música. Se establece firmemente alrededor del 1600 si bien el término y sus connotaciones eran anteriores (Listenius en 1537 fue primero en nombrarla; el primer tratado sobre *Musica Poetica*, escrito por Gallus Dressler es de 1563). Ver BUELOW, G. 1980 / 2000, CIVRA, F. 1991, BARTEL, D. 1997, LÓPEZ CANO, R. 2000, CLERC, P. 2000.

²⁹ Para abundar en la idea de la retórica musical como un metalenguaje ver LÓPEZ CANO, R. 1998.

signos que hacen referencia a lo icónico (madrigalismos, etc.), gráfico (modos de escritura), gestual (construcción motívica), etc.

El proceso de significación, como acto que une significante y significado podemos hallarlo en el concepto, las descripciones y definiciones de las figuras poético-musicales de la retórica aplicada a la música (por ejemplo, la Hipérbole, la Hipotiposis, etc.).

En la música el grado de motivación y arbitrariedad varía según ésta se acerque al concepto de lengua y comunicación o se aleje del mismo. Los signos en la música barroca se crean ya por contrato (niveles de manejo del sistema modal/tonal, la adscripción a un género, etc.) ya por decisión arbitraria (decisiones desde el idiolecto de un compositor, escuela, etc); por ejemplo, la aplicación y utilización del sistema de ornamentación francés es arbitraria. Existe motivación cuando se busca explícitamente una analogía (madrigalismo, mimesis de afectos, etc.).

La doble tendencia complementaria, desde el punto de vista antropológico, a la que hace referencia Barthes³⁰, está claramente expresada en la estética barroca. La naturalización de lo inmotivado se evidencia en fenómenos como la asignación del carácter melancólico (significación arbitraria) a la cadencia frigia (identificación del significante 'melancólico' con un aspecto de la gramática). La intelectualización de lo motivado es visible por ejemplo en la generalización del descenso cromático (analogía con el lamento y el llanto) como figura retórica (*catábasis*), es decir como un recurso gramatical, con ese contenido.

La retórica musical se ocupará principalmente de establecer recortes dentro del campo de un código (sistema) y un sub-código (estilo). En la retórica, el campo de las ideas está sistematizado en la tópica. La retórica musical establece su propia tópica la cual es de por sí una articulación de los posibles contenidos de significación. El plano paradigmático, el del sentido, llega a estar, en esta música, altamente codificado y la clasificación de la 'tópica' o 'loci topici' da cuenta de éste proceso.

A diferencia de una de las posturas de la modernidad, ejemplarizada por la afirmación de Strawinsky acerca de que la música no 'expresa' nada, la música pre-moderna tiene fuertes ligazones con sistemas de significación altamente codificados, cercanos a los lingüísticos, los cuales

³⁰ 'Es probable que a nivel de una semiología más general, de orden antropológico, se establezca una especie de circularidad entre lo analógico y lo inmotivado: existe una doble tendencia (complementaria) a naturalizar lo inmotivado e intelectualizar lo motivado (es decir, a culturizarlo).' BARTHES, R. 1971: 54.

representarían el plano de la denotación. En el barroco la música está claramente dirigida a una audiencia, el productor del mensaje (el compositor y/o el intérprete) tiene muy en claro cuáles son los mecanismos que movilizarán al receptor. Podríamos decir que en la música barroca (y también en parte de la música del período clásico) el proceso de composición está más orientado hacia el receptor que hacia el mensaje, hacia el oyente más que hacia la obra. Se entiende entonces, que el compositor estuviera comprometido con mecanismos retóricos codificados que le garantizaran la efectividad de la comunicación. La música barroca se autoproclama lenguaje, incluso más allá de las palabras. Es así como la *Musica Poetica* -la aplicación de la disciplina de la retórica a la música- puede considerarse como un sistema de significación que aclara el contenido de otro sistema de significación, es decir, un metalenguaje.

Si bien la postura de Geminiani al escribir su tratado y la mecánica de la obtención del ‘*good taste*’ se corresponden con categorías barrocas y retóricas, analizaremos a continuación aspectos de la significación en la pieza que sobrepasan las susodichas categorías.

2.3).Geminiani, metáfora y autonomía

Si bien podemos afirmar que la melodía que Geminiani nos presenta en su tratado responde, en líneas generales, a la construcción de sentido propia de la música barroca que acabamos de esbozar sintética y esquemáticamente, algo diferente se asoma en su complejidad intertextual.

Como señaláramos, este nuevo texto musical es la encrucijada de otros dos textos o sistemas de producción de textos que no traducen uno al otro, sino que potencian mutuamente sus connotaciones. El mecanismo así descrito se asemeja fundamentalmente a un proceso metafórico en un sentido amplio y no sólo hace referencia al tropo que transporta el significado de un término a través de una construcción modificadora. Citando a Oliveras, podemos afirmar que en la pequeña pieza que analizamos:

“La metáfora no ilustra, no representa ni traduce un contenido preexistente; por el contrario, lo *crea*.”³¹

³¹ OLIVERAS, E. 2007: 25.

Leemos también en la misma autora:

‘Sobre una conexión lexical previa, la metáfora crea un nuevo sentido desviado [...] Al desnudar la conexión lexical, el creador de metáforas quiebra los marcos referenciales establecidos e introduce una lógica que le es propia.’³²

Es decir, Geminiani, no sólo está configurando un discurso desde un código retórico, pese a que éste es el postulado de su ‘método’, sino que además, al superar los léxicos propios del material con el que organiza su metáfora (el folk irlandés, las prácticas de la música artística italiana), esboza un nuevo nivel de significación en la que aspectos de su individualidad, su postura como artista, comienzan a verse reflejados. El análisis de los procedimientos musicales desarrollado más arriba parecería confirmar esta tesis. Geminiani, desde su lugar de compositor/intérprete (o viceversa) se afirma en una nueva categoría poética.

La música instrumental de fines del barroco comienza a adquirir un grado de autonomía artística que hasta el momento no poseía. El proceso cobra fuerza en Alemania, influido justamente por la triunfante expansión de la música italiana, pero se manifiesta también en Francia, de la mano del mismo movimiento que nutre a la Ilustración. Simultáneamente surge, sobretudo en Inglaterra, un interés por la música del pasado³³, un pasado que comienza a concebirse como mítico, con una carga de nostalgia por una unidad perdida. Cierta música folk comienza a considerarse como

³² *Ibidem*: 30.

³³ En 1726 nace en Londres la *Academy of Ancient Music*, primera organización dedicada a presentar interpretaciones musicales no contemporáneas; consistió fundamentalmente en una sociedad de músicos profesionales cuyo interés en el repertorio antiguo no era compartido por el público en general (WEBER, W. 1977: 5/22). A fines del siglo XVIII, como subproducto de la participación de la burguesía como clase patrocinadora de las artes surge *The Concert of Antient Music* (1776), una entre varias sociedades de conciertos activas en la época, entre cuyas reglas constitutivas figuraba la prohibición de ejecutar música con menos de veinte años de antigüedad (HASKELL, H. 1988). El interés por la música del pasado también se expresó en una nueva historiografía de la música, como la temprana *Histoire de la musique* de Pierre Bourdelot, u otras más acordes con los criterios de la Ilustración, como la *Historia de la Música* de Charles Burney, la de su rival John Hawkins en Inglaterra, los artículos de la Enciclopedia, etc.

relacionada con este pasado y es nimbada por un aura de nostalgia que comienza a construir la mitificación del pasado característica del posterior movimiento romántico.

Este interés por la música del pasado va a incrementarse con la revolución romántica, y está acompañado por otros fenómenos. Uno de ellos, como mencionamos más arriba, es la progresiva autonomía y jerarquización de la música como arte independiente. Excede a este trabajo rastrear este proceso, por ejemplo en la multitud de *querelles* que el espíritu de la Ilustración desató en la Francia pre-revolucionaria acerca de la primacía de la música instrumental por sobre la vocal (o viceversa), pero podríamos ejemplificar con una cita de Diderot:

“[...] en la música vocal, debe escucharse precisamente lo que ésta quiere expresar. A una sinfonía bien hecha, puedo hacerle decir lo que más me guste [...] Sucede aproximadamente lo mismo con el esbozo y el cuadro. Veo en un cuadro la cosa pronunciada, pero ¡cuántas cosas imagino en un boceto que sólo están anunciadas!”³⁴

La predilección por el esbozo, el gusto por lo no finito, por la indeterminación de la expresión no sólo está exaltando los nuevos poderes expresivos de la música desligada de los códigos comunicativos de un lenguaje racional, razonado y retórico, sino que además se vincula, al decir de Fubini, ‘con un ansia de captar la realidad a un nivel más profundo’.³⁵

Podríamos decir que esta situación de pasaje, metamórfica y proteica, entre una música regida por un código retórico comunicativo y el ansia de absoluto del programa romántico es donde se ubica el ejemplo de Geminiani.

Es a partir de este punto, que Mucillo tomará ‘Auld Bob’ y las demás melodías como material para su suite.

³⁴ DIDEROT, Denis (1765). ‘Salon’ citado por FUBINI, E. 2002: 171/172. El subrayado es mío.

³⁵ FUBINI, E. 1971: 49.

