

**Nuevas poéticas  
en la música contemporánea argentina**

**Escritos de compositores**

Pablo Fessel (comp.)

COLECCIÓN **LIBROS DE MÚSICA**

Biblioteca Nacional



Fessel, Pablo comp.

Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina.  
Escritos de compositores - 1ª. edición. - Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.

352 p. ; 13 x 19 cm. (Libros de música)

ISBN 978-987-9350-24-9

I.- Título. II.- Música argentina. III.- Estética de la música  
IV.- Composición musical.  
CDD A864

**COLECCIÓN LIBROS DE MÚSICA**  
**Biblioteca Nacional**

**Director de la Biblioteca Nacional:** Horacio González

**Subdirectora de la Biblioteca Nacional:** Elsa Barber

**Área de publicaciones:** Sebastián Scolnik, Horacio Nieva, María Rita Fernández,  
Ignacio Gago

**Coordinación de la Dirección de Cultura:** Raúl Jesús Pano

**Área de diseño gráfico:** Sebastián Pardo, Axel Russo, Alejandro Truant, Gabriela Melcon,  
Valeria Gómez, Juan Martín Casalla

**Coordinación del proyecto:** Ezequiel Grimson

**Corrección:** Daniel Campione y Miguel Galperín

**Diagramación:** Alejandro Truant

**Producción industrial:** Darío Stukalsky

**Diseño de cubierta:** Sebastián Pardo

**Imagen de tapa:** Sin título, de Tulio de Sagastizabal, 1999

Acrílico sobre tela

100 x 135cm.

Colección Museo Castagnino+Museo de Arte Contemporáneo de Rosario

© 2007, Biblioteca Nacional  
Agüero 2502 (C1425EID)  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
[www.bibnal.edu.ar](http://www.bibnal.edu.ar)

**ISBN:** 978-987-9350-24-9

IMPRESO EN ARGENTINA – PRINTED IN ARGENTINA  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Escritos de:

Oswaldo Budón  
Germán Cancián  
Marcelo Delgado  
José Halac  
Jorge Horst  
Martín Liut  
Mario Mary  
Carlos Mastropietro  
Luis Naón  
Pablo Ortíz  
Juan Pampín  
Fabián Panisello  
Damián Rodríguez Kees  
Santiago Santero  
Juan Pablo Simoniello  
Natalia Solomonoff  
Oscar Strasnoy  
Marcelo Toledo  
María Cecilia Villanueva  
Antonio Zimmerman

## Índice

Prólogo	13
Introducción	15
Juan Pablo Simoniello El oficio de compositor	25
Jorge Horst Acracia y composición	41
Osvaldo Budón Algunos recorridos desde el material a la forma	63
Marcelo Delgado De eso no se habla	79
Pablo Ortíz Una generación diaspórica	95
Carlos Mastropietro Reconstrucción	113
José Halac Instinto y organización. Conceptos sobre el recorrido estético de mi composición	125
Natalia Solomonoff Crear música aquí, hoy...	139

Mario Mary El sonido del siglo XXI	155	Santiago Santero Tiempo y forma	309
Antonio Zimmerman Un pasado ilusorio	173	Fabián Panisello Los universales de la música	333
Marcelo Toledo Pensar la música hoy... olvidar la música	189		
María Cecilia Villanueva Comentario	205		
Luis Naón ¿Quién soy?	217		
Germán Cancián Poética (brevis)	231		
Juan Pampín Ética, poética, política: Apuntes sobre la composición de <i>OID</i>	245		
Damián Rodríguez Kees La sorpresa (o la torpeza) de los sonidos y el cuerpo en el espacio	261		
Martín Liut Adentro y afuera. Músicas para la sala de concierto y para el espacio público	275		
Oscar Strasnoy Dos palabras	295		

