

# La obra de Luis Arias: jazz y extrañamiento

Edgardo Rodríguez

(Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina)

En trabajos anteriores hemos planteado la hipótesis de que en el s. XX en Argentina la música de vanguardia tuvo dos etapas distintas y sucesivas de modernidades musicales que se diferenciaron según el modo en cómo sus protagonistas compositores se apropiaron de las técnicas y modelos estéticos originados en los países centrales. La primera modernidad, a la que pertenecieron, entre otros, Alberto Ginastera (1916-1983) y Juan Carlos Paz (1897-1972), se caracterizaría por la traducción no problemática de aquellas. En la tradicional discusión que ambos compositores epitomizaron, entre nacionalismo e internacionalismo musical, lo europeo está presente explícitamente en la estilización del folclore en el primero y en la adopción del dodecafonismo, paradigma de la vanguardia europea, en el segundo. De este modo, aspectos fundamentales de sus horizontes estéticos sólo se pueden comprender y estudiar relacionándolos con los modelos aludidos. La presencia ubicua de éstos no impidió, sin embargo, los desvíos asincrónicos y los resultados complejos: escuelas estéticas que en sus países de origen eran antitéticas en la obra de estos compositores se integran muy originalmente<sup>1</sup>.

Por su parte, la segunda modernidad comenzaría simbólicamente con el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) que, como parte del Instituto Di Tella, se desarrolló a comienzos de los años sesenta. La generación de becarios formada en ese marco institucional, se caracterizaría por la recepción crítica tanto del legado de la primera modernidad (la discusión nacionalismo-internacionalismo, como dijimos) como de las estéticas europeas y norteamericanas que, por obra del Centro y por primera vez en el país, eran conocidas a través de algunos de sus representantes más conspicuos.

El diálogo problemático con el canon de los países centrales tuvo un impacto directo en las obras producidas en los albores de los setenta. En ellas se pueden verificar algunas de las siguientes características: el aspecto técnico de la escritura (considerado como fenómeno externo a la composición misma) deja de ser central; los problemas compositivos se subjetivizan (es decir, cada compositor recrea un particular universo de problemas) y consecuentemente se relativizan los modelos externos; y, por último, la búsqueda de la diferenciación en el lenguaje compositivo se eleva a premisa estética.

---

<sup>1</sup> Es el caso de, por ejemplo, el *Concierto para Violín* (1963) de Ginastera donde se combinan: rasgos nacionalistas, secciones dodecafónicas, cita musical, afinaciones microtonales, etc.. También hallamos esas características en las sucesiones estilísticas de Paz quien abraza el neoclasicismo diatónico después de una etapa franckiana para luego, hacia 1934, sumergirse en el total cromático dodecafónico.

En Argentina, la escena compositiva post-CLAEM tuvo dos protagonistas muy destacados, Gerardo Gandini (1936-2013) y Mariano Etkin (1943-2016). Gandini integró el plantel docente del Centro y posteriormente fue uno de los gestores más relevantes de la música contemporánea en Buenos Aires. Por su parte, Etkin fue becario durante el bienio 1965-66 y luego desarrolló una muy importante labor docente en universidades argentinas, fundamentalmente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata en la que estuvo a cargo de la cátedra de composición por más de treinta años (la misma cátedra que ocupara Gandini poco tiempo antes de su llegada).

Aunque desarrollaron estéticas disímiles, al menos en parte, ambos compartieron la preocupación epocal por la identidad, por la necesidad de producir músicas diferenciadas, localizadas. Las soluciones al problema fueron particulares, en el caso de Gandini consistieron en asumir las posibilidades del «museo sonoro imaginario»<sup>2</sup> y sus ventajas derivadas: el acceso a toda la tradición musical occidental. Esta visión borgeana tenía un correlato técnico, entrever que la invención de los materiales se había terminado y que sólo restaba trabajar en la sintaxis<sup>3</sup>.

Por el contrario Etkin, sobre todo hasta comienzos del s. XXI, elaboró musical y discursivamente una estrategia centrada en la recuperación de lo latinoamericano, abstraído de un pasado precolombino entrevisto a partir de los escritos de R. Kusch<sup>4</sup>, principalmente. Su poética se basó en la búsqueda y concreción musical de una temporalidad espacializada, no causal y en esos términos, opuesta a la europea.

En ese marco general, la obra de Luis Arias (1940-2018) becario del CLAEM en el bienio 1967-1968, se destaca por su particular estilo compositivo y una reflexión estética desvinculada de las preocupaciones por la identidad, al menos en los términos planteados por Gandini y Etkin. Arias fue un compositor que contrariamente al dictum epocal no produjo artículos en torno de su reflexión compositiva, por ello todas sus opiniones citadas en este escrito provienen de charlas y entrevistas grabadas durante el extenso período que se extendió entre el año 2011 y su muerte a finales de 2018.

Arias al momento de acceder al CLAEM era ya un alumno muy avanzado de la carrera de composición de la Universidad Católica Argentina (en la que había sido discípulo de R. Caamaño y del propio G. Gandini) y por ello, estaba al tanto de buena parte de las vanguardias compositivas de la época (conocía en profundidad, por ejemplo, la escuela polaca que influenciaría toda su producción).

Desde muy joven se vinculó con el jazz, género que años más tarde sería crucial para su producción académica, como clarinetista en formaciones tradicionales, participando en una big band y en el sexteto 'Microcosmos' a mediados de los setenta donde tocaba el piano, eventualmente el clarinete bajo, y produjo arreglos jazzísticos de músicas académicas<sup>5</sup> (de *El pájaro de fuego* de Stravinsky y preludios de Chopin, algunos corales de Bach, varios números de la *Suite francesa* de Poulanc, entre otros).

El autor se ha referido a sus primeros pasos compositivos del siguiente modo:

<sup>2</sup> Gandini, 1984..