3.1) ‘Of golden King and silver Lady’ - Suite on ancient folk tunes

Como se menciona más arriba, el título de la obra de Mucillo surge de uno de los versos del poema de W. B. Yeats ‘*Under the Round Tower*’ extraído de la colección ‘*The Wild Swans at Coole*’ de 1919. La relación entre la melodía de Geminiani y el poema la aclara el compositor:

“El poema de Yeats aparece simultáneamente con la gestación de las piezas. Tiene que ver con el tópico de los cuentos de hadas. El encuentro imposible del sol y la luna como amantes, tema de los cuentos de hadas, pero al mismo tiempo una metáfora alquímica. Alude a la conjunción de los opuestos. Creo que pensé más en los cuentos de hadas, en la ronda de las estaciones.

“El poema de Yeats empieza de una manera típicamente irlandesa, contando la historia de un mendigo viejo abandonado que se acuesta sobre una lápida en un cementerio para pasar la noche y tiene un sueño muy curioso en donde ve la danza del sol y la luna y escucha también la música. Quizás eso surgió al mismo tiempo en que estaba eligiendo las melodías para armar ese ciclo, probablemente se combinaba bien con la otra [‘*Auld Bob*’]; si bien el poema es también otra cosa porque quizás hay algo de la idea alquímica, muy presente en Yeats que era esotérico. Hay una ambientación irlandesa folk, tradicional. Un tópico que aparece en canciones, en temas tradicionales irlandeses, en la vida de algunos poetas irlandeses que eran errantes (como Anthony Raftery [1784-1835], que Yeats alguna vez menciona). Por asociación, ésto me pudo haber hecho pensar en aquel personaje interesante, Carolan, el arpista ciego, que parte de su vida la pasó de una manera medio mendicante, de pueblo en pueblo, tocando el arpa, y llegó a ser muy famoso y conocido por sus melodías, y hasta llegó a Dublín. La música que ha quedado de Carolan está contaminada por la música barroca de origen italiano. Existe una historia, no sé si verdadera o apócrifa de un torneo musical con Geminiani. Todo esto, que no tiene por qué saberlo el oyente, ha funcionado para mí como una especie de glosa.”

“[...] El hecho de que la pieza de Geminiani se llamara “*Auld Bob*” [el Viejo Bob], como no sabemos a qué se refiere, podemos llegar a imaginar una relación [con el argumento del poema de Yeats]; muchas veces esas piezas también podían tener el nombre de viejos artistas mendicantes.”³⁶

³⁶ MUCILLO, L. 2009. Comunicación personal en entrevista inédita. Mantengo el carácter coloquial del texto.

Como vemos, el germen de la suite no puede encontrarse solamente en las melodías recopiladas para su composición o cita, ni tampoco en alguno de sus rasgos particulares, sino en un complejo campo de interrelaciones tópicas, profundamente literario. Es necesario señalar la amplia cultura literaria del compositor. Mucillo afirma que su vocación artística se inclinó en un principio por la escritura. En una reseña autobiográfica sobre el compositor se afirma:

“Las influencias poético-literarias desempeñaron un papel no menos relevante que las musicales en la formación de su personalidad artística: la literatura medieval, las sagas islandesas, la poesía del Extremo Oriente, Novalis, Nerval, Rilke, Joyce, Yeats y Borges son fuente de inspiración y puntos constantes de referencia en la imaginación del compositor, que no desdeña recurrir al uso del simbolismo, la alegoría o de una escritura casi programática como formas de sustentación espiritual de sus obras.”³⁷

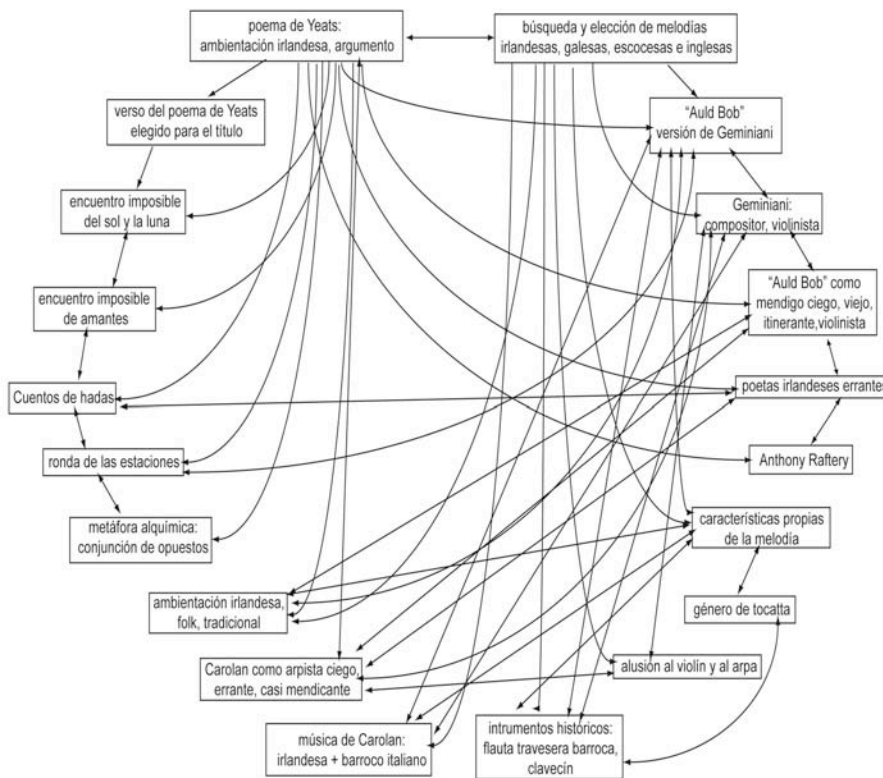
El complejo campo de interrelaciones tópicas al que nos referimos previamente en relación con la elección de las melodías originales para la composición de la Suite, se torna evidente en el conocimiento del contexto histórico, literario y cultural de cada una ellas que tiene presente el compositor. Por ejemplo, refiriéndose a la balada de Walsingham, dice Mucillo:

“En Walsingham había un santuario, el cual era famoso por los peregrinajes, que duró hasta el s.XVII. Fue derruido durante la reforma de Enrique VIII, pero durante la Edad Media, tuvo su florecimiento; quizás este texto remonta al período medieval. Era una especie de peregrinaje amoroso, allí se iba a buscar pareja o compañía para el mes de mayo. El texto es extraño, el narrador es un hombre muy viejo que le pregunta a un peregrino que viene de Walsingham si la ha visto a su dama, y la describe como perennemente joven ya sea por la irracionalidad de los recuerdos del viejo, o porque la dama es como la reina de las hadas [...] En la última de las piezas hay una caso parecido también al caso de la balada de Walsingham: el texto de la pieza es muy antiguo, es una de las primeras baladas que se han conservado. La melodía que se ha conservado, se ha recogido

³⁷ Citado en CRISTIÁ, C. 2008: 4.

recientemente, a principios del siglo XX, no es la original y el texto ha tenido que ser adaptado, modificado después, porque el texto del Carol de *Corpus Christi* no funcionaba en esa línea melódica; surgieron entonces muchas variantes.”³⁸

Partiendo de los relatos anteriores del compositor, podríamos intentar esquematizar el campo de las motivaciones para la composición de la segunda pieza de la suite de la siguiente manera:



Ejemplo 3

³⁸ MUCILLO, L. 2009.

El esquema anterior, necesariamente incompleto, funcionaría mejor si lo imagináramos tridimensional, pues entonces se complejizarían las relaciones de causa-efecto que parecieran señalarse allí. La noción de campo, tomada de la física, nos es útil para metaforizar el funcionamiento de estas motivaciones e influencias conscientes e inconscientes que Mucillo reconoce efectivas en la composición de la suite y en el caso particular de la relación con la melodía que encontramos en el tratado de Geminiani.

3.2) Elusividad, fragmentación y ‘zonas erráticas’

Pero la intertextualidad en Geminiani, que alude a dos lenguajes musicales diferentes, hace que la obra resulte especialmente abierta a sugerencias no conclusivas. La tensión entre la modalidad pentafónica y el diatonismo tonal, abren constantemente el discurso hacia modos distintos de audición. El hecho de que la melodía misma deba completarse con el ornato propuesto por el compositor (o eventualmente con otro *ad hoc*) también apunta a que la pieza, de alguna manera, no termina de cerrarse en sí misma. Este rasgo es especialmente buscado por Mucillo, como una de las características propias de su estilo y en especial de la suite. Dice el compositor:

“[...] Al principio yo pensé que el ciclo tenía que tener una carácter un poco elusivo, como fragmentario, algo que se nota en la primera pieza y en la última también, cuando los instrumentos se separan y se queda la flauta sola [ver ejemplo 4]. Un poco como si la melodía adquiriese un carácter errático, errabundo. Ahí podría haber dos metáforas en juego: 1) la música está metaforizando esa noción del hipotético mendigo errante, o 2) la historia del mendigo está puesta allí para indicar extramusicalmente por qué se producen esas zonas de dubitación, tal vez un poco errantes, como perdidas quizás. La metáfora funciona también como generadora de cuestiones constructivas específicas: en general trato de hacer eso cuando uso algún elemento extramusical o pictórico, como en el concierto de piano³⁹ que parte de un cuadro de Paul Klee.”⁴⁰

³⁹ ‘Según declaraciones de Mucillo [...], la inspiración general de la obra provino de un cuadro de Paul Klee titulado *Hoffmanneske Geschichte*. Además de la reproducción de esa acuarela, en la partitura se incluyen tres epígrafes: un pasaje

