

La obra *Parca* de Oscar Bazán y la estética austera

Marcela Perrone /FFYL(UBA)-Instituto de Historia y Teoría del Arte J. E. Payró- Conservatorio J.J. Castro-CSMMF-ESEAM Esnaola. marcelalauraperone@gmail.com

Palabras claves: Estética austera-Música latinoamericana-Electroacústica.

› **Resumen**

Nuestra investigación aborda el latinoamericanismo como tendencia dentro de las búsquedas estéticas en el campo de la música de concierto argentina, para lo cual analizamos los procesos históricos asociados a instituciones y agrupaciones (CLAEM-ITDT y CLAMC) que visibilizan las preocupaciones de un grupo de compositores latinoamericanos especialmente activos en la segunda mitad del siglo XX.

En esta oportunidad tomamos el concepto de “estética austera” y nos centramos en el compositor cordobés Oscar Bazán, poniendo el foco en el uso moderado de la tecnología en relación a las prácticas compositivas en América latina. Seleccionamos fragmentos de entrevistas para desentrañar algunos aspectos ligados a los procesos creativos y a su posicionamiento.

Elegimos su obra electroacústica *Parca* (CICMAT, 1974), para profundizar en su estudio y nos basamos en la identificación de gestos y arquetipos espectromorfológicos para abordar el análisis musical.

Realizamos una segmentación de las unidades mayores de *Parca* e identificamos materiales y procedimientos. De acuerdo a las características espectromorfológicas de los objetos sonoros relacionamos y agrupamos dichos eventos y las estructuras devenidas de su organización textural y temporal. Como recurso técnico complementario al análisis descriptivo y formal utilizamos las representaciones gráficas de la forma de onda y de espectrogramas. Pudimos verificar aquellas características compositivas apuntadas en otros análisis propios y relevamientos bibliográficos que están presentes en esta obra.

› **Latinoamericanismo en la música de concierto**

Durante la década de 1960 el encuentro entre los compositores becarios de diferentes países de América latina en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) perteneciente al Instituto Di Tella (ITDT; 1962-1971) posibilitó el establecimiento de lazos intelectuales y afinidades en cuanto a la elección de los recursos técnicos y criterios estéticos. Algunos de los ex becarios participaron posteriormente de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC; 1971-1989) como asistentes y/ o profesores. Entre ellos comienza a tejerse una red de influencias mutuas y producciones conjuntas fácilmente comprobable en la cantidad de cursos, conciertos y audiciones, análisis de obras, intercambios epistolares, comentarios en programas de concierto y edición de grabaciones, entre muchos otros documentos.¹

La existencia de situaciones y problemáticas comunes a este grupo de compositores se verifica en la preferencia por el uso de ciertos recursos: economía extrema de materiales, texturas de bloques yuxtapuestos, procesos a-discursivos que generan una percepción diferente del tiempo, recurrencia de ideas, uso particular y expresivo del silencio, utilización de textos o títulos que hacen referencia al contexto latinoamericano, entre las características más frecuentes.²

A partir de las fuentes bibliográficas que integran nuestra investigación revisamos el concepto de *estética austera*. Esta idea, en principio aplicada a un grupo de músicas electroacústicas producidas con

¹ PARASKEVAÍDIS, G. Cursos latinoamericanos de música contemporánea. Una documentación. Disponible en <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/pdfs/prologo.pdf>

² AHARONIÁN, Coriún. “An Approach to Compositional Trends in Latin America”. World New Music Magazine, No. 4 (Cologne, October 1994) pp. 47-52. Traducido al español y publicado como “Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica”. Hacer música en América Latina. Montevideo, Tacuabé, 2012, p.95-104.

equipamiento restringido debido a las limitaciones económicas, puede extenderse a la composición de música instrumental, Podemos vincular a Oscar Bazán, Graciela Paraskevaídis, Mariano Etkin o Eduardo Bértola con esta tendencia.³

› **Oscar Bazán**

Bazán nació en Cruz del Eje (Córdoba, Argentina) en 1936 y falleció en la ciudad de Córdoba en 2005. Realizó sus primeros estudios musicales con Eduardo Gasparrini y luego de composición con Alberto Ginastera. En el bienio 1963/1964 fue becario del CLAEM-ITDT. En 1965 trabajó con Mario Davidovsky en el laboratorio de música electroacústica de dicho centro.⁴

Desde 1965 y hasta 1972 desarrolló su “período experimental”: compuso cerca de setenta piezas en los más diversos estilos y formatos. Escribió piezas microtonales y creó varias obras que denominó *acciones musicales*, además de importantes composiciones de música conceptual y de teatro musical (entre ellas, el *Álbum de vases*, de 1969).

(...)En 1973, Bazán encontró y profundizó un nuevo camino estético, denominado *austero*: las piezas electroacústicas creadas en Buenos Aires[como becario del CICMAT], “Austeras I”, “Episodios”, “Parca” y “Los números” develan un pensamiento diferente de parte del autor, que comienza a utilizar lo reiterativo en de forma casi ritual, y se vale de cierta aleatoriedad tímbrica y temporal y de extrema economía de materiales. Estas composiciones significaron una apuesta a la libertad creadora, al anticonvencionalismo; representan un fuerte entronque en vertientes latinoamericanas de la época (BAZÁN, Claudio; 2012).⁵

Durante muchos años, Oscar Bazán se desempeñó como profesor en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, de cuyo Centro de Música Experimental (1966) fue miembro fundador junto con Horacio Vaggione. Había participado como docente en varios de los [itinerantes] Cursos latinoamericanos de música contemporánea y actuado también como director y pianista, participando en las ediciones I, II, III, V, VII, IX de dichos cursos.

› **Estética de la austeridad**

Encontramos a varios compositores latinoamericanos que sienten afinidad hacia este tipo de estética. En ellos, la utilización de pocos materiales y el uso de la reiteración es diferente al del minimalismo estadounidense-. La economía de elementos es “más bien una concentración expresiva y, en ese sentido, no la concibo como una repetición automática sino como una repetición emotiva del discurso” (BAZÁN citado por DIRIÉ, 2000).⁶

Conviene detenernos en el aspecto tecnológico que, en el caso de los sintetizadores, cambió cualitativamente entre los sesenta y los setenta. Hasta ese momento los módulos que podían encontrarse en los estudios (como osciladores, filtros, amplificadores, generadores de envolventes) se interconectaban manualmente mediante cables. Todo ello implicaba un lugar espacioso, lo que hacía que toda la aventura electroacústica resultara significativamente cara y engorrosa. Cuando se comienzan a fabricar los primeros

3 Otros compositores latinoamericanos afines a esta tendencia: Joaquín Orellana (Guatemala), Jaqueline Nova (Colombia), Coriún Aharonián (Uruguay), Cergio Prudencio (Bolivia), Mesías Maiguashca (Ecuador), Tato Taborda (Brasil) y Mario Lavista (México).

