En pos de una definición del "minimalismo latinoamericano". Análisis de la obra ¿Y Ahora?, de Coriún Aharonián

Luciana Orellana Lanús (UNCUYO-FAyD)

Resumen: El presente trabajo propone un acercamiento a la construcción de una definición de "minimalismo latinoamericano" o "pobre". Por ello es que, en este recorrido, nos detendremos sobre un trabajo que marca un hito en esta no discursividad y en la economía radical de los medios de composición, la obra *¿Y ahora?*, compuesta en 1984 por Coriún Aharonián. Observando únicamente la partitura, podemos advertir los procesos de austeridad textural mencionados por el compositor. Cada uno de los cuatro patrones rítmicos-melódicos utilizados se encuentran escritos en pentagramas independientes. La brevedad de los mismos es notoria y constituye un rasgo peculiar. Asimismo, el silencio colocado en signos tradicionales genera no solo expectativa, sino también la expresividad y el dramatismo necesarios para forjar una idea en el auditor. Esta estética "pobre" es la que orienta el camino de reflexión en la propuesta de definir la identidad minimalista en las producciones musicales latinoamericanas.

Palabras clave: Minimalismo latinoamericano. Coriún Aharonián. Arte y Sociedad.

Title: In the research of a definition about "Latin American minimalism". Analysis of the work ¿Y Ahora?, by Coriún Aharonián.

Abstract: This paper proposes an approach to the construction of a definition of "Latin-American" or "poor minimalism". Therefore, in our journey we will consider closely a piece that marks a milestone in musical non-discursivity and in radical economy of compositional resources, ¿Y ahora? composed in 1984 by Coriún Aharonián. If we observe only the score, we can appreciate the textural austerity processes mentioned by the composer. Each one of the four rhythmic-melodic patterns used here are written in independent systems. The shortness of the elements is noteworthy, and constitutes a peculiar feature. The silences, written with traditional signs, produce not only expectance, but also the necessary expressiveness and drama in order to forge an idea in the listener. This "poor" aesthetic sets the course of reflections towards a

proposal of minimalist identities in Latin-American musical productions.

Keywords: Latin American Minimalism. Coriún Aharonián. Art and Society.

El análisis de los elementos constitutivos de las piezas que puedan contenerse en la categoría de "minimalismo latinoamericano", es necesario para acercarnos a una posible definición de la misma.

Para comenzar, y haciendo una comparación con las obras de compositores minimalistas norteamericanos, entendemos que la mayor parte de estas producciones se desarrollan en base a la repetición de un patrón rítmico melódico "limitado", tal como una célula rítmica o una secuencia corta de alturas generalmente diatónica. Estas características, en líneas generales, imprimen los rasgos típicos de una obra minimalista.

De esta manera, nos preguntamos si estos supuestos son los mismos que orientan a los compositores latinoamericanos. Para responder a este interrogante reflexionaremos sobre un caso particular: Coriún Aharonián.

Un compositor peculiar

Coriún Aharonián (1940-2017). Nacido en Montevideo inicia sus estudios de composición en la capital de Uruguay. Estudia musicología con Lauro Ayestarán y composición con Héctor Tosar y Luigi Nono, figuras determinantes en el desarrollo de técnicas y procesos compositivos de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX. Entre 1968 y 1970 obtiene por concurso la beca del Instituto Torcuato Di Tella, así como otras de los gobiernos francés e italiano para estudiar, respectivamente, en el CLAEM, en París y, con Luigi Nono, en Venecia[1]. Además de sus trabajos como compositor y musicólogo se desempeñó también como docente de la Universidad de la Republica, en Uruguay. Es autor de libros, ensayos y artículos sobre música y sobre cultura.

De esta manera, para concentrarnos en los aspectos que orientan este análisis, nos detendremos sobre las deducciones que Aharonián expresa refiriéndose a las prácticas musicales de los compositores desde 1970:

> Podemos hablar de austeridad (o una especie de "despojo") como constantes habituales en la mayor parte de las composiciones relevantes de Latinoamérica en las últimas décadas- una búsqueda

[1] Reseña biográfica extraída del libro Conversaciones en torno al CLAEM de Hernán Gabriel Vázquez (2015). Pág. 31.

