

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Alejandra Fabiana Galante

***DE CIMENTO E LÁGRIMA, DE CARLOS MASTROPIETRO. APORTES
DE LA INTERACCIÓN ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE***

Porto Alegre

2024

Alejandra Fabiana Galante

DE CIMENTO E LÁGRIMA, DE CARLOS MASTROPIETRO. APORTES
DE LA INTERACCIÓN ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

Trabajo Conclusivo de Maestría
sujeto al Programa de
Posgraduación en Música
Área de Concentración: Prácticas Interpretativas
Orientadora: Dra. Catarina Domenici

Porto Alegre
2024

CIP - Catalogação na Publicação

Galante, A. Fabiana
de cimento e lágrima de Carlos Mastropietro. Aportes
de la interacción entre compositor e intérprete / A.
Fabiana Galante. -- 2024.
289 f.
Orientador: Catarina Leite Domenici.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. de cimento e lágrima. 2. Carlos Mastropietro. 3.
Práticas colaborativas en música contemporânea. 4.
Concepto de obra musical. 5. música latinoamericana
para piano. I. Leite Domenici, Catarina, orient. II.
Titulo.

Dedico este trabajo a mis padres, Juana Ana Carrió y Moisés Galante.

AGRADECIMIENTOS

A Luis Conde, por su mirada siempre aguda y su acompañamiento a lo largo de tantos días y noches dedicadas a la escritura de este trabajo.

A mi querido amigo Carlos Mastropietro, por su disposición para embarcarse en esta aventura.

A mi querida amiga Leandra Yulita, compositora argentina con quien tuve interesantes conversaciones alrededor de mi tema de investigación, por su ayuda con programas de edición.

A mi querida amiga Iris Sloin, cantante argentina, por sus comentarios inteligentes, su oído atento y su acompañamiento sensible.

A mis nuevas amistades de la otra orilla, Sonia Calcagno y Carolina Rivero, en cuyas casas, y gracias a su hospitalidad y calidez, escribí buena parte de este texto.

A mi querido amigo Gerardo Shulman, por enseñanzas y ayudas en cualquier tiempo y lugar.

A mi querida sobrina María Galante, por su ayuda con aspectos del formato.

A Tatiana López, música boliviana, por su tiempo y por compartir ideas y sentires sobre la OEIN.

A Karen Avenburg, antropóloga argentina, por su tiempo y por acercarme textos y perspectivas sobre las Orquestas y Coros Infantiles.

A mi tutora, Catarina Domenici, por su hondura y su maestría en el arte de decir tanto con pocas palabras.

A todos los docentes del Minter y, especialmente, a Cristina Capparelli de Gerling.

A mi compañera de Maestría Patricia Lluberas Mendoza, pianista uruguaya, por intercambios y ayudas.

A UDELAR y UFRGS, por haber creado un puente para transitar esta instancia artística y de investigación.

Dance first. Think later. It's the natural order.

Samuel Beckett

RESUMEN

El foco de este trabajo consiste en la investigación del proceso de interacción llevado a cabo entre la autora y el compositor argentino Carlos Mastropietro. El objetivo principal de dicha interacción fue conocer la estética del compositor, los procedimientos notacionales y el contexto que rodea la composición *de cemento e lágrima* (2020) como forma de crear una interpretación de la pieza con la colaboración del compositor. El texto brinda una visión panorámica de la producción compositiva de Mastropietro, presenta sus puntos de vista sobre la música y analiza *de cemento e lágrima* (2020) en comparación con la primera versión, escrita en 2008, que también había sido interpretada por la autora. La metodología consistió en documentar y analizar el proceso de interacción y las entrevistas semiestructuradas con el compositor. El análisis reveló cuestiones relativas al concepto de obra musical y al papel tradicional del intérprete asociado a ella que impregnaron la interacción entre compositor e intérprete.

Palabras clave: Carlos Mastropietro, *de cemento e lágrima*, prácticas colaborativas en música contemporánea, concepto de obra musical, música latinoamericana para piano.

ABSTRACT

The focus of this work consists of investigating the process of interaction carried out between the author and Argentinean composer Carlos Mastropietro. The main purpose of the interaction was to gain insight into the composer's aesthetics, notational procedures, and the context surrounding the composition de cemento e lágrima (2020) as a means to create an interpretation for the piece with the composer's collaboration. The text offers a panoramic view of Mastropietro's compositional output, presents his views on music, and discusses de cemento e lágrima (2020) in comparison to the first version written in 2008, which was performed by the author as well. The methodology consisted of the documentation and analysis of the interaction process and the semi-structured interviews with the composer. The analysis revealed questions regarding the work-concept and the traditional role of the performer associated with it that permeated the interaction between composer and performer.

Keywords: Carlos Mastropietro, de cemento e lágrima, collaborative practices in contemporary music, work concept, latin-american music for piano.

RESUMO

O foco deste trabalho é investigar o processo de interação entre a autora e o compositor argentino Carlos Mastropietro. O principal objetivo da interação foi conhecer a estética do compositor, os procedimentos notacionais e o contexto que envolve a composição de cimento e lágrima (2020), como forma de criar uma interpretação para a peça com a colaboração do compositor. O texto oferece uma visão geral da produção composicional de Mastropietro, apresenta seus pontos de vista sobre a música e analisa de cimento e lágrima (2020) em comparação com a primeira versão escrita em 2008, que também foi executada pela autora. A metodologia consistiu em documentar e analisar o processo de interação e entrevistas semiestruturadas com o compositor. A análise revelou questões relativas ao conceito de obra musical e ao papel tradicional do intérprete associado a ela, que permearam a interação entre compositor e intérprete.

Palavras-chave: Carlos Mastropietro, de cimento e lágrima, práticas colaborativas na música contemporânea, conceito de obra musical, música latino-americana para piano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Página 18 de la obra <i>Treatise</i> del compositor inglés Cornelius Cardew	17
Figura 2 — Primera página de <i>Memoria del borde</i> , de Carlos Mastropietro. Primeros compases del piano	54
Figura 3 — Diez compases del cuarteto <i>La chinche</i> que reutiliza textualmente en <i>de cemento e lágrima</i>	72
Figura 4 — Tres compases de <i>Reconstrucción</i> , con material similar en textura y sonoridad a los compases 3, 4 y 5 en <i>de cemento e lágrima</i> . Se puede apreciar el cambio de compás 22 al 445	73
Figura 5 — Siete compases de <i>Reconstrucción</i> en p. 9, con interválica del registro medio y alguna similitud de giros rítmicos reutilizados en <i>de cemento e lágrima</i>	73
Figura 6 — Tres sistemas de <i>Reconstrucción</i> , con materiales reutilizados en <i>de cemento e lágrima</i>	73
Figura 7 — Fragmento de <i>La comparsa</i> para piano, incluida en el álbum <i>Seis danzas afro-cubanas</i> de Ernesto Lecuona	78
Figura 8 — Partitura completa de <i>de cemento e lágrima</i> 2008	80
Figura 9 — Partitura completa de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	86
Figura 10 — Fragmento de la última sección de <i>de cemento e lágrima</i> (2020), de Carlos Mastropietro	93
Figura 11 — Cuatro compases iniciales de <i>piano phase</i> de Steve Reich	93
Figura 12 — Primer sistema de la obra <i>en abril</i> de Graciela Paraskevaïdis	94
Figura 13 — Primer sistema de <i>piano piano</i> de Carlos Da Silveira	95
Figura 14 — Cinco compases de p. 6 de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	95
Figura 15 — Cuarta página de la partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	106
Figura 16 — Tercera página de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	108
Figura 17 — Fragmento de la pieza <i>Asturias</i> de la <i>Suite Española</i> de Isaac Albéniz.	109
Figura 18 — Quinta página de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	113
Figura 19 — Compases 19 a 23 de la última partitura, con pedales agregados, de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	116
Figura 20 — Segunda página de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	117
Figura 21 — Segunda página de la última partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	118
Figura 22 — Cuarta página de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> 2020	118
Figura 23 — Cuarta página de la última partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	119
Figura 24 — Segunda página de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	120
Figura 25 — Segunda página de la última partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	121
Figura 26 — Compases 48, 49 y 50 de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020).	121
Figura 27 — Compases 48, 49 y 50 de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	122
Figura 28 — Compases 48, 49 y 50 de la última partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020).122	122
Figura 29 — Compases 60 y 61 de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)....	123
Figura 30 — Compases 60 y 61 de la última partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	123
Figura 31 — A modo de ejemplo, compás 69 de la primera partitura, de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	124
Figura 32 — Compases 40 y 41 del preludio titulado <i>La cathédrale engloutie</i> , de Claude A. Debussy.	124
Figura 33 — Compases 96 y 97 de la última partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	125
Figura 34 — Compases del tercer sistema de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	125
Figura 35 — Compases del tercer sistema de la última partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	126
Figura 36 — Tercer compás de la primera partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	126
Figura 37 — Tercer compás de la última partitura de <i>de cemento e lágrima</i> (2020)	127

Figura 38 — Cuarta página de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020)..... 129

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1 COLABORACIÓN EN CONTEXTO	20
1.1 Ensamblés y compositores, aquí y allá.....	20
1.2 Dúos creativos	23
1.3 Términos	24
1.4 Tipos de colaboración.....	26
1.5 Colaboración es creatividad	28
1.6 Un gusano en dos partes	32
1.7 Uno más uno es tres	34
1.8 Saberes de unos y otros	35
1.9 Investigando la colaboración	37
1.9.1 Base metodológica	39
1.9.2 Línea de tiempo y datos	40
2 CARLOS MASTROPIETRO	43
2.1 Contexto e influencias.....	44
2.2 Su mirada y la de otros	49
2.3 Características	56
2.4 Obras	61
2.5 De procedimientos, partituras e intérpretes	66
3 DE CIMENTO E LÁGRIMA.....	71
3.1 <i>de cemento e lágrima</i> (2008).....	71
3.1.1 Duración y estructura.....	79
3.2 <i>de cemento e lágrima, ampliada y revisada</i> (2020)	83
3.2.1 Duración y estructura.....	85
3.2.2 Piano.....	91
3.2.3 Materiales.....	92
3.3 Mirada de intérprete	95

4 PROCESO DE INTERACCIÓN.....	99
4.1 La obra en mis manos.....	104
4.2 Inmersiones recíprocas.....	107
4.3 En el camino	116
4.4 Cambios en la partitura	120
4.5 Otros cambios.....	125
4.6 Nota de color.....	128
5 CONCLUSIONES.....	131
REFERENCIAS	133
BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA.....	138
ANEXO	141

INTRODUCCIÓN

El hecho consumado de no haber documentado la extensa lista de procesos de colaboración que he realizado hasta hoy, y la toma de conciencia de la importancia de elaborar un registro que contribuya al crecimiento del campo de las prácticas de investigación en artes fueron las motivaciones iniciales para encarar este trabajo. También me resultó estimulante el desafío de salir del rol de “ventrílocuo” (Cook, 2005, p. 7)¹ para realizar un aporte al terreno de las investigaciones concebidas desde la óptica de los intérpretes. Por último, me guió el deseo de iniciar un nuevo viaje creativo con un querido amigo, cuya tarea artística considero valiosa.

Conocí a Carlos Mastropietro en las aulas de la Facultad de Artes de la Universidad de La Plata donde ambos cursamos la Licenciatura en Composición. Nuestra amistad, que a través de los años también se fue nutriendo de experiencias musicales, continúa desde entonces.

A pesar del tiempo transcurrido, tengo nítidos recuerdos del concierto en el que interpreté su obra *Trabajo de hormiga* (1990) para clarinete bajo, piano, violonchelo y contrabajo². En el 2016, la Biblioteca Nacional organizó un concierto monográfico y Carlos me invitó a participar. Entre la interpretación de otras obras de cámara y la lectura de varios textos, toqué *Juego imperfecto* (2013) para trío de clarinete bajo y soprano, flauta y piano —obra con algunas secciones pautadas de improvisación que Carlos compuso especialmente para el Proyecto Resplandecencias³— y *de cemento e lágrima* (2008) para piano solo, única versión concebida entonces.

¹ ... mesmo que eu aplauda os esforços que têm sido feitos na última década ou duas para desenvolver uma musicologia da performance, nós ainda estamos vulneráveis ao argumento que as vozes dos não têm sido realmente ouvidas, que teóricos tomaram para si falar pelos numa espécie de ventriloquismo (COOK, 2005, p. 7.)

² Concierto realizado en el Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires, 21 de octubre de 1999.