4 PARASKEVAÍDIS, Graciela. Texto escrito para el librito del CD del ensemble de cámara de la OEIN, Fundación Arca Ira, Cantvs, CA 067-2, La Paz, Bolivia, 2004, y actualizado luego del fallecimiento del compositor.

5 Notas del programa de mano escritas por Laura Novoa y Claudio Bazán para el concierto “Álbum de vases”, primero de la temporada 2012 del Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC). Disponible en <http://www.scribd.com/doc/90191999/Cardew-Bazan-x-Novoa-Bazan>

6 DIRIÉ, Gerardo. “La música austera de Oscar Bazán y unas canciones urbanas del Uruguay”. Revista A contratiempo nro. 11, Bogotá, 2000. Disponible en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-11.html>

sintetizadores masivos portables, como el MiniMoog o el ARP 2600, esta situación cambia, pudiendo llegar a estudios de instituciones que contaban con un presupuesto más modesto y a estudios privados. Estos sintetizadores comenzaron a ser utilizados no sólo por los compositores de música de concierto sino por diversos artistas de música de rock y en bandas sonoras de películas. El Arp 2600 tenía la ventaja de venir “pre-patcheado” (con algunas conexiones internas que ayudaban ahorrar tiempo y espacio) a la vez que permitía las conexiones manuales a través de cables como los antiguos sintetizadores modulares, es decir, permitía modificar el camino de la señal establecido por el diseñador del sintetizador.⁷ Estas condiciones podían favorecer el uso conciente de sus múltiples posibilidades y eventualmente facilitar al compositor el trabajo de seleccionar sólo algunos materiales y procedimientos para construir un discurso deliberadamente austero.

Podemos entender el concepto de “pobreza” del compositor Eduardo Bértola (Coronel Moldes, 1939; Belo Horizonte, 1996) como análogo al de “austeridad” expresado por Bazán, es decir, manejándose con una economía de recursos extrema, sin connotaciones peyorativas.

En el caso de estos compositores es conjunto de limitaciones auto impuestas -lo cual es muy común en cualquier trabajo compositivo- frente a la posibilidad de que los novedosos efectos sonoros devenidos de las nuevas tecnologías opaquen el discurso musical mismo. Esta estética despojada también tenía sus seguidores en países “ricos”, o en donde el acceso a los medios tecnológicos no era tan problemático dentro de las grandes instituciones.

Las músicas que podemos relacionar con una estética austera están más cerca del Arte Povera de las artes visuales⁸ y del teatro que del minimalismo estadounidense. Sin ser “anti tecnológicas” en su postura, toman de manera crítica la llegada de nuevos recursos como sintetizadores y grabadores para hacer una apropiación selectiva de las innumerables posibilidades novedosas que ofrecen. Se posicionan estética y políticamente separándose de un arte al que consideran que está fabricado para consumo masivo/ pasivo, y a la vez toman distancia de gran parte del arte de vanguardia de la posguerra, al que veían cerrado en sí mismo. El artista/ compositor que participa de esta estética austera rechaza la idea de un arte para el entretenimiento.

Para profundizar en los aspectos -tanto poéticos como técnicos- de la composición electroacústica latinoamericana nos detendremos en el análisis de *Parca* (1974) de Oscar Bazán.⁹ Esta obra fue compuesta en el laboratorio del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología -CICMAT- en Buenos Aires, durante su residencia como becario. Tanto *Parca* como *Episodios* y *Austera* (ambas de 1973) están compuestas por materiales generados por un sintetizador analógico Arp 2600 y un grabador Revox A77 de dos canales, disponibles en dicho laboratorio.

Parquedad no minimalista

parco, ca. (Del lat. *parcus*).adj. Corto, escaso o moderado en el uso o concesión de las cosas.

Frente a las estéticas compositivas que tendían a concebir la obra musical como una estructura cuyos parámetros pueden ser aislados y ordenados previamente, resultando en una combinatoria que no se refiere a “nada extramusical” o simplemente “habla de sí misma”, el compositor toma partido por una utilización moderada tanto de los medios tecnológicos como de la racionalización excesiva en el acto creativo, y se ve a sí mismo como ser humano -diferente de la máquina- que se vincula con otros seres humanos a través del sonido vivo.

Yo me separo de lo que se dice minimalista porque quiero que la obra austera, la obra que recién comienza a vivir [y que] nace en el sonido y en el pulso, no deja [deje] de tener emoción y estructura. Lo minimalista lo veía sin emoción, automático, maquinista, y yo no

⁷ En los sintetizadores de configuración fija es posible modificar los parámetros de los módulos pero no el camino que recorre la señal, con excepción de algunas pocas opciones, que suele permitir la empresa fabricante. Probablemente estos cambios estén relacionados con un cambio cuantitativo y cualitativo relacionado con los destinatarios de los nuevos productos, los músicos profesionales y amateurs interesados en experimentar con ellos.

⁸ KITROSER, Myriam. “Oscar Bazán: Música austera y ‘arte pobre’”. Boletín de la Asociación Argentina de Musicología 39, 1998, p. 14-16.

⁹ Disponible en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1655>

prefería ese maquinismo, yo prefería el músico gozando del descubrimiento del sonido, el pulso y después del ritmo. Eso me inclina a esa búsqueda de la década del '70 de lo austero (BAZÁN, 2000).¹⁰

En su búsqueda también incluye la preocupación por la inteligibilidad: que se trate de nuevos lenguajes no significa que tenga que ser difícil de comprender, o comprensible sólo para unos pocos. Percibe los movimientos vanguardistas de las décadas anteriores con cierto agotamiento, con demasiados elementos. De esta manera “se quedó con menos”.

