

# Aspectos técnicos y estéticos de *Fonosíntesis I* (1966) y *Adiabasis* (1970) de Luis Airas

RODRIGUEZ, Edgardo /Fac. Bellas Artes, UNLP y FFyL UBA- edgardo.rodriquez2@speedy.com.ar

---

Eje: Música

Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras clave: *Indeterminación – Modernidad musical – CLAEM.*

## Introducción

En trabajos anteriores hemos caracterizado algunas de las diversas modalidades en las que se manifestó la modernidad musical argentina surgida en los años sesenta en torno del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Los alcances e influencias del CLAEM son difíciles de evaluar, pero fue, sin dudas, un centro diseminador de los modelos hegemónicos de su tiempo y un catalizador de la modernidad musical vernácula que, de distintas maneras, se apropió de ese legado para desarrollar poéticas diferenciadas.

En ese marco hemos dedicado varios estudios a la descripción técnica y estética de las obras de Luis Arias (Buenos Aires, 1940) a quien consideramos uno de los exponentes más relevantes de aquella tendencia crítica (estudió composición en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA -entre 1962/66- y durante los años 1967/68 fue becario en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella). Su producción musical tiene dos ejes principales sucesivos. El primero se estructuró alrededor del experimentalismo con aleatoriedad controlada, posteriormente a comienzos de los setentas, Arias introduciría el jazz en sus composiciones como un modo de zanjar el problema formal que aquellas obras experimentales planteaban. Desde ese momento, su producción se basa casi exclusivamente en la yuxtaposición (siempre variada) de tópicos del jazz con contextos musicales atípicos y radicales produciendo un poderoso y característico efecto de extrañamiento.

En esa línea se han estructurado las obras *Polarizaciones* (1972, para orquesta), *Ricercare's blues* (1976, para orquesta), *Proyecciones III* (1994, para orquesta), *Reflexiones 2003 (entre 2 siglos)* (2003, para conjunto de cámara) y *Motivación o deconstrucción* (2012, para dos pianos y contrabajo), entre muchas otras.

El objetivo de este trabajo es realizar una descripción somera y luego algunos comentarios sobre las piezas *Fonosíntesis I* (1966, para dos violines, viola, dos clarinetes, piano, coro femenino,

percusión y dos grabadores) y *Adiabasis*<sup>1</sup> (1970, para al menos diez instrumentos y doce voces mixtas): dos obras representativas e importantes pertenecientes a la primera fase de su trabajo compositivo que sigue sin ser considerada musicológicamente.

## ***Indeterminaciones***

Estas piezas se inscriben en la crítica a la tradición de la obra cerrada y autocontenida cuyos exponentes paradigmáticos eran, sobre el final de los años cincuenta, el serialismo integral y la música electroacústica. La hiperdeterminación estructural y la desaparición del intérprete fueron sus características salientes.

Los principios de esa crítica son esbozados por el propio Arias en las páginas introductorias de la partitura de *Adiabasis* que parecen casi un manifiesto estético:

*Adiabasis...* fue concebida originalmente con el fin de experimentar de modo concreto y directo, nuevas maneras de relación entre la creación musical y la interpretación.

(...) La obra presenta características de apertura que podrían definirse como un aleatorismo controlado (...)

La estructura formal está determinada por:

- 1) relaciones de duración; las duraciones reales estarán condicionadas al "tempo psicológico" del ejecutante...;
- 2) alturas aproximadas, indicadas mediante referencia al registro del instrumento en el que debe realizarse la improvisación;
- 3) indicación general de la velocidad de ejecución (densidad horizontal de la improvisación);
- 4) la intensidad (dinámica) y el timbre (instrumentación) son los parámetros que están indicados con mayor precisión, aunque la instrumentación de la obra admite varias posibilidades; a) instrumentos "ad libitum", b) posibilidad de reemplazo de algunos instrumentos por otros de timbre y/o registro similar.

Más adelante, acentúa estas ideas:

---

<sup>1</sup> Proceso termodinámico en el que el sistema no intercambia calor con el entorno.

Todas las indicaciones y pautas para la improvisación de la partitura son susceptibles de ser variadas e incluso modificadas por el ejecutante siempre que se mantengan los lineamientos generales de la forma, que determinan los comportamientos de las distintas secciones. Es decir, es más importante obtener "climas" logrados musicalmente, que respetar estrictamente las indicaciones de la partitura.