<sup>3</sup> Camps (1983) Realidad en la creación. Gerardo Gandini. *Realidad musical argentina* 2, p. 12. En Fessel, (2014). <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-35/una-retorica-de-la-inmediatez-los-diarios-de-gerardo-gandini.html>

<sup>4</sup> Etkin cita, al menos, tres obras de Kusch en sus escritos: *El pensamiento indígena y popular en América*. Hachette, Buenos Aires, 1973; *La seducción de la barbarie*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1953; y Anotaciones para una estética de lo americano. *Revista Comentario*, No. 9, Buenos Aires, diciembre 1955.

<sup>5</sup> Con los músicos Guillermo Gregorio en saxo y el clarinete, Carlos Miralles en trompeta, Rubén Isola en guitarra, Hernán Merlo en bajo, Pepi Taveira en batería.

Yo diría que tengo una etapa de estudiante en la que las obras están influenciadas por mis amores de esa época que eran Ravel y el primer Stravinsky; luego en la UCA y el Di Tella las influencias son las de las ideas de la vanguardia evidentemente: la música de bloques, la escuela polaca [...] y la música aleatoria tomada hasta el punto de la aleatoriedad no.

Dos de las obras más relevantes de la fase formativa fueron *Fonosíntesis I* (1966, para dos violines, viola, dos clarinetes, piano, coro femenino, percusión y dos grabadores) y *Adiabasis*<sup>6</sup> (1970, para al menos diez instrumentos y doce voces mixtas).

Ambas 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 funcionan como 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:

... 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.

En la partitura editada, a estas aclaraciones le sigue un mapa formal sumamente detallado que evidentemente busca delimitar el grado de apertura de las posibilidades conformativas<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Proceso termodinámico en el que el sistema no intercambia calor con el entorno.

<sup>7</sup> Los fragmentos de partituras citados en el texto, sus correspondientes audios y las partituras completas están alojadas en la nube, en este caso como Ejemplo 1. [https://drive.google.com/drive/folders/18Ao2k3yVvBclaurD18pjk9gph-zpZ\\_Svr?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/18Ao2k3yVvBclaurD18pjk9gph-zpZ_Svr?usp=sharing).

En él se presenta la sucesión de los segmentos formales equidistantemente (puesto que la obra es abierta no se podría indicar una evolución temporal particular) de los parámetros textura, tensión, densidad, intensidad, altura, densidad horizontal y vertical.

Lo dicho nos permite inferir el marco estético en el que se concebía la composición: campos de posibilidades limitados por los controles a la aleatoriedad. Éstos serán estudiados a continuación en las dos obras propuestas, para ello, se debe tener en cuenta que el planteo *abierto* de la forma es potencial, ya que una vez fijada en la grabación (y ése es el soporte en el que nos basamos para este estudio) la obra es *cerrada* y no hemos considerado otras versiones sobre las cuales poder analizar sus capacidades reconfigurativas.

Los ritmos en ambas piezas están parcialmente indeterminados, en general estableciendo un código que vincula a la distancia espacial en la partitura con las duraciones de la ejecución. Así, en *Adiabasis*<sup>8</sup> un segundo equivale aproximadamente a la distancia gráfica que va desde medio centímetro hasta dos, pero esta equivalencia está condicionada por el «“tempo psicológico” del Director (o del ejecutante, según los casos)»<sup>9</sup>.

El control en *Fonosíntesis I*, por el contrario, es más estricto. Si bien la escritura es también proporcional (es decir que se mantiene cierta equivalencia entre distancia y ritmo) las duraciones están indicadas en segundos o metronómicamente y siempre en un rango. En el comienzo, las redondas de las voces por ejemplo, deben durar entre medio a un segundo y medio, y alternarse irregularmente. Los valores en el piano, por su parte, de uno y medio a dos pero ejecutados regularmente. Otro modo utilizado para ordenar el ritmo es indicando con diversos símbolos la densidad de ataques por unidad de tiempo, por ejemplo, rápido, lento, lo más rápido, etc.

Las alturas en *Adiabasis* están indeterminadas, si bien se deben cumplir ciertos requisitos vinculados al registro, la ejecución y las *scordaturas* de las cuerdas, como se estudiará más adelante. El registro 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 gissandi 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 (incluso las dobles cuerdas). Aquí la resultante es similar

<sup>8</sup> Ejemplo 2 en la nube.

<sup>9</sup> Indicaciones para la ejecución. Partitura Editorial Ricordi Americana, p. 7.

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, como ya dijimos, deben ser construidos por «cuatro o cinco semitonos contiguos».

Estas instrucciones demuestran la preocupación por el control puntual y local de las alturas en un contexto general en el que éstas son secundarias con respecto al registro y la densidad, por ejemplo. Arias parece situarse a medio camino 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.

Por su parte, la intensidad y el timbre están claramente determinados; todas las acciones sobre los distintos instrumentos han sido muy finamente descriptas y tabuladas. En *Adiabasis* 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 (traducidos al castellano) del coro en *Fonosíntesis I* (del poeta rumano Eugen Jebeleanu (1911-1991)) están relacionados con la bomba nuclear arrojada sobre 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 del texto es inteligible, por ejemplo, con las preguntas «dónde» y «cuándo» (en las páginas 8 y 16).

Como se ha visto, en términos de control, el pasaje de una a otra obra puede caracterizarse por el aumento de los márgenes de indeterminación, y por tanto se podría suponer, un ajuste más exacto entre las necesidades estructurales de la poética y la escritura.

En ambas piezas, las secciones se constituyen en torno de un elemento estable (generalmente un cluster 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 estabildades 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 (Mi b-Re b).

La estructuración formal basada en *clusters móviles* (o bloques como prefería llamarlos el compositor) que generalm ente evolucionan como acumulaciones lineales que desembocan en cortes abruptos o transiciones rápidas, fue problemática. La propia índole del material y la aleatoriedad (variable) paramétrica implicaron una apertura formal que, a la postre, no resultó satisfactoria. La naturaleza estadística del control tornó inestable la globalidad a lo que se le sumó una sensación de fin de época de la que el compositor participaba: «La música como que se terminó ¿entendés?... después de todo lo que pasó, de lo que está pasando...» Estas primeras piezas, además, fueron caracterizadas como «músicas de juventud» porque fueron realizadas con criterios todavía permeables a las tendencias en boga en la época, entre las que se contaban, desde luego, las experimentaciones con distintos niveles de aleatoriedad.