³ El “Proyecto Resplandecencias”, integrado por Juliana Moreno en flautas, Luis Conde en clarinetes y saxos y la autora en piano, nace de la idea de interpretar la obra *Resplandecencias de la nada* del compositor argentino Marcelo Toledo. En el 2008, el trío ganó una beca del Fondo Nacional de las Artes que posibilitó la realización de un concierto dedicado enteramente a sus obras. Este tuvo lugar en la Sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2009. En años posteriores, el trío continuó realizando conciertos de improvisación libre, participó del Primer Festival Internacional de Música Improvisada

Ya en la fase de lectura y estudio de esta obra solista, percibí que había un potencial sonoro susceptible de desarrollarse más aún, lo cual, sin dudas, modificaría la estructura formal y la duración de la obra, entre otros aspectos. Tiempo después le propuse trabajar en una investigación a partir de una nueva obra, y Carlos sugirió encarar una versión ampliada de *de cemento e lágrima* con tal fin. Dicha versión estuvo terminada a mediados del 2020.

La primera versión de la obra formó parte del repertorio que elegí para mi primer concierto de Maestría, y la segunda integró el repertorio del concierto final.

Dicho esto, y ante la idea de describir la experiencia de colaboración con Carlos, lo primero que me pregunto es: ¿en qué momento comenzó? Con seguridad conversamos sobre la pieza *de cemento e lágrima* (2008) en algún ensayo conjunto para prepararla antes de que la tocara en su concierto monográfico⁴, y luego de la primera interpretación. Un momento en el que con certeza puedo identificar el comienzo del trabajo colaborativo fue en el curso de la primera entrevista. Si bien conozco a Carlos hace años, y habíamos trabajado juntos en otras oportunidades, conversar con él en el marco de una entrevista estructurada fue una experiencia nueva y enriquecedora. Aquello que en circunstancias anteriores había sido del tenor de una conversación informal, pasó a estar “bajo influencia”. En este caso, la ejercida por el propio marco de la investigación. Surgieron allí temas esenciales con respecto a su propuesta creativa y a mis propios intereses. A la vez, tomé contacto con una serie de sentidos e intenciones que jamás podría haber deducido en el caso de contar solo con la partitura o, lo que es lo mismo, si no hubiera existido un proceso conjunto.

de Chile (2011) y colaboró con artistas como el cineasta experimental argentino Claudio Caldini, por dar solo algunos ejemplos.

⁴ Véanse detalles sobre el mencionado concierto en el capítulo dedicado a Carlos Mastropietro.

Yo, por ejemplo⁵

El término “colaboración” ha sido objeto de incontables estudios a lo largo de las últimas décadas, y aun a sabiendas de que este no solo no ha sido definido con precisión, sino que continúa suscitando cuestionamientos hasta el día de hoy, no tengo dudas de que gran parte de los procesos artísticos que he realizado han estado bajo el amplio arco de situaciones que abarca la denominada “colaboración artística”. No solo en mi trabajo con compositores y en el rol de intérprete, sino en mi tarea como artista sonora, en la que creo música en colaboración con videastas, actores, *performers*, escritores y músicos.

El historial de aquellas obras que realicé específicamente con compositores ha alternado dos perspectivas: procesos de colaboración precomposicionales, poscomposicionales o, incluso, ambos para una misma obra. En algunos casos, la tarea se realizó en el marco de proyectos de larga duración o de grupos con cierto nivel de estabilidad. En otros, el intercambio ha sido de corta duración o casi fugaz.

En todos los casos, sin embargo, colaborar con uno o varios artistas ha sido y es siempre para mí la aventura de entrar a un nuevo mundo. Especialmente por las atractivas características que atraviesan ese complejo terreno, que el músico e investigador irlandés Paul Roe describe como “[...] mundo liminar caracterizado por la ambigüedad, la apertura y la indeterminación” [*This liminal world of collaboration is characterized by ambiguity, openness and indeterminacy.*] (2007, p. 12)⁶.

En su definición, Roe utiliza tres sustantivos que considero particularmente apropiados para retratar el proceso interdisciplinario que realicé junto a Carlos. Comenzando por el último, la experiencia ha sido indeterminada, como lo es cualquier actividad de índole experimental. A la vez, sus características abiertas se desprenden tanto de la ausencia de ruta preestablecida como de pautas prefijadas para abordar la tarea conjunta. También fue un proceso abierto en lo referido a la

⁵Tomo prestado el título de la obra *Yo, por ejemplo* para conjunto de flautas (2002) del compositor argentino Osvaldo Budón.

⁶ Traducción de la autora. De aquí en adelante toda cita seguida del texto en su lengua original entre corchetes es traducción de la autora.

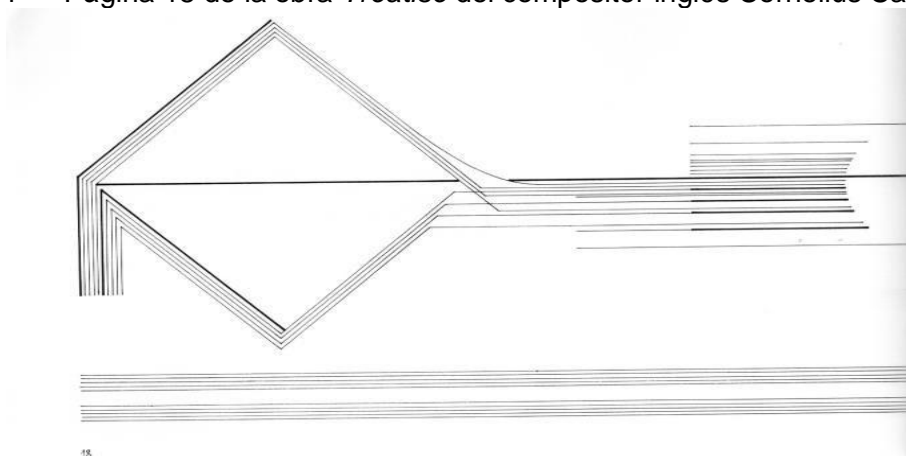
actitud mutuamente receptiva con que encaramos los diálogos, las pruebas, la experimentación y la toma de decisiones de aspectos que no solo pertenecen al terreno de cada disciplina, sino que van y vienen entre una y otra.

Con respecto a la ambigüedad, y si bien Roe no se explaya al respecto, es un término que podría usarse para describir el tipo de interacción que hubo entre Carlos y yo. Porque, aun cuando el proceso fue realizado por dos artistas creativos, completamente dedicados y comprometidos en la producción de músicas nuevas, en la tarea primó una perspectiva tradicional. Entonces, y a pesar de que originalmente me guiaba el deseo y la intención de llevar adelante una experiencia creativa conjunta, orientada a generar una voz discursiva que borrara las fronteras entre ambas disciplinas, el camino de investigación se orientó hacia otras reflexiones.

A esta altura vale mencionar que mi tarea principal durante los últimos años se ha centrado en la creación sonora, en la improvisación y en una serie de trabajos con compositores y obras que, de manera predominante, aunque no excluyente, y con estéticas y modos diversos, implican y se nutren de un importante nivel de creatividad por parte de los músicos.

El caso más reciente es el de mi participación en la ejecución de la obra *Treatise* del compositor inglés Cornelius Cardew, la cual implica tomar decisiones tanto personales como colectivas para abordar un texto cuyo altísimo grado de prescripción consiste, en todo caso, en estar elaborado por signos que no son de índole musical (Figura 1).

Figura 1 — Página 18 de la obra *Treatise* del compositor inglés Cornelius Cardew.



Fuente: Cardew, Cornelius. *Treatise*. Hinrichsen Edition, Ltd, London. © 1967: Gallery Upstairs Press, Buffalo, N. Y., USA.

Dicha ausencia se podría tomar como una clara invitación del autor a que el músico implicado construya su propia obra e, incluso, su propia partitura, asumiendo responsabilidad tanto individual como colectiva. En el *Treatise*, el foco del compositor se dirige principalmente hacia el plano de la imaginación y la creatividad de los participantes, en un planteo inverso a la idea de control total.

Lo anteriormente expuesto me lleva a la pregunta de rigor sobre cuáles pueden ser los factores que determinan la emergencia del concepto de obra musical en diferentes contextos y propuestas compositivas. ¿Cuál es el rol que asumo, o qué supongo que implica mi tarea cuando toco *de cemento e lágrima*, y qué es lo que se modifica sustancialmente para tocar *Treatise*?

Y también, ¿cuál es el motivo por el que la idea de ser fiel a un texto persiste, tanto para interpretar a Beethoven como en prácticas colaborativas en música contemporánea?, ¿cuál es la razón por la que este concepto emerge en determinados contextos y, en particular, en el caso de un artista cuyo trayecto formativo y perfil artístico se ha desplegado predominantemente en dirección opuesta? Por último, y, desde ya, hablando de un *performer* formado en la cultura de la música clásica, ¿el concepto de obra musical opera como un “tatuaje” indeleble, o

es posible de ser transmutado en nuevas percepciones y tipos de prácticas que contribuyan al crecimiento de un paradigma que valide definitivamente a la práctica de la *performance* como campo creativo?

De todos modos, nada puede ser tan interesante como encontrar algo que uno no buscaba, o que contradice los supuestos. Por ejemplo, todo aquello que, en palabras del investigador argentino Sebastián Levalle, tiene como resultado una mala combinación, “Las malas combinaciones —relaciones inesperadas entre el material de campo— nos permiten seguir profundizando el problema” (Levalle, 2022).

En consonancia con esta idea, también recuerdo haber leído, no sin cierta sorpresa, los comentarios de una investigadora según la cual, en algunas ocasiones, el producto artístico de una investigación resulta más interesante que las reflexiones que genera, y viceversa.

En el caso de la presente, es mi deseo que los lectores se interesen tanto en la música creada como en las reflexiones que suscitó. Estas son susceptibles de ser problematizadas y proponen una serie de interrogantes. Sobre Carlos, sobre *de cemento e lágrima*, sobre mí y sobre ellos, protagonistas de este trabajo, se trata lo que sigue.

En el primer capítulo, hablo sobre la colaboración artística en general y entre compositores e intérpretes, y analizo una serie de términos que se pueden asociar a dicho concepto. A la vez, doy ejemplos concretos de colaboraciones artísticas y describo algunas problemáticas que la atraviesan basándome en textos de importantes referentes en la materia. En el segundo capítulo, doy un panorama de la trayectoria artística y de vida de Carlos Mastropietro, incluyendo el contexto en el que surge su obra. Asimismo, menciono sus influencias, expongo algunas ideas que atraviesan su producción artística tanto a partir de su propia mirada como a través de la de otros autores y realizo un recorrido exhaustivo por su corpus artístico, desde los comienzos de su trabajo como compositor al día de hoy. En el tercer capítulo, presento la obra *de cemento e lágrima* en sus dos versiones, menciono sus contextos

de creación, duraciones y estructuras, analizo sus materiales y doy una perspectiva personal sobre la obra. En el cuarto capítulo, describo las particularidades del proceso de interacción realizado con Carlos, expongo los ejes de nuestro trabajo y presento, a través de una serie de ejemplos, los cambios que, tanto en la obra como en la partitura, se generaron a partir de la experiencia.

1 COLABORACIÓN EN CONTEXTO

Con disímiles características, objetivos y tipos de producciones realizadas, los procesos de trabajo conjunto, interacción y colaboración entre artistas se han dado sistemáticamente a lo largo de la historia de las artes y continúan al día de hoy.

Procesos creativos como los que se dieron entre los artistas Man Ray y Marcel Duchamp, los impresionistas Renoir y Monet, los expresionistas abstractos Jasper Johns y Robert Rauschenberg, el dúo⁷ Gilbert & George, el compositor John Cage y el bailarín Merce Cunningham, los hermanos François y Bernard Baschet⁸, el escritor Samuel Beckett y el compositor Morton Feldman, los *performers* Marina Abramović y Ulay, la cellista y *performer* Charlotte Moorman y Nam June Paik, solo por citar algunos ejemplos “clásicos”, forman parte de un acervo culturalmente asimilado que da cuenta de la existencia de una tradición de interacciones y colaboraciones artísticas excepcionales.

En la Argentina, se han dado notables colaboraciones y emprendimientos conjuntos, como la que llevaron a cabo las cineastas pioneras del cine experimental Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemann, la escritora Beatriz Guido y el cineasta Leopoldo Torre Nilsson, los escritores Jorge Luis Borges⁹ y Adolfo Bioy Casares, la artista visual Liliana Maresca y el fotógrafo Alejandro Kuropatwa, o el compositor Gerardo Gandini (1936-2013) y el escritor Ricardo Piglia, por dar, nuevamente, solo algunos ejemplos.