> de austeridad en lo que respecta al lenguaje, en recursos expresivos y en medios técnicos. En el terreno de una estética "pobre" y/o de una tecnología de aspecto "pobre" y buscadas por varios compositores. (AHARONIÁN, 2000, p. 4)

Por otra parte, las obras y estéticas del compositor son diversas. A raíz de la entrevista realizada en el libro de Hernán Vázquez (2015), podemos inferir la presencia en su formación de Gerardo Gandini, de Luigi Nono y de Francisco Kröpfl. Posee en su catálogo obras electroacústicas, acústicas y como él lo define de estética "pobre". Al respecto de ello, en el artículo *An Aproach to Compositional Trends in Latinoamerica* de Coriún Aharonián (2000), se ponen de manifiesto los rasgos de su pensamiento reflexivo acerca del arte y los procedimientos utilizados por compositores latinoamericanos nacidos entre 1936- 1964, lo que nos permite establecer un bosquejo conceptual sobre el "minimalismo latinoamericano":

> 1. El sentido de tiempo latinoamericano es aparentemente distinto del europeo. El tiempo psicológico de compositores latinoamericanos es más corto y más concentrado que el de sus colegas europeos.
> 2. El proceso de no -discursividad en las piezas musicales. Tipo de sintaxis no discursiva respecto del desarrollo propio de la música europea.
> 3. Bloques expresivos. Estructuras basadas en discursos no–direccionales dentro de los cuales ocurren microprocesos.
> 4. Elementos reiterativos. Estos microprocesos consisten en las repeticiones de células de una manera no mécanicas, enriquecidas sutilmente por elementos como el ostinato, comunes a los usados en culturas indígenas y afro–americanas.
> 5. Austeridad. Especie de "despojo" constante en muchas composiciones latinoamericanas.
> 6. Violencia reprimida y placer expresivo por el detalle sonoro. Aparece como una cualidad de ternura, calidez, hipersensibilidad, delicadeza y refinamiento, como puro placer expresivo por los detalles sonoros.
> 7. El silencio. Deja de ser una negación y se convierte en una afirmación cargada de expresividad en América Latina. Esta conquista tiene un significado particularmente importante como símbolo cultural.
> 8. La presencia de lo "primitivo". Ya no representa un rapsodismo decorativo propio de la visión etnocéntrica sino como modos de acción y reacción, comportamiento, instrumentos y libertades en las afinaciones.

> 9. Intento de apropiarse de las nuevas tecnologías. La retroalimentación entre las tecnologías de la metrópolis y el legado indígena y/o afro–americano.
> 10. Rompiendo las fronteras. La reafirmación del lenguaje musical está conduciendo a un "puente" entre la música "arte" y la música "popular" o meso música.
> 11. Reflexión ideológica.
> 12. Magia. Exploración de la magia inherente al evento musical.
> 13. Identidad. Preocupación por la identidad cultural por los compositores latinoamericanos. Esta actitud es sostenida de diferentes maneras por compositores de 1980 y de 1990. (AHARONIÁN, 2000, pp. 4–5)

Dadas estas hipótesis, creemos que una obra que logra reflejar algunos de estos aspectos es la obra *¿Y ahora?*[2] de 1984, escrita para piano solo. Observando únicamente la partitura, podemos inferir a primera vista estos procesos de austeridad textural mencionados por el compositor. Conjuntamente con la definición de los motivos, el sistema de organización de las alturas, las indicaciones de dinámica y otros parámetros, consideramos, dadas las características de la obra, que la metodología de análisis de Francisco Kröpfl, sistematizada por María Inés García y María del Carmen Aguilar en Argentina, resulta adecuada para esta tarea.

Análisis de la obra

En una primera instancia, nos proponemos reflexionar sobre los motivos que componen la obra en el orden de aparición en la partitura. Dada la condición reiterativa de los mismos, y asociándolos parcialmente con los procedimientos del minimalismo norteamericano, nos referiremos a ellos como patrones rítmicos- melódicos.