Restricción voluntaria.

parco, ca. adj. Sobrio, templado y moderado en la comida o bebida.¹¹

(...) creo que sigo siendo austero, es una aspiración la austeridad, en mi heladera hay más cosas que no son tan austeras. Por eso no soy pobre. Como me dijo un gran músico “aquí presentamos a Bazán que va a hacer música pobre”. “Tengo que corregirlo acá maestro, yo no puedo ser pobre, puedo elegir, por eso soy austero” (BAZÁN, 2000).¹²

Como sucede con otros compositores contemporáneos y afines a Bazán, encontramos la *aspiración* de austeridad frente a la tentación de demostrar cierta erudición al desplegar una serie de técnicas que funcionaban como marcas de modernidad y de prestigio dentro del medio en esa época. La metáfora con la comida sugiere el gran banquete *diteliano* de la década precedente y la intención de colocar menos ingredientes en el plato. Pero su preocupación por lo social lo lleva a prestar atención hacia aquel que no puede elegir, y que, en su parquedad, expresa lo que él considera esencial, sin adornos o artificios.

(...) me preocupa de aquel que le falta, de aquel parco que no se sabe expresar, me interesa, yo aprendo más de él, para expresarme yo con pocos elementos. Me interesa aquel descarnado que está sufriendo y que entonces comprende mejor que yo lo que es la esencia en la vida y entonces busco la esencia en el que sufre, en el que tiene hambre, en el desposeído. Esa posición espontáneamente me interesó y es parte de esa ideología puesta en la música, escuchar al hermano, escuchar al otro y también ser escuchado. Creo que mucho del problema de la música del siglo XX fue descubrir que no había alma, que no había personalización, como es el serialismo o los ismos muy intelectuales (BAZÁN, 2000).¹³

En sus declaraciones aparece una preocupación por lo social pero no menciona explícitamente un posicionamiento político, sino más bien un tipo de humanismo al que considera que está por encima de las divisiones políticas. (Figura 3)

Humor parco

parca. (Del lat. *parca*).

f. *Mit.* Cada una de las tres deidades hermanas, Cloto, Láquesis y Átropos, con figura de viejas, de las cuales la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba el hilo de la vida del hombre.

10 Entrevista a Oscar Bazán en KOREMBLIT, Claudio. “Historia y silencios de la música pobre”. Revista Experimenta N0 16. Disponible <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/oscar-bazan-por-claudio-koremblit/>. Originalmente publicado en el Catálogo de Experimenta en el año 2000.

11 Diccionario de la lengua Española. <http://lema.rae.es/drae/?val=Parca>.

12 Entrevista a Oscar Bazán en KOREMBLIT, Claudio. *Op. Cit.*

13 Entrevista a Oscar Bazán en KOREMBLIT, Claudio. *Op. Cit.*

2. f. poét. **muerte** (cesación de la vida).¹⁴

¿Que actitud tomar ante lo inevitable? Pareciera que Bazán elige el juego y el humor como antídotos contra el academicismo del medio, contra la muerte en vida, contra la repetición mecánica. Abraza la idea de lo efímero y acepta el riesgo de no ser entendido, de no ser aceptado, de perecer sin lograr trascender.

Es válido reír. Esta es la primer[a] premisa. Claro, eso no figuraba en las enseñanzas. ES VÁLIDO REÍR. Los culpables de que no sepamos reír son los que nos impusieron su criterio sacralizador de la obra de arte. El hecho artístico era solo trascendente. Ignorábamos que lo efímero tuvo siempre su propia poesía (BAZÁN, 1976).¹⁵

En sus declaraciones expresa la intención de tomar de las experiencias formativas anteriores sólo lo que le sirve, probablemente en algunos aspectos técnicos. Pero redefine su postura y lo que pretende en cuanto al quehacer artístico, quitándole el peso del *deber*. Junto con “las enseñanzas” habían sido impuestas una serie de juicios valorativos en los que *lo lúdico* había sido descartado. Volver a aprender a reír se podía transformar en un objetivo serio.

(...) EL HUMOR ES LÚDICO. El humor crea sus propias reglas de juego y al mismo tiempo las rechaza. Todo vale. Bla-bla-bla... La alegría del juego vence a la explicación del hecho. (...) EL HUMOR ES DESENCADENANTE. Las esquematizaciones de bolsillo. Las dulces cadenas de la técnica. Esa armadura multicultural que no podemos despegar del cuerpo. Interesados y desinteresados convencionalismos. Estas y otras cosas han logrado el milagro de poder envasar nuestro pensamiento que se distribuirá y llegará así a todos los hogares.

(...)EL HUMOR ES ACTUAL. Solo el presente no se repite. El humor debe ser como el tiempo: debe envejecer de inmediato. Por eso el humor es cibernético, aleatorio, informal y fotogénico (BAZÁN, 1976).¹⁶

El juego con lo teatral/ musical, con las propuestas de partituras gráficas y con las nuevas tecnologías aparece atravesado por el juego con lo que suena y lo que no suena, el sonido y su resonancia, los gestos y las expectativas que generan. (Figura 4).

En la búsqueda que incluye “la emoción y la estructura” aparece jerarquizado el sonido como sonido en sí mismo, valorizado en toda su riqueza aunque advirtamos también que forma parte de una estructura sólida, y aparece también, como en otros compositores de este período, una utilización particular del silencio. La idea de que la música también es eso “que no suena”.

“La implicancia de lo teatral, lo gestual, aparentemente va por otro camino que lo austero, que es lo que estoy proponiendo, pero a mi me gusta un teatro austero también. Yo hablo de teatro y es que la música sea todo, sea lo que suena y lo que no suena. En definitiva, creo que la música, no pienso definirlo[a] ahora, es algo que suena y no suena, está lo que no suena. Hay mucha cosa que no suena que tiene mucha más música que los acordes, a mi me interesa eso”.¹⁷

Podemos considerar lo que sucede con sus piezas instrumentales y de teatro musical frente a lo que sucede en las piezas electroacústicas en cuanto a *lo que no suena*. En las primeras la presencia física y los movimientos de el/ los intérprete/ s no sólo constituye un lazo con la tradición musical de las salas de concierto, sino que facilita cierta comunicación inmediata. Sin embargo, aunque no está la imagen visual en su música electroacústica, el gesto está allí; aparece inscripto en el tipo de materiales que se presentan, los

14 Diccionario de la lengua Española. <http://lema.rae.es/drae/?val=Parca>

15 BAZÁN, Oscar. Música y humor. Digitalización del mecanoscrito original. Evento llevado a cabo el domingo 18 de enero de 1976 en el marco del Quinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado en Buenos Aires, del 7 al 21 de enero de 1976. Disponible en <http://www.latinomercia-musica.net>.