Mucillo menciona el ‘carácter elusivo, fragmentario’ del ciclo tanto como el ‘carácter errático, errabundo’ que adquiere la melodía. Esta dimensión estética funciona también como un aspecto constructivo, ya que el compositor trabaja con materiales que difuminan las certezas: el contenido tonal, modal o interválico de las melodías originales es contradicho o enmascarado por el material armónico. La sintaxis sugerida por las líneas melódicas no termina de completarse, produciendo un discurso con fragmentaciones o segmentos inconclusos. El compositor aclara qué intenta comunicar al utilizar la metáfora de las ‘zonas erráticas’ en su música:

“En el caso de esta pieza puede venir del hecho de que la melodía que conocemos de alguna de las melodías utilizadas, la de la balada de Walsingham por ejemplo, es fragmentaria: el texto se ha transmitido integralmente, pero la melodía no; la conocemos por las variaciones que han escrito sobre ella compositores como William Byrd, John Bull, o John Dowland. Nos quedan fragmentos, pedacitos, también hay algo en la Ópera del mendigo. La melodía original está como inducida, no hay una melodía completa. De esa manera aparece también en mi pieza, como algo que se interrumpe, más o menos en el momento en que sabemos que estos otros compositores la completaron, cuando completaron el diseño como para terminar la exposición de la melodía y comenzar las variaciones.”⁴¹

En el ejemplo 4 podemos apreciar las interrupciones a las que hace referencia Mucillo: en el compás 28 la melodía descendente busca un reposo rítmico que es interrumpido por una cesura y un cambio brusco de registro y de motivo, a la manera de una imbricación. En el compás 29, el procedimiento es más notorio, interrumpiéndose la marcha de la melodía bruscamente⁴². El compás 30 evoca al compás 28, con algunos desvíos: el motivo está transportado un semitono más grave y la duración de las dos últimas notas está ‘estirada’ por medio de un puntillo, lo cual hace más

de *Der goldene Topf* [La vasija de oro], de E. T. A. Hoffmann, una frase del diario personal de Klee y dos versos de Rainer Maria Rilke, tomados de sus *Sonette an Orpheus* [Sonetos para Orfeo].’ CRISTIÁ, C. 2008: 1/2.

⁴⁰ MUCILLO, L. 2009.

⁴¹ *Ibidem*

⁴² En los tratados de retórica musical este tipo de interrupción aparece como una figura denominada *abruptio*.

evidente carencia de continuidad y su carácter liquidatorio. En el compás siguiente, aparece de improviso un motivo descendente similar al motivo trunco del compás 29 (hay una nota cambiada, lo que sugiere nuevamente la sensación de indefinición o desvío), ahora parece finalmente encontrar un reposo que inmediatamente percibimos como falso, pues está constituido por una nota inestable, al estar trinada y que además ‘modula’ en la nota siguiente, permitiendo la entrada del clavecín.

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Clavecín (Harpsichord). The score covers measures 27 to 31. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, *p dolce*, *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *p*. There are also articulations like *cont.*, *(Pes.)*, *(sub.)*, and *dr.*. The Harpsichord part is written in two staves (treble and bass clefs) and shows rhythmic patterns with time signatures of 4/4, 2/4, 3/4, and 4/4. The score ends with *etc.* in both parts.

Ejemplo 4. I *The holy land of Walsingham* – compases 27 a 31

3.3) ‘*Lisa Lan - Auld Bob*’, aspectos constructivos:

El segundo de los movimientos de la suite (ver apéndice), como consignamos más arriba, está basada en dos melodías: ‘*Lisa Lan*’, en realidad una danza, y ‘*Auld Bob*’, recogido por Geminiani. Formalmente, la pieza es tripartita: A B A’. La sección A está escrita en el estilo de las *toccatas* para clave, con un vertiginoso transcurrir en semicorcheas, mientras que la flauta esboza una melodía fragmentaria, basada en ‘*Lisa Lan*’, interrumpida por cambios bruscos de registros, *sforzatti*, acentos y notas con *frullatto*. La melodía parece estar centrada en el mib del registro grave de la flauta y el acompañamiento del clavecín también insiste sobre la misma nota. La melodía plantea primero (compases 4 a 6) un diseño ascendente de tono, tercera menor y semitono (mib-fa#-la-sib), descendiendo una tercera menor (sol) y circula luego en el ámbito cromático de una segunda aumentada (mib-fa#). A partir del compás 7, el diseño inicial se amplifica ascendiendo, primero alcanza el re agudo, bordado por un mi natural, realiza nuevamente un descenso de tercera menor (si natural) y súbitamente asciende una octava disminuida (sib). Ésta última nota pareciera interrumpir el discurso anterior y se transforma en el extremo agudo de la melodía, apareciendo siempre como un acento

esforzado. La melodía alrededor de esta gama es constantemente variada de manera no uniforme, como podemos apreciar en el ejemplo 5:



Ejemplo 5. Las cinco primeras exposiciones de la melodía

Por otra parte, la densidad de los acordes del clave en el compás 2 hace desconfiar de la métrica la cual, por el contrario, sí está clara en la flauta. Éste hecho produce también una sensación de dos planos diferentes o en conflicto. La mano derecha del clave produce una superposición con la flauta al tocar la misma nota pero desplazada una semicorchea, lo cual da por resultado una especie de enmascaramiento tímbrico y rítmico que aporta a la sensación alborotada y atropellada de la sección (ver compases 4, 5 y subsiguientes; ver ejemplo 6). Progresivamente, el material se va liquidando y el movimiento calmando para dar paso a la sección B, *Meno mosso*, en donde se escuchará la cita de 'Auld Bob' (compases 25 a 32).



Ejemplo 6

Los comentarios del compositor al respecto, apoyan el análisis previo:

“[En la segunda pieza de la Suite] la *tocatta* está armada tomando como punto de partida una melodía galesa, una danza, *Lisa Lan*, de la cual nunca escuché una interpretación sino que la tomé de un libro, me gustó y decidí combinar las dos melodías, la galesa que sabía que era genuina y la hipotéticamente galesa, pero más probablemente de origen escocés o irlandés. De la misma manera que Geminiani coloca la melodía pentatónica, modal en un contexto diatónico, tonal, yo aquí opero algo parecido, ninguna melodía está citada textualmente. Está todo descontextualizado, está colocado en un contexto armónico que se mantiene durante toda la suite. Hay un predominio de ciertos acordes, de ciertos grupos, grupos de 4 notas especialmente. [La melodía] está como filtrada a través de esos grupos de 4 notas.

“Sucede además -quizás de una manera un poco inconsciente (porque no me dí cuenta al principio) y tal vez por el hecho de saber que Geminiani era violinista- que se transmiten a esa pieza algunas cosas características de ciertos golpes de arco del violín (ver ejemplo 10). La pieza además termina con cuatro notas que corresponden a las cuerdas al aire (ver ejemplo 11). Las dos melodías, tanto la danza ‘*Lisa Lan*’, como la pieza sacada del manual de Geminiani están tratadas un poco como si fuesen para una especie de hipotético violín que se reparte entre la mano derecha del clavecín y la flauta. Quizás eso en algún momento me hizo pensar en la ficción de que el ‘*Auld Bob*’ fuese alguna especie de viejo mendigo que tocara el violín en las tabernas galesas. Tal vez yo me impuse esto como una especie de imagen teatral. La pieza no tiene nada de programático, por otra parte, pero de hecho la *tocatta* tiene algunas cosas -sobre todo por lo que le pido a la

flauta allí- como interjecciones, juramentos, malas palabras o algo así (ver ejemplo 10).”⁴³

La melodía, por supuesto, no está citada textualmente, podríamos decir que se mantiene un cierto ‘aroma’ a pentatonismo. Por ejemplo la flauta comienza con una cuarta descendente (lab–mib, compás 34) reemplazando la cuarta sol-re en el primer compás de la melodía original, luego las notas siguen el mismo camino con otro desvío, sólo que ahora Mucillo reemplaza el sol natural por un sol# que interrumpe el descanso esperado (comparar compás 35 de la pieza y compás 2 de la melodía original, ejemplo 7). Más adelante aparece nuevamente un sib agudo, dando la impresión de una especie de sollozo o quebradura de la voz que se intercala en la marcha evidente de la melodía (compás 36, ejemplo 7).



Ejemplo 7

Este Sib aparece nuevamente en el compás 38 como clímax de la melodía, reemplazando el si natural de la segunda parte de la melodía original (ver ejemplo 8). Además el la en el que reposa la melodía, ahora es bemol.



Ejemplo 8

⁴³ MUCILLO, L. 2009.

Estas divergencias y desvíos melódicos producen una sensación de cierta indefinición, como si la melodía fuera recordada o se la escuchara velada, o como si la persona que la ejecuta no la recordara bien o lo hiciera dubitativamente.

Estas impresiones son reforzadas por el comportamiento absolutamente diferente del clavecín. Por lo pronto, el clavecín despliega acordes esparcidos aquí y allá, remedando quizás el arpa. Estos acordes nunca coinciden cabalmente con la melodía de la flauta. La hábil disposición de la escritura rítmica -indicado como C con una escritura de tresillo de negras en la flauta y como 4/4 en el clave- produce la sensación de dos universos diferentes, aquí quizás también dos 'tiempos psíquicos diversos' (aunque Mucillo los remite al contraste entre la *tocatta* y la sección central, ver más abajo), como si el arpista y el violinista de la escena imaginaria estuviera cada uno rememorando historias diferentes y tañieran sus instrumentos un poco mecánicamente (ver ejemplo 9). Es una evocadora imagen casi visual, una escena que podríamos fantasear esbozada por Hogarth.