[2] Obra extraída de "Neue Klaviermusik für Studium und Unterricht mit Werken" editada por Breitkopf & Härtel. Wiesbaden- cop. 1990, pp. 38-40

Primer patrón rítmico-melódico:
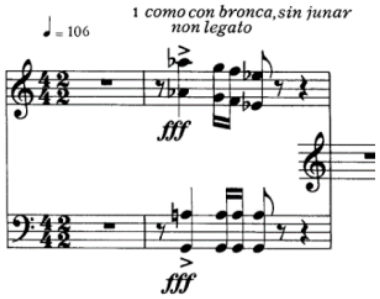
Fig. 1 – Compás 2

Rítmicamente posee un comienzo anacrúsico y un final resolutivo. Posee un acento dinámico en la primera de las figuras rítmicas, acentuando la anacrusa. Esto produce una divergencia acentual. Melódicamente consiste en la utilización de la nota repetida en la voz inferior y en la voz superior un ´contorno´ melódico que desciende por grado conjunto. Predomina el intervalo de segunda mayor. El ámbito de la voz superior es de cuarta justa descendente.

Segundo patrón rítmico-melódico:
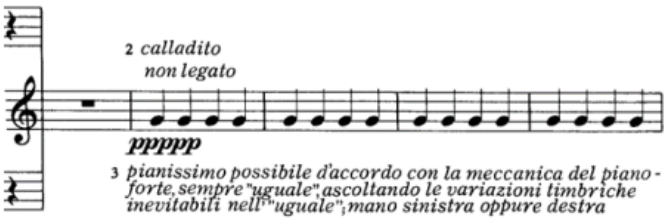
Fig. 2 – Compás 4

Planteado como campo rítmico uniforme. Melódicamente una nota repetida. Es el elemento que plantea el pulso en la pieza.

Tercer patrón rítmico-melódico
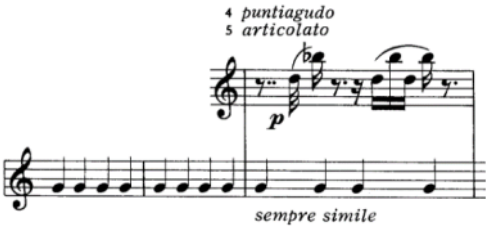
Fig. 3 – Compás 17

Rítmicamente posee un comienzo anacrúsico con un final resolutivo. Melódicamente consta del intervalo de sexta menor ascendente. Se superpone al patrón número dos.

Cuarto patrón rítmico-melódico.
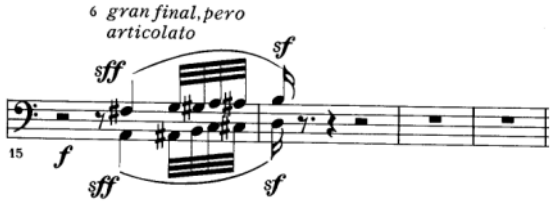
Fig. 4 – Compás 45

Rítmicamente posee un comienzo anacrúsico y un final resolutivo. Posee un sforzato en la anacrusa lo que, del mismo modo que el patrón número uno, genera una divergencia acentual.

Melódicamente consiste en un movimiento cromático ascendente. El ámbito es de cuarta justa ascendente.

Cada uno de los cuatro patrones rítmicos- melódicos se encuentran distribuidos espacialmente en la partitura. Un rasgo particular lo constituye la simplicidad y la brevedad de los mismos. A su vez, poseen características únicas (como personajes independientes), contrastantes en estados de ánimos y utilizados una cantidad limitada de veces. Esto, lo inferimos a raíz de su ubicación en la grafía y las indicaciones de dinámica y tempo. Es decir, para cada patrón, Aharonián plantea una indicación diferente:

- Primer patrón rítmico melódico. Indicación: “como con bronca, sin junar; non legato”. La dinámica: triple forte.
- Segundo patrón rítmico-melódico. Indicación: “calladito, non legato. La dinámica: quíntuple piano. Además, agrega: “pianísimo posible de acuerdo a la mecánica del piano, forte siempre igual, cuidando la variación tímbrica inevitable, mano izquierda o derecha”.
- Tercer patrón rítmico-melódico. Indicación: “puntiagudo, articulado”. La dinámica: piano.
- El último patrón tiene la indicación: “gran final, pero articulado”. La dinámica es forte y agrega sforzato en la primera figura y en la última. Para nosotros un rasgo rítmico interesante, ya que hace énfasis en el aspecto anacrúsico y resolutivo del ritmo.