Lo antes dicho explicaría el giro copernicano de Arias hacia la adopción del jazz a partir de 1972 y por el resto de su carrera compositiva. El género cumpliría la función de «aglutinar» la forma creando polos de atracción en torno de ciertas alturas y estructuras, y paralelamente, recuperando la linealidad melódica que el cluster negaba. Como estudiaremos

en lo que sigue, desde aquel momento la forma se organizó en torno de la heterofonía de citas del jazz en el contexto de materiales de la música académica de vanguardia. Por medio de sus tópicos característicos, la tonalidad implicada y su contenido referencial, Arias pudo solucionar la tensión entre sus típicas estructuras aditivas controladas estadísticamente y la integración global.

Si bien la transformación es radical los antecedentes son relativamente evidentes. En la primera obra escrita en este nuevo estilo (*Polarizaciones*, analizada debajo) se mixturán, básicamente, el cluster móvil de su producción anterior y las sonoridades jazzísticas para configurar la heterofonía característica de aquí en más. Éstas aparecen típicamente en las melodías e improvisaciones del saxo, un timbre relativamente exótico en la música académica pero que está presente en *Adiabasis*, por ejemplo (en la cifra de ensayo M).

El cambio seguramente estuvo vinculado a su experiencia en el CLAEM cuya impronta modernizante instaló en varios compositores la necesidad de diferenciarse estéticamente. Ese es el proceso que se inicia en la segunda fase compositiva de Arias (uno de los que constituye nuestra hipotética segunda modernidad planteada más arriba), confirmando lo sugerido por G. Paraskevaídís<sup>10</sup>:

Tal vez [en el CLAEM] 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.

## 1. JAZZ Y EXTRAÑAMIENTO

La tesis de nuestro trabajo es que Arias desarrolló un método compositivo basado en el despliegue de poderosas discontinuidades diacrónicas y sincrónicas mediante las cuales extrañó<sup>11</sup> al jazz de sus contextos habituales. La estrategia típica para ello, aunque no la única, consistió en poner en contacto elementos del jazz (materiales tópicos) con elementos musicales de otras tradiciones (generalmente opuestas estructuralmente): lo inesperado de la relación establecida contradice las condiciones perceptivas tradicionales asociadas con el jazz y provoca el extrañamiento.

En los párrafos que siguen analizaremos tres obras de Arias en las que el procedimiento aparece de manera relevante: *Polarizaciones*, *Ricercare's blues* y *Reflexiones 2003 (entre 2 siglos)*.

*Polarizaciones* (del año 1972, para orquesta) fue, como ya dijimos, la primera obra en la que el compositor desarrolló esta estrategia. En ella el jazz aparece superpuesto con sonoridades de clusters de densidad y ancho de banda variables (en términos generales, sonoridades típicas de los años sesenta).

<sup>10</sup> De mitos y leyendas. El CLAEM en el 2011. En: [http://www.gp-magma.net/es\\_editos.html](http://www.gp-magma.net/es_editos.html) (14/2/2022)

<sup>11</sup> La desautomatización perceptiva y extrañamiento son ideas desarrolladas a comienzos del siglo XX por Viktor Shklovski para el análisis del problema de la literariedad en oposición al lenguaje estándar. Lo literario transforma lo conocido en desconocido y automatizado mediante la violación de ciertas reglas lingüísticas. Dicha violación obliga a la percepción a analizar la naturaleza de la construcción lingüística en sí misma, renunciando a los hábitos automáticos de reconocimiento.

La pieza comienza estableciendo bandas de ruido o, los ya mencionados, clusters móviles que evolucionan lentamente, puntuados con golpes graves del tam-tam precedidos, típicamente, por crescendos muy rápidos de los metales (un tipo de linealidad ya detectado en las dos obras anteriores). La forma se articula unos segundos antes de la cifra de ensayo L con la aparición del primer diseño melódico en la flauta al que luego se le incorporará el clarinete. Éste establece dos planos texturales jerárquicos los instrumentos por un lado y, por el otro, el fondo constituido por un bloque relativamente más indiferenciado. La aparición del jazz también es progresiva, las primeras remisiones claras surgen a partir de L (al principio del segundo tercio de la obra, aproximadamente) con el pizzicato del contrabajo, que comienza a sugerir un *walking bass*, y el contrapunto de varios instrumentos (flauta y clarinete primeros, luego trombón, guitarra eléctrica y piano, principalmente). Pero es recién ocho compases antes de la cifra P (negra = 42) cuando el saxo aparece acompañado por una sonoridad de blues en las maderas (en la tonalidad de Si b) con una textura coral sobre el fondo ubicuo de la orquesta que sigue proponiendo, en un segundo plano, ruidos y bandas de registro variable<sup>12</sup>.

Así se establecen los dos polos de la obra (de los que deriva su nombre): el no-tonal, de la primera sección, de las sonoridades de clusters más o menos difusos de la orquesta y el tonal (o emparentado con lo tonal) del jazz que se despliega como una monodía con acompañamiento (dentro de la heterofonía) cada vez que aparece.

Este episodio es interrumpido en la cifra de ensayo Q con la reexposición variada de la primera sección. En un compás luego de la cifra R<sup>13</sup> el saxo (amplificado, desde la cifra de ensayo S) se incorpora a la textura con materiales atonales que deben ser ejecutados, según reza en la partitura, con «fraseo de free-jazz» (esta idea continúa hasta cuatro compases antes de cifra T, a partir de allí se le indica al ejecutante que improvise en el mismo estilo). Como era esperable, estos materiales se integran orgánicamente a la textura compleja de la orquesta lo que suspende el efecto de extrañamiento.