The image shows a musical score for a piece titled "Auld Bob" by Gabriel Pésico. The score is written for flute and harpsichord. The tempo is marked "Lento". The flute part features a melody with triplets, indicated by "3(d)". The harpsichord part provides accompaniment with chords and some melodic lines. Performance instructions include "cant. (dolce)" and "sognando p". Circled notes in both staves illustrate the staggered entry of notes between the instruments, creating an evocative, dreamlike atmosphere.

Ejemplo 9

Por otra parte, el trabajo con el timbre también produce evanescencias. Si observamos las notas señaladas con círculos en el ejemplo 9, podemos discernir cómo se construye un efecto de enmascaramiento de entradas, ya que la misma nota está en esos casos sonando primero en el otro instrumento, cada uno de los cuales, por otra parte, sigue su propia prosodia, como señaláramos más arriba. La dinámica en piano, hace que el fundido tímbrico sea por demás efectivo, resaltando el carácter onírico de la sección, la cual por otra parte está indicada

sognando, entre paréntesis, como una especie de complicidad con el intérprete.

Mucillo se refiere a esta sección de la siguiente manera:

“En cuanto a la melodía de Geminiani, aparece en un momento muy distinto, cambia completamente la textura y aparece muy fragmentada. Casi diría que las dos cosas transcurren en dos tiempos psíquicos distintos, la melodía de Geminiani está en un tiempo diferente que el presente, tiene que ver con el recuerdo, con un hipotético recuerdo, con la lejanía. De la misma manera que el texto en la balada de Walsingham, tiene que ver con el recuerdo y también en Yeats (el mundo lírico de la esfera celeste y el encuentro imposible entre el sol y la luna). Las melodías son siempre elusivas, siempre hay algo que conduce a lo que en alemán se llamaría *Verfremdung*: extrañamiento.”⁴⁴



Ejemplo 10. Golpes de arco, interjecciones

⁴⁴ Ibidem



Ejemplo 11. Cuerdas al aire del violín

En este proceso de ‘extrañamiento’, el pasado, el tiempo del recuerdo y el presente están entrelazados en la pieza por medio de los procedimientos descritos previamente. En el diálogo con el compositor, surgió entonces a colación el tópico de las ruinas, que como veremos, ofrece varias interpretaciones. Dice Mucillo:

“[Acercas de la concepción del pasado como integrando el presente] ... de eso también se trata en esa pieza. Monjeau en la crítica habló de ‘canciones sin palabras’⁴⁵. Hay algo como una alusión al tópico de las ruinas pre-romántico, pienso ahora en la generación anterior al romanticismo; o si hablamos de las ruinas, pienso en imágenes pictóricas como en los grabados de Piranesi, aunque la comparación es un poco exagerada en este caso [...] pienso en el gusto por la ruina, no la romántica, si lo llevase más lejos, la ruina de la novela gótica, en el gótico. Quizás porque acá el pasado es un poco fantasmagórico en esta pieza, como los espectros del castillo de Otranto...”⁴⁶

Estas melodías ‘extrañadas’, sugeridas, entramadas con un contexto que las contiene y a la vez las niega es, a mi entender, divergente de la

⁴⁵ MONJEAU, F. 2006.

⁴⁶ MUCILLO, L. 2009.

utilización del pasado que hace el posmodernismo. Para esta postura estética, el pasado es igualado al presente, como si la historia no hubiese existido, como si el pasado tuviese la misma realidad del presente y éste último deviniera en un transcurrir estático y, de alguna manera, inmutable. En la utilización de las melodías en Mucillo y en su evocación del pasado, perdura un rasgo de la modernidad ligado, por un lado, a la función constructiva del discurso que cumplen los viejos aires y por el otro, a la definición de un estilo altamente personal e identificable.

El uso del pasado lleva a preguntarse por el rol de los instrumentos antiguos en su obra. Independientemente de que la obra fue hecha por pedido de los intérpretes, el proyecto coincidió también con posturas de larga data en la producción del compositor. La escritura para dichos instrumentos refleja un conocimiento profundo de sus posibilidades, pero no obstante, no necesita utilizarlos sólo reflejando sus cualidades tímbricas. La flauta y el clave están allí como para pronunciar un texto, para contar una historia y en eso no tienen un comportamiento muy diferente al que adoptan en cierto repertorio barroco, en especial en las piezas que combinan la flauta con el clave 'obligato'. Podríamos pensar en el repertorio francés, sobre todo en Rameau y sus '*Pièces de clavecin en concert*', en donde la textura y los colores instrumentales ya contrapesan la escritura lineal. El tratamiento tímbrico, entonces, está en función del relato. El compositor realizó, después de estrenada la Suite, una versión para pequeña orquesta, en la cual la problemática tímbrica, transpolada a un nuevo medio, mantiene su carácter metafórico y literario. Dice Mucillo:

“La versión orquestal de la suite, tiene que ver con lo que decíamos sobre las ruinas, pero además es una versión muy circunspecta. Esto nació un poco de la necesidad, pues fue un encargo para una orquesta pequeña que tenía maderas por dos, dos trompetas, timbales, cuerdas y yo le agregué un piano y un tam-tam para colaborar con las campanas. La tímbrica es muy cenicienta, tiene que ver un poco con esas ruinas o con la imagen del jardín desierto del principio del texto.”⁴⁷

Mucillo, siendo un compositor muy versado en las sutilezas tímbricas de una gran orquesta, no vacila en la Suite en sugerir el timbre con medios austeros. Pareciera que el trabajo tímbrico en estas piezas, -con

⁴⁷ Ibidem.

ámbitos y densidades diferentes en el clavecín, con enmascaramientos de entradas y unísonos, en una dinámica profusamente detallada en la flauta y otros procedimientos (cf. análisis más arriba) estuviera en función especialmente orientada a crear un escenario para el relato y la imagen. Dice Mucillo:

“[La asignación a instrumentos ‘históricos’] quizás tenga que ver con la idea de la imagen fragmentaria y de la ruina. He escrito bastante música de orquesta en los últimos años, seis piezas orquestales en nueve años, y otras las he comenzado como proyectos de obras orquestales y luego se han transformado en otras cosas, quizás, aunque no estoy seguro, no lo recuerdo bien, ésto pudo haber sido pensado en un momento como una suerte de suite orquestal de la cual existen ruinas, digamos, una imagen melancólica (como Benjamin con su texto sobre el barroco teatral alemán, o Hoffmannsthal). Pero quizás la obra sea también como el estado precario en el que subsisten fragmentos de una obra diferente con otro tipo de colores. En mi música de clavecín generalmente escribo muchos cambios de registración, pero en esta obra el proceder es absolutamente opuesto, dejo todo librado al intérprete y la pieza se puede tocar, como lo hemos hecho alguna vez, con un teclado solo. El color está más bien simulado, o metaforizado a través de otros medios: los cambios de zonas armónicas o de tesituras. Hay como una idea de cambio tímbrico que ha quedado en estado larval o fragmentario. Notorio por ejemplo en la última pieza con la evocación de campanas.”⁴⁸



Ejemplo 12. *Down in yon forest (The Corpus Christi Carol)* – Campanas

⁴⁸ MUCILLO, L. 2009.

The image displays three musical staves, numbered 1, 2, and 3, representing bird-like vocalizations. Staff 1 features a melodic line with notes marked with a hat and 'Port.' (portamento). Dynamics include *mp*, *p* (triste), and *sim.* Staff 2 starts with a 'sub.' (subito) marking and includes 'quasi Port.' markings. Dynamics range from *mf* to *mp*. Staff 3 contains triplets (3(d), 3(l), 3(r)) and various dynamics including *mf*, *f*, *mp*, and *p*. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

Ejemplo 13. *Down in yon forest (The Corpus Christi Carol)* – Pájaros, en orden de aparición

Esta última pieza podría inducir a pensar en una postura programática, sin embargo estas alusiones tienen más de ejercicio poético musical que de imitación⁴⁹. Si hay mimesis en las piezas, no es en el sentido denostado por Platón, sino más bien, en el sentido en que T. W. Adorno se lamentaba por su ausencia en la nueva música. Adorno tiene una calificación crítica hacia el dodecafonismo en el sentido de que esa búsqueda de la totalidad del sistema tiende a suprimir los momentos singulares, los impulsos naturales, los impulsos miméticos. Esta tendencia en el dodecafonismo se hará mayor luego en el serialismo integral. Para Adorno, según Monjeau:

⁴⁹ El compositor nos informa que por las madrugadas escuchaba el canto de un zorzal, por lo que preparó lápiz y papel pautado para transcribirlo cuando el pájaro lo despertara. Una de estas transcripciones está presente en la pieza. Pero a pesar de la anécdota, el uso que Mucillo hace del canto de los pájaros, los resignifica con un nuevo impulso y los recontextualiza en un plano de construcción estético.

“La naturaleza regresa a la estética no sólo por la vía de la belleza natural, como transferencia del carácter enigmático, sino también como residuo de naturaleza que subyace en la esfera del sujeto. El impulso mimético es lo extraestético que ingresa en el dominio del sujeto.”⁵⁰

Esta huella que puede dejar el individuo en la obra, este rasgo de humanidad no alienado, esta historia personal reflejada en los sonidos o en su organización está más cercana a la estética de Mucillo.