Asimismo, cada uno de ellos, se encuentra acompañado de un número (1, 2,3, 4, 5 y 6) que son las referencias descriptas anteriormente, escritas en alemán.

Ahora bien, un dato peculiar es que el patrón número dos es el único que se superpone a otros. Dado este aspecto, nos proponemos reflexionar sobre las apariciones de los patrones. Una primera observación, es que la elaboración de estos materiales a través de sus repeticiones, parece realizarse mínimamente. Esto significa que, estas transformaciones consisten únicamente en la "sustracción" de los elementos que los componen. A raíz de ello, podemos deducir que este rasgo puede relacionarse con el concepto que Aharonián describe como: desarrollo por microprocesos.

Por ejemplo, a partir del compás 33, en la segunda página de la partitura, el patrón uno solo presenta la primera figura. Esta modificación, también se observa en el patrón número dos a continuación en el compás 35. Estas sutiles elaboraciones, asimismo, se presentan en el compás 51 de la página número tres.

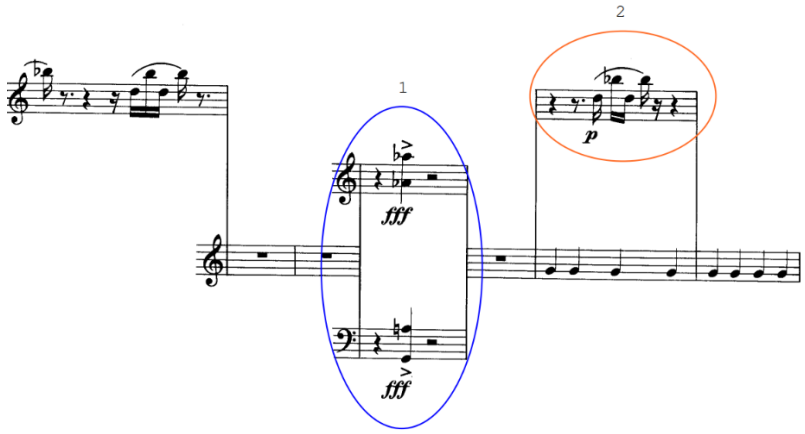

Fig. 5 – Compases 30-36

Como se observa también el patrón número tres presenta su célula y repetición. (Compases 30 a 36)

Por otra parte, la repetición constante del patrón número dos, a modo de ostinato, marca la subdivisión binaria que nos permite reconocer un pulso. Esta pulsación se ve contradicha en la medida que Aharonián propone divergencias acentuales, incluso en la construcción de los patrones rítmicos-melódicos. Si observamos el patrón número cuatro, advertimos que lo ubica en el tercer tiempo del compás pero que este, a su vez, está acompañado de

un acento dinámico (sforzato). Esta divergencia acentual (la métrica respecto de la dinámica), desde el punto de vista auditivo, genera un apoyo que desdibuja momentáneamente la acentuación propuesta por la organización del compás. Asimismo, la acentuación del final resolutivo en este patrón, se ve reforzada por el acento dinámico y métrico.