## Prólogo

por Horacio González

La perpetua ambición de la crítica quizá sea llegar al mismo plano de intensidad y bravura que la obra que examina. A veces, este sentimiento es una confesión apenas insinuada. A veces, un programa de acción con suerte dispar. Y siempre, un misterio del arte. El núcleo más vivaz del pensamiento artístico consiste –puede imaginárselo– en buscar equivalencias entre las formas de expresión; la literatura y la danza, la pintura y el cine, el teatro y la política, la poesía y las artes plásticas, la fotografía y el socialismo. Muchos tratados se escribieron sobre el drama de la traducción de una esfera a otra. El *Laocoonte* de Lessing es la evidencia sobreviviente de cómo las épocas clásicas trataron el tema. Reconocer que cada forma artística busca adivinar pero también oscurecer los medios de otra, es posible sospecharlo. Proponer la convivencia pacífica luego de recibir la visita de esa sospecha, sin duda puede aliviarnos. Lo cierto es que cada evidencia del arte, cuando se consume, busca ser la única luminaria del panteón. En ese caso, ni la pintura podrá preguntarse por la poesía ni los medios de la escritura podrán acreditarse ante la música. Pero ninguna prohibición triunfa, dejando paso en verdad a la incógnita de las relaciones que viven dentro de todo lenguaje. Un crítico cabal se preguntará por su novela secreta así como un músico verdadero recibe siempre la visita enigmática de la literatura. Cómo recibir esos dones, equilibrarlos, sofocarlos o cederles el lugar de un dilema siempre irresuelto –pero vivificante– es una parte esencial de lo que suele llamarse inspiración. Este tema no puede declararse resuelto ni abandonarse en su ensueño. A él se refieren los libros de esta colección, que nos invitan a reflexionar sobre la música cuando la sobrevuelan las pasiones de la escritura.

## Introducción

por Pablo Fessel

Con relativa periodicidad en las últimas décadas se presentaron ocasiones de exposición y debate, por parte de los propios compositores, de las poéticas que articulan la música contemporánea argentina. Entre las instancias más significativas que han quedado documentadas se pueden mencionar las *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX* realizadas en Córdoba en 1984;<sup>1</sup> los ensayos publicados desde 1989 en la *Revista del Instituto Superior de Música*<sup>2</sup> así como, especialmente, en la revista *Lulú* (1991-1992);<sup>3</sup> y la sesión dedicada a la música en la *Tercera Reunión de Arte Contemporáneo* realizada en Santa Fe en 1997.<sup>4</sup> Entretanto, una nueva generación de compositores ha venido a ocupar un espacio destacado en la escena del arte argentino.

*Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* incluye un conjunto de escritos de compositores argentinos sobre su propia música. La invitación que dio lugar a este libro involucraba cuestiones como la relación entre la composición y la escritura, las dificultades y la distancia inherente a ese ejercicio de 'propia interpretación' por parte de los artistas, la presunta existencia y contornos de una música contemporánea argentina, así como los matices, variaciones o desplazamientos que a esa entidad difusa incorporan las poéticas de una nueva generación de compositores. Una gene-

---

1. Actas de las *II Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*. Córdoba, 27-31 de agosto de 1984.

2. Una publicación periódica fundada por Jorge Molina y editada por la Universidad Nacional del Litoral.

3. *Lulú*. *Revista de técnicas y teorías musicales*. Dirigida por Federico Monjeau, publicó cuatro números entre 1991 y 1992.

4. Véase la publicación de las contribuciones y discusiones planteadas en ese marco en la revista *Punto de Vista* 60 (1998), pp. 25-35.

ración a la cual pertenecen, entre otros, Osvaldo Budón, Germán Cancián, Marcelo Delgado, José Halac, Jorge Horst, Martín Liut, Mario Mary, Carlos Mastropietro, Luis Naón, Pablo Ortíz, Fabián Panisello, Juan Pampín, Damián Rodríguez Kees, Santiago Santero, Juan Pablo Simoniello, Natalia Solomonoff, Oscar Strasnoy, Marcelo Toledo, María Cecilia Villanueva y Antonio Zimmerman, cuyos ensayos componen este volumen.

La relación entre la composición y la escritura invoca una serie de problemas que aparecen tematizados en algunos de los escritos. Uno de ellos es la relación de la música con el lenguaje; en particular, la posibilidad de la música de ser nombrada. El escepticismo acerca de esa posibilidad ubica al lenguaje en el lugar de una transparencia referencial, antinómica de la opacidad de la música, de su naturaleza inefable. Otros temas en esta serie, aludidos o plasmados en los textos, incluyen las posibles correspondencias formales entre los textos y la música de sus autores (lo que vuelve sobre la antigua categoría del estilo personal, una categoría que podría trascender al complejo pasaje del pensamiento musical a la expresión lingüística, a la inadecuación esencial que allí se produce), así como la relación o la pertinencia de las construcciones discursivas referidas a la música para con la música misma, con la precariedad implícita en ese deslinde.