1.1 Ensamblajes y compositores, aquí y allá

En la historia de la música, también encontramos una cantidad sustancial de trabajos conjuntos y colaboraciones entre músicos y, para entrar al terreno específico, entre compositores e intérpretes. En una práctica fructífera, y en claro ascenso desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, existen significativos

⁷Si bien ellos definen su trabajo así: “No es una colaboración [...] Somos dos personas, pero un solo artista. [It’s not a collaboration. [...] We are two people, but one artist.]

⁸ Creadores de las “esculturas sonoras Baschet”, propuesta artística pionera de la participación del público.

⁹ “[...] That is, we do not think of ourselves as two friends or even two writers; we just try to evolve a story [...]. We think we are really one mind at work. I suppose that’s what Plato did in his dialogues.[...]” (BORGES *apud* DI GIOVANNI, 1973, citado por Cardassi, 2016, p. 76).

procesos tanto entre compositores y solistas como entre compositores y ensambles; la que se da en la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos¹⁰, que fundó y dirigió durante 37 años el compositor boliviano Cergio Prudencio¹¹, es una de las experiencias colaborativas más notables y valiosas de Latinoamérica. La concepción y los principios¹² que guiaron y guían a la OEIN aún hoy¹³ la definen como un proyecto descolonizador¹⁴ de alto vuelo. El tipo de trabajo que realiza, que abarca creación, interpretación, investigación y docencia, la destaca como un emprendimiento artístico ejemplar en el ámbito humano, musical, político y sociocultural. A la par, los músicos de la orquesta recorren con frecuencia distintos pueblos para mantener contacto directo con las fuerzas vivas y realizan, de esta manera, una importante tarea de rescate de patrimonio. Los integrantes de la orquesta, habituados al abordaje de planteos sonoros que proponen diversos grados de apertura e indeterminación, interactúan con los compositores de manera activa y colaborativa, en una relación de constante ida y vuelta. Sus devoluciones, sugerencias e ideas no solo son tomadas en cuenta, sino que son determinantes para la composición. La mayoría de las obras que interpretan ha sido creada especialmente para la orquesta o para el ensamble —cuya diferencia radica solo en la cantidad de músicos involucrados—, tanto por compositores bolivianos como Cergio Prudencio, Willy Pozadas, Gastón Arce, César Junaro, Lluvia Bustos y Alejandro Rivas, como por Tato Taborda (Brasil), Graciela Paraskevaídís

¹⁰ C. Prudencio creó la OEIN en 1978 junto con César Junaro, Daniel Limache y su hermano José Luis Prudencio. El concierto inaugural de la orquesta tuvo lugar en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) en 1980. El proyecto sigue en curso en la actualidad.

¹¹ C. Prudencio nació en 1955 en La Paz, Bolivia. Compositor, director de orquesta, investigador y docente, además de obras compuestas especialmente para la OEIN, su trabajo abarca composiciones para grupos de cámara, obras electroacústicas y más de cuarenta obras para cine, teatro, danza y video.

¹² “Para la OEIN lo indígena es una fuente fundamental, en el más literal de los sentidos; es su sostén conceptual y técnico. La OEIN no solo reconoce al mundo indígena en sus valores, conocimientos, sabidurías y elaboradas formas de pensamiento, sino que —por sobre todo— lo incorpora efectivamente al proceso vivo de la cultura contemporánea. Se hace una extensión de él” (Prudencio, 2010: 127).

¹³ Desde que Prudencio dejó la orquesta en 2016 se ha ido generando una nueva estructura de trabajo y organización. En la actualidad, cuatro personas, cada una con una función y a cargo de un área determinada, toman decisiones en conjunto y dirigen la orquesta. En palabras de Tatiana López, una de las actuales directoras, “Los motivos que han generado esta nueva estructura [...] se deben a cierta lógica [...] supongo... deuda de nosotros de tener coherencia con nuestra generación, de ser coherentes con nuestra actualidad [...] qué ideas tenemos al respecto para renovarnos como orquesta [...] y estamos en un proceso justamente de mostrar eso, de que la orquesta tiene otra manera, o que está por lo menos en esa transformación [...] uno de los aspectos más importantes para tener estas nuevas maneras nos lo otorga la música misma, que es el saber escuchar en conjunto [...] saber escucharnos entre nosotros [...] todos los integrantes [...] construir a partir de esas ideas, construir a partir de esos sentires [...] que eso se vea en nuestros conciertos[...].”

¹⁴ Para ahondar sobre el planteo descolonizador de la orquesta e, incluso, conocer distintas visiones al respecto, sugiero leer el artículo del investigador Eduardo Herrera (2013).

(Argentina/Uruguay), Natalia Solomonoff (Rosario, Argentina), Oscar Bazán (Argentina), Fernando Cabrera (Uruguay) y Mischa Käser (Suiza).

En el terreno del trabajo orquestal y en vista del grado de presencia y consolidación cultural que vienen teniendo los diferentes proyectos de orquestas infantiles y juveniles en la Argentina¹⁵, sería un avance sustantivo que estos, además de orientarse a brindar una formación musical integral, incluyeran entre sus objetivos musicales y educativos el desarrollo de prácticas colaborativas con compositores.

A nivel internacional, hay una serie de experiencias consolidadas de interacción y colaboración entre compositores e intérpretes, aunque de diversa índole. Entre ellas se encuentra la del Ensemble Modern (Alemania) que ha trabajado con un amplio espectro de creadores, interactuando con perfiles y propuestas tan variadas como la del compositor alemán Helmut Lachenmann y la del estadounidense Frank Zappa, el Steve Reich and Musicians (Estados Unidos), que en 1966 era apenas un pequeño grupo y se fue ampliando progresivamente a la par del crecimiento de la producción de su creador¹⁶ (a cuyo repertorio se dedica prioritariamente), el Arditti Quartet (Inglaterra), el Kronos Quartet (Estados Unidos), la compositora Rebecca Saunders (Reino Unido) y miembros del Ensemble MusikFabrik (Alemania) y el acabado ejemplo de una forma horizontal, integrada y creativa de trabajo entre compositores e intérpretes que desarrolla el “colectivo de revolucionarios, exploradores y amantes del riesgo”¹⁷ llamado “Klangforum Wien”¹⁸, por citar solo algunos, todas ellas formaciones integradas por excelentes instrumentistas, con una extensa trayectoria en música contemporánea y para quienes el trabajo con compositores es central.

¹⁵ Se trata de emprendimientos socioeducativos valiosos, entre cuyos antecedentes más conocidos podemos mencionar el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles de Venezuela. Entre los primeros integrantes, se encontraban algunos músicos que, exiliados de Chile, habían integrado el emprendimiento pionero de la Orquesta Juvenil del músico Jorge Peña Han, asesinado por la dictadura chilena.

¹⁶ Steve Reich (1936).

¹⁷ Primera frase con la que se presentan en su página web: “*A collective of risk-takers, explorers, and revolutionaries*”. <https://www.muvac.com/en/klangforum-wien>

¹⁸ Orquesta de cámara austríaca conformada por veinticuatro solistas. Fue fundada en 1985 y su labor continúa en la actualidad.

1.2 Dúos creativos

Una mención aparte merecen las díadas, con duplas colaborativas ya clásicas entre compositores e intérpretes¹⁹. El compositor alemán Lukas Foss (1922-2009) denomina al tipo de “asociación”²⁰ que hubo tanto entre John Cage (1912-1982) y el compositor y pianista David Tudor (1926-1996), como entre la cantante Cathy Berberian (1925-1983) y Luciano Berio (1925-2003), entre otras²¹, como “emprendimientos conjuntos en música nueva” [“...*what we might call a joint enterprise in new music*”] (FOSS, 1963: 46). También las hubo entre Anton Webern (1883-1945) y el pianista austríaco Peter Stadlen (1910-1996), entre Karlheinz Stockhausen (1928-2007) y la flautista Kathinka Pasveer (1959-)²², entre la pianista Ivonne Lloriod (1924-2010) y Olivier Messiaen (1908-1992), entre la cantante Meg Sheppard (1951-) y el compositor Alcides Lanza (1929 -) y entre la *performer*, cantante y compositora Fátima Miranda (1952-) y el compositor valenciano Llorenç Barber (1948-), solo por mencionar algunos ejemplos.

Un caso particularmente interesante de “emprendimiento conjunto”, y que luego de décadas de invisibilización cultural comienza a ser valorizado recién hoy, es el nivel de interacción, cooperación, integración y colaboración artística²³ que, por más de veinte años, hubo entre la pianista Néffer Kröger²⁴ (1925-1996) y la compositora y pianista Carmen Barradas²⁵ (1888-1963). Como forma de dar cuenta de la relación entre ambas, transcribo un fragmento escrito por Néffer en su libro²⁶ sobre Carmen: “Ese mismo año²⁷ una comisión que eligió llamarse ‘Carmen Barradas’, sobreviviente del movimiento Unión de Mujeres Uruguayas (UMU),

¹⁹ Se pueden encontrar detallados *raccontos* de colaboraciones entre compositores e intérpretes en siglos anteriores al XX en una gran cantidad de textos. Por ejemplo, en varias tesis sobre colaboración entre compositores e instrumentistas como las de P. Roe, S. Östersjö y D. R. Silva, citadas en la bibliografía de este trabajo.

²⁰ En el original, “parceria”.

²¹ Berio colaboró con varios instrumentistas para crear su famosa serie *Sequenza*, dedicada e inspirada por las características técnico-musicales de intérpretes específicos (PALOPOLI, 2013).

²² Flautista que alcanzó un alto grado de especialización y perfección en la interpretación de la obra para flauta de Stockhausen. Años más tarde, el compositor también colaboró con la clarinetista Suzanne Stephens.

²³ Para ahondar al respecto, sugiero leer *Carmen Barradas. Una auténtica vanguardista*, de Néffer Kröger.

²⁴ Pianista uruguaya que se dedicó a la difusión de compositores contemporáneos, especialmente de su país. Fue investigadora, crítica musical, docente y concertista. A sus interpretaciones de las obras de Carmen Barradas se debe la sobrevivencia de la obra de la artista.

²⁵ Pianista y creadora uruguaya de gran originalidad compositiva. Lejos de imitar a las vanguardias europeas, las adaptó para construir un lenguaje propio y creó, a la vez, una grafía singular.

²⁶ Citado en bibliografía.

²⁷ La autora se refiere a 1975.

reprimido por la dictadura, respaldó mi decisión de aglutinar un importante número de artistas nacionales y editar un disco en homenaje a Carmen por el Año Internacional de la Mujer. Tomamos a Carmen como símbolo de la libertad por la que esta especial mujer luchó: su liberación artística y también contra aquella suerte de segregación sexual que la transformó, por el solo hecho de ser mujer, en alguien no medible, no analizable, no respetable en el campo de la creación uruguaya. Fuimos los intérpretes de ese disco: Martha Fornella y Carmen Méndez (sopranos), Victoria Schenini, Héctor Tosar y yo (pianistas). (Kröger, 2014, p. 125)

1.3 Términos

A esta altura, es importante mencionar que existen varias formas de aludir a un trabajo conjunto. Son las palabras “asociación”, “cooperación”, “interacción” y “colaboración”; esta última constituye un término que, en el terreno de la música, no ha sido definido con total precisión aún. En un exhaustivo trabajo sobre la colaboración en el campo de la música contemporánea, y luego de bucear tanto en el significado de la palabra como en su etimología, el clarinetista y estudioso Paul Roe (2007, p. 22) afirma que, más allá de posibles definiciones, “la colaboración es un fenómeno emergente y en desarrollo y, por su naturaleza, las definiciones pueden ser elusivas y quizás innecesariamente reduccionistas” [*Collaboration is an emerging and developing phenomenon and definitions by their nature can be elusive and perhaps needlessly reductive*].

Los investigadores Gorton y Österjö (2016, p. 579) presentan a la colaboración como “...un término amplio que abarca todo tipo de interacciones entre compositores y *performers*”. La pianista e investigadora brasileña Luciane Cardassi (2011, p. 31) aporta una definición similar “En la música, el término ‘colaboración’ se usa en relación con diferentes tipos de interacciones, muchas de las cuales implican el encargo de una obra, proceso en el que los roles individuales suelen mantenerse separados”. [*In music, the term ‘collaboration’ is used in relation to different types of interactions many of which involve the commission of a work, a process in which the individual roles are typically kept separate*]. Es evidente que las definiciones citadas parten de la base de que hay interacción en una colaboración, o que una implica o integra a la otra, como en el sistema de *mamushkas*.