Unos segundos luego de cifra Aa<sup>14</sup> reaparece el jazz y la monodía con acompañamiento: ahora en trombón y los acordes del piano (con la textura de coral en Si b), sobre un estrato heterofónico, en segundo plano, de sonoridades metálicas parcialmente determinadas. Luego, esta alternancia entre secciones no tónicas y secciones con jazz se sucede un par de veces más hasta finalizar la pieza.

En esta obra el poder aglutinador del jazz, aspecto fundamental en la poética de Arias, se recuesta sobre su propia historia, por un lado estableciendo un centro tonal recurrente (incluso, presente veladamente en el final de la pieza) alrededor de la sonoridad del blues que articula la forma claramente. Por el otro, asociándose a las bandas de registro cuando el saxo improvisa atonalmente en el estilo del free jazz. La relevancia del extrañamiento hace que la pieza sea el resultado de la alternancia integración-desintegración del jazz al fondo ubicuo y estable de la orquesta.

En *Ricercare's blues* (1976), una de las obras más relevantes del autor, los procedimientos son más complejos y radicales. Escrita para orquesta y quinteto de jazz concertante (clarinete, saxo alto, trombón, piano y contrabajo), en la partitura se pide que los integrantes de éste tengan experiencia en la ejecución e improvisación jazzísticas, adelantando la naturaleza de la relación que constituirá la obra. En términos generales la pieza, como *Polarizaciones*, consiste en la yuxtaposición, primero sucesiva y luego simultánea, de materiales asociados con el

<sup>12</sup> Ejemplo 3 en la nube

<sup>13</sup> Ejemplo 4 en la nube.

<sup>14</sup> Ejemplo 5 en la nube.

universo del jazz con otros de la tradición académica contemporánea y la tonal. De este modo, las dos fuentes estéticas principales de la música de Arias aparecen nuevamente, por un lado, estructuras de alturas y registración fijas (que regulan buena parte de la pieza) junto con la superposición de bandas de velocidades distintas con contenidos musicales diferentes (que originan la textura heterofónica característica). Por el otro, materiales típicos del jazz (el *swing* rítmico, la *blue note*, el *walking bass*, etc.). Otros tópicos vanguardísticos aparecen de manera menos saliente: sonidos asordinados del piano, glissandos de las cuerdas, escalas articuladas muy rápidamente en las placas, maderas y cuerdas, uso intensivo de la percusión, clusters, etc.

A todo ello se le suman fragmentos del *Primer Ricercare* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, de este modo, sobre la continuidad de las sonoridades vanguardistas en la orquesta son extrañados el jazz y el *Ricercare* (de donde proviene, obviamente, el título de la obra)

Los elementos del jazz están claramente expuestos en el quinteto concertante. El más prominente es la *blue note* (es decir la 3<sup>ra</sup> menor -o 2da. aumentada, dependiendo de cómo se la considere- que «resuelve» en una 3<sup>ra</sup> mayor) presente en la estructura con registración fija o como aproximación cromática a algunos materiales. Otros relevantes son: el orgánico del grupo concertante (GC) y los timbres asociados, ciertas armonías en el piano y las cuerdas, y los ya nombrados *walking bass* en el contrabajo y el *swing* métrico de la ejecución solística (es decir la ternarización del subactus).

Por su parte, la heterofonía textural se establece entre el estrato del quinteto de jazz y el de la orquesta. Se constituye tanto por la diversidad de lo sonante como por la diferenciación de las velocidades de los pulsos particulares de cada estrato<sup>15</sup>. Esta idea proviene, según el propio compositor, de su experiencia en el laboratorio de electroacústica del CLAEM, específicamente del manejo de la consola en donde los canales se superponen y controlan individualmente. El efecto resultante es notable en algunos sectores, como por ejemplo en: (a) el c. 43 donde por primera vez se separan los dos estratos por bandas de velocidad, las cuerdas y la celesta establecen una de negra = 46 mientras que el resto del orgánico permanece en negra = 132<sup>16</sup>; (b) el c. 59 donde el GC se separa con una velocidad de negra = 164<sup>17</sup> contra negra = 132 del resto<sup>18</sup>; y (c) los cc. 95-96 donde conviven varios tempos: las maderas que mantienen la negra = 132 (aunque américamente: articulan valores muy cortos y rápidos), el GC la negra = 164, las cuerdas, fagotes y la celesta negra = 46, y los cornos, trompeta, vibrafón, redoblante y bombo a negra = 188<sup>19</sup>.

Por su parte, segmentos significativos de las alturas están derivados de un esquema de registración fija (RF), un procedimiento típico de la música de los años sesenta que consiste en fijar las alturas a un sector del registro, de este modo, cada vez que aparezca una nota determinada o grupo de notas lo hará en ese registro. La RF de esta pieza (Ejemplo 1<sup>20</sup>) fue derivada del acorde mayor/menor con séptima típico del blues (Si b-Do-Mi b-Mi-Sol). A éste se le agregaron hacia el agudo los sonidos necesarios para completar la dominante con novena y séptima mayor (La-Si-Re-Fa #) y, hacia el grave, los propios de la subdominante menor (Fa-La b) y el napolitano (Re b); de este modo los hexacordios resultantes son simétricos.

<sup>15</sup> En la partitura se indica que en ciertos momentos el grupo desfazado debe ser dirigido por el concertino o por algún integrante del grupo concertante.

<sup>16</sup> Ejemplo 6 en la nube.

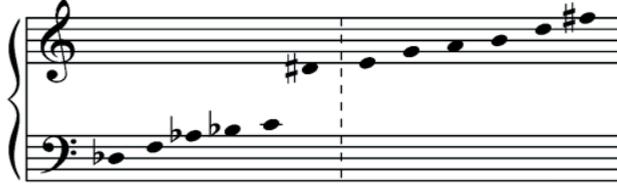
<sup>17</sup> En la partitura está escrito como corchea igual a 82 pulsaciones.