Las dificultades inherentes a esa relación entre el lenguaje y la música no se circunscriben al plano de la formulación de los textos sino que se extienden también a la interpretación: se presenta aquí el problema de la condición autorreferencial de los escritos. En relación con este punto el libro confronta una ambivalencia histórica en la recepción de la palabra del compositor sobre su propia música. La preeminencia acordada por la musicología del siglo XIX a la propia interpretación –registrada en fuentes como la correspondencia, los testimonios o los escritos de compositores– por sobre el análisis de las obras mismas dio paso, en el siglo XX, a una relativa desestimación de esa singularidad –una posición que se puede relacionar tanto con un objetivismo estético como con la crítica post-estructuralista del sujeto.

El musicólogo húngaro László Somfai constataba en 1980 que “parece haber un acuerdo tácito entre los musicólogos respecto de que la composición misma, la partitura, es la única forma auténtica de comunicación creativa por parte del compositor, mientras que sus observaciones explicativas y analíticas acerca de sus obras [...] tienen que considerarse como fuentes suplementarias, secundarias, de valor histórico pero decreciente atractivo.”<sup>5</sup> Como escribió provocativamente Carl Dahlhaus en una ocasión, el compositor, respecto de su propia obra, “es un exegeta más, que no puede reclamar el mínimo privilegio interpretativo”.<sup>6</sup>

Esta contraposición omitió situar la propia exégesis como una instancia susceptible y necesitada a su vez de interpretación, cuya relevancia no puede establecerse con anterioridad. La crítica reciente parece dispuesta en cambio a restituir para la propia interpretación su valor de verdad.<sup>7</sup>

Es verosímil pensar que hay una relación entre la pérdida en la inteligibilidad general de la música de concierto hacia comienzos de siglo XX y una orientación creciente por parte de los compositores hacia la exposición teórica, como una forma de asumir, en cierta medida, la responsabilidad por la interpretación de su propia obra. Correlativamente, la historia de la música se incorpora como materia de la propia conformación compositiva. Si a este panorama

5. L. Somfai, “Self-analysis by twentieth-century composers”, en *Modern Musical Scholarship* (E. Olleson ed. Stocksfield/Northumberland, 1980), pp. 167-79.

6. C. Dahlhaus, “Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett op. 30”, *Melos* 50/1 (1988), p. 32; citado en Wolfgang Gratzner, *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation* (Wien, Böhlau, 2003), p. 13.

7. Significativamente, y limitando la referencia a la escena local, la edición de este libro terminó por confluir con iniciativas análogas surgidas recientemente en el campo de la literatura y la plástica. Cf. por ejemplo el colectivo *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (S. Molloy y M. Siskind eds., Buenos Aires, Norma, 2006) así como las ediciones dedicadas a poéticas contemporáneas de *ramona. revista de artes visuales*, números 50 (2005), 60 (2006) y 70 (2007).

se agregan un alejamiento del cientificismo y la adopción de estrategias retóricas ligadas al ensayo como expresión de género de la crítica, resulta de todo esto una mayor permeabilidad de aquellos límites nítidos e insalvables que se alzaban entre la expresión artística y su interpretación.

Los escritos que integran esta compilación se desplazan entre la interrogación teórica, la caracterización de obras y la relación autobiográfica.

Algunos aspectos que singularizan estas poéticas están dados por los vínculos de la composición con la política (la explicitación de esa relación representa un elemento nuevo en la escena de la música contemporánea argentina;<sup>8</sup> un vínculo planteado no tanto en términos de compromiso como de fatalidad); la jerarquización de la materia sonora como fundamento del proceso compositivo y del despliegue formal; la singularidad del espacio en el que ocurre la música; la relación de los sonidos con lo gestual; las reelaboraciones de la tradición (o la postulación de ‘tradiciones apócrifas’ o ‘ilusorias’); la música imaginada como configuración del tiempo; la tecnología entendida como una fuente de conocimiento del material musical; el tratamiento desprejuiciado de elementos de la música popular (un modalidad que no parece dirigida a la construcción de un ideario nacional, en el sentido en que lo fue la incorporación del folklore en la música de los compositores nacionalistas de la primera mitad del siglo XX); y la apertura de la música hacia campos estéticos como el cine, la danza, la plástica, el video, las instalaciones, el teatro o la literatura.