Desde el contexto de una experiencia educativa, tres investigadores argentinos puntualizan [La colaboración entre pares debe entenderse como un proceso interactivo que tiene lugar cuando dos o más individuos se reúnen para trabajar conjuntamente, en vista a la consecución de un objetivo compartido] (Castellaro, Dominino & Roselli, 2011). Esta definición alude a la realización de una tarea cognitiva, académica o de construcción de conocimientos. Como no se cuenta con un criterio unívoco que permita una clara distinción entre cooperación y colaboración y, el debate continúa, se intenta hablar de las funciones de cada una.

En este sentido, una modalidad cooperativa de trabajo se caracterizaría por la presencia de dos momentos complementarios: un primer momento de división de funciones (repartición de la tarea), donde cada integrante del grupo realiza individualmente su parte, seguido de una fase de ensamblaje de las producciones parciales para dar lugar a una producción de autoría colectiva. En cambio, la modalidad colaborativa se caracterizaría por tratarse de un proceso en el que todos interactúan constantemente entre sí desde el inicio, sin basarse en una división previa de funciones y co-actuando como sujeto colectivo en la ejecución de la tarea. (Roselli, 2007).

Volvemos a encontrar conexión entre ambos términos, aunque en este caso con mayor nivel de precisión, cuando Michael Schrage (1990, *apud* ROE, 2007, p. 22) propone definir la colaboración...

... como un proceso de creación compartida, en el que dos individuos con habilidades complementarias interactúan para crear una comprensión conjunta que ninguno tenía previamente o a la que no habría llegado por sí mismo; un sentido compartido se crea sobre un proceso, un producto o un evento" [*Proposed a definition of collaboration as a process of shared creation, in which two or more individuals with complementary skills interact to create a shared understanding that neither had previously possessed or could have come to on their own; shared meaning is created about a process, a product, or an event*].

Al puntualizar que la colaboración trasciende la comunicación, "requiere que se dedique tanto tiempo comprendiendo lo que se hace, como haciéndolo" (Schrage,

1990, pp.32-33.), [...*people spend as much time understanding what they are doing as actually doing it*], el autor brinda una perspectiva particularmente relevante para cualquier campo de investigación. En un trabajo posterior, afirmará que “un elemento clave para hablar de colaboración es el hecho de que se realice —ya sea de manera presencial, virtual o digital— en un espacio compartido” (Schrage, 1990, p. 2).

En las conclusiones de un interesante texto titulado *Symmetrical Collaborations. Jonathan Harvey and his computer music design*, la investigadora italiana Laura Zattra señala que “la colaboración en la música es un tema aún en ciernes. Solo unos pocos estudiosos han dedicado amplia atención a las formas en que varios agentes cooperan en una misma experiencia musical” (Barrett, 2014; Clarke, Doffman; 2017, *apud* Zattra), [*Collaboration in music is a topic still in its infancy. Only few scholars have dedicated extensive attention to the ways in which several agents cooperate in the same musical experience*]. La autora destaca que “en general, las definiciones de colaboración confirman que se caracteriza por el diálogo, un período prolongado de trabajo conjunto, igualdad y autoría compartida” (John-Steiner, 2000; citado en Karlin Love & Margaret S. Barrett, 2014, p. 52; *apud* Zattra, p. 14) [*Generally, definitions of collaboration confirm that it is characterized by dialogue, extended time working together, equality and shared ownership*].

1.4 Tipos de colaboración

En uno de los trabajos más importantes sobre colaboraciones creativas que se han escrito en los últimos treinta años, Vera John-Steiner propone cuatro categorías no prescriptivas que define como colaboración distribuida, familiar, integrada y complementaria. Con respecto a esta última, la autora puntualiza que es una de las formas más extendidas de colaboración y que...

... se caracteriza por una división del trabajo que se basa en una *expertise* complementaria, en el conocimiento de la disciplina, en los roles y en el temperamento. Los participantes negocian sus objetivos y se esfuerzan por alcanzar una visión común. [...] Los conocimientos que los colaboradores se aportan mutuamente pueden pertenecer a su oficio, a sus respectivos ámbitos o a su autoconocimiento como creadores. Esto es especialmente cierto

cuando la colaboración implica complementariedad en campos científicos o en formas artísticas” [*It is characterized by a division of labor based on complementary expertise, disciplinary knowledge, roles, and temperament. Participants negotiate their goals and strive for a common vision. [...] The insights that collaborators provide for each other may pertain to their craft, to their respective domains, or to their self-knowledge as creators. This is particularly true when the collaboration involves complementarity in scientific fields or in art forms*] (John-Steiner, 2000, p. 198).

En este relevante trabajo de investigación sobre colaboraciones creativas — cuya base filosófica se asienta en elementos conceptuales de los intelectuales no cartesianos rusos Mikhail M. Bakhtin (filósofo del lenguaje) y Lev S. Vygotsky (psicólogo)— Steiner no solo realiza aportes con respecto a ciertas características que tienen dichos procesos afirmando que “confiar en las capacidades del otro es crucial en el trabajo colaborativo” (John-Steiner, 2000, p. 126) [*Belief in a partner’s capabilities is crucial in collaborative work*], sino que se refiere a la sustancia de la que están hechos “la colaboración es compleja. Está cargada emocional y cognitivamente” (John-Steiner, 2000, p. 124), [*collaboration is complex; it is charged both cognitively and emotionally*]. En el texto mencionado, también realiza valiosas consideraciones con respecto a “la ampliación del alcance” (John-Steiner, 2000, p. 57) que se produce cuando los individuos trabajan juntos a partir de la complementariedad de sus disciplinas y de qué manera “la transformación de la comprensión y el uso de nuevos materiales requieren colaboración” (John-Steiner, 2000, p. 64), [*The transformation of understanding, and the use of new forms and materials, requires collaboration*].

Desde la perspectiva de S. Österjö²⁸ (2008, p. 17), no existe ninguna obra de arte que haya sido creada independientemente de otros agentes, por lo que [hay colaboración inclusive en el *Estudio n.º 21 (Canon X)* para piano mecánico del compositor mexicano-estadounidense Conlon Nancarrow], ya que en este caso la interacción se da con el constructor del instrumento, con el constructor del papel de rollos de piano y con el instrumento mismo. El investigador Alan Taylor (2016) coincide con esta visión, que también es la de Bakhtin cuando reflexiona sobre el carácter dialógico de todo discurso.

²⁸ Guitarrista y estudioso sueco con importantes trabajos sobre colaboración entre compositores e intérpretes.

Partiendo de la base de la importancia de contextualizar cada proceso, Gorton y Österjö (2016) describen un rango amplio de colaboraciones que “por un lado puede incluir una simple negociación de ensayo sobre cómo podría interpretarse una obra y por el otro, una co-creación de un resultado musical fluido e improvisatorio” [*This could include on the one hand a simple negotiation in rehearsal of how a piece might be performed, or on the other hand a fluid, improvisational, cocreation of a musical outcome*] (Gorton y Österjö, 2016, p. 579). En el mismo texto, destacan la complementariedad de los procesos precomposicionales y poscomposicionales, y puntualizan que su intención “es zanjar la distancia entre las dos perspectivas mediante un debate sobre la aparición de la voz que impregna la práctica artística y une las fases pre y poscompositivas entre sí” [*Such collaborations are often presented from two complementary perspectives: pre-compositional joint invention and post-compositional negotiations in the realisation of a score and its notation. This article attempts to bridge the gap between the two perspectives through a discussion on the emergence of ‘voice’ that pervades the artistic practice, and binds the pre- and post-compositional phases together*] (Gorton y Österjö, 2016, p. 579). La emergencia de la “voz” no solo es un rasgo que define al hecho de convertirse en músico, sino que “en las prácticas de colaboración artística las voces individuales pueden unirse en lo que podría denominarse “voz discursiva” [*...in collaborative artistic practices individual voices may join into what can be termed a “discursive voice”*] (Gorton y Österjö, 2016, p. 581).

1.5 Colaboración es creatividad

El término colaboración se ve generalmente asociado al de creatividad. Por ejemplo, en el título “Colaboraciones Creativas” del ya mencionado texto de Steiner, quien en la última página afirma que “El esfuerzo mismo de trabajar juntos, de arriesgarse a una empresa tan diferente de la norma, es un acto creativo” [*The very effort to work together, to risk an undertaking that is so different from the norm, is a creative act*] (John-Steiner, 2000, p. 204).

En su significativo texto *A Phenomenology of Collaboration in Contemporary Composition and Performance*, Roe (2007, p. 184) también define la colaboración

como creatividad y señala que “el trabajo colaborativo es un proceso creativo dinámico ya que el trabajo conjunto (especialmente en las artes) produce chispas que avivan las llamas del espíritu creativo de cada individuo” [*Collaborative working is a dynamic creative process as working together (especially in the arts) produces sparks that fan the flames of each individual’s creative spirit*]. “Autores como Miell y Littleton han planteado que la creatividad es “fundamental y necesariamente social”, ya que puede aportar nuevas e importantes ideas a nuestra comprensión, tanto de los procesos como de los resultados de las actividades creativas” [*Miell and Littleton have proposed that creativity is ‘fundamentally and necessarily social’, and that it can bring new and important insights to our understanding of both the processes and outcomes of creative activities*] (Miell y Littleton, 2004, p. 1, *apud* Roe 2007, p. 185).

En lo que refiere a nuevas percepciones sobre el intercambio creativo y el concepto mismo de creatividad, el enfoque de uno de los trabajos de la investigadora argentina Romina Elizondo (2016), cuyo eje gira alrededor de la naturaleza eminentemente social de todo acto o intercambio creativo, es de particular interés. Su planteo busca deconstruir el mito del artista solitario, “ya que aun cuando el trabajo se realice en soledad, siempre se apoyará en conceptos construidos socialmente como: lengua, conocimientos, procedimientos y experiencias” [*Even in cases where the person develops creative processes in solitude, he or she always does so on the basis of languages, knowledge, procedures and expectancies that are socially constructed*] (Elizondo, 2016, p. 194). En los comienzos de la investigación sistemática sobre creatividad, solo “se hacía foco en las variables subjetivas en las que el rol de los otros, o bien, no era tenido en cuenta, o era aislado, o se consideraba como una mera influencia externa” [*have focused on the analysis of subjective variables disregarding any social and relational aspects. In many cases social aspects have been considered, but in isolation, or only as external influences*] (Hennessey & Amabile, 2010), mientras que la perspectiva sociocultural concibe la creatividad “en términos de procesos de apropiación e internalización de conocimientos diferentes, lenguajes e interacciones con otros” [*In adopting a sociocultural perspective, it is our interest to understand creativity in terms of processes of appropriation and internalization of different knowledge, languages and interactions with others*] (Elizondo, 2016, p. 195). Del mismo modo en que “la

creatividad no existe en un vacío” [*Creativity does not exist in a vacuum*] (Elisondo, 2016, p. 194), “lo social no existe fuera del sujeto. De hecho, lo construye y reconstruye permanentemente” [*The social is not outside the subject; on the contrary, it constructs and reconstructs him/her permanently*] (Elisondo, 2016, p. 195).

Una de las premisas de Elisondo, con fuertes puntos de contacto con otros autores, como Hermans y Glăveanu, postula que en toda acción conjunta hay una integración de perspectivas, ligadas a posiciones y prácticas sociales. “Necesitamos comprender las relaciones entre personas y contextos, analizando como surgen las convenciones en un determinado grupo y como dichas convenciones afectan al terreno” (Sawyer, 2006, pp. 315-316, *apud* Elisondo, 2016, p. 196.). Elisondo y Vera John-Steiner también coinciden en lo que refiere a la interdependencia que se genera en el acto de crear algo con otro o con un pequeño grupo de personas, y es particularmente relevante el exhaustivo estudio de procesos creativos realizados en diadas o dúos que describe John-Steiner (2000) en su trabajo *Creative Collaboration*.