<sup>18</sup> Ejemplo 7 en la nube.

<sup>19</sup> Ejemplo 8 en la nube.

<sup>20</sup> Ejemplo 9 en la nube.

Ricercare's blues  
Registración fija



Handwritten musical score for Ricercare's blues, Registración fija. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl. B.), Xylophone (Xilof.), Vibraphone (Vibr.), Saxophone (Saxo.), Piano, Violins (Vlas.), Violas (Vcellos), and Cello/Double Bass (C.B.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Cor Anglais (Cor.), Vibraphone (Vibr.), Saxophone (Saxo.), Piano, Violins II (Vla. II), Violas (Vcellos), and Cello/Double Bass (C.B.). The score is heavily annotated with performance instructions such as *ppp*, *mp*, *pp sempre*, *legno battuto*, *molto vibrato*, *ppp dim*, *perdendosi*, *bouchés*, *dejar vibrar*, *gliss muy lento*, *gliss muy lento!*, *pizz*, and *legno battuto*. There are also dynamic markings like *pp* and *ppp* throughout the score.

Ejemplo 1 Ricercare's blues, RF y detalle de la partitura

Como dijimos, los sonidos de la RF regulan las alturas: exceptuando éstos todos los otros más agudos y más graves son ‘libres’. Ella explica las principales configuraciones melódicas y los acordes más importantes de la mayor parte de la pieza.

Así por ejemplo, en el comienzo mismo de la obra los sonidos graves asordinaos del piano son ‘libres’ puesto que registralmente están ubicados muy por debajo de la RF. Por el contrario, los acordes en el registro medio del piano desde el c. 21 son los obtenidos a partir de ella. El saxo del c. 31 la introduce con una *blue note* característica (mixtura de la RF con el jazz) mientras que en el c. 37 el corno comienza una imitación (Ejemplo 1<sup>21</sup>).

A partir del c. 185 la RF está transpuesta un semitono más grave. Lo que sigue a esta transposición es una larga secuencia de acordes en las cuerdas y las maderas hasta el Do M de c. 233. Sobre ésta se articulan una improvisación libre del saxo acompañada por el resto del GC (el contrabajo mantiene el típico *walking bass*) más los acordes del piano; ambos materiales están hechos con la RF-1. En cambio el trombón (a partir del c. 197<sup>22</sup>) sigue con RF del comienzo (se produce allí una «disonancia estructural», por la superposición de las dos RF a distancia de semitono, que se resolverá en la reexposición). En el c. 235 de la coda reexpositiva, vuelve la RF (en el piano antes ya, en el c. 231) más el pedal asordinado, enmarcado en estructuras diferentes en el grave y el agudo.

Por su parte, el material del comienzo del *Ricercare* de Bach está muy disimulado en la textura. Aparece por primera vez en el oboe del c. 28: es el tema invertido (Fa #-Re #-Si-Si b). En forma original, aunque variado con ‘notas de aproximación’ y jazzizado, por vez primera es expuesto por el trombón del GC en el final del c. 61 del tempo principal (puesto que el GC se desarrolla allí con un tempo diferente de negra = 164). En el esquema de la Ejemplo 2<sup>23</sup> se puede comparar el tema del *Ricercare* con la versión jazzística que aparece en la obra de Arias.

Tema del Primer Ricercare



Ricercare's blues: trombón cc. 61



Ejemplo 2 *Ricercare's blues* y el *Ricercare* de Bach

A partir del c. 113 el piano (en el *Molto moderato*) realiza nuevamente sonidos asordinaos (que remiten al comienzo de la pieza) con fragmentos transpuestos del tema del *Ricercare* aunque sin citas textuales. Éste vuelve a aparecer, con idéntica altura absoluta, en el trombón a partir de c. 138 (sobre un acorde de Dom en el arpa). Además, se cita un segmento del contrasujeto del *Ricercare* (muy característico por su articulación ternaria) desde el c. 146 (en el vibrafón, que ya lo había insinuado en el c. 126). Este último, imitado por varios instrumentos, protagoniza la gran acumulación prolongada

<sup>21</sup> Ejemplo 10 en la nube.

<sup>22</sup> Ejemplo 11 en la nube.

<sup>23</sup> Ejemplo 12 en la nube.

hasta el c. 164 aproximadamente. Finalmente, en el c. 185<sup>24</sup> las violas tocan el tema aumentado del *Ricercare* sobre la armonización de cuerdas y maderas.

En esta obra, Arias presenta varios de los recursos puestos en juego en *Polarizaciones* aunque de un modo más complejo, como ya fuera dicho. Al universo de citas de tópicos del jazz se le suman los fragmentos de la obra de Bach deshistorizados por el *swing* y los ornamentos jazzísticos, y la cita técnica de la RF que para su detección requiere una audición especializada no así su recurrencia continua. Por su parte, la heterofonía basada en la oposición de materiales de *Polarizaciones* es en *Ricercare's*, además, una investigación sofisticada de la superposición de bandas de velocidades distintas controladas globalmente.

Finalmente, en *Reflexiones 2003 (entre 2 siglos)*, compuesta por las secciones *Efluvios*, *Contrastes*, *Aleaciones* y *Espejismos*, el extrañamiento del jazz se produce en relación con el mismo jazz.

Las dos primeras presentan sonoridades típicas del lenguaje académico «contemporáneo» de raíz, quizás, varesiana. A partir de la tercera sección, que comienza en c. 47, la cita jazzística aparece inequívocamente por medio de algunos materiales tópicos: (a) el ascenso cromático hacia la tónica (o hacia otro sonido claramente polarizado) con el ritmo ternario típico del *swing*, en el registro grave del piano y el clarinete bajo (a partir del *leware* a c. 47); (b) el gran salto descendente (de sexta o séptima) en la trompeta (a partir de c. 71) y, por último, (c) el descenso cromático o diatónico (claramente expresado a partir de c. 83 en trompeta y trombón).