3.4) Digresión II: vanguardia e historia

Por otra parte, este uso particular del pasado valoriza una tradición que aleja al estilo de Mucillo de las normativas y dogmatismos de las vanguardias del siglo XX, epítomes de la modernidad. El uso respetuoso y a la vez libre de los instrumentos ‘históricos’, también lo apartan de la posición que adoptó el movimiento de la música antigua en el siglo pasado y que entró en crisis en la década de los años ochenta: nos referimos a la cuestión de la ‘autenticidad’. Los límites de este trabajo impiden abordar con detalle el tema, pero podemos señalar que el paradigma de la supuesta ‘autenticidad’ en las interpretaciones del repertorio del pasado conllevó un dogmatismo tan profundo como el de las vanguardias, y podríamos aventurar que ambos movimientos provenían del mismo germen. Para ilustrar estas afirmaciones, podemos seguir a Jean-Marie Schaeffer⁵¹, quien, a partir de la hipótesis que definió como la ‘Teoría especulativa del arte’, cuestiona los criterios analíticos que conciben al arte como un conjunto de prácticas justificables según su posición en un continuo progresivo, independiente de la obra en su individualidad. La teoría estética, desde el romanticismo supone una visión evolutiva de la historia del arte, según la cual

“el destino histórico de las artes consiste en una progresiva puesta al día de su propia esencia interna.”⁵²

⁵⁰ MONJEAU, F. 2004: 170.

⁵¹ SCHAEFFER, J. M. 2005: s. n.

⁵² Ibidem.

Las artes tenderían a descubrir gradualmente y a explorar, de manera cada vez más sustancial, su propia naturaleza. Esto desemboca en, y es, el meollo del programa de las vanguardias. Schaeffer nombra este fenómeno como ‘autoteleología histórica’ de las artes. El artista sólo podría insertar su praxis dentro del marco que el estado de ‘avanzada histórica’ de las artes legitime.

Lo dicho presupone una aparente misión ‘objetiva’ del arte, destinada indefectiblemente a encontrar su esencia. Al respecto, dice Schaeffer:

“En tal perspectiva, la historicidad compleja, múltiple, contradictoria y diferencial de las prácticas artísticas se halla reducida a la historia lineal de un proyecto colectivo que la comunidad de artistas se impone y a cuya resolución todo el mundo es llamado a participar.”⁵³

Por lo tanto, cada artista encontrará su lugar único, individual y original en este continuo progresivo. Como vemos, esta noción es funcional a la teoría del genio y a la constitución del fenómeno del Canon. Esta perspectiva, también abonó al desarrollo de lo que se denominó ‘interpretaciones historicistas’⁵⁴

3.5) Arte e historia, el culto de lo nuevo

La ‘teoría especulativa’ en palabras de Schaeffer, concibe a la historia del arte, como un modelo no cumplido que sólo adquiere valor como prognosis de la evolución. La historia presenta entonces un valor teleológico, que difiere de la noción ciceroniana de ‘*historia magistræ vitæ*’; si bien existe el Canon, éste cumple sólo la función de jalonar los pasos que el arte conquista progresivamente hacia su consumación última. Para ejemplificar el concepto, Schaeffer acude a la antigua teoría de la mimesis, la cual suponía un ideal cognitivo exterior al arte mismo (el mundo, las acciones humanas, los afectos, etc.) que funcionaban como un dato independiente del arte mismo. Por el contrario, al hacerse el arte

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Lo que en la literatura de habla inglesa se conoce como HIP: *Historical informed performance*.

autónomo, se plantea el problema de su esencia que pasa a ser interna al arte mismo, incluso a la misma obra. Dice Schaeffer:

“El esencialismo de las vanguardias pictóricas ha conducido, en cambio, a un purismo auto-teleológico, que intenta reducir el arte a lo que se pensó que eran sus componentes fundamentales internos. Tal búsqueda no puede encontrar otro desenlace que el desvanecimiento del objeto artístico mismo [...]”⁵⁵

Schaeffer ejemplifica con Mondrian, Malévich o el arte conceptual, pero podríamos también relacionar este fenómeno con la influencia del concepto de ‘autenticidad’ en el rescate de los repertorios de la música antigua, en el sentido en que se valoraba una noción externa a la interpretación misma, o incluso al mismo repertorio, en una búsqueda de legitimación a través de una categoría no artística. El autor considera esta concepción del historicismo en arte como uno de los aspectos más negativos de la estética de la modernidad ya que falsea la relación entre la obra de arte y el lector de la misma, al reemplazar el juicio estético, la apreciación individual por una valoración relacionada con el lugar que ocupa la obra en el continuo evolutivo del arte moderno. Ésto genera también una sobrevaloración de lo inédito, un culto a lo nuevo. Dice Schaeffer:

“[...] el culto de lo nuevo no es para nada preferible al culto de lo antiguo, en tanto y en cuanto ambos juzgan las obras no a través de nuestro encuentro con ellas, sino aplicando una grilla de evaluación trascendente que las clasifica no en relación con lo que pueden aportarnos en su singularidad, sino en relación con la posición que ocupan en una teleología histórica.”⁵⁶

El ‘mundo de la música antigua’ -si se nos permite transpolar el concepto Dantoniano -del ‘mundo del arte’⁵⁷- en el siglo pasado y sobre todo a partir de la década de los 70 aproximadamente, padeció de un proceso similar bajo la férula de la noción de ‘autenticidad’. Los

⁵⁵ SCHAEFFER, J. M. 2005: s. n.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ DANTO, A. 1964: 571/584.

conciertos, grabaciones, artistas, instrumentos, repertorios, etc. se valoraban según qué grado de reconocida 'autenticidad' detentaban. Esto llevó, por ejemplo, a que los programas de concierto ostentaran un didactismo y una sobrecarga de información sobre compositores, estilo, instrumentos; las grabaciones se ornaban con la leyenda 'con instrumentos originales', etc.⁵⁸ Es decir, sin profundizar en las críticas que Taruskin realizara al movimiento de interpretación historicista a partir la década de los 80', podemos sumarizar diciendo que éste autor señaló una desnaturalización de la práctica y de la fruición de un repertorio a partir del dogma de lo 'auténtico', noción profundamente ligada también al culto de lo nuevo al que se refiere Schaeffer.

En otras palabras y paradójicamente, el culto de lo nuevo afloraba en la práctica de la música antigua a través del concepto de 'autenticidad' el cual se legitimaba mediante dos procesos:

a) Por un lado, la aspiración a una supuesta verdad histórica a partir los elementos que la musicología, como representante de la ciencia positiva (es decir, representante de un progreso continuo) podía brindar. Cada nueva información puesta en acto a través de las prácticas de ejecución constituía de por sí un valor legitimador de dicha práctica por sobre cualquier juicio estético. Si bien podemos rastrear el origen de las nuevas prácticas de ejecución en la musicología, no podemos concebir a la misma como productora de 'logotecnias', a la manera en que la semiología estudia el sistema de la moda⁵⁹, ya que dicha praxis se configuró a partir de múltiples factores (intérpretes, circuitos de conciertos, lugares de formación y de producción de conocimiento, industria discográfica, constructores de instrumentos, público específico, etc.). Estas prácticas, entonces, sustentaban su valor en factores extrínsecos al juicio estético orientado a la obra y a la misma interpretación, originado en un presunto 'mundo de la música antigua', parafraseando la noción de 'mundo del arte' de Danto, más arriba citado.

b) Por otro lado, los nuevos 'objetos'⁶⁰ así obtenidos desplazaban a los anteriores con la vocación de constituir una nueva norma, a la manera en que las vanguardias, al llevar su búsqueda de la 'esencia' del arte a sus

⁵⁸ 'Hubo un tiempo en que 'AUTÉNTICO' vendía grabaciones de la misma manera que 'ORGÁNICO' vendía tomates.' HAYNES, B. 2007: 10.

⁵⁹ BARTHES, R. 1971

⁶⁰ Consideramos al hecho interpretativo como un objeto artístico que responde a una particular hermenéutica, por lo cual, pasible de ser estudiado independientemente de la obra que lo sustenta.

últimas consecuencias establecían nuevos paradigmas, cada vez más radicalizados. Como consecuencia, el ámbito de la música antigua también fue permeado por la sobrevaloración de lo novedoso. Lo ‘nuevo’, desde ya, es bienvenido en una actividad que de por sí se dedicó a explorar territorios desconocidos o poco difundidos, pero el concepto se hipertrofia adquiriendo valor *per se*. Taruskin percibe claramente la situación en su polémica referida al concepto de ‘autenticidad’:

“[...] estoy convencido que la ejecución “histórica” hoy día no es en verdad histórica; que una delgada capa de historicismo recubre un estilo de ejecución que es completamente de nuestro tiempo, y que es de hecho el más moderno de los estilos corrientes; y que el *hardware* histórico [se refiere fundamentalmente a los instrumentos de época] ha ganado su amplia aceptación y su viabilidad comercial precisamente en virtud de su novedad, no de su antigüedad.”⁶¹

Al problematizar las afirmaciones de Taruskin, Leonardo Waisman correlaciona el fenómeno de la interpretación ‘historicista’ con ideologías explícitas e implícitas que permiten una periodización del movimiento en varias etapas en el siglo pasado y simultáneamente hace notar que el juicio estético no es uno de sus principales motores:

“En la búsqueda de nuevos repertorios raramente se advierte una dimensión ético-artística: no se investiga por necesidad de socavar la hegemonía del canon, sino para encontrar un filón adecuado para su comercialización. Si, siguiendo a Taruskin, hemos relacionado la primera mitad del siglo con la estética modernista, no podemos menos que llamar a estas últimas décadas “posmodernas”. Si aquella etapa podría definirse a través de la ideología del orden y la claridad, y los años de posguerra a partir de la ideología de la liberación individual, a nuestra época la caracteriza la ideología del mercado.”⁶²

El tema es más complejo de que lo que podemos abarcar en este trabajo, pero sólo mencionaremos que el énfasis en la dependencia del mercado señalado por Waisman es sólo posible al haber convertido a la

⁶¹ TARUSKIN, R. 1988: 152.