Otro aporte teórico valioso con respecto a nuevas dimensiones o formas creativas de realización en una colaboración artística es el de la compositora e investigadora australiana Liza Lim. Partiendo de la constatación de que muchas veces en la práctica colaborativa contemporánea se sigue observando la clásica división de roles entre compositores e intérpretes, Lim se basa en una experiencia propia que transformó fuertemente su concepto de trabajo para “repensar la modalidad o la dinámica de la colaboración entre compositor y *performer*” (Lim, 2013, p. 2). Para ello revisita y explora el modelo micelial usado por el antropólogo Tim Ingold (2011), quien, a su vez, lo toma del biólogo Alan D. M. Rayner (1997).

Micelia es la parte vegetativa del hongo que se encuentra bajo tierra. Presenta redes delgadas de filamentos que forman una especie de colonia que se relaciona ecológicamente con todo lo que la rodea, como árboles y otras plantas, descomponiendo la materia, el suelo, etc. Los filamentos que se despliegan en una zona están transportando nutrientes alrededor del sistema activamente” [*Mycelia are the underground, vegetative part of fungi made up of networks of*

very fine threads forming a sort of colony that comes into an ecological relationship with everything around – trees and other plants, decomposing matter, the soil etc. The filaments spread throughout a zone bringing enzymes that break things down, facilitating diffusion of biological elements and actively transporting nutrients around the system]. (Lim, 2013, p. 3).

La autora opina que este modelo de “biotransformación y transporte activo de nutrientes es una metáfora muy potente para pensar acerca de la complejidad de los procesos creativos” [*I find this systems model of catalytic enzymes, of biotransformation, and the transport and distribution of nutrients rather potent as a metaphor for a way of thinking about the complexity of creative processes]* (Lim, 2013, p. 3), a la vez que provee una estructura para pensar la colaboración que, no solo va más allá del modelo rizomático de Deleuze y Guattari, sino del planteo mecánico de roles y jerarquías.

En el caso de colaboraciones poscomposicionales, como la que realicé con Mastropietro y en la que los roles están inicialmente demarcados, el modelo descrito en el que lo que está unido se despliega y se abre a innumerables desarrollos y posibilidades, provee una base conceptual para pensar en “la simultaneidad de cualidades y procesos heterogéneos y conexiones tangenciales que están en juego en un proceso creativo” [*a simultaneity of heterogeneous qualities, processes and tangential connections that are drawn into processes of creative engagement]* (Lim, 2013, p. 4). Coincido con la autora en que “la estructura del hongo es un modelo útil para pensar sobre la naturaleza activa e interconectada de los entrelazamientos del intercambio creativo” [*The fungal structure is a useful model for thinking about the active and intermeshed nature of the entanglements of creative exchange]* (Lim, 2013, p. 4).

Österjö (2006), autor “solista” de uno de los textos seminales²⁹ que se han escrito sobre experiencias colaborativas entre compositores e intérpretes, brinda un panorama detallado de una serie de procesos que lo han tenido como protagonista tanto en el plano de la *performance* como en el de la investigación. Entre ellos,

²⁹ Citado en la bibliografía de este trabajo.

destaco el que el autor llevó adelante junto con el compositor escandinavo Per Nørgård, ya que presenta cierta similitud con el proceso estudiado. En ambos casos, se trata de procesos poscomposicionales, es decir, aquellos en los que la interacción se inicia cuando la partitura ya ha sido escrita; luego, la agencia de la partitura es determinante; y, finalmente, el concepto de obra musical está presente.

1.6 Un gusano en dos partes

A la vez, no es posible abordar el tema de la relación, interacción y/o colaboración entre compositores e intérpretes, tratado en primera instancia por estudiosos pertenecientes a diversos campos de la actividad musical, como musicólogos y compositores, y en el siglo XXI cada vez con mayor frecuencia por intérpretes, sin antes mencionar la problemática vigente al día de hoy, aunque, con signos visibles de cambio, de la separación entre composición y *performance* que comenzó a gestarse en el período romántico.

Hace más de medio siglo y en uno de los primeros textos sobre la relación entre compositores y *performers* —*The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue*—, Lukas Foss (1963, pp. 45-53) ya proporcionaba una metáfora potente, “La sistemática división del trabajo (yo lo escribo, tú lo tocas) nos sirvió bien, hasta que el compositor y el *performer* se convirtieron en las dos mitades de un gusano separadas por un cuchillo, cada una siguiendo distraídamente su curso” [*The methodical division of labor (I write it, you play it) served us well, until composer and performer became like two halves of a worm separated by a knife, each proceeding obliviously on its course*] (Foss, 1963, p. 45). Allí también afirmaba que, sin embargo, en dichos procesos “Las ventajas procedimentales son demasiado grandes para ser sacrificadas” [*The procedural advantages are too great to be sacrificed*] (Foss, 1963, p. 46).

La investigadora brasileña Catarina Domenici³⁰ señala lo siguiente:

³⁰ Compositora, investigadora, docente y pianista brasileña, dedicada a un amplio repertorio que va de la música popular a la música contemporánea. Ha realizado y publicado numerosos trabajos de investigación artística sobre la relación compositor-*performer*.

La ideología que fundamenta la separación entre composición y *performance*, escritura y sonido en una relación jerárquica, fue heredada por los modernistas consolidando así el papel sumiso del intérprete en la primera mitad del siglo XX [*A ideologia que alicerça a separação entre composição e performance, escrita e som em uma relação hierárquica foi herdada pelos Modernistas, consolidando assim o papel submisso do intérprete na primeira metade do século XX*] (Domenici, 2012, p. 70).

Desde la perspectiva de la estudiosa Lydia Goehr, uno de los ejes del problema se sitúa en la emergencia del concepto de obra musical. Luego de analizarlo en términos platónicos, aristotélicos y en relación con una extensa serie de ideas vertidas por diversos autores³¹, plantea que “[...] Hablar de obras es hablar solo *como si* fueran obras; lo único concreto que existe son partituras y *performances*”. [*To talk of works is to talk only as if there were works; only concrete performances and score-copies exist*] (Goehr, 1992, p. 16). Afirma también que la ideología de la obra musical es el pilar sobre el que se asienta la relación jerárquica entre compositor-partitura-intérprete. Es posible, entonces, partir de la premisa en la que apunta “Finalmente estamos en condiciones de examinar el contenido filosófico del postulado central, que consiste en que el concepto de obra musical comenzó a regular la práctica musical a fines del siglo XVIII” [*We are finally in a position to examine the philosophical content of the central claim, that the work-concept began to regulate musical practice at the end of the eighteenth century*] (Goehr, 1992, p. 111), para continuar con las reflexiones de Alan Taylor (2016), quien afirma que hay dos ideas que han estado profundamente enraizadas en el mundo de la música clásica Occidental desde comienzos del siglo XIX. La primera es “la idea del compositor como creador de obras musicales y, por lo tanto, en la cumbre de la jerarquía musical” y la segunda, “la idea asociada del compositor como el autor de, y la autoridad sobre, la música que escribe y su significado” [*1. The idea of the composer as creator of musical works, and therefore at the apex of the musical hierarchy. 2. The related idea of the composer as the author of, and authority on, the music they write and its meaning*] (Taylor, 2016, p. 559). En su introducción al texto *Colaboraciones en Música Contemporánea*, Taylor cuestiona la validez de ambas

³¹ Para ahondar en el concepto de obra musical, *Werktreue* y *Texttreue*, sugiero leer el significativo trabajo de Lydia Goehr (1992).

premisas. La evidencia de que existe especial interés en la temática de los compositores que trabajan con otros artistas al componer, sustentada por el creciente número de *papers*, tesis y libros que la abordan, lo lleva a la conclusión de que ha habido un cambio significativo en la práctica composicional. Partiendo de esta premisa y desde una mirada global sobre varios textos que se abocan al tema, Taylor señala que es necesario continuar trabajando en lo concerniente a dos aspectos. Uno de ellos “es el conjunto de competencias y actitudes que dan lugar a un trabajo compartido efectivo” [*The first is the skill-set and attitudes which make for effective shared working*] (Taylor, 2016, p. 561), y el otro es la posibilidad de analizar de qué manera dicha práctica afecta o determina a la música. Con respecto al primer punto, el autor roza una de mis preguntas originales de investigación, aunque su interés parece estar orientado únicamente a determinar qué tipo de competencias se requieren para que una colaboración sea efectiva.

1.7 Uno más uno es tres

En su texto *It takes two to tango*, Domenici (2013) resalta el hecho de que “contra la corriente de las relaciones impersonales atravesadas por la verticalidad entre compositor-*performer*, las prácticas colaborativas están frecuentemente marcadas por relaciones de amistad y afinidad ideológica, estética o estilística” [*Na contra-corrente das relações impessoais implicadas no modelo vertical de relações compositor-performer, colaborações são frequentemente marcadas por relações de amizade, afinidades de ordem ideológica, estética ou estilística*] (Domenici, 2013, p. 9). La autora cita a Charles Wuorinen, quien afirma que los mejores *performers* son los amigos del compositor, por ser quienes mejor comprenden lo que está haciendo. El compositor Harvey Sollberger también se refiere a la riqueza y profundidad que van ganando esas relaciones con los años “cuando nos encontramos hay toda una historia. El mundo de la música contemporánea es como una tribu” [*quando nos encontramos ha toda uma história. O mundo da música contemporânea e como uma tribo*] (Sollberger, 2009, *apud* Domenici, 2013, p. 10).

En un proceso colaborativo como el que he realizado con Carlos, es importante tener en cuenta que no se trata del número dos. Como efectivamente señala Domenici (2013, p. 10), las colaboraciones se pueden considerar como

sistemas sinérgicos, en los que la totalidad es más que la suma de las partes. En el mismo sentido, “En esencia siempre hay al menos tres ‘actores’: cada colaborador y la propia relación desarrollada a partir de una ‘verdadera empatía’ en la que la comunicación compartida provoca un pensamiento creativo asociativo” [*In essence there are always at least three ‘players’: each collaborator and the relationship itself, developed from ‘true empathy’ where shared communication provokes associative creative thinking*] (Moran and John-Steiner, 2004, pp. 14-15).

Si bien a lo largo de los últimos veinte años los procesos colaborativos han ido adquiriendo progresivamente mayor frecuencia, y es innegable que existe una revalorización de su dimensión creativa tanto por parte de intérpretes como de compositores, la realidad actual de las prácticas contemporáneas muestra que aún estamos lejos de haber logrado materializar las ideas del músico anglo-australiano Roger Smalley, quien, en 1970, pronosticaba lo siguiente:

Quizás el compositor y el intérprete están ahora en el proceso de acercarse más que nunca en la historia de la música. Estoy convencido de que el núcleo del futuro desarrollo de la música residirá en el fomento de esta relación [*The composer and performer are now in the process of drawing more closely together than, perhaps, they have ever been in the history of music. I feel certain that it is in the nurturing of this relationship that the core of future developments in music will lie*] (Smalley, 1970, p. 84).

Para Roe, así como en una variedad de géneros musicales la práctica colaborativa es el *modus operandi*, en la música clásica esta no ha sido favorecida. Sin embargo, apunta “Esto está cambiando y es posible que siga cambiando a medida que los compositores y los *performers* comprendan el potencial inherente de la creatividad colaborativa” [*This is changing and is likely to change further as composers and performers realize the potential inherent in collaborative creativity*] (Roe, 2007, p. 185).

1.8 Saberes de unos y otros

Con referencia al tema de los saberes específicos de compositores e intérpretes, y siguiendo la línea trazada por Tim Ingold al respecto, Gorton y Österjö (2016, p. 594) sostienen que “la creación artística tiene rasgos comunes que sugieren que las prácticas de compositores e intérpretes pueden estar más alineadas de lo que generalmente se piensa” [*we find that artistic creation has common features that suggest that the practices of composers and performers may be more aligned than is generally thought*]. A partir de esta idea, se puede describir una serie de saberes compartidos tanto por compositores como por *performers* como el conocimiento de un código cultural y semiótico, conocimiento corporificado, conocimiento técnico, conocimiento de una tradición cultural, posibilidad de construir y crear sentidos, capacidad para resolver problemas e imaginación sonora. Desde la perspectiva de Roe (2007, p. 14) “Estas habilidades incluyen inteligencia emocional, capacidad para resolver problemas, creatividad, comunicación y flexibilidad intelectual” [*These skills include emotional intelligence, problem solving, creativity, communication and intellectual flexibility*].

Al respecto, Gorton y Östersjö (2016) dicen lo siguiente:

Primero un músico interactúa con las *affordances* de un instrumento musical. Uno puede pensar el modo en que un músico aprende a tocar, con las resistencias y *affordances* del instrumento, en un proceso que puede implicar diez mil horas de ensayo y que es el centro de la formación del *habitus* del *performer* (Coessens & Östersjö, 2014, *apud* Gorton y Östersjö, 2016, 585).