16 Ibid.

17 Entrevista a Oscar Bazán en KOREMBLIT, Claudio. Op. Cit.

procesos que atraviesan y el modo en que se articulan unos con otros. El sonido tiene inscriptas las huellas del movimiento; el *gesto* funciona como una evocación del movimiento.

En este caso sustituimos el concepto de “escritura” por la manipulación misma del material electroacústico en las manos del compositor, que se convierte a la vez en el intérprete que fija su propia performance .

> **La obra**

En cuanto al tipo de material sonoro, *Parca* se destaca por la utilización de sonidos creados enteramente mediante síntesis y modificados, que no poseen ningún parecido con sonidos vocales o de instrumentos acústicos convencionales. Esa característica, en principio, imposibilitaría la capacidad para evocar a una fuente sonora identificable, es decir, de ser referenciales y vincularse con alguna imagen visual conocida, otorgándole cierto grado de abstracción en el aspecto tímbrico.¹⁸

En cuanto a la estructura general de *Parca*, podemos identificar cuatro bloques de texturas y materiales diferenciados, susceptibles de ser vinculados con diferentes arquetipos espectromorfológicos¹⁹ y gestos. Cada bloque se presenta separado del otro por un bloque de silencio que enmarca la aparición y desaparición de estas secciones (ver Figura 5).

En la parte superior de la Figura 5, en el eje horizontal podemos visualizar la representación gráfica de la amplitud y su desarrollo en el tiempo -envolvente dinámica- (en violeta el canal izquierdo y en naranja el canal derecho) mientras que en el eje vertical encontramos la representación gráfica del análisis del espectro armónico y sus modificaciones -espectrograma- representado por un dibujo en escalas de grises, siendo los tonos más oscuros los que representan los valores con mayor energía. (ver figura 6).

Primer bloque: un continuo de sonidos iterados con variaciones no previsible. Comienza con el gesto de ataque, en registro grave, repetido de manera isócrona, en una entrada gradual o crescendo .

Su *aparente* monotonía se ve sobresaltada por juegos rítmicos con la intensidad, la espacialidad (en este caso ciertas alternancias de los dos canales de estereo) y la modificación tímbrica (súbitamente una mayor amplitud espectral de algunos sonidos). (Ver figura 7). La combinación de estos elementos crea variaciones en la percepción de agrupamientos, generando distintos tipos de acentos.

En esta primera sección, donde ese único sonido “protagonista” (sonido A) se presenta con mínimas variaciones en un continuo rítmico que remite a la percusión tribal, se extiende cerca de 2’25” y desaparece gradualmente, como en el comienzo.(ver figura 8)

Segundo bloque: en 2’35” otro continuo de sonidos, de espectro armónico mucho más amplio que el primero (sonido B) y se repite de manera no mecánica (se reitera), formando frases de distinta longitud, alternadas por bloques de silencio que también son variables. Considerando estos fragmentos como “frases”, advertimos que comienza con figuras breves (a la mitad de la duración de la pulsación) destacándose el primer sonido por descender una tercera menor respecto al sonido repetido (funcionando como *apoyatura*); el sonido repetido adquiere estatus de centro tonal/ modal por su insistencia (pese al cambio de altura espectral, reconocemos la misma altura tonal respecto al sonido del primer bloque); se apoya ocasionalmente en una octava inferior y finaliza con figuras más largas (al doble de la pulsación) deteniéndose en la octava superior del sonido repetido, pasando antes por una segunda mayor que correspondería a la séptima baja respecto a la altura del sonido principal.

La insistencia en la nota repetida, la interválica que reconstruye parcialmente una escala pentatónica 20, la desaceleración y cambio de octava como recursos de cierre de frase y la repetición con mínimas

18 Es interesante notar que autores como Windsor creen que todos los sonidos poseen ambas cualidades y que no existen los sonidos puramente abstractos o referenciales (Windsor, 1996). Incluso el mismo Smalley, quien propuso esta clasificación en un comienzo, algunos años más tarde optó por los términos intrínseco/ extrínseco para diferenciar ambas clasificaciones (Smalley, 1997). CÁDIZ, Rodrigo. “Estrategias auditivas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica”. Revista Resonancias, No.13, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.

19 SMALLEY, Denis. (1997). “Spectromorphology: explaining sound-shapes”. Organised Sound, 2/2, Cambridge University Press, pp. 107–126.

20 Banshiki-shō (1 ½ tono, tono, 2 ½ tonos, tono) es uno de los seis modos pentatónicos utilizados en la música antigua japonesa. Harich-Schneider Eta. A History of Japanese Music. London, Oxford University Press, Londres, 1973.

variaciones, especialmente en cuanto a longitud, remiten a cierta gestualidad “oriental”. 21 Hacia 3’56” se toma la octava aguda para la repetición y hace el gesto de cierre; luego del silencio se repite el gesto de cierre sin la frase precedente; en 4’09” será la octava grave pero no cerrará la frase sino que volverá al gesto del comienzo de este segundo bloque, el cual se extiende hasta 4’42”. Luego de un silencio de 7 segundos (un poco más largo que los que escuchamos entre las frases de este segundo bloque) comienza el tercer bloque.(Ver figura 9).

Esta tercera parte se deriva directamente de la anterior en cuanto a los materiales. Estos son fragmentados aún más, incrementando los intervalos de silencio entre los sonidos. Repite el final de la última frase (las dos notas agudas); vuelve a la nota grave; pasan otros 7 segundos y el sonido que aparece es el del primer bloque (5’02”) tres veces, cada vez con más amplitud espectral y sonoridad, desplazándose de derecha a izquierda. Luego aparece un tercer sonido (C), tres veces más resonante que los anteriores y aparentemente sin vinculación directa con los escuchados hasta ese momento (5’19”). La sonoridad remite a otra espacialidad por su mayor reverberación. Luego aparecen dos sonidos que dejan entreoír la combinación del nuevo sonido con el “sonido protagonista”(A), en distintas proporciones. Vuelve el sonido (A) pero en seguida se escucha otro sonido híbrido. Tras un silencio, reaparece el protagonista al que en seguida le sucede un nuevo tipo de sonido “acampanado” (D) (5’45”) derivado de la 7ma superior con que cerraba las frases del segundo bloque. Reaparecen un par de sonidos híbridos y en 6’01” se da una superposición entre el sonido protagonista (A) más los sonidos (C) y (D), una nueva combinación que constituye un nuevo material, extendiéndose su resonancia durante 6 segundos (apreciable en las líneas horizontales de la figura 9) hasta un nuevo ataque que le sirve de cierre, es decir, innovando en la omisión del silencio entre los sonidos y creando un nuevo tipo de gestualidad conclusiva (sonido E). Aparecen nuevamente el sonido inicial (A), el sonido (C) y (A) y luego aparece un sonido derivado del sonido (E) (al que podemos llamar E2), dos veces, desplazándose lentamente del canal izquierdo al derecho y cortado por una última aparición del sonido (A) que se extiende hasta 6’44”.(ver Figura 10).