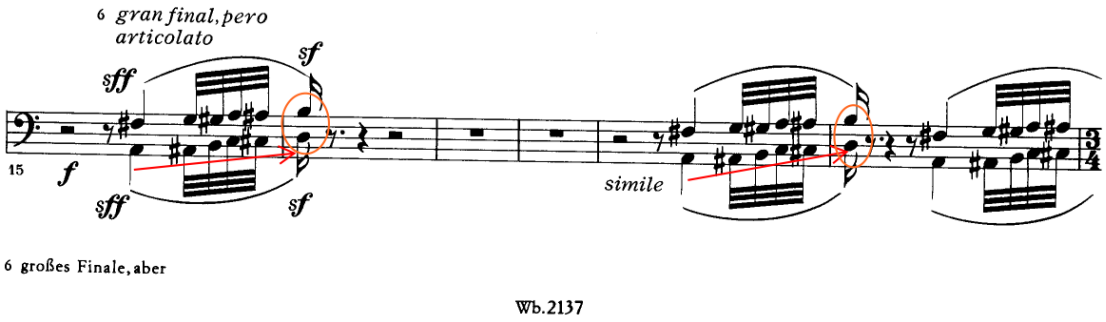

Fig. 6 – Compases 45 a 50

Del mismo modo, el patrón número dos está ubicado en diferentes tiempos del compás, lo que también desdibuja la métrica planteada desde el comienzo de la pieza.

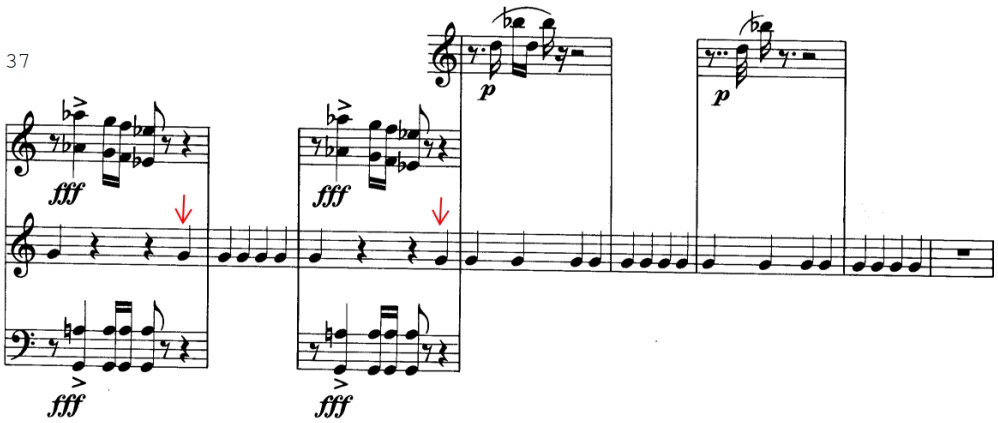

Fig. 7 – Compases 37 a 44

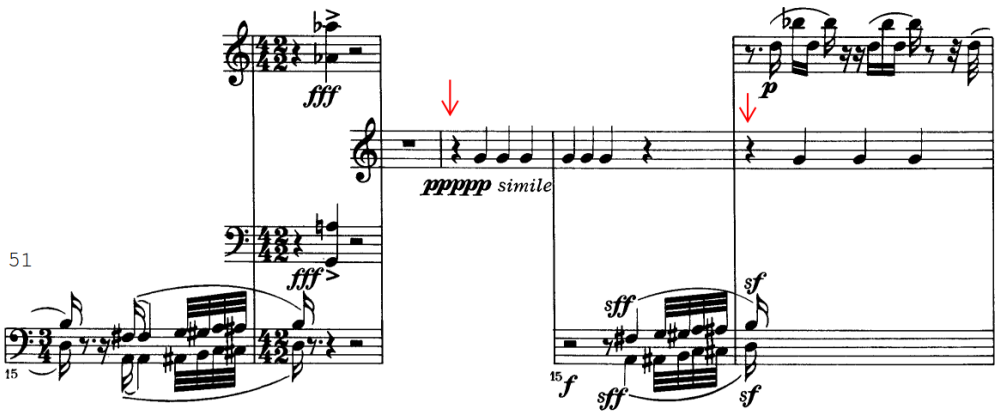

Fig. 8 – Compases 51 a 56

Lo mismo sucede con el patrón número uno.

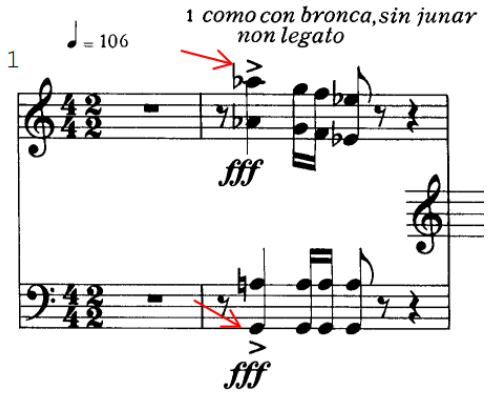

Fig. 9 – Patrón 1.