Y, como puntualiza Österjö (2012, *apud* Gorton y Österjö, 2016, p. 585):

Aquí gradualmente se construye conocimiento corporificado; puede consistir en estrategias musicales para dar forma a los materiales, formas particulares de controlar movimientos rápidos de dedos, maneras en las que el instrumento puede resonar mejor a través de un ataque firme, etcétera [*Here, embodied knowledge is gradually built; it may consist of musical strategies towards the shaping of materials, particular ways of controlling rapid finger work, ways in which an instrument would best resonate with a hard attack and so on*].

Para describir los saberes del *performer*, también me baso en las descripciones de procesos de colaboración realizados por la investigadora Catarina Domenici. Trabajando en cercanía con el compositor Cavallone, su objetivo fue “familiarizarse con el estilo del compositor e intentar captar el espacio entre las notas de acuerdo a su concepción con respecto a cómo habría que realizar las sutilezas” [*was to familiarize myself with his style in an attempt to capture the space between the notes according to the composer’s conception of how the nuances should be realized, given the piece’s stylistic complexity alluded to in the score’s preface*] (Domenici, 2011, p.). La investigadora describe un proceso en el que intenta no solo imbuirse del imaginario del compositor, sino de su fisicalidad; al observarlo realizando algunos efectos que no estaban claramente detallados en la partitura logra “escuchar los sonidos según su intención”. La autora puntualiza lo siguiente:

La interacción entre los elementos fijos de la notación y la variedad de maneras de realizarlos (las “sutilezas”) permiten que la obra sea recreada en cada *performance*. De esta forma, la partitura lejos de ser un código osificado de un lenguaje muerto a ser descifrado por el intérprete, se puede considerar como un portal entre los universos del compositor y el *performer*, invitando al *performer* a dialogar con la historia, las ideas y los afectos del compositor” (Domenici, 2011, p. 13).

1.9 Investigando la colaboración

Como el foco de esta investigación es la construcción de un objeto artístico a partir de un proceso interactivo, se encuadra en el terreno de la investigación artística. Atravesada por problemáticas diversas, que van desde cuestionar su validez hasta la existencia de un nuevo paradigma que se aplique a la práctica artística, creación e investigación en artes, H. Borgdorff ya la contextualizaba como un terreno emergente, “el campo todavía se halla en un estado continuo de fluctuación y de cierta agitación” (Borgdorff, 2012, p. 7).

Dando unos cuantos pasos hacia adelante y en un texto relativamente reciente, el investigador italiano Luca Chiantore se refiere a la investigación artística subrayando que es “investigación EN artes y, por tanto, en nuestro caso, EN música” (2020, p. 69); enfatiza así su potencial de “convertirse en un revulsivo extraordinario para revitalizar el conjunto de la vida musical, lo que proporciona nuevas perspectivas de futuro para las nuevas generaciones” (Chiantore, 2020, p. 56).

Si bien afirma que “las dificultades para armonizar el pensamiento artístico con la lógica de la Universidad no son exclusivas de la música”, vale la pena leer su *racconto* de los obstáculos de toda índole que ha tenido que atravesar la investigación artística para encontrar un espacio en el marco universitario. A lo largo de los últimos cincuenta años, el derrotero de la investigación en artes podría compararse con el de una persona que intenta atravesar un campo minado. En este caso, por una serie de problemáticas y falencias que afectan a la musicología, la interpretación musical, la investigación musicológica, las instituciones, la música clásica y al mercado, sin que resulte menor la dificultad de los propios artistas que investigan para armonizar sus discursos con sus prácticas. A la vez, la disfuncionalidad vigente aun hoy en la relación entre la teoría y la práctica musical afecta considerablemente la relación entre la producción artística y la investigación. Lograr un buen grado de articulación entre ambas es uno de los ejes que definen una investigación artística bien entendida.

Con respecto a la música clásica, esta fue llegando poco a poco a posicionarse en los debates que se habían iniciado en las Bellas Artes tiempo atrás, si bien empujada por los acuerdos de Bolonia que, amable y forzosamente, invitaban a los estudios oficiales de música a insertarse en marcos universitarios.

Y, si bien en lo concerniente a los tipos de definiciones que se pueden encontrar en documentos referidos a la investigación, como el Manual Frascati y el Libro Blanco, estas fueron sufriendo variaciones desde 1963 hasta hoy, en el año 2015 se llegó a una definición general que da cuenta de la importancia de que la investigación artística realice un aporte original en el terreno de las ideas y el conocimiento, en un puente de ida y vuelta entre la producción artística y la reflexión.

Como no es sencillo dirimir el nivel de novedad que conlleva una investigación, el planteo de Chiantore en el terreno de la música resulta de particular valor: en cuanto a la práctica, la novedad estaría dada por presentar una forma de tocar que hable de un antes y un después del proceso realizado, mientras que lo medular de la reflexión consistiría en lograr que el despliegue discursivo de cuenta, desde adentro, de la especificidad y pormenores de la tarea. Una en la que el propio producto artístico sea el resultado de la investigación, y cuya naturaleza será necesariamente de índole experimental, ya que no tendría sentido fijar una realidad de antemano (Chiantore, 2020, p. 70).

Este es el espíritu que guio mi interés por abordar la documentación y reflexión de un proceso colaborativo en torno a la construcción de *performance* de una obra contemporánea para piano de autor latinoamericano no canónico. Esta intenta contribuir “a la tradición de las prácticas de *performance* que en el caso de la música contemporánea a menudo se crea a través del proceso colaborativo entre intérpretes y compositores” [*In the case of contemporary music, the tradition of performance practice is often being created in the collaborative process between composer and performer*] (Domenici, 2011, p. 2), ahondando en el panorama cultural de la región desde una visión descolonizada de investigación.

Si bien demostrar en qué podrían consistir los cambios acaecidos en mi forma de interpretar la obra antes y después del proceso colaborativo no solo es difícil, sino que incluso sería discutible, es absolutamente posible comunicar conceptos que surgen a partir de la observación del proceso realizado, describirlo de manera exhaustiva³² y dar cuenta de la especificidad de la tarea.

1.9.1 Base metodológica

El presente trabajo aplica el paradigma cualitativo postpositivista de autoetnografía analítica que Leon Anderson define de la siguiente manera:

³² Ver “Proceso de interacción”, en el Capítulo 4.

La autoetnografía analítica se refiere a un trabajo etnográfico en el cual el investigador (1) es miembro pleno del grupo de investigación, (2) es visible como tal en los textos que publica y (3) está comprometido en un programa de investigación analítica que se centra en optimizar la comprensión teórica de fenómenos sociales más amplios” [*analytic autoethnography refers to ethnographic work in which the researcher is (1) a full member in the research group or setting, (2) visible as such a member in the researcher’s published texts, and (3) committed to an analytic research agenda focused on improving theoretical understandings of broader social phenomena*] (Anderson, 2006, p. 378).

En rigor, el autor plantea cinco rasgos claves para la autoetnografía analítica que propone, por lo que a los tres principios anteriormente expuestos se suman la reflexión analítica y el diálogo con los informantes más allá de sí mismo.

Dicho paradigma resultó particularmente apropiado para investigar la interacción entre Carlos y yo, en primera instancia, porque el proceso estudiado implicó una inmersión total de mi parte, en el doble rol de participante y observador. Asimismo por la premisa de trazar un puente dinámico entre el material analizado y su contextualización en un escenario social que, en este caso, es el encuentro de dos disciplinas en el ámbito de la música contemporánea.

1.9.2 Línea de tiempo y datos

En mayo del 2021, confeccioné una serie de preguntas para una entrevista estructurada que se realizó a comienzos de agosto del mismo año. Luego agregué dos preguntas puntuales para una entrevista semiestructurada que tuvo lugar a fines del mismo año. En esa ocasión Carlos y yo recorrimos toda la partitura desde el piano, conversamos sobre aspectos puntuales y probamos algunos fragmentos. El material dura poco más de dos horas (51 min 39 s, 8 min 15 s y 1 min 09 s’, respectivamente). En febrero del 2022, nos reunimos nuevamente para pasar la obra completa, luego de lo cual, conversamos y probamos algunos fragmentos. El material dura 21 min 39 s. Con posterioridad al encuentro mencionado, Carlos me envió dos maquetas digitales, cada una con un tempo diferente. Luego de la escucha de ambas, nos reunimos en abril del 2022 y, en ese encuentro,

experimentamos, conversamos, toqué algunos eventos puntuales y tomamos decisiones sobre aspectos de la escritura. El material dura 40 min 38 s. A mediados de junio del 2022 realicé una filmación de *de cemento e lágrima* (2020), como parte del segundo recital de piano³³ de la Maestría Minter.

El análisis de las entrevistas y de los diálogos que tuvimos alrededor del proceso conjunto de *de cemento e lágrima*, pusieron de manifiesto una serie de ideas y hábitos que, de por sí, delimitaron el trabajo colaborativo.

El trabajo se realizó sobre la base de la recolección, lectura y análisis de los siguientes datos etnográficos:

- Entrevista estructurada y entrevista complementaria semiestructurada con el compositor.
 - Videograbación y transcripción de ambas.
 - Ensayos.
 - Videograbación y transcripción de estos.
 - Documentación suplementaria a través de correos electrónicos y llamados telefónicos.
 - Lectura de artículos escritos por el compositor y otros estudiosos.
 - Escucha de obras del autor.
 - Escucha de ensayos y maquetas digitales.
 - Artefactos físicos: versión ampliada de *de cemento e lágrima* (2020) y audio de *performance*.

Partiendo de la base de que la obra es el resultado de una negociación de múltiples agentes en un campo, lo cual se podría describir como el sistema de relaciones e intersecciones que se generan entre *performer*, composición, instrumento, *performance*, partitura, público, factores ecológicos y sociales —el tipo de ambiente en el que ocurre el hecho artístico y la tradición sociocultural a la que pertenece la música—, cabría agregar que también es el producto material de una serie de conceptos y hábitos. El proceso colaborativo actúa entonces como una

³³ Debido a la situación pandémica reinante entonces, tuvo lugar en mi propia casa.

pantalla capaz de revelar capas de sentidos diversos e interconfigurados entre sí, cuya trama denota a la vez que guía el accionar artístico. Atravesarlo y analizarlo desde el ángulo de la investigación permite reflexionar acerca de la complejidad que puede existir en el seno del mundo conceptual de un artista.

Vale mencionar que, aun cuando la naturaleza de los procesos colaborativos en la práctica de músicas contemporáneas podría dar por supuesta o, incluso, favorecer la deconstrucción de la ideología del concepto de obra musical, la *radiografía* del proceso realizado con Carlos muestra la presencia de este paradigma. En dicha perspectiva, el intérprete se coloca en una posición semejante a la de un papel de calcar que intermedia entre la sacralidad de la idea musical (inmutable y perdurable) y la *performance* (profana y efímera).

¿O tal vez se podría hablar de una configuración múltiple, en la que ciertos valores profundamente enraizados, y yo diría transmitidos y aprehendidos casi por ósmosis, coexisten y conviven con perspectivas y prácticas que se encuentran en las antípodas? ¿Un gusano en dos partes?³⁴

³⁴ Frase empleada por el artista Lukas Foss para referirse a la separación entre compositores y *performers*, también citada en la página 32 de este trabajo.

2 CARLOS MASTROPIETRO

El compositor argentino Carlos Mario Mastropietro nació en la ciudad de Buenos Aires en 1958. Un dato para ubicar su primer entorno sonoro “En casa, mi padre escuchaba a Beethoven, y mi madre —italiana, ella— ópera italiana” (Mastropietro, 2007).