El cuarto y último bloque comienza en 6’51” y presenta un material y gesto nuevo. Contrasta con los bloques anteriores por la densidad textural, la intensidad, el sonido continuo -sin silencios- y el manejo de las alturas. Comienza con un sonido sostenido cuya altura tonal es similar a la de (A). En seguida se le agregan octavas superiores e inferiores, que oscilaran en el espacio de un canal a otro y variarán en su microafinación, aprovechando pequeños glissandos (los podemos observar en el espectrograma como líneas curvas descendentes de izquierda a derecha). A este juego de alturas se le agrega la esporádica aparición y desaparición de terceras menores/ mayores que van cambiando de octavas, de espacio y en su microafinación. Hacia el final desaparecen las terceras para quedar las octavas desplegadas, en un final más sobrio. El tratamiento sugiere un pensamiento orquestal, al estilo de una gran cadencia y el aprovechamiento del clímax generado en el tercer bloque para concluir la pieza.

El gesto de un final grandilocuente recurriendo a una Coda acórdica que no necesariamente guarda vinculación con lo precedente -¿Un sutil gesto humorístico?- ya había sido explotado por compositores como Erik Satie en piezas como *Embriones Secos (Embryons Deseches; piano, 1913)*, cuyo último número finaliza con una gran cadencia obligada “del autor”.²² Cierta referencia lejana a la tonalidad (diluida) en el contexto de la sección final de una obra electroacústica puede entenderse también como un guiño al oyente, que puede haber descartado la expectativa de una conclusión de esas características al evocar las secciones anteriores. Claro está que la sorpresa o la referencia humorística dependen de las asociaciones previas que cada uno haya establecido, así como del grado de exposición a ciertas normas y hábitos que caracterizan a la tradición de la música clásica occidental.

Dentro de la atmósfera sobria creada hasta ese momento, este cuarto bloque de *Parca* puede simplemente funcionar como una especie de catarsis o explosión de sonido, que de alguna manera actúa como compensación frente a la acumulación de gestos contenidos previamente.

21 Podríamos relacionar este material y su comportamiento con la música japonesa de la tradición Gagaku. Como en la caligrafía tradicional, donde el espacio “en blanco” es tan importante como el trazo de tinta, o en el teatro donde la “ausencia” de palabras y movimiento aparecen frecuentemente, generando momentos de gran intensidad en las escenas.

22 La pieza de Satie parodia la formas clásicas y recurre a todo tipo de desvíos, así como el uso de citas de otras composiciones. En el último movimiento recurre a una “terminación innecesariamente ‘grandiosa’ para el alcance de la pieza, recordando el virtuosismo inapropiado que aparece en la retransición, y está hecho de manera aún más humorística por la instrucción de Satie ‘hágalo lo mejor posible’ con una simple tríada que se repite.

La construcción del discurso por bloques sonoros yuxtapuestos y contrastantes aparece como recurso en Bazán tanto en las obras electroacústicas como instrumentales, así como también en su propuesta docente a partir de consignas de improvisación grupal.²³

› **Consideraciones finales**

En el marco general de la investigación nos detenemos en los conceptos de “estética pobre” y “estética austera” vinculados con una voluntad expresiva de un grupo de compositores latinoamericanos del siglo XX.

Dentro de ese grupo de compositores identificamos al cordobés Oscar Bazán, las problemáticas y debates propios de la época y el uso moderado de la tecnología en relación a las prácticas compositivas en América latina. La apropiación selectiva –una manera de aludir a cierta *antropofagia* en esta región- aparece tanto en la utilización de la tecnología como del uso de la información sobre nuevas técnicas compositivas provenientes de Europa y Estados Unidos.

Esta información técnica y su circulación crítica es observable especialmente entre los ex becarios del CLAEM-ITDT y participantes de los CLAMC, revelando un grado de interés por la toma de conciencia y reflexión, plasmados en entrevistas, ensayos y en su labor docente.

Pudimos verificar en *Parca* aquellos rasgos apuntados inicialmente relacionados con la austeridad de los materiales y la estructuración en forma de bloques que, a modo de montaje, va construyendo la pieza a través de la acumulación de fragmentos yuxtapuestos; observamos el trabajo de minuciosa variación tímbrica, espacial y registral de los sonidos; destacamos la importancia del silencio dentro del entramado sonoro y rastreamos algunas sutiles referencias al humor a través de gestos imprevistos y lúdicos.

La presencia de *la máquina* lleva a Bazán a (re)reconsiderar su lugar en cuanto humano. Desde ese lugar recupera el valor y la intención de concebir su música fundamentalmente como un hecho comunicativo, en el que lo intelectual y lo emocional no se excluyen sino que se potencian.

²³ Descripción de su Taller libre (Escuela de Artes, UNC) plasmada en una Comunicación presentada al II Simpósio de Compositores de São Bernardo do Campo, São Paulo, 1978.

Bibliografía

BAZÁN, Oscar. (1969). *Álbum de valeses*. Partitura inédita.

_____ (1974). *Parca*. Obra electroacústica compuesta en el Laboratorio del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), Buenos Aires. Duración 8'43". Disponible en la página de la Fundación Langlois de Montreal. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1655>.

_____ (1976). *Música y humor*. Digitalización del mecanoscrito original. Evento llevado a cabo el domingo 18 de enero de 1976 en el marco del Quinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado en Buenos Aires, del 7 al 21 de enero de 1976. Disponible en <http://www.latinoamerica-musica.net>. Consultado el 2/5/2012.

_____ (1978). *Comunicación presentada al II Simpósio de Compositores de São Bernardo do Campo, São Paulo*. Digitalización del mecanoscrito original. Disponible en <http://www.latinoamerica-musica.net>. Consultado el 3/2/2012.

CORRADO, Omar. (1995). "Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes". *Revista Musical Chilena* Vol. 49, No. 184, Julio - Diciembre, p.47-64.