A estas aclaraciones le sigue un mapa formal sumamente detallado que evidentemente busca delimitar el grado de apertura de las posibilidades conformativas.

Las obras son concebidas como campos de posibilidades limitados por los controles a la aleatoriedad, que serán estudiados a continuación. Antes de ello, debemos aclarar que el planteo *abierto* de la forma es virtual para nosotros como analistas, ya que una vez fijada en la grabación (y éste es el soporte en el que nos basamos para este estudio) la obra es *cerrada* y no hemos considerado otras versiones sobre las cuales reconfigurarla.

Las duraciones en ambas piezas están parcialmente indeterminadas, en general estableciendo un código que vincula a la distancia espacial en la partitura con el tiempo de la ejecución. Así, en *Adiabasis* un segundo equivale a la distancia gráfica que va desde medio centímetro hasta dos.

El control en *Fonosíntesis I*, por el contrario, es más estricto. Si bien la escritura es también proporcional las duraciones están indicadas en segundos o metronómicamente y siempre en un rango (sin equivalencia gráfica necesariamente). En el comienzo, en las voces por ejemplo, ésta es de medio a un segundo y medio, en el piano de uno y medio a dos; por su parte, en el inicio de la segunda página, el piano ejecuta corcheas irregulares a una velocidad de entre 50 y 90ppm.

Otro modo global de ordenar el ritmo es indicando con diversos símbolos la densidad de ataques, por ejemplo, rápido, lento, lo más rápido, etc.

El registro, por su parte, es el aspecto de la altura más estrictamente determinado: en las dos obras se indica con precisión junto con su evolución, ascensos, descensos, glissandos, etc.

Los sonidos individuales se pueden dividir según sean puntuales-tónicos o bandas tímbricas. Dentro de estas últimas, resaltan (y con el tiempo se estabilizarán como parte del lenguaje del compositor) las obtenidas por acciones, y, de entre ellas, las realizadas sobre las cuerdas en la caja resonadora del piano (especialmente en *Fonosíntesis I*): raspado, frotado, tremolado y glissandos de uñas, etc.. Similares a éstas son las que en *Adiabasis* realizan los instrumentos de cuerda punteada ejecutados con arco (de manera normal y oblicua) y tubos de vidrio como capotasto.

Dentro de los puntuales, se destacan: los obtenidos preparando el piano, por ejemplo, en *Fonosíntesis I* (desde la página 10) con una plancha de plástico colocada sobre el sector más grave; y los tornillos insertados en las cuerdas del registro medio en *Adiabasis*.

Por su parte, para el control de las alturas el compositor estableció varias *scordaturas*: en *Fonosíntesis I* las cuerdas (violín 1, violín 2 y viola) deben cambiar la afinación tradicional bajando o

subiendo un semitono o un tono (determinados en cada caso). La razón probable de estos ajustes es el logro *natural* de los armónicos superiores con los que, en general, se tiende a cubrir el total cromático.

En *Adiabasis*, las cuerdas punteadas (guitarra, charango y cítara) deben afinar con alturas distintas cada una de ellas. Aquí la resultante es similar al caso anterior, afinadas de ese modo y al *aire* no repiten alturas (aumentando las chances de cubrir el total escalar).

Por otro lado, las alturas de los *clusters móviles* en *Fonosíntesis I* están prefijadas (por ejemplo, página 2, clarinete, clarinete bajo, violín y viola), mientras que en *Adiabasis* si bien no se las prescribe deben ser contruidos por 'cuatro o cinco semitonos contiguos'.

Estas acciones demuestran la preocupación por el control puntual de las alturas en un contexto general en el que éstas son secundarias con respecto al registro, por ejemplo. Arias parece situarse equidistante entre su predilección por el estilo 'dramático intuitivo' de la escuela polaca de bloques (de Lutoslawski y Penderecki) y el control estricto y 'cerebral' de las micropolifonías de Ligeti.

Siguiendo con la recorrida en torno del control paramétrico, diremos que la intensidad y timbre están claramente determinados; todas las acciones sobre los distintos instrumentos han sido muy finamente descriptas y tabuladas.

En *Adibasis* particularmente, la instrumentación admite cierta variabilidad no estructural, acotada a familias de instrumentos. De ese modo, el clarinete puede ser reemplazado por un saxo, el órgano electrónico por un bandoneón o un acordeón, el charango por otro instrumento de cuerdas dobles, etc. Los textos que utiliza el coro en *Fonosíntesis I* son del poeta rumano Eugen Jebeleanu (1911-1991), están todos relacionados con la bomba nuclear arrojada de Hiroshima y pertenecen a los poemas *Encuentro con Hiroshima* y *Las voces de los pájaros de Hiroshima*. Son utilizados para generar masas tímbricas acumulativas, cuando el proceso comienza el contenido semántico por momento es inteligible (por ejemplo en las páginas 8 y 16).