Su vínculo con la música se inició con estudios de guitarra, instrumento con el que participó en numerosos conciertos en conjuntos y en algunos como solista. A los 18 años, realizó un viaje a Brasil y residió en Río de Janeiro entre 1976 y 1979. Carlos considera su estadía allí como una experiencia e influencia muy importante “...não somente pela música” (Mastropietro, 2007, p. 114). Ya de vuelta en Argentina, hay otra experiencia que lo marca: “Una de las circunstancias que influyó en mi modo de pensar la composición fue el hecho de haber integrado un conjunto cuya propuesta era reproducir expresiones musicales de las culturas originarias de América lo más fielmente posible a sus fuentes” (Mastropietro, 2007, pp. 114-115). Poco después se estableció en la docta ciudad de La Plata, ciudad en la que ha vivido y trabajado desde 1982 hasta hoy. Allí realizó estudios de dirección orquestal, cursó la carrera de Composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y obtuvo su título en 1987. En el Conservatorio estudió viola por tres años. Fue profesor de Composición en el Centro de Estudios Avanzados de Música Contemporánea (CEAMC, Buenos Aires), y profesor de Instrumentación y Orquestación en el Instituto de Música de la Facultad de Artes³⁵ de la Universidad de la República (Montevideo) y en el CEAMC. Desde 1994 es Profesor Titular de Instrumentación y Orquestación y Profesor Titular de Composición en la UNLP. Desde el 2002 hasta el presente se desempeña en la misma institución como director de proyectos de investigación, en los que aborda temáticas afines a la instrumentación y al análisis musical. Su labor se destaca en el campo de la composición, la docencia y la investigación, lo que lo sitúa como uno de los referentes de la vanguardia musical argentina que surgió y se formó con posterioridad a la experiencia del Di Tella (CLAEM) y en paralelo con algunas ediciones de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC).

³⁵ Escuela Universitaria de Música en aquel entonces.

2.1 Contexto e influencias

Comienzo con un breve panorama de las experiencias mencionadas, no solo porque ambas fueron relevantes y decisivas para el desarrollo de la música contemporánea argentina entre comienzos de los 60 y fines de los 80, sino porque los maestros que más influenciaron a Carlos fueron protagonistas y parte de estos.

Para contextualizar sucintamente el fenómeno del Di Tella, punto de inflexión en el campo de la creación de música contemporánea argentina, es importante mencionar que sus orígenes se remontan a comienzos de 1958. Por aquel entonces, el director asistente de la Fundación Rockefeller, John P. Harrison, inició tratativas con el compositor Alberto Ginastera para abrir en Buenos Aires un centro dedicado a la creación musical con un subsidio de dicha institución. El centro se creó con la misión de modernizar la producción artística y cultural del país, e impulsar de esta manera tanto el estudio como la investigación de alto nivel. Estaba financiado por la Fundación Torcuato Di Tella y contaba con el apoyo de organismos nacionales y extranjeros, como las fundaciones Rockefeller y Ford. Uno de los lineamientos fundacionales del proyecto consistía en promover el *aggiornamento* de los jóvenes compositores con respecto a las últimas tendencias compositivas de Europa y Norteamérica.³⁶ Si bien la actividad del Di Tella comenzó en 1961, se oficializó recién a mediados de 1962 con el llamado a concurso de becarios y la realización del Primer Festival de Música Contemporánea. Los distintos grupos de becarios contaron con un cuerpo estable de docentes encabezado por Ginastera, director del Centro, y la colaboración de Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Fernando von Reichenbach y Pola Suárez Urtubey, entre otros.

Para ahondar al respecto de la citada experiencia y sobre sus alcances al día de hoy, transcribo al investigador argentino Pablo Fessel (2008):

³⁶ Para conocer aspectos generales del proyecto CLAEM, sugiero leer el texto de María Laura Novoa (2008). Para ahondar en las implicancias geopolíticas del CLAEM, sugiero leer el esclarecedor texto de María Paula Cannova (2016).

La experiencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella (1962-71) significó para la música contemporánea argentina su confrontación con las orientaciones más recientes de la música de posguerra. El CLAEM posibilitó un acceso al repertorio europeo y norteamericano ya no fragmentado u ocasional, como el que tuvo la generación de Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera, sino uno relativamente variado y cuantitativamente rico. Esto implicó que una serie de poéticas compositivas de la música argentina reciente se idearan a partir de una dialéctica de apropiación y diferenciación respecto de aquellas desarrolladas en Europa y América.

Fessel rubrica este dato cuando elige a Carlos M., entre otros, para hablar de algunos rasgos de la nueva generación de compositores:

En los últimos años, una nueva generación de compositores, formados por lo general con algunos de los compositores que participaron de la experiencia del Di Tella, vino a ocupar un espacio destacado en la escena del arte argentino, sin que sus obras o sus poéticas hayan sido tratadas aún por la musicología (Fessel, 2008).

Efectivamente es el caso de Carlos Mastropietro, quien se formó tanto a nivel académico como por fuera de lo institucional, con los reconocidos compositores argentinos Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídís y con el renombrado maestro y compositor uruguayo Coriún Ahararonián. Si bien desde distintos roles, todos ellos vivieron la experiencia del Di Tella y desarrollaron estéticas compositivas basadas en lenguajes propios. Años más tarde, Gandini y Etkin fueron también profesores en la Facultad de Artes de la Universidad de la Plata, por lo que se constituyeron en una referencia ineludible para la formación de un grupo de activos compositores de la actualidad.

En el contexto de sus estudios en la UNLP, Carlos Mastropietro también fue alumno del pianista y compositor Manuel Juárez, quien se destacó por su producción artística en el campo de la música popular.³⁷ En 1993, Carlos asistió a un breve

³⁷ Su obra se asocia a la renovación de la música de raíz folklórica y a la música sinfónica de cámara. Fundó la Escuela de Música Popular de Avellaneda.

seminario de composición que dictó el compositor alemán Nicolaus A. Huber³⁸ en Montevideo, Uruguay, y, en 1994, participó de un seminario de composición más extenso con el maestro uruguayo Coriún Aharonián³⁹ en Buenos Aires.

La influencia de Aharonián a nivel humano y musical merece una mención aparte. Carlos conoció al maestro en 1985 cuando la UNLP lo convocó para integrar el Tribunal del Concurso de Composición al que se había presentado Mariano Etkin⁴⁰. En ese momento, Aharonián fue una influencia “muy importante por el tipo de ideas que transmitía y como forma de tomar contacto con temas que no conocía”⁴¹. Cuando Carlos viajaba a Uruguay para dar cursos de composición e instrumentación, lo visitaba con frecuencia. Gradualmente esto los fue llevando a entablar una relación muy interesante. A través suyo conoció a grandes artistas con los que se relacionaba el maestro, como el compositor uruguayo Daniel Maggiolo. Temas referidos a la importancia de trabajar desde la conciencia de ser latinoamericano, la identidad, el rol de un compositor en el mundo, el tema de no estar ni producir desde los centros hegemónicos, eran parte no solo de conversaciones habituales, sino incluso de fuertes discusiones. Para Carlos “todo el intercambio cultural, ideológico y musical con Aharonián fue muy fructífero”⁴². Años después, este se dio “con mayor intensidad aun con la compositora Graciela Paraskevaídis”⁴³.

Algunas características de la producción artística de Carlos —que iré describiendo en el curso de este trabajo— me llevan a pensar que también tuvo otra influencia importante, directa o indirecta, a través del contacto con “...una música latinoamericana que, sin hacer uso de procedimientos realistas, ostenta una especificidad a menudo elusiva en el momento de la descripción verbal, pero presente al fin para todo el que quiera escucharla”⁴⁴ (Etkin, 2005). En esta reflexión,

³⁸ Cuyo principal maestro fue el compositor italiano Luigi Nono.

³⁹ Formado, entre otros, con los maestros uruguayos Lauro Ayestarán y Héctor Tosar, y con los maestros argentinos Gerardo Gandini y Fernando von Reichenbach.

⁴⁰ Etkin ganó el concurso y asumió el cargo de docente titular hasta su fallecimiento en 2016.

⁴¹ Conversación telefónica con Mastropietro. Buenos Aires, 11 de junio de 2023.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ “Los espacios de la música contemporánea en la música argentina”, de Mariano Etkin fue escrito en 1984, pero se puede conseguir la edición de 2005.

M. Etkin se refiere a una música que había comenzado a vislumbrarse en el período comprendido entre 1964 y 1984. En el mismo texto, continúa del siguiente modo:

No se trata de aquel folklore imaginario de Bartók, suerte de realismo fabricado. Es —a partir de un deliberado y, a este efecto, inevitable mirar hacia adentro— el reconocimiento de un espacio, de un paisaje, del país integral de cada uno, sin tomar necesariamente a las músicas indígenas o negras como material reconocible a la manera del nacionalismo realista, sino, obviándolas, ir a la materia y a las formas, a los sitios y a los silencios que provocaron y provocan esas músicas. Recuperar lo que Rodolfo Kusch (1953, pp. 21-22) llama el "demonismo vegetal" de América, ese sentido vegetal de la vida que viene de la época precolombina (Etkin, 2005).

A la vez, en la década del 70, y a partir de una serie de factores culturales y políticos acontecidos en el mundo y en la región, un grupo de intelectuales y artistas se venía planteando la importancia de producir una renovación musical ligada a una transformación política y social. Surgieron, entonces, conceptos como minimismo y estética pobre. El ideal utópico era el de asumir el riesgo de componer abriendo nuevos caminos, lejos de fórmulas foráneas. Es el caso, entre otros, de los compositores argentinos Graciela Paraskevaídis, Mariano Etkin y del uruguayo Coriún Aharonián. Los tres fueron figuras claves en la formación de Carlos y comparten, entre otras cuestiones⁴⁵, el hecho de haber sido primeramente becarios del CLAEM y, *a posteriori*, docentes en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Los CLAMC, fundados por C. Aharonián y Héctor Tosar y luego liderados por Aharonián y Paraskevaídis, fueron una experiencia autogestionada y autofinanciada. Como la idea era que su existencia fuese autónoma, este peculiar emprendimiento, surgido a poco del cierre del Di Tella, tuvo características itinerantes y una forma de organización de índole cooperativa. Para comprender la diferencia entre la cantidad de información accesible y el nivel de visibilidad y enraizamiento cultural del que goza el CLAEM en relación con los CLAMC, entre otros factores, la reflexión de la investigadora argentina Marcela Perrone con respecto a estos es clave:

⁴⁵Por ejemplo, y en el caso de Mariano Etkin y Graciela Paraskevaídis, entre otros, una forma de creación que concibe al sonido como materia y jerarquiza las cualidades acústicas a partir de la influencia de la obra de Varèse. Para ahondar en el tema, sugiero leer al compositor e investigador argentino Osvaldo Budón (2007).

El hecho de que su funcionamiento haya sido “extraoficial” no solo ha sido una ventaja, sino que prácticamente ha sido fundamental para su supervivencia en los años de dictadura. Pero no es una ventaja en todo lo que se refiere a conformación de un archivo para un estudio musicológico posterior”⁴⁶ (Perrone, 2013, p. 4).

Las quince ediciones que tuvieron lugar en diversos países de Latinoamérica⁴⁷ entre 1971 y 1989 constituyeron una experiencia de gran impacto para la formación y el camino de creación musical emprendido por una serie de artistas del continente, con resonancias al día de hoy.

En cuanto al trabajo con mentores y guías, Carlos da cuenta de un fructífero intercambio profesional con la destacada compositora argentina Graciela Paraskevaídis⁴⁸. Es clara su influencia cuando, para describir su postura e ideas con respecto a la composición, la cita textualmente:

En relación con eso, a mí siempre me gusta citar una frase de la compositora, musicóloga y amiga Graciela Paraskevaídis, que dice: “Aunque a nadie le importe mucho ser compositora o compositor o intérprete, es una manera de estar en el mundo. Es hacer preguntas y buscar respuestas. Es tratar de existir y resistir. Es dudar y cuestionar. También es el modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía”. Me parece muy significativa y adhiero a todos esos puntos⁴⁹ (Mastropietro, 2021, p. 1).

Y, para definir qué es la composición para él, Carlos (2021, p. 4) agrega: “puedo volver a decir que es una forma de estar en el mundo. Es una forma de

⁴⁶ Perrone, M. “Reconstruyendo la memoria: la búsqueda de la identidad en la música de concierto Argentina desde una perspectiva latinoamericana”. FFYL, UBA - Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró-Conservatorio J. J. Castro. 2013. p. 4.

⁴⁷ Se realizaron seis ediciones en Brasil, cinco en Uruguay, dos en Argentina, una en República Dominicana y una en Venezuela.

⁴⁸ La compositora Graciela Paraskevaídis (1940-2017) se formó en el CLAEM y, entre otros, con los compositores Iannis Xenakis y Gerardo Gandini. Se estableció, vivió y trabajó en Uruguay a lo largo de casi seis décadas y su labor educativa y compositiva la convirtió en una referente a nivel humano, estético y político para varias generaciones de músicos populares y contemporáneos de Latinoamérica.