_____ (1997). "The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music", *World New Music Magazine* 7, pp. 81-88.

DIRIÉ, Gerardo. (2000) "La música austera de Oscar Bazán y unas canciones urbanas del Uruguay". *Revista A contratiempo*, número 11, Bogotá. Disponible en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/ediciones/revista-11.html>. Consultado el 3/2/2012.

KOREMBLIT, Claudio. (2006) "Historia y silencios de la música pobre". Revista *Experimenta* nro 16. Disponible <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/oscar-bazan-por-claudio-koremblit/>.

PARASKEVAÍDIS, Graciela.(2005). "Las Austeras de Oscar Bazán". Texto escrito para el librito del CD del Ensemble de Cámara de la OEIN, Fundación Arca Ira, Cantvs, CA 067-2, La Paz, Bolivia, 2004, y actualizado en 2005. Disponible en http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf. Consultado el 17/12/2011.

SMALLEY, Denis. (1997). "Spectromorphology: explaining sound-shapes". *Organised Sound*, 2/2, Cambridge University Press, pp. 107–126.

ANEXO



Figura 1. Sintetizador ARP 2600²⁴



Figura 2. Revox A77 MKII

²⁴ Imagen tomada de <http://www.wayoutware.com/twarphistory.html>.

4. El vals prohibido



Figura 3. La censura: una "restricción involuntaria". Oscar Bazán, *Álbum de valeses*, 1969.

21. Vals en blanco

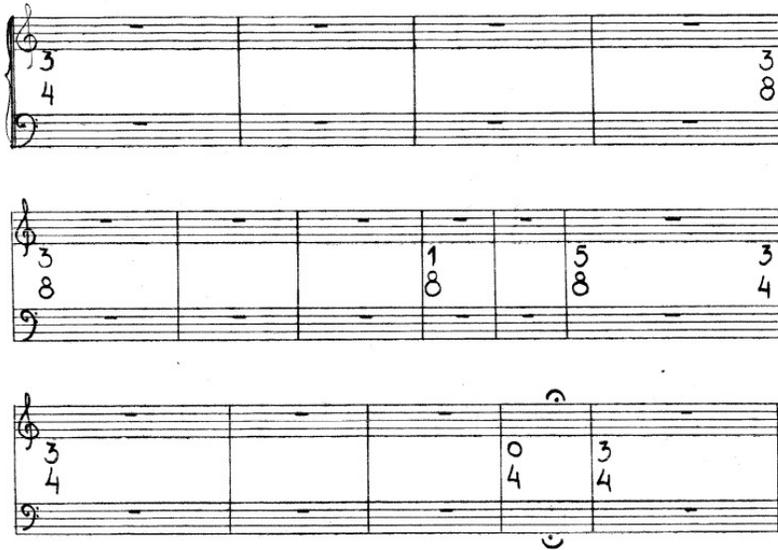


Figura 4. Un vals silencioso a la Cage. Oscar Bazán, *Álbum de valeses*, 1969.

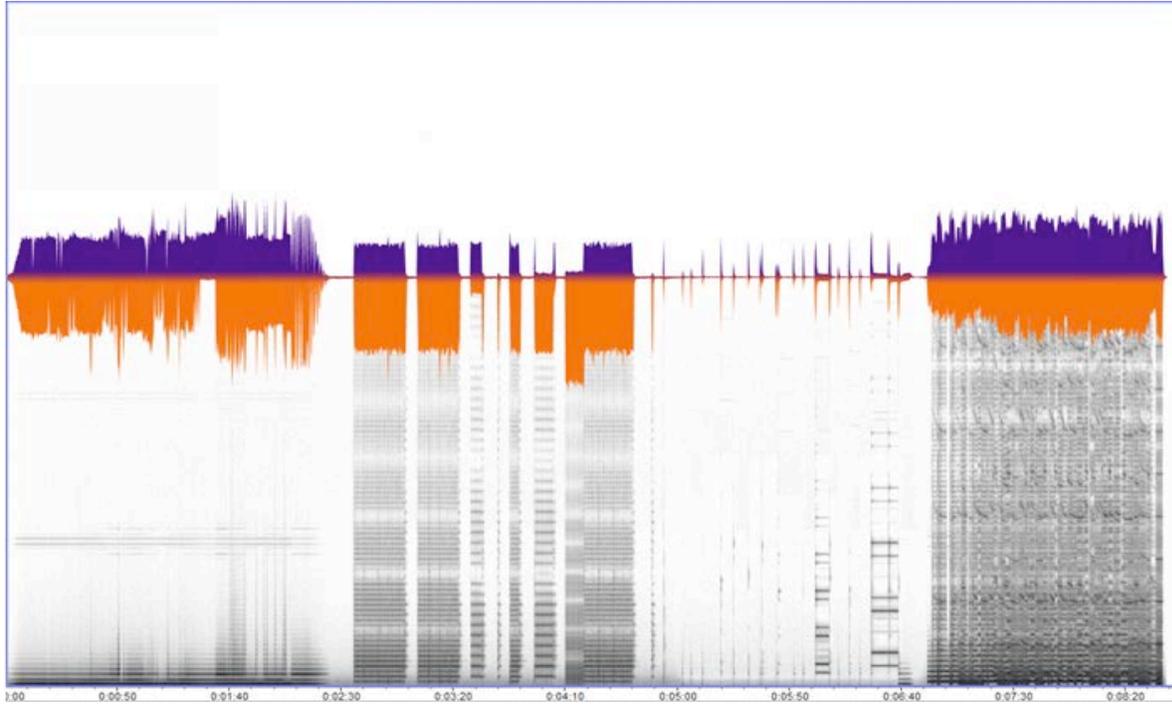


Figura 5. Forma de onda y espectrograma de Parca (Tiempo total: 8'47'').