Estos materiales (y algunos otros menos relevantes) desplazan por completo a las sonoridades «vanguardísticas» del cluster móvil típicas de las obras anteriores. La heterofonía característica está construida con los fragmentos de jazz dislocados entre sí rítmica y/o armónicamente. En el comienzo mismo de la sección, por ejemplo, el piano junto con el clarinete bajo sugieren FaM configurando el material (a), al mismo tiempo el sintetizador articula acordes tenidos en el área tonal de Mim. Sobre ese fondo el trombón ejecuta cortos pasajes cuyas alturas son extrañas a ambos contextos tonales (en c. 51, por ejemplo, la nota Sol b mientras suena Mi b M en el sintetizador o la nota Si contra un acorde de Fa M en el piano<sup>25</sup>). Como es típico en el compositor esta sección es una paulatina acumulación que culmina polarizada en dos grandes estratos: uno que reúne a los materiales (b) y (c) transformados en una *passacaglia* y otro al resto del grupo: percusión, piano, sintetizador, etc. La última sección (a partir del c. 127), que es una gran cadencia hacia el final, restablece la sonoridad global de las primeras con citas de algunos de sus materiales, a los que se les agregan varias de las jazzísticas muy disimuladas.

La idea estructural del extrañamiento del jazz continuó siendo la estrategia compositiva característica de Arias. Sin embargo, en su última obra *Motivación o deconstrucción* (versión del año 2012, para dos pianos y contrabajo), además de incluir una serie dodecafónica (estructura prácticamente ausente en su producción) que articula varios materiales, detectamos un plan divergente.

La pieza es también el resultado de la yuxtaposición de materiales disímiles, no tonales y/o con algún grado de indeterminación paramétrica, por un lado, y la cita del jazz, tonal y determinado, por el otro.

<sup>24</sup> Ejemplo 13 en la nube.

<sup>25</sup> Ejemplo 14 en la nube.

El primer tipo de material incluye la ejecución de golpes, glissandos, pizzicatos y asordamientos de las cuerdas del piano dentro de la caja de resonancia del instrumento, además de los toques típicos. El segundo, asociado con el jazz, está constituido por la armonización usual de melodías, a la manera de un estándar (acordes de 7ma y 9na por ejemplo); el diseño de notas graves asordinadas basado en una serie dodecafónica; y por ciertos giros tópicos del contrabajo, como el *walking bass* (tocado en pizzicato o col legno).

El desarrollo de la pieza es bastante tradicional y simétrico. El sector medio de la obra contiene los momentos de mayor oposición entre materiales, densidad cronométrica y expansión registral, mientras que las secciones extremas son más estables e integradas texturalmente. En ese sentido, la obra avanza desde la estabilidad relativa hacia el mayor conflicto temático para volver al estado inicial.

En el comienzo mismo de la pieza se presentan dos de los materiales más importantes. En primer lugar aparecen las acciones sobre la caja del piano que dejan resonando acordes por terceras que se alternan con esas mismas estructuras asordinadas. Este segmento conduce a la primera aparición del jazz en el c. 12 sobre una melodía de sonidos también asordinados en el registro grave del piano. Ésta se estructura de aquí en más sobre segmentos transpuestos de la serie que aparecerá completa recién en el c. 98, como veremos luego. Las sonoridades jazzísticas del piano se presentan enlazadas libremente (con cierta preeminencia de la progresiones plagales) o descendiendo cromáticamente; acompañando usualmente algún desarrollo melódico (a la manera de un estándar, como ya dijéramos).

En el c. 15 aparecen los ascensos y descensos muy rápidos que pivotean entre los dos materiales característicos, el tonal y el no-tonal, desempeñando generalmente una función articuladora. La estructura de las alturas es variable, pueden simplemente arpeggiar los acordes que suenan por detrás o contradecirlos, pero mantienen siempre una alta densidad de ataques (Ejemplo 3a<sup>26</sup>).

La serie dodecafónica completa aparece por primera vez en el c. 98 del piano II en el registro agudo, con la siguiente estructura: Mi-Fa #-Re-Do #-Mi b-Fa-Do-Si b-Sol-Sol #-Si-La (+ 2-4-1 + 2 + 2-5-2-3 + 1 + 3-2).

Protagoniza el estrato que contradice los enlaces jazzísticos tonales del otro piano y el *walking bass* del contrabajo en una de las secciones más heterofónicas de la pieza (Ejemplo 3b<sup>27</sup>). En el c. 105, por el contrario, es la melodía del estándar armonizado tonalmente. En el compás siguiente, el piano II comienza una imitación (es en realidad, el material de c. 98) en el registro agudo, con el carácter atonal disruptor.

La serie aparece fragmentariamente en varios lugares: en el c. 9 las notas asordinadas en el registro grave del piano, como ya dijéramos, expresan el contenido interválico casi completo (+ 2-4-1 + 2 + 2-5-2-3 + 1) transpuesto una cuarta (Ejemplo 3c<sup>28</sup>); en el c. 23 aparece citado el comienzo (+ 2-4-1). En ocasiones se utilizan las clases interválicas reordenadas (es decir los intervalos independientemente de su dirección) como en: c. 34 (4, 2, 1) o (3, 1); en c.83 (523132).

También es presentada en forma retrógrada e incompleta, por ejemplo: en el c. 53 (Si-Do)La b-Sol-Si b-Do-Fa-Re #-Do #-Re-Fa # y en el c. 62 piano y contrabajo al unísono (Si-Do)La b-Sol-Si b-Do-Fa-Re #-Do #-Re-Fa #-Mi.

<sup>26</sup> Ejemplo 15 en la nube.

<sup>27</sup> Ejemplo 16 en la nube.

<sup>28</sup> Ejemplo 17 en la nube.

La pieza plantea un problema interpretativo interesante. El jazz está tan presente en la estructura que difícilmente podría ser sometido al proceso de extrañamiento y por eso mismo no cumple la función que el compositor le asignó a comienzos de los setenta cuando lo utilizó por primera vez: la de constituir el anclaje para la concreción de la forma en un contexto formal problemático.