8. En una caracterización de las poéticas ideadas hasta diez años atrás, Omar Corrado escribía: “En las antípodas de las marcas expresas [en un sentido social y político] practicadas por numerosos músicos latinoamericanos en distintas épocas, la producción musical argentina permanece casi exclusivamente contenida en la serie estética, en la arraigada autonomía formal de lo artístico...” O. Corrado, “Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina”, *Punto de vista* 60 (1998), p. 29.

Entre los temas ligados a la experiencia personal se destacan los elementos que remiten al contacto con los maestros, los aspectos éticos de la composición, el impacto de los desplazamientos, la distancia con diferentes aspectos de una cultura argentina que subsiste, desdibujada, como una referencia ineludible.

Ciertamente, una de las marcas que se destacan en esta generación concierne a la idea de una identidad argentina. La definición de esa identidad conoció las figuras de una tradición ligada al campo, y también aquellas vinculadas a la mezcla y apropiación de culturas, expresión del proceso inmigratorio. La tensión entre estas formas atravesó una configuración de la identidad argentina que tuvo sus respectivas manifestaciones musicales en el nacionalismo de la primera mitad del siglo XX por un lado y, por otro lado, en el cosmopolitismo de compositores como Juan Carlos Paz en el mismo período, así como en formas distanciadas y singulares de recepción, integración o transfiguración de la tradición compositiva norteamericana y europea de posguerra, en la generación que actuó o se formó en la época del Instituto Di Tella. En ese sentido, aparece en las poéticas que se exhiben en este libro un elemento nuevo, una cierta condición diaspórica, que se podría asociar con la identificación del lugar de una ausencia: vacíos y desplazamientos que se proyectan sobre la misma biografía de muchos de los compositores argentinos contemporáneos. Tal vez se profile así otra representación de la identidad argentina post-dictadura, una identidad que asuma la pertenencia cultural de los que no están, una identidad vinculada con la falta, la dispersión, la distancia, con un renovado nomadismo.

La música contemporánea argentina no produjo, en las últimas décadas, pronunciamientos colectivos. Este solo hecho pone en evidencia un elemento de diversidad. El conjunto de escritos que compone *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, cada uno de ellos expresión de un espacio artístico singular, espera contribuir a documentar esa diversidad. Los textos fueron elaborados especialmente para este volumen, con la excepción de “Los

universales de la música”, de Fabián Panisello,<sup>9</sup> y se publican acompañados de una breve biografía de cada compositor y un catálogo de sus obras. En algunos casos, y debido a limitaciones de espacio, no se pudo reproducir un catálogo exhaustivo. Se decidió entonces especificar las obras estrenadas (con la indicación de las circunstancias del estreno, y ediciones o grabaciones disponibles).<sup>10</sup>

Por último, los puntos de contacto de este libro con la biblioteca que lo edita no se limitan a la idea de nación y la presencia de un catálogo entre sus páginas. Existe una asociación corriente de la biblioteca con el silencio –el silencio como marco de la lectura. No es el único aspecto en común de las bibliotecas con la música, para la cual el silencio es mucho más que una delimitación. El silencio de las bibliotecas tal vez perdure como el vestigio explícito de que la palabra escrita fue antes palabra dicha. Su silenciamiento permitió esa conversación acrónica, distante, multitudinaria y personal a la vez, que se realiza con la lectura. Ese silenciamiento dejó el campo de lo sonoro para la música. La inclinación de la biblioteca hacia la música acaso exprese la añoranza de aquello que tuvo que abandonar para existir. La propuesta planteada a los compositores de escribir sobre su propia música juega con esa dialéctica entre el silencio, lo efímero y la inscripción de la palabra.

---

9. Este escrito constituye una versión abreviada de una entrevista realizada por José Luis Téllez, publicada previamente en *Música presente. Perspectivas para la música del siglo XXI* (Andrew Ford y J. L. Téllez, eds. Madrid, SGAE - Fundación Autor, 2006). Agradezco la amable autorización del entrevistado y de los editores para tomar de ella los fragmentos que se reproducen en este libro.

10. La edición de los catálogos alterna una modalidad cronológica y otra sistemática, de acuerdo con la elección de los propios compositores.