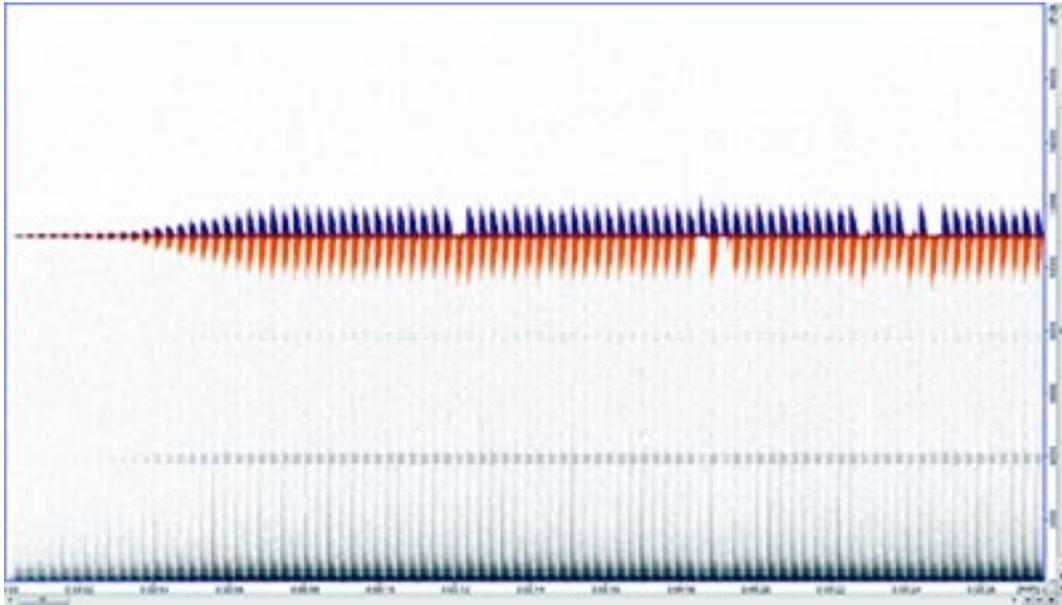


Figura 6. Comienzo.

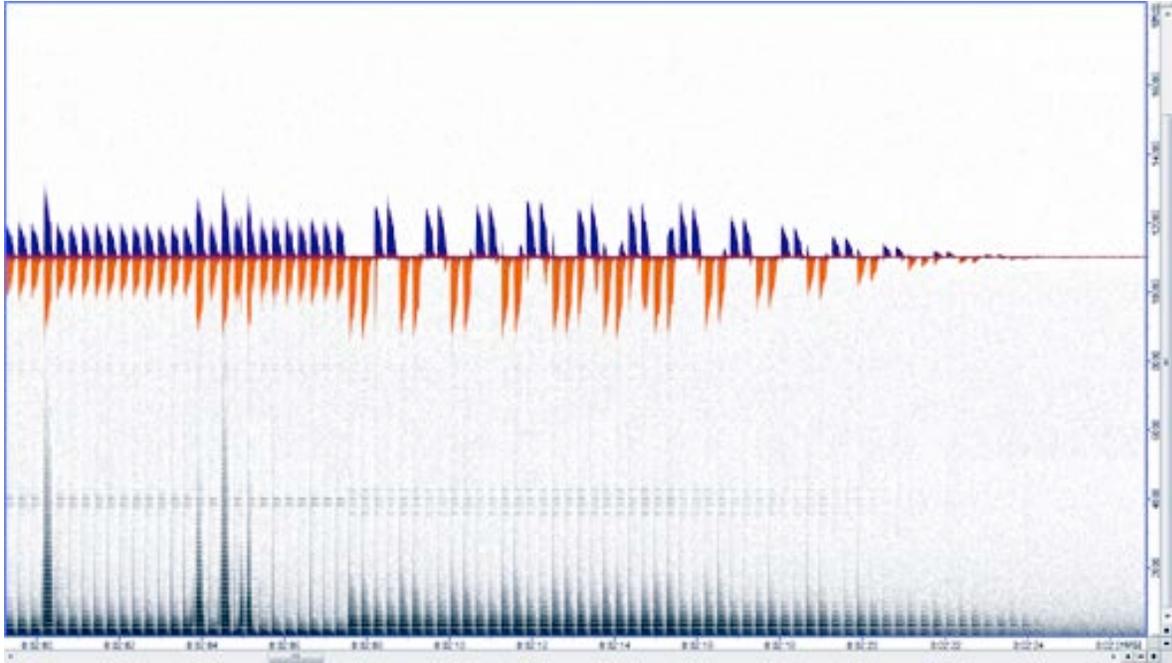


Figura 7. Final del primer bloque.

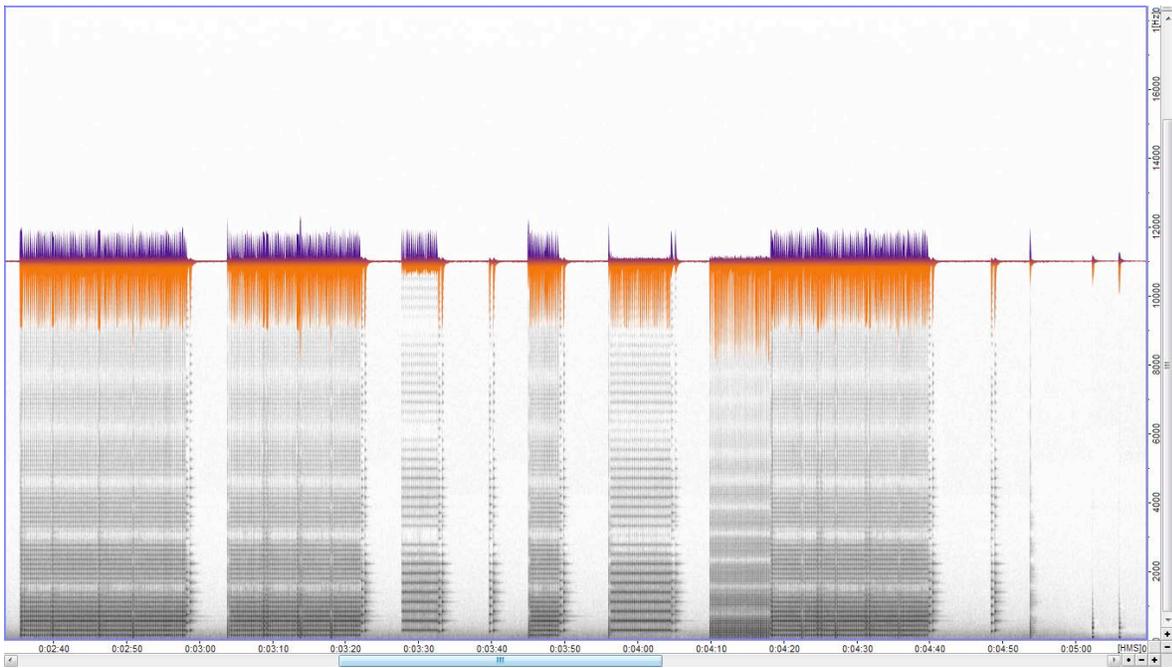


Figura 8. Segundo bloque.