## **Comentarios**

En términos de control, el pasaje de una a otra obra puede caracterizarse por el aumento de los márgenes de indeterminación, y por tanto, por el ajuste más exacto entre las necesidades estructurales de la poética y la escritura: consideraciones globales no requieren determinaciones puntuales.

Las secciones se estructuran en torno de un elemento estable (generalmente un clúster más o menos denso en un plano homofónico) sobre el que se articulan otros menos estables o inestables. Cada sección se define por la oposición sucesiva de esas diversas estabilidades que, en general, no recurren salvo en *Fonosíntesis I* que es claramente reexpositiva (los clarinetes reintroducen en la letra L (página 5, Re#-Mi) el material del comienzo en las voces (Mib-Reb).

La estructuración formal basada en discontinuidades diacrónicas que evolucionan de acuerdo con procesos, la mayor parte de las veces lineales, que desembocan en cortes abruptos o transiciones rápidas, fue, intuimos, problemática. El hecho de que Arias luego de *Adiabasis* abandonara la escritura proporcional y la indeterminación paramétrica parcial nunca volviera a cumplir un rol importante en su obra, parece confirmarlo. Este abandono implica, aunque sea inconscientemente, una crítica importante a aquel planteo. En ese sentido, el propio compositor caracteriza las piezas como 'músicas de juventud' porque fueron hechas con criterios todavía permeables<sup>2</sup> a las tendencias en boga en la época.

También podría pensarse que el manejo de estructuras musicales complejas en bloque exigió históricamente una radical simplificación formal para tornarlas inteligibles. El resultado, sin embargo, es un poco paradójico: el proceso que gobierna sólo localmente torna inestable la globalidad.<sup>3</sup> Cualquiera que haya sido la razón lo cierto es que a partir de aquel momento la forma se organizó en torno de las citas del jazz extrañadas, generalmente, en el contexto de la música académica de vanguardia. La naturaleza del cambio fue tal que resulta difícil rastrear los vínculos entre ambas poéticas. El único relativamente saliente es la presencia del saxo en *Adiabasis* que provoca asociaciones con el jazz de dos maneras. En primer lugar, por el timbre (exótico en la música académica) y, luego, por la clara sonoridad jazzística de las improvisaciones (no escrita en la partitura desde luego, sino sumada por el intérprete, sin dudas vinculado a la improvisación en jazz, como se puede notar sin dificultad en el ensayo M).

El paso por el CLAEM quizás haya sido parte de las causas de esta crisis, en ese marco, donde se presentaron varias de las diversas modalidades de la modernidad musical internacional, algunos compositores entrevieron la necesidad de diferenciarse estéticamente de esos planteos. En la música de Arias el paso hacia su segunda fase compositiva es el paso, con el dominio de la técnica garantizado, hacia la particularización de su poética confirmando la hipótesis que sugiere G. Paraskevaídis:

Tal vez germinó a futuro que no era necesario deambular por centros metropolitanos nortecéntricos ni para estar informados ni para componer sin tutelajes. Tal vez las a veces encendidas y prolongadas discusiones en los pasillos, en los gabinetes, en el amplio estar, en el laboratorio del CLAEM, no cayeron del todo en el vacío.

---

<sup>2</sup> Permeabilidad asumida acríticamente, se podría pensar, por ejemplo, qué llevó a buenos compositores a imaginar que un buen intérprete tomaría mejores decisiones compositivas que ellos mismos.

<sup>3</sup> Quizás este carácter meramente sucesivo seccional resultó problemático y lo impulsó a buscar nuevas soluciones formales.

## **Bibliografía**

Rodríguez, E. (2015). La música de Luis Arias: aspectos estructurales y estéticos de *Ricercare's blues* (1976). *Arte e investigación*, (11), 95-99. Recuperado de:  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/33>

\_\_\_\_\_ (2015). Discontinuidad y extrañamiento en la música de L. Arias. *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. La Plata, Fac. Bellas Artes, UNLP.

\_\_\_\_\_ El CLAEM y la modernidad musical argentina. *Revista Argentina de Musicología*, (15), en prensa.