⁶² WAISSMAN, L 2005: 8-9.

praxis de la música antigua en un territorio donde lo ‘nuevo’ prima por sobre otras consideraciones.

Para concluir esta sección, podemos decir que el estado actual de la práctica de la música antigua -que ha alcanzado su madurez para algunos y para otros la senilidad que anuncia su ocaso- presenta sin embargo las características de profesionalismo, dinamismo y extrema difusión que, además de los aspectos negativos señalados, al menos posibilitan el contacto con las obras desde una perspectiva enriquecedora de nuestra experiencia estética. Coincidimos por lo tanto con la afirmación con la que Schaeffer concluye su trabajo:

“Pienso más generalmente que una relación viva con el arte sólo es posible en tanto y en cuanto, en ocasión de cada experiencia estética singular, la obra, incluyendo su valor, vuelve a ser puesta en juego: el valor de una obra nunca es independiente de la sensibilidad de aquel que la aprehende; éste no es una propiedad interna, sino una propiedad relacional, que nace del encuentro entre la obra y una sensibilidad, la del receptor, del mismo modo que la obra ha nacido del encuentro entre un material y un proyecto de creación.”⁶³

3.6) Pasado, música antigua y presente en Mucillo

La crítica a la situación que acabamos de describir en relación con la música antigua, el rescate de repertorios del pasado y la ideología estructurada detrás de esta praxis, también está presente en las reflexiones de Mucillo. Pero no sólo a través sus reflexiones, sino también con su propuesta estética trata conscientemente de alejarse de inclinaciones dogmáticas:

“Además yo tengo la impresión de que la práctica de la música antigua –quizás, puedo estar equivocado- ha colmado un poco el vacío de expectativas en relación con ciertas prácticas de la música contemporánea. Por que a final de cuentas en este momento hacer música antigua es una manera solapada de hacer música contemporánea. Porque por más prurito de autenticidad que se tenga, no va venir nadie desde la tumba para confirmar si estas cosas sonaban así realmente.

⁶³ SCHAEFFER, J. op. cit.

“El mismo movimiento de la música antigua en las décadas del 70 más o menos, estaba imbuido de un dogmatismo parecido al de la línea dura del serialismo. O en otro sentido parecido al otro dogmatismo, el de la aleatoriedad y del azar a toda costa. Vanguardias duras, que castigan a los que se salen de la ley.”

Pero Mucillo es consciente del rescate del proceso comunicativo que el movimiento de la música antigua pudo reencontrar:

“También [la música antigua] conquistó una parte considerable de público que está buscando otra cosa, algo que no sea el repertorio habitual de los grandes virtuosos o de las orquestas, que tocan casi siempre lo mismo: siglo XIX, un poco del final del XVIII y muy poco del principio del XX, y que ya no admite más ese alimento poco sustancioso que suele ofrecer esa música contemporánea dogmática.”

Por lo tanto, la visión que Mucillo tiene del pasado, como señaláramos, no se corresponde esquemáticamente con la carrera hacia la superación del modernismo, ni tampoco a la mera utilización constructiva de los movimientos neoclásicos, sino como un ejercicio vivo de imaginación, una resignificación del pasado que lo torna presente. Dice el compositor:

“Todo eso algo tiene que ver con la imaginación de uno cuando escribe... Por lo menos, escribiendo música para clave, yo siempre he buscado, si no los modelos, sino la relación con el repertorio clavecinístico o alguna característica del repertorio: los preludios *non mesurés*, las imágenes en el concierto para clavecín de los emblemas barrocos, Froberger, por ejemplo [...] Pero esta posición de incorporar de alguna manera el pasado siempre estuvo conmigo. El segundo Nocturno para piano, que aún toco y que grabó recientemente [Aldo] Antogniazzi, lo compuse cuando aún era estudiante, y está hecho sobre la melodía de *Greensleaves*. Allí se trata a la melodía como una serie, no dodecafónica, de más notas. Puede haber sido influencia de que estaba analizando el Op. 23 de Schoenberg. Pero también eran las ganas de trabajar con ese material y quizás no es casual que se trataba de una balada y más o menos del mismo período de esta pieza. Luego escribí una versión orquestal, el caso es un poco parecido a lo que hice con *Corpus Christy*.”⁶⁴

⁶⁴ MUCILLO, L. 2009.

En realidad, para Mucillo, el pasado es también una fuente de imaginación, una posibilidad, no nostálgica de descubrir signos que también signifiquen el presente. Aventuraríamos, siguiendo a Gadamer, quien a su vez cita a Hölderlin, que quizás su búsqueda,

“[que también representa] los inagotables intentos de encontrar la palabra que interprete e indique, está marcada por la inhóspita certeza que pronuncia el poema *Mnemosyne* de Hölderlin: “Un signo somos, sin interpretación” (*Ein Zeichen sind wir, deutunglos*).”⁶⁵

3.7) Mucillo y la ironía

De acuerdo a lo analizado hasta ahora, la postura estética de Mucillo no adhiere al concepto criticado de las vanguardias y de la modernidad.

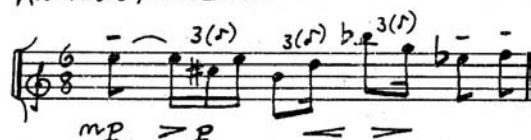
Podemos refrendar estas conclusiones refiriéndonos a la cuarta pieza de la Suite: *'The lost Lady found'*, para flauta sola, basada en una canción inglesa transcrita por el compositor y etnomusicólogo Percy Grainger. En ella, el procedimiento compositivo parece responder a un tratamiento interválico muy estricto, casi serial, que hace que la melodía original sólo pueda reconocerse, fragmentariamente, al final de la pieza. Sin embargo, esta utilización de un procedimiento compositivo estricto y casi matemático, no es evidente a la audición. El material no se reconoce como proveniente de una serie. La pieza encubre por lo tanto, un enfoque irónico. La ironía no sólo está en el ocultamiento de una praxis compositiva, sino también en relación con el título de la melodía: el aire original no llega a configurarse y es como si se alejara; la dinámica está tratada como para que luego de un clímax en que se alcanza la nota más aguda del instrumento, comience un liquidación en la que se produce una especie de anticlímax. Por lo tanto, el relato sugerido por el título no se ve metaforizado por la estructura musical. Dice Mucillo, al respecto:

“También la pieza para flauta sola, es una especie de travesía de un espacio un poco laberíntico, porque la melodía original se va

⁶⁵ GADAMER, H. 1961: 80.

buscando progresivamente. Es como que la melodía original viene de lejos, del recuerdo, se debe llegar a ella de alguna forma, y la pieza comienza con una dimensión muy reducida, va aumentando la intensidad progresivamente. Esa pieza está concebida de una manera casi mecánica (espero que no se note). De hecho, podría decirse que la melodía original está tratada de una manera serial, los intervalos de la melodía original se van abriendo progresivamente hasta que la melodía se torna absolutamente irreconocible y el ritmo también está mutado al principio. Cuando finalmente aparece [la melodía original] también sucede algo, está en un tiempo más lento del que debería ser, si bien el uso es casi textual. Está descontextualizada, porque la intensidad hace que todo suene como muy lejano, muy pobre, casi como la lejana flauta de un pastor que se escuchase a la distancia. Cuando se llega a eso, pienso que hay una especie de anticlímax. Esto establece una especie de relación irónica quizás con el título de la pieza en la que está basada, porque la dama perdida del título, ¿está?, ¿la encontraron verdaderamente?, ¿en qué situación? Ahí pienso que he jugado. El aspecto extramusical me ha llevado a otras cosas, a generar la melodía oculta debajo de esa proyección interválica que la hace desaparecer casi por completo, progresiva pero engañosa porque lleva a regiones que no tienen nada que ver, a una especie de siciliano en algún momento. Un laberinto, el recorrido de un jardín laberíntico en todo caso.”⁶⁶

1 Animato, danzante



2



⁶⁶ MUCILLO, L. 2009.

3 (12) (Animando)
5(1.)
P < mp > P mf

4 Meno Mosso ("Siciliano") (Espr.)
cant.
P

5 (Animato, danzante)
A Tempo
3(r) (3) (3)
mp > P

6 3(r) 3(r) 3(r)
mf > P < mp f

7 A Tempo
42 f f cresc.

8 (Poco Meno Mosso) (danzando) sub.
48 Lunga 3(r)
mf > (mp) P

Ejemplo 14. *The lost Lady found* – transformaciones melódicas

Meno mosso; lontano, esitante, "wistful"

53 *P, cant.* *mp > P* *sub.*

sub. V *(Espr., cant.)* *Ancora meno mosso*

(lontano) *(sospeso)*

(pp) *pppp Poss.*

Ejemplo 15. *The lost Lady found* – arribo a la melodía 'original'

En los ejemplos anteriores se puede apreciar la progresiva elaboración (¿o des-elaboración?) de la melodía. Mucillo separa con una doble barra cada nueva sección de la misma, a la manera de cada nueva sección de disminuciones en las partituras de los virginalistas ingleses. Escapa a este trabajo el análisis preciso de cada una de las partes, pero la comparación de los inicios es suficientemente clara como para ilustrar las anteriores palabras de Mucillo. En la sección final, en donde se expone postramente la melodía original, vemos que el 'extrañamiento' que Mucillo nombra anteriormente está absolutamente presente. Ya desde la indicación al intérprete, nos conecta con una red de connotaciones que importan vaguedad: *lontano* (lejano), *esitante* (dubitativo), 'wistful' (nostálgico, pero también melancólico) y nos anuncia como se presentará la melodía. Aparecen nuevamente recursos musicales ya descriptos en relación con lo fragmentario y la evanescencia: por ejemplo las interrupciones súbitas de los compases 54 y 58; el color tonal contrastante de los compases 56 a 58; en este mismo sentido, el reposo en el mib del compás 60; etc.