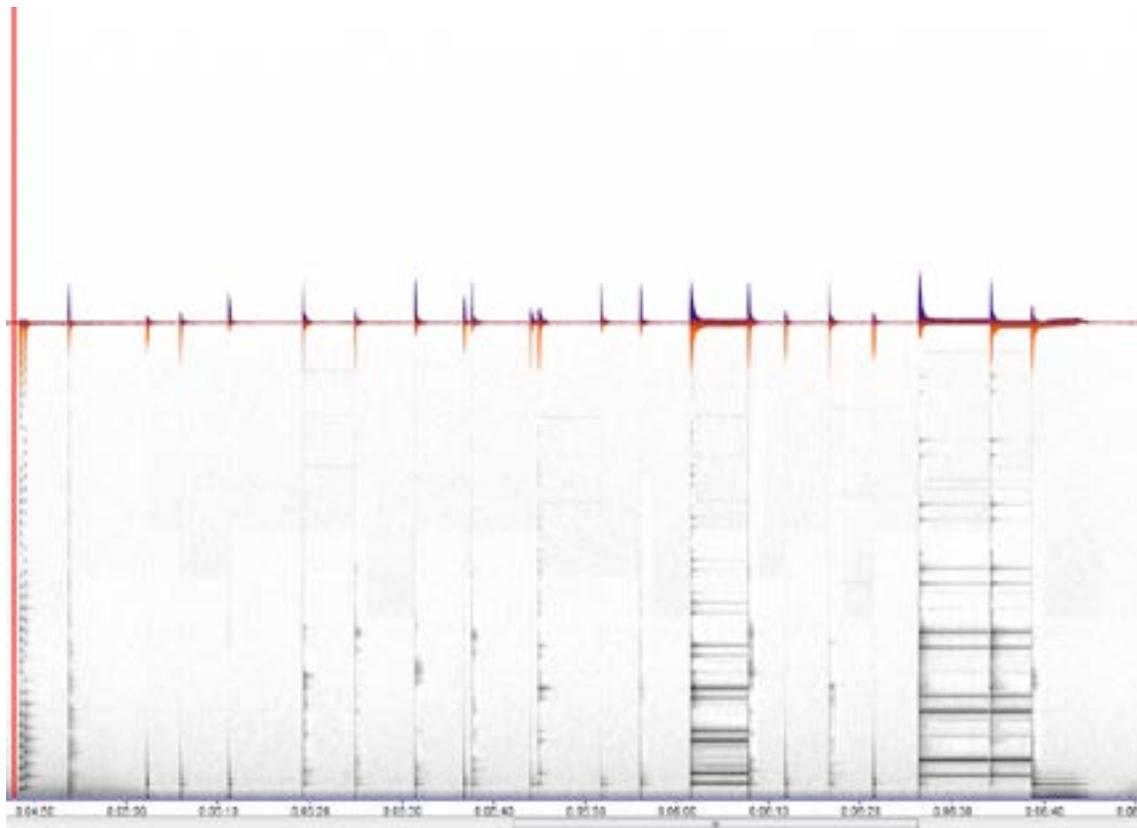


Figura 9. Tercer bloque.

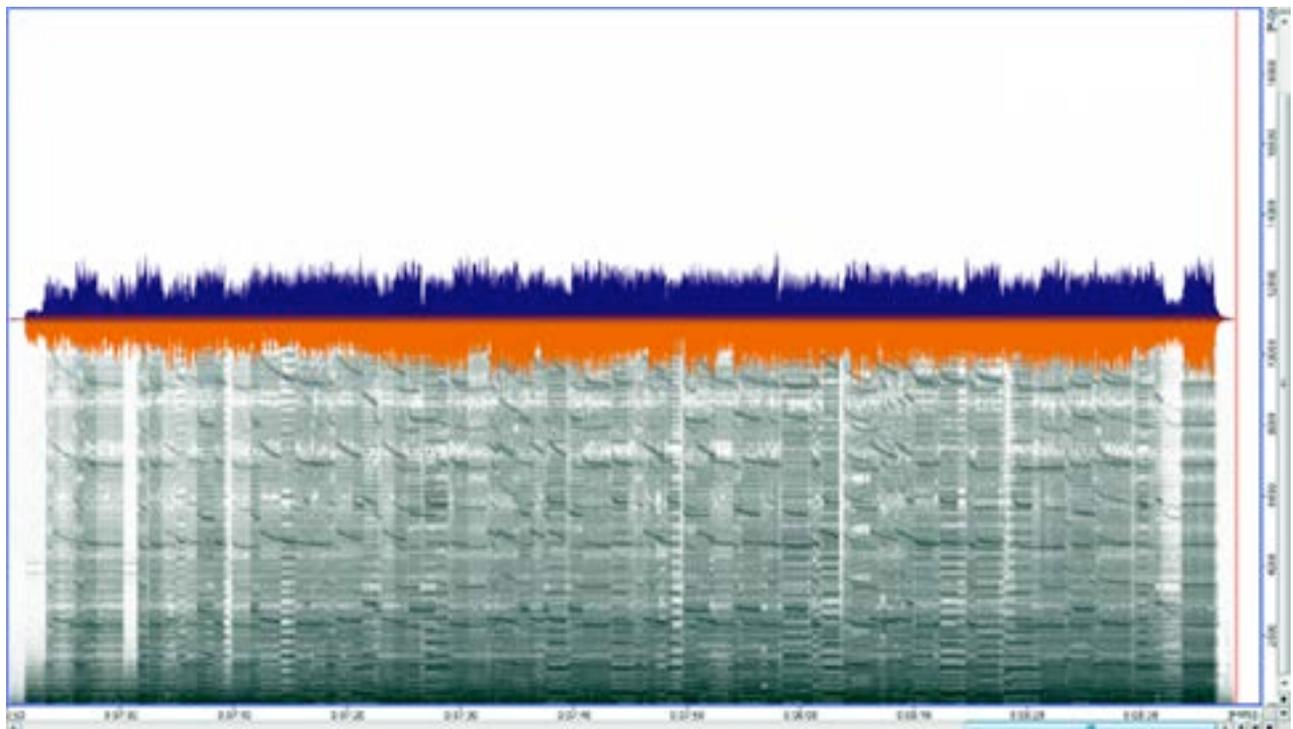


Figura 10. Cuarto y último bloque.