Los segmentos asociables con los tópicos de la vanguardia parecen mejor descriptos como yuxtaposiciones, como la adición de uno o varios estratos desintegrados cuya función formal es, finalmente, secundaria (como en los primeros compases donde constituyen una introducción). Así se configura la heterofonía del c. 98: el *walking bass* del contrabajo (a partir del c. 92), más los acordes jazzísticos (c. 96) y luego en el registro agudo la exposición de la serie (c. 98).

Son universos sonoros contrapuestos pero el más característico, el del jazz, es el más continuo. En la reexposición, a partir del c. 119<sup>29</sup>, ocurre algo parecido: al estrato no-tonal de sonidos asordinados y pizzicatos en las cuerdas del piano I, se le suma el jazz, desde el c. 123, con una melodía armonizada en el piano II al unísono con el contrabajo.

Por su parte, la cita del dodecafonismo, principalmente en el sector grave del piano asordinado, es lo suficientemente inespecífica estructural y sonoramente como para no constituirse en un material tópico susceptible de ser extrañado (algo parecido a lo que ocurría con la cita del *Ricercare* de Bach).

Además, muy significativamente la forma se ordena tonal y temáticamente, es decir, por los aspectos introducidos por el jazz. Por ejemplo: los enlaces cromáticos de acordes tríadas (Mi b m, Re m y Do # m) del comienzo asociados con una melodía en el contrabajo vuelven transpuestos en la coda (c. 174: Do, Si y Si b) de modo de continuar el descenso de los primeros compases. El mismo esquema ocurre en los cc. 149-151 (Fa #7/9, Fa7/9 y Mi7/9) en donde el último acorde funciona como una dominante prolongada del acorde de Lam7M que se articula como un pedal en toda la coda final (a partir del c. 170).

## 2. COMENTARIOS FINALES

Como hemos visto, luego de su etapa formativa enmarcada claramente en las concepciones y técnicas en boga en los años sesenta, Arias desarrolló una estética única en el contexto de la escena musical argentina (y probablemente mundial, aunque no lo podríamos asegurar al momento en que escribimos estas ideas). El extrañamiento del jazz y su despliegue en la obra como yuxtaposición (textural y formal) ocurrió, como vimos, de distintas maneras: por el desfazaje histórico de los materiales con los que se lo sucede o superpone (recursos típicos de la música contemporánea de vanguardia, citas de otras músicas), y por la dislocación de fragmentos tópicos jazzísticos (el jazz se extraña a sí mismo, por así decirlo).

Por su parte, la generalización del jazz en la estructura y su estabilización textural produjeron, en el caso de la última obra analizada, la sustitución del extrañamiento por la, más tradicional y por ello menos significativa, adición de materiales. Con ello el círculo parece cerrarse: las yuxtaposiciones de anchos de banda de los años sesenta vuelven cincuenta años después como estratos lineales superpuestos, enmarcando la estrategia del extrañamiento.

<sup>29</sup> Ejemplo 18 en la nube.

3a

Handwritten musical score for Example 3a, measures 15-20. The score is for three staves: Piano I (Pn. I), Piano II (Pn. II), and Oboe (Obj). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 15 starts with a piano dynamic and a half note chord. Measure 16 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 17 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 18 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 19 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 20 has a piano dynamic and a half note chord. The score includes various performance instructions such as *ritard.*, *molto*, *normal*, *gliss*, and *decaus. (vibr.)*. There are also some circled numbers and a small '2' at the end of the system.

Handwritten musical score for Example 3a, measures 93-100. The score is for three staves: Piano I (Pn. I), Piano II (Pn. II), and Oboe (Obj). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 93 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 94 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 95 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 96 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 97 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 98 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 99 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 100 has a piano dynamic and a half note chord. The score includes various performance instructions such as *cresc.*, *molto*, *decaus.*, and *gliss*. There are also some circled numbers and a small '2' at the end of the system.

3b

Handwritten musical score for Example 3b, measures 99-105. The score is for three staves: Piano I (Pn. I), Piano II (Pn. II), and Oboe (Obj). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 99 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 100 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 101 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 102 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 103 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 104 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 105 has a piano dynamic and a half note chord. The score includes various performance instructions such as *cresc.*, *molto*, *decaus.*, and *gliss*. There are also some circled numbers and a small '2' at the end of the system.

Handwritten musical score for Example 3b, measures 106-110. The score is for three staves: Piano I (Pn. I), Piano II (Pn. II), and Oboe (Obj). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 106 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 107 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 108 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 109 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 110 has a piano dynamic and a half note chord. The score includes various performance instructions such as *cresc.*, *molto*, *decaus.*, and *gliss*. There are also some circled numbers and a small '2' at the end of the system.

Handwritten musical score for Example 3b, measures 101-105. The score is for three staves: Piano I (Pn. I), Piano II (Pn. II), and Oboe (Obj). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 101 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 102 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 103 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 104 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 105 has a piano dynamic and a half note chord. The score includes various performance instructions such as *cresc.*, *molto*, *decaus.*, and *gliss*. There are also some circled numbers and a small '2' at the end of the system.

3c

Handwritten musical score for Example 3c, measures 15-20. The score is for three staves: Piano I (Pn. I), Piano II (Pn. II), and Oboe (Obj). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 15 starts with a piano dynamic and a half note chord. Measure 16 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 17 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 18 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 19 has a piano dynamic and a half note chord. Measure 20 has a piano dynamic and a half note chord. The score includes various performance instructions such as *ritard.*, *molto*, *normal*, *gliss*, and *decaus. (vibr.)*. There are also some circled numbers and a small '2' at the end of the system.