Mencionaremos especialmente el tratamiento del final de la pieza, ya que la melodía pareciera quedar inconclusa por medio de varios recursos: la última nota colocada en un tiempo débil de un metro que está absolutamente definido en las últimas frases; las indicaciones (*lontano*) y (*sospeso*) y la dinámica en decrescendo con un final *pppp possibile*. Un dato interesante, sutil pero prácticamente inaudible, que establece una cierta complicidad entre el compositor y el intérprete, es la notación rítmica

de la última nota. El mi podría haber sido escrito, de manera más simple con la figura de una negra, en consonancia con la métrica esbozada anteriormente por la melodía. Mucillo decide escribirlo con una figura que hace referencia al pié crético de la primera mitad del compás (característico de este tipo de melodía inglesa en 6/8), lo cual es un guiño al intérprete como para que perciba o enfatice el carácter absolutamente débil y trunco del final, como si se preguntara irónicamente si la dama del título realmente apareció.

Pero la ironía en la pieza, no sólo hace referencia al supuesto relato del título. También la dedicatoria entraña un juego irónico:

“Esa pieza para flauta sola tiene algo en particular. Le puse, un poco irónicamente, una dedicatoria a la memoria de Percy Granger: compositor y pianista australiano, que había sido alumno de Bussoni. Hombre muy heterodoxo, especie de compositor experimental, [...] un Ives más suave, digamos. En las primeras décadas del s. XX, trató de hacer música con microintervalos, escribió música para combinaciones instrumentales muy extrañas, escribió una pieza que requiere dos directores donde hay dos zonas muy precisamente diferenciadas en *tempo* y en [recorridos] armónicos. Al mismo tiempo, había sido amigo de Grieg, se interesaba por el folklore de todo tipo: el australiano, el polinésico que investigó, el nórdico, el inglés y además recopilaba melodías.

“Menciono éstos hechos por varias razones, por un lado porque esta melodía la transcribió Granger en trabajo de campo: la hizo grabar a una mujer del pueblo. No se conocían previamente ni la melodía ni el texto. Ese trabajo de Percy Granger le llamó la atención a Benjamin Britten, quien escribió también una obra que dedicó a su memoria. Doy todo este rodeo para decir que hay una especie de alusión a Benjamin Britten indirecta. Si bien yo dedico la pieza a la memoria de Granger, en realidad con ese gesto estoy significando que también lo es un poco a la memoria de Britten. Así, quizás, estoy poniendo una especie de distancia desilusionada, con ciertas temáticas a las que un compositor contemporáneo tendría que referirse. Britten me parece un compositor excelente dentro de lo suyo, que mantuvo su estilo aún dentro de un cierto eclecticismo y nunca se dejó dominar por la cuestión de ciertas modas, en la práctica compositiva. Digo esto sin renegar de mi pertenencia, en cierta forma, a la tradición del modernismo, pero un poco cansado de rendirle pleitesía a los ídolos de

la tribu y quizás esta dedicatoria sea un manera de significar ésta postura.”⁶⁷

En este contexto, Mucillo recuerda a Adorno, en sus críticas al estado de la música de mediados del siglo pasado:

“No olvidemos que Adorno [...] extrañaba un poco el hecho de que todas las cosas, bajo la apariencia de una complicación extenuante, en realidad, se hubiesen simplificado de alguna manera. Se hubiese renunciado a la existencia de todas las capas de diversas cosas que conviven en la música, más allá del plano de notas y ritmos.”⁶⁸

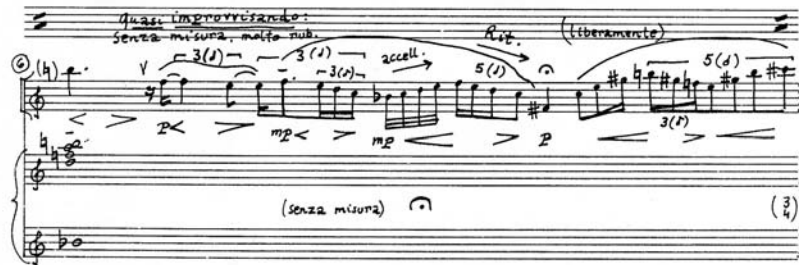
Confirmamos entonces que la ironía en esta pieza tiene varias facetas. En esta toma de posición estética del compositor, ratificamos algunos elementos que ya habían sido señalados en el análisis. Por un lado, la libertad y creatividad con las que Mucillo incorpora el pasado y la tradición; y pero por otro lado, también, la adscripción a cierta herencia del modernismo, en el sentido del interés por el desarrollo de un lenguaje musical original y fuertemente personal.

3.8) Intérprete y prosodia

Continuando con la reflexión realizada más arriba respecto del final de la pieza para flauta sola, surge como tópico las características peculiares de la escritura en Mucillo. A primera vista, sus partituras están saturadas de numerosas indicaciones al intérprete, no sólo las relacionadas con la dinámica y articulación, que ya de por sí son numerosas, sino también las indicaciones ‘modales’, de carácter, que constituyen muchas veces un amplio relato *per se*. Veamos un ejemplo:

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.



Ejemplo 16. 'The holy land of Walsingham' compás 6

En una sola y breve frase podemos contabilizar: 15 indicaciones de dinámica y microdinámica; 5 indicaciones de prosodia rítmica y cambio gradual de velocidad (*senza misura*, *molto rubato*, *accell.*, *Rit.*, plicas en *accelerando*, calderones), que modifican a una escritura rítmica, ya de por sí compleja e irregular (síncopas y valores irregulares de tresillos y quintillos de distintos valores) e indicaciones textuales de carácter (*Quasi improvisando* y *liberamente*).

A primera vista, el intérprete podría sentirse abrumado y presuponer que su trabajo de decodificación de la partitura sería similar al de la cuidadosa sumisión a las instrucciones de una partitura serial. Sin embargo, en la medida en que se adentra en la música, descubre que las indicaciones constituyen una especie de clarificación del gesto mismo implícito en la construcción motívica. Esta característica, aleja a la escritura de Mucillo de las complejidades, a veces insolubles, que ciertas estéticas de las vanguardias del siglo pasado han incorporado en la relación con los intérpretes. Recordemos, el suspiro de alivio de los compositores del serialismo integral en el momento en que la posibilidad del uso de la electroacústica sacó al intérprete (y sus desvíos indeseados) de la escena.

Mucillo pareciera trabajar 'junto con' el intérprete, ya que, independientemente de las dificultades de ejecución o complejidad de la música, éste último no parece estar exclusivamente a su servicio de una manera estéticamente autoritaria. Por el contrario, la partitura presenta un margen de apertura a los desvíos propios de una ejecución en vivo; no a los errores ni a la equivocada comprensión de sus significados, por supuesto, sino a todo lo relativo a una prosodia y pronunciación comunicativa. En este sentido, también podríamos relacionar su música con el planteo de Geminiani en su tratado sobre el 'Good Taste'. Interrogado sobre esta particularidad de su escritura, Mucillo respondió:

“La cuestión de las indicaciones en mi música puede tener que ver con que yo también soy ejecutante y trato de ponerme en el lugar de la persona que está tocando y decirle algo que sirva. También tienen que ver con la construcción de la música y con la poética. También probablemente en mi interés por el romanticismo, con la música de Schumann que se caracterizó por usar gran cantidad de indicaciones para el intérprete, indicaciones que en cierta forma crean una especie de imagen metafórica paralela a la partitura. Las propias indicaciones construyen una especie de texto, diferente a lo que puede proponer Satie, por ejemplo. En Satie hay otra cosa: un texto irónico, paralelo que muchas veces no tiene que ver con lo que está escrito.

“En las indicaciones técnicas trato de dar la imagen más precisa posible, lo que debe tener que ver con el *ductus* melódico. Muchas veces mi música tiende a lo cantable, incluso en la música instrumental; no en el sentido de que las líneas sean cantables, sino en la tendencia a enfatizar cierto tipo de gesto melódico. En algunos casos, las indicaciones tienen que ver con la creación de una atmósfera: en la pieza donde se cita a Geminiani, ésto es bastante específico. La dinámica baja cuando aparece notoriamente esa melodía en la flauta. Tiene que ver con la construcción de esa sensación del pasado interfiriendo con un presente hipotético. También tiene que ver con la fantasmagoría tímbrica.

[Mi música] retoma un proceso comunicativo tanto con los intérpretes como con algún público hipotético.”⁶⁹

Podríamos destacar también, coherente con las sutilezas de su estética, la cuidada caligrafía de los autógrafos de Mucillo, que nos recuerdan la escritura oriental en el sentido en que la caligrafía es un arte gráfico íntimamente vinculado a lo poético. Forma y contenido en una postura que intenta superar la dicotomía romántica y la encerrona de la vanguardia, a través de una obra donde la apertura es a la vez la condición de configuración del discurso.