Los acentos dinámicos y la indicación de triple forte estarían otorgando un rasgo tético al ritmo, lo que contradice la escritura.

Por otro lado, no hablaremos en esta oportunidad de sintaxis, dado que esta pieza estaría compuesta con los principios de sintaxis no discursiva, es decir, no se plantean en esta música las unidades sintácticas características de otras músicas y épocas. Sin embargo, desde el punto de vista de los modos de articulación, podemos observar que estos conjuntos motívicos se articulan principalmente por separación o por yuxtaposición.

A propósito del silencio, en esta obra representa un elemento significativo y de suma importancia. Está escrito de una manera tradicional,

de modo tal que cuando realizan su entrada alguno de los patrones, el oyente se encuentre a la expectativa de los próximos eventos sonoros.

Por último, dado que mencionamos la segmentación, es necesario destacar los dos aspectos que nos ayudarán a reconstruir una posibilidad de análisis formal. En primer lugar, la densidad cronométrica y en segundo lugar la densidad textural. A partir del compás 25, incluyendo los silencios, podemos observar que comienzan a estrecharse las apariciones de los patrones. Del mismo modo, es a partir del compás 25 que estos se superponen, por lo que se genera una mayor densidad textural sobre todo en el compás 56. La presentación del patrón cuatro delimita una última sección que posee un carácter más liquidativo. En este sentido, podemos determinar tres secciones. Un gráfico de estos aspectos resulta el siguiente

(No se plantea una ubicación exacta y proporcional a las relaciones de alturas de los patrones rítmico-melódicos):

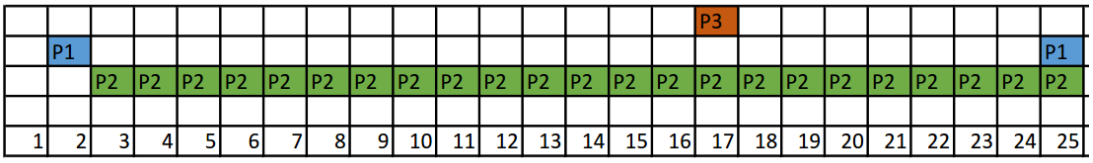

Fig. 10 – Patrones rítmico-melódicos (c. 1 a 25)

La primera sección está caracterizada por la presentación del patrón uno, dos y tres. La repentina aparición del patrón uno, luego de la presentación del patrón dos, indicaría el final de un segmento.

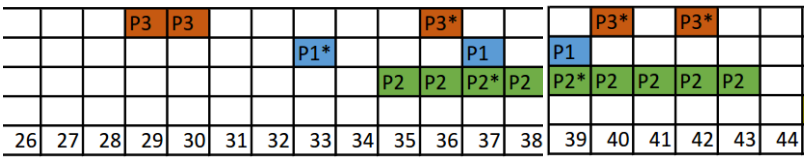

Fig. 11 – Patrones rítmico-melódicos (c. 26 a 44)

Esta segunda sección está caracterizada por el aumento de los eventos sonoros en el tiempo y el aumento de la densidad textural. El silencio

del compás 26 no solo genera expectativa, sino que favorece la segmentación. Por estos motivos, lo ubicamos dentro del mismo.

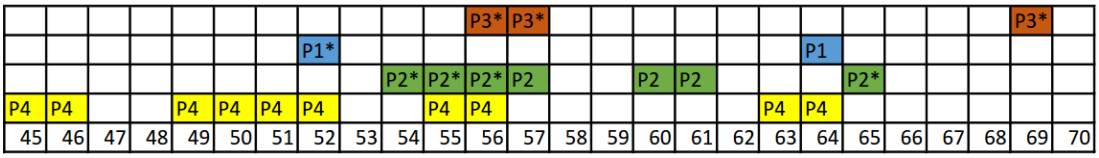

Fig. 12 – Patrones rítmico-melódicos (c. 45 a 70)

Esta última sección se caracteriza por poseer el punto álgido, más significativo de la pieza (compás 56). Con apariciones más frecuentes de silencios y la "degradación" de los patrones, conjuntamente con su escasa presentación, se plantea la finalización de esta estructura.