Ejemplo 3a, 3b y 3c

En los ejemplos más interesantes, el efecto de éste es poderoso: desmonta los tópicos jazzísticos que entonces afloran resignificados, recuperando de alguna manera el estado previo a la cristalización tópica. Al mismo tiempo, las músicas que lo circundan también se extrañan (aunque el grado de convención perceptual que históricamente cargan es mucho menor): cierta escritura orquestal de los sesenta es reconsiderada cuando aparece descontextualizada por el jazz. Salvando las distancias, algo parecido ocurre con la cita de Bach en *Ricercare*'s, una vez que la mediación analítica nos permite reconocerla.

Al dotar con contenidos históricos evidentes, los tópicos jazzísticos, a uno de los estratos de la heterofonía Arias transformó la tradicional concepción aditiva (textual y formal) en extrañamiento. Esa es la distancia entre su planteo y el de Ch. Ives, por ejemplo. La cita como procedimiento estructural, aunque transformada por las ideas de Arias como venimos sosteniendo, vincula a su producción con la escena europea de los años sesenta del siglo pasado, en general, y en particular, con la poética de L. Berio (1925-2003), uno de sus compositores más sobresalientes. Incluso, el compositor argentino estableció cuál sería la naturaleza de esa relación: «la manera en cómo yo planteo al jazz frente a la música clásica es análoga a cómo Berio plantea la música clásica de los clásicos frente a la música contemporánea»<sup>30</sup>.

¿En qué sentido se daría esa analogía? Recordemos: su tercer movimiento de *Sinfonia* (1968), la obra paradigmática en este estilo, está basado en el 3er. movimiento de la *Segunda Sinfonía* de G. Mahler. Éste es filtrado (se mantienen sucesivamente ciertos sectores básicos) y yuxtapuesto con numerosos fragmentos de múltiples obras y compositores; textos de varios autores cantados y recitados; y fragmentos conectivos compuestos por Berio (todo lo cual, lejos de ser aleatorio, está férreamente controlado según el principio de saturación cromática típico de las poéticas atonales<sup>31</sup>).

La multiplicidad extrema (histórica y técnica) de los fragmentos utilizados en *Sinfonia* no permite establecer relaciones muy significativas con la técnica de Arias. Para que la obra se constituya en tanto construcción de citas, Berio tuvo que suponer, cuestión hartamente improbable, un alto nivel de erudición en los oyentes que debería ser capaz de operar en un contexto heterofónico muy complejo (como quedó descrito más arriba). Desde luego, no fue esa la idea sino la de construir una pieza nueva a partir de fragmentos de otras, desplazando el foco de la composición de los materiales hacia la sintaxis<sup>32</sup>, a la yuxtaposición horizontal y vertical de esos fragmentos ya compuestos<sup>33</sup> (aunque sin que su modelo fuera el del *collage*<sup>34</sup>). El compositor argentino, por el contrario, yuxtapuso tópicos del jazz, un lenguaje masivo, con sonoridades vanguardísticas y así construyó un universo en el que la cita es secundaria frente al poder fascinante y novedoso del extrañamiento de un lenguaje altamente caracterizado. Incluso el fragmento de Bach, cuya inserción es vinculable con

<sup>30</sup> La frase dicha coloquialmente no es exactamente esa, aunque creemos haber captado su sentido fundamental: «... la manera como yo planteo el jazz frente a la música clásica, Berio plantea la música clásica de los clásicos frente a la música contemporánea.»

<sup>31</sup> Losada, 2009: 61.

<sup>32</sup> El vínculo con la poética de Gandini, en ese sentido, es evidente.

<sup>33</sup> Como parece sugerir el mismo Berio (1969): ‘... this section of *Sinfonia* [el 3er. Movimiento] is not so much composed as it is assembled to make possible the mutual transformation of the component parts.’

<sup>34</sup> Dice Berio: I'm not interested in *collages*, and they amuse me only when I'm doing them with my children: then they become an exercise in relativizing and “decontextualizing” images, an elementary exercise whose healthy cynicism won't do anyone any harm (Berio, 1985).

la concepción del italiano, está modificado por el fraseo jazzístico y por tanto su valor referencial es problemático.

La rearticulación de materiales y procedimientos que Arias realizó lo ubica como un heredero notable de la vanguardia musical en la que se formara en los años sesenta. Al igual que Berio, pero por caminos distintos, logró una obra disruptiva que constituye uno de los puntos más altos de la modernidad musical argentina de los últimos años. Como tal, complejiza y enriquece ese panorama al establecer una tercera línea de desarrollo estético y técnico post CLAEM y diferenciada de las otras dos propuestas en este artículo las de Gandini y Etkin.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERIO, Luciano: *Sinfonia (author's note)*. En <http://www.lucianoberio.org/node/1494?1683069894> = 1 (último acceso 18/12/23).
- Berio: *Sinfonia*. [librillo escrito por el compositor, CD]. New York: Columbia, 1969.
- Two Interviews*. With Rossana Dalmonte and Bálint András Varga. New York: Marion Boyars, 1985.
- FLINN, John: *Reconstructive Postmodernism, Quotation, and Musical Analysis: A Methodology with Reference to the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia*. Tesis de doctorado, Graduate School of the University of Cincinnati, 2011. En: [https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10\\_ACCESSION\\_NUM:ucin1307322489](https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ucin1307322489) el 10/2/2013.
- GANDINI, Gerardo: «Estar», *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Córdoba (Argentina), 1984. En <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/gandini/estar.html> (acceso 22/2/2022).
- JAMESON, Fredric: *The Cultural Turn Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London, Verso, 1998.
- LOSADA, Cristina: «Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann», *Music Theory Spectrum*, Vol. 31, No. 1, (2009), 57-100.
- RODRÍGUEZ, Edgardo: «La música de Luis Arias: aspectos estructurales y estéticos de Ricercare's blues (1976)», *Revista Arte e investigación*, No. 11, (2015), 95-99.
- «El CLAEM y la modernidad musical argentina», *Revista Argentina de Musicología*, No.15, (2015), 221-230.
- SHKLOVSKI, Viktor: *Theory of prose*. London: Dalkey Archive Press, 1991.