Quisiera concluir el presente artículo citando un texto de Juan José Saer que hace referencia a esta última reflexión:

⁶⁹ MUCILLO, L. 2009.

“No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de lo indeterminado.”⁷⁰

“[...] Honremos al marco, porque saca de lo uniforme la variedad de la pasión.”⁷¹

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BARTEL, Dietrich

1997 *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

BARTHES, Roland

1971 *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor, colección Comunicación, (trad. A. Mendez). Original en francés: *Elements de Semiologie*.

BOYDEN, Daniel

1980 “Geminiani, Francesco” en *SADIE, Stanley (ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres y Nueva York: Macmillan, Vol 7, pág. 223 / 229.

BUELOW, George J.

1980/2000 “Rhetoric and Music” en *SADIE, Stanley (ed.), The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Londres y Nueva York: Macmillan, Tomo 15, págs. 793 - 803

CIVRA, Ferruccio

1991 *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Librería

⁷⁰ SAER, J. J. *Argumentos*, 1969-1975: 174

⁷¹ *Ibidem*: 175

- CLERC, Pierre-Alaine
2000 Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750. (Conferencia) Peyresq: por el autor.
- CRISTIÁ, Cintia
2008 “Pintura y literatura en el Concierto para piano *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo”, artículo inédito.
- DANTO, Arthur
1964 “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, N° 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, JSTOR, pp 571-584.
- GADAMER, Hans-Georg
1961 “Poetizar e interpretar”, en *Estética y hermenéutica* (1998), Madrid: Tecnos, pp 73-80.
- GEMINIANI, Francesco
1749 *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*, edición facsimilar de DONINGTON (1969), Robert, Nueva York: Da Capo.
- FUBINI, Enrico
1971 *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral (trad. A. Rodríguez). Original [1964] italiano: *L'estetica musicale dal settecento a oggi*.
2000 *Los enciclopedistas y la música*. Valencia Universidad de Valencia, *collecció estètica & crítica* (trad. de M. Josep Cuenca.). Original [1971] italiano: *Gli enciclopedisti e la música*.
- HASKELL, Harry
1988 *The Early Music Revival / A History*, Nueva York, Thames and Hudson.

HAYNES, Bruce

2007 *The End of Early Music / A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford y New York: Oxford University Press.

HOULE, George

2000 *Meter in Music, 1600-1800 / Performance, Perception, and Notation*. Bloomington & Indianapolis Indiana University Press.

LÓPEZ CANO, Rubén

2000 *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Autónoma de México.

1996 *La ineludible preeminencia del gozo / El Tratado de las pasiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII*. Versión electrónica disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano/IPG.html>. Fecha del último acceso 25-8-2009

1998 *Ars Musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica*. Versión electrónica disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>. Fecha del último acceso 25-8-2009

MONJEAU, Federico

2004 *La invención musical / Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

2006 "Canciones sin palabras", *Diario Clarín*, Buenos Aires, 25 de setiembre de 2006. Versión electrónica disponible en <http://www.clarin.com/diario/2006/09/25/espectaculos/c-00801.htm>. Fecha del último acceso 13-12-2009

MUCILLO, Luis

2009 Texto de entrevista inédita. Buenos Aires, agosto de 2009.

OLIVERAS, Elena

2007 *La metáfora en el arte / Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires Emecé editores.

PÉRSICO, Gabriel

2008 Texto introductorio del cuadernillo del CD 'Metaforas / Música barroca y contemporánea'. Musica Poetica. Buenos Aires sello independiente.

SAER, Juan José

1969-1975 "Pensamientos de un profano en pintura", en Argumentos. Cuentos completos. Buenos Aires: Planeta.

SCHAEFFER, Jean-Marie

2005 "Theorie speculative de l'art", Institut d'Art Contemporain (IAC), traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires: Biblos, Colección Pasajes, 2007, en prensa.

TARUSKIN, Richard

1988 'The Pastness of the Present and the Presence of the Past', en *Authenticity and Early Music: A Symposium*, ed. por Nicholas Kenyon, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, págs.137-207.

VEILHAN, Jean-Claude

1977 *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Èpoque baroque*. París: Alphonse Leduc.

WAISMAN, Leonardo

2005 "Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica", presentado originalmente como "Autenticidad: Poder y limitaciones de una ideología", en las Décimas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1995, publicado posteriormente bajo el presente título (2005), s. d.

WEBER, William

1977 "Mass Culture and the reshaping of European Musical Taste, 1770-1870". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 8, N° 1 (junio de 1977), JSTOR, pp. 5-22.

YEATS, Gráinne

1980 "Carolan, Turlough" en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres y Nueva York: Macmillan, Vol 3, pp. 813-814.

* * *

Gabriel Pérsico. Egresó de la Universidad Nacional de La Plata como Profesor Superior y Licenciado en la especialidad "Educación Musical". Integró numerosos grupos de música antigua y de cámara y se presentó como solista de flauta, flauta travesera barroca y flauta dulce en el país y en el exterior, realizando numerosas grabaciones. Se ha dedicado también a la interpretación de la música contemporánea, estrenando obras de compositores argentinos y extranjeros. Actualmente es docente de postgrado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" (IUNA) y dicta las cátedras de Travesera barroca, Música de cámara y Seminario de retórica musical en la Carrera de Música Antigua del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla" de la Ciudad de Buenos Aires. Es Profesor de la cátedra de Historia de la Música Barroca en Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, siendo Doctorando del Plan de Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

* * *

APÉNDICE:

1. Listado de campos intertextuales surgidos de la entrevista:

Flauta travesera barroca – clavecín - Folk irlandés – Geminiani – escritura barroca (prácticas de música artística italiana)- W. B. Yeats (persona, artista, intereses) – Poemas de Yeats: *Under the Round Tower, Down by the salley gardens* – tópico de cuentos de hadas – metáfora alquímica: conjunción de los opuestos – mundo lírico de la esfera celeste: encuentro imposible del sol y la luna - ronda de las estaciones - melodías irlandesas, galesas y escocesas: balada de Walsingham: William Byrd, John Bull, Dowland, ópera del mendigo, Lisa Lan, Auld Bob, The salley gardens, The lost lady found, Down in yon forest (Carol de Corpus Christi) – James Joice - leyenda del Santo Grial, la Tierra Yerma y el Rey Pescador doliente – Anthomy Raftery – Carolan – Edad media, santuario, peregrinajes, texto de balada: relato, reina de las hadas – técnica del violín, golpes de arco, afinación

de las cuerdas – imagen teatral: Auld bob como viejo mendigo que toca el violín en las tabernas – Extrañamiento – tópico de las ruinas pre-romántico – grabados de Piranesi- ruina en la novela gótica- pasado fantasmagórico- espectros del castillo de Otranto- fantasma de otra obra no plasmada: ruina- fantasmagoría tímbrica- alusión a campanas- alusión a pájaros- Percy Granger – Benjamin Britten -

2. Poesías de William Butler Yeats (1865-1939) citadas:

Under the Round Tower

(Extraído de “The Wild Swans at Coole”, 1919)

‘Although I’d lie lapped up in linen
A deal I’d sweat and little earn
If I should live as live the neighbours,’
Cried the beggar, Billy Byrne;
‘Stretch bones till the daylight come
On great-grandfather’s battered tomb.’

Upon a grey old battered tombstone
In Glendalough beside the stream,
Where the O’Byrnes and Byrnes are buried,
He stretched his bones and fell in a dream
Of sun and moon that a good hour
Bellowed and pranced in the round tower;

Of golden king and silver lady,
Bellowing up and bellowing round,
Till toes mastered a sweet measure,
Mouth mastered a sweet sound,
Prancing round and prancing up
Until they pranced upon the top.

That golden king and that wild lady
Sang till stars began to fade,
Hands gripped in hands, toes close together,
Hair spread on the wind they made;
That lady and that golden king
Could like a brace of blackbirds sing.

‘It’s certain that my luck is broken,’
That rambling jailbird Billy said;
‘Before nightfall I’ll pick a pocket

And snug it in a feather-bed,
I cannot find the peace of home
On great-grandfather's battered tomb.'

Down by the salley gardens
(Extraído de "Crossways", 1889)

Down by the salley gardens my love and I did meet;
She passed the salley gardens with little snow-white feet.
She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;
But I, being young and foolish, with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand,
And on my leaning shoulder she laid her snow-white hand.
She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs;
But I was young and foolish, and now am full of tears.

3. Autógrafo de la tercera pieza de la suite 'Lisa Lan'

II. "Lisa Lan"

Rápido, agitato

movido, non leg. (5)

mf

(6)

(9)

(12)

movido, aspro

mf sfz mf f

- 4 -

Handwritten musical score for voice and piano, measures 15-25. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes treble and bass staves for the piano accompaniment and a vocal line. Measure numbers 15, 19, 23, and 25 are circled. Dynamics include *mf* and *m²*. Performance instructions include *Ten.* and *cant.*. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line consists of melodic phrases with some rests and slurs.

29 *Meno Mosso*

(calmandosi)

34 *Lento* *And. Bob* (delicato) *cant. (dolce)*

(sognando) *p*

37 *cant.* *triste* *pp* *(Eco)* *Ten. ziss.*

40 *Sub. a Tempo:* *Rápido, agitato*