En pos de una definición de minimalismo latinoamericano

Dadas las características de la obra y el compositor, podemos esbozar una categoría de "minimalismo latinoamericano", en donde los medios compositivos son de gran relevancia.

Algunos rasgos de *¿Y Ahora?* que dan cuenta de esta apreciación:

- El patrón rítmico dos (ostinato) en función de lo reiterativo. Si bien lo reconocemos como "la pulsación" de la obra, aparece aquí como una repetición no mecánica en la medida que el autor propone cambios casi imperceptibles, sobre todo en la acentuación de los elementos rítmicos. Este desarrollo por microprocesos nos lleva a considerar que este forma parte de una serie de eventos que plantean una expectativa en el oyente. Si reflexionamos sobre las palabras de Graciela Paraskevaídis (2009) en torno a la obra *Austeras* de Oscar Bazán, necesitamos considerar el aspecto reiterativo en función de lo ritual en algunas composiciones latinoamericanas. Del mismo modo, en los preceptos expuestos por Aharonián más arriba, se comprobaría esta apreciación.
- La característica explosiva del patrón número uno, delimita un rasgo de impulso y "violencia" que carga de expresividad la pieza.
- El silencio se encuentra distribuido en el espacio de manera tal que genera no solo expectativa sino también la expresividad y

dramatismo necesario para forjar una idea en el auditor. En este sentido podemos reflexionar sobre las palabras del autor en cuanto a estética "pobre". Esta austeridad, no solo parece reflejar el despojamiento desde el punto de vista de la complejidad, sino también el despojamiento material. La ausencia de sonido impregna de fuerza y sensibilidad a la obra; plantea un interrogante.

En síntesis, si nos situamos en el análisis de esta obra en particular y en las premisas expuestas por el compositor, observamos que para poder contribuir con la definición de "minimalismo latinoamericano" necesitamos comprender que se adoptan ciertos mecanismos que van en contra de la pasividad del auditor.

Por último, consideramos que son necesarias nuevas líneas investigativas como así también análisis que permitan un acercamiento más exacto a estos procesos compositivos.

Una deuda necesaria con la música actual latinoamericana.

Referencias

AGUILAR, María del Carmen. *Formas en el tiempo. Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires, 2015.

AHARONIÁN, Coriún. An Approach to Compositional Trends in Latin America. In *Leonardo Music Journal*, vol.10, 2000, p. 3-6.

ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. México: siglo XXI, 1985.

BÉHAGUE, Gerard. La música en América Latina. Una introducción. Venezuela: Monte Ávila, 1983.

ECHEN, Roberto. Es contemporáneo? Ars auro gemmisque prior. Rosario: Castagnino, 2010.

COPE, David. New directions in music. California: W. C. Brown Co, 1976.

GARCÍA, María Inés. Metodología de Análisis Sintáctico-Temática. Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

GÓMEZ, Zoila *et. al*. Música latinoamericana y caribeña. Madrid: Pueblo y Educación, 1995.

HERRERA, Eduardo. Asuteridad, sintaxis no discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián. Colombia: Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 2004. p. 23-65.

KRÖPFL, Francisco. "Propuesta para una metodología de análisis rítmico". Trabajo no publicado, presentado en el Simposio de Análisis Musical, *III Jornadas de Musicología*, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires, 1986.

MELLO, Chico. Parte III (extracto) de la tesis de doctorado Mímesis y construcción musical, 2008. Disponible en: www.latinoamerica-musica.net/pdf/Kompositorische1.pdf. Fecha de acceso: 20 set. 2017.

MORGAN, Robert. La Música del siglo XX. Madrid: Akal, 1999.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Conferencia inaugural simposio “La otra América”, 2009.

VÁZQUEZ, Hernán Gabriel. Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2015.