⁴⁹ Ver en Anexo “Primera entrevista ...”, p. 143.

componer... y de presentar mis pensamientos y mis ideologías a través de las obras. Que es lo que creo mejor me sale..."⁵⁰.

2.2 Su mirada y la de otros

De las suyas propias y de su encendida adhesión e identificación con las palabras de Paraskevaídis se desprenden valores no solo éticos y humanos, sino políticos a la vez que una visión refractaria a cualquier tipo de convencionalismo. Esta posición se evidencia también cuando enumera las problemáticas que lo atraviesan:

Reflexionar acerca de la "domesticación" de la música. Procurar no responder a modelos preestablecidos en cuanto a determinados códigos de composición y ejecución. Reflexionar acerca de la interacción entre la concepción de la idea, mi actitud frente al hecho musical, la composición de la obra y la interpretación. Estos aspectos constituyen en mí un problema compositivo (Mastropietro, 2007, p. 115).

En cuanto a su postura con respecto a la tradición musical, y siguiendo la lectura de Fessel (2008):

Me quiero ocupar hoy de algunos aspectos que singularizan estas poéticas, y que en cierta forma las distinguen de aquellas que se manifestaron en la época del Di Tella. Me refiero específicamente a una nueva relación con la tradición musical y con el campo de lo político en la música contemporánea argentina reciente. Para ello quiero referirme brevemente a cuatro obras, de los compositores Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy, nacidos entre fines de la década del 50 y del 60 (precisamente, los años del Di Tella).

Si bien en el artículo mencionado Fessel tomará como ejemplo de nuevas relaciones con la tradición el cuarteto de tango "La chinche" para violín, contrabajo, bandoneón y piano

⁵⁰ Ver en Anexo "Entrevista complementaria ...", p. 170.

compuesta en 2005, es decir, una obra que se sitúa de manera casi equidistante en la mitad de la producción artística total de Carlos M. al día de hoy, es claro que dicho rasgo está presente desde los comienzos de su trabajo compositivo. El compositor e investigador argentino Edgardo J. Rodríguez (2010) lo puntualiza de esta forma:

La generación del CLAEM dio forma a la generación de fines de los 50, en la que es posible detectar algunos autores que claramente produjeron algún tipo de novedad o diferenciación, ni meramente discursiva ni declamatoria, con respecto a los modelos hegemónicos. Las composiciones de Carlos Mastropietro (1958) son un ejemplo de esta nueva tendencia, ya presente en uno de sus más tempranos trabajos titulado "Aparecida" (1986), en la que basamos nuestra presentación.⁵¹

Para referirse a la tarea compositiva propiamente dicha, Carlos puntualiza lo siguiente:

Principalmente que la cuestión es el compromiso asumido cuando hacés una creación, una composición o sin estar directamente componiendo estar parado en el mundo como compositor en mi caso, ¿no? que puedo proponer, puedo decir cosas, comparar, ese tipo de cuestiones me parecen muy importantes. Pero no es un hobby, digamos. Todo lo contrario.

En lo que respecta a su vínculo con la creación musical continúa la reflexión:

Mi relación es el compromiso asumido con lo que proponés en cada obra, aunque no estés haciendo nada nuevo ni nada extremo, sino con lo que aparece y con la música y con la historia y con el presente y con el futuro [...] En ese sentido, ¿qué es mi relación? Es una parte de mi vida⁵².

⁵¹ En este trabajo, Rodríguez (2010) no solo brinda un análisis de la obra, sino que también expone algunas ideas técnicas y estéticas de Mastropietro.

⁵² Ver Anexo, "Primera entrevista...", p. 143.

En la relación que traza entre historia y arte, se puede ver que, a diferencia de la mayoría de sus maestros, quienes integraron la generación que produjo buena parte de su obra durante el período de las dictaduras tanto argentina como uruguaya —es decir entre los años 1967⁵³ y 1985, en Uruguay; y entre 1976 y 1983⁵⁴, en Argentina— Carlos M. pertenece a la generación que comienza a producir obra coincidentemente con los inicios de la democracia en el país. Este hecho, en el contexto de su posicionamiento ético y estético, permite pensar que su producción se podría analizar desde la perspectiva de este marco particular y socialmente dramático, lo cual, desde ya, excede el tema y los límites de la presente investigación.

De todos modos, vale la pena mencionar aquí que, si bien en su trabajo *“Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina”* Graciela Paraskevaídis (2008) ya había confeccionado un itinerario de las así llamadas “músicas políticas” en el terreno de la música culta —donde explicitó la diversidad de maneras en que tanto artistas latinoamericanos como del resto del mundo crearon obras como forma de pronunciarse en contra de las dictaduras latinoamericanas— no deja de sorprender el hecho de que haya sido el estudioso austríaco Benjamin Vogels (2017), quien, para hablar de performatividad y timbre, traza una línea directa entre las vivencias de la etapa formativa de Mastropietro en el contexto de la dictadura y su obra *Memoria del borde* (1996).

Como no existe versión de esta obra en CD al día de hoy, la única manera de acceder a la interpretación⁵⁵ en vivo que el Ensemble Aventure realizó en el año 2009 en la Deutschlandfunk Kammermusiksaal de Colonia, Alemania, es a través de

⁵³ Con respecto a la fecha “oficial” de inicio de la dictadura ver en Paraskevaídis (2008, p. 10): “Por lo general, los historiadores uruguayos denominan dictadura cívico-militar al período 1973-1984, pero la irrupción y vigencia de “dictadura” debería remontarse a fines de 1967.

⁵⁴ Si bien el país volvió a la democracia, ciertas prácticas de índole represiva continuaron operando. Para constatarlo vale la pena ver el documental “Parakultural 1986-1990” que da cuenta del accionar policial con respecto a las actividades artísticas que se realizaban en el Teatro Parakultural en esos años. Pese a ser una de las experiencias más revolucionarias que vivió la ciudad de Buenos Aires por aquel entonces, o precisamente por ello, el teatro finalmente “fue cerrado” como consecuencia de la relación de fuerzas entre los artistas, el público y los “agentes del orden”. https://www.youtube.com/watch?v=eqSI55E9_wE (desde 1:31 hasta el final).

⁵⁵ <https://soundcloud.com/carlos-mastropietro/memoria-del-borde>

la plataforma Soundcloud del compositor⁵⁶. Quien acceda a la misma no podrá soslayar el comentario del estudioso “Una de las obras más radicales que haya escuchado jamás” [*One of the most radical pieces I’ ve ever listenend to*]. El tenor taxativo de la frase cobra sentido a medida que Vogels (2017) despliega su hipótesis: la idea central de la obra es poner en cuestionamiento la posibilidad del sonido en sí:

Sin embargo, es completamente nuevo que la existencia del sonido sea el tema de una composición. Este es el caso de la obra de Carlos Mastropietro *Memoria del borde*, de 1996, para oboe, clarinete, violín, violonchelo y piano [*However, it is completely new if the existence of sound becomes the subject of a composition. That is the case in Carlos Mastropietro’s composition Memoria del borde, from 1996, scored for oboe, clarinet, violín, violoncello, and piano*]. (Vogels, 2017, p. 8).

Antes de describir los elementos en los que Vogels (2017, p. 9) asienta su visión del nivel de transgresión que propone la obra, deja en claro que, debido al hecho de que la interpretación fue grabada, no hay dudas de que cualquier error podría haber sido editado. Además “por supuesto, es posible que los músicos se tomen libertades, pero poco probable” [*It is, of course, possible that the musicians take liberties, but unlikely*]. Como la partitura no contiene elementos teatrales y la utilización de cuartos de tono y multifónicos no son recursos particularmente novedosos en el contexto de las creaciones musicales contemporáneas, la radicalidad de esta obra estaría dada por el hecho de que “el compositor toma medidas para ocultar la concepción exacta del sonido que tiene en mente. No pide una ejecución precisa de los cuartos de tono, sino apenas una aproximación” (Vogels, 2017) [*The composer takes measures to obscure the conception of exact sound he has in mind. He does not ask for the accurate execution of quarter-tones, but merely for an approximation*]. Con respecto a los multifónicos aclara que “a Mastropietro no le preocupa la exactitud del sonido. Por el contrario, utiliza deliberadamente sonidos cuya correcta producción es cualquier cosa excepto segura” (Vogels, 2017) [*Mastropietro is not concerned with an exact sound. On the*

⁵⁶ <https://soundcloud.com/carlos-mastropietro>

contrary, he deliberately uses sounds whose proper production is anything but sure]. Y explicita luego, “Mastropietro utiliza los instrumentos preferentemente en los registros en los que es difícil controlar el timbre” (Vogels, 2017, p. 11) [*Mastropietro employs the instruments preferably in those registers in which the timbre is hard to control*]. Si bien detalla que esto no ocurre en todos los instrumentos en la misma medida (se le pide a vientos y cuerdas, pero no al piano), va describiendo los elementos que lo llevan a aseverar lo siguiente:

Un ensamble que se dispone a tocar *Memoria del borde*, enfrenta un dilema. Por un lado, la precaria calidad del sonido surge de las instrucciones para interpretar y de la organización de las alturas en la partitura, independientemente de sus complejidades. Por el otro, nadie aceptará una interpretación pobre, o querrá entrar al escenario con ella [*An ensemble that prepares to play Memoria del borde is facing a dilemma here. On one hand, the precarious sound quality is prescribed through the playing instructions and through the organization of pitches in the score, regardless of its intricacies. On the other hand, nobody will accept a poor interpretation or want to enter the stage with it*]. (Vogels, 2017).

Habrán momentos en los que el oboísta necesitará una pausa para respirar, la cual indefectiblemente implicará la ruptura del tejido musical.

Mastropietro materializa de este modo lo que era casi aparente a lo largo de la obra- un tipo de *horror vacui* musical. [...] Sin embargo en *Memoria del borde*, el *horror vacui* es el *statu quo*. Abordada desde múltiples flancos, el sonido y su fracaso es la idea central [*Mastropietro thus realizes what was almost apparent throughout the composition—a kind of musical horror vacui. Yet, in Memoria del borde, the horror vacui is the status quo. The sound and its failure is the central idea, which is attacked from multiple sides*]. (Vogels, 2017, p. 12)

Y agrega “también el piano está incluido en este concepto. Sin bien no alcanzan a tener la extensión de una décima, los acordes escritos para la mano derecha en el pentagrama superior son incómodos para la anatomía de la mano” (Vogels, 2017, p. 13) [*Even the piano is included in this concept. The chords in the*

right staff already in the first bar are uncomfortable for the anatomy of the hand, although they are not even tenth] (Figura 2).

Figura 2 — Primera página de *Memoria del borde*, de Carlos Mastropietro. Primeros compases del piano.

* Sucna como está escrito. / Sounds as written
 ** Max. ritardando J ca. 60
 *** Max. accelerando J ca. 84

Fuente: Partitura del autor.

En el tramo dedicado a performatividad y trauma, y a poco de exponer sus conclusiones, Vogels (2017, p. 14) dirá que “La composición de Mastropietro es un paseo por la cuerda floja en los límites del sonido” [*Mastropietro’s composition is a tightrope-walk at the fringes of sound*], y destaca como uno de los aspectos más significativos de este planteo compositivo el hecho de que “al poner en riesgo el timbre, Mastropietro arriesga la inteligibilidad de la obra y consecuentemente la propia existencia de su música” (Vogels, 2017, p. 13) [*By putting the timbre at stake, Mastropietro risks the intelligibility of the piece, and consequently, the very existence of his music*]. El estudioso vienés considera, incluso, que el nivel de transgresión propuesto se acerca al concepto de las *performances* de la artista serbia Marina Abramović.

Tanto en esta obra puntual que analiza Vogels como en otras de su autoría, la concepción y el modo constructivo de Carlos trabajan a la par en la búsqueda de llevar el sonido “al borde” y, consecuentemente, a la interpretación al punto de, si no fallar directamente, trastabillar al menos.

Sin embargo, desde mi punto de vista, contribuir al fracaso de la interpretación o a la no existencia del sonido no es lo que persigue, sino consecuencia de la

naturaleza de su búsqueda sonora. Lo que definitivamente le interesa es proponer un grado de indeterminación que genere variables tímbricas impredecibles y poco susceptibles de ser graficadas.

Me he extendido sobre la aguda mirada del estudioso, no solo porque veo puntos de contacto con mi experiencia cuando estudié, interpreté y grabé *de cemento e lágrima* (2020), sino también porque a Carlos le interesa particularmente el tema de la indeterminación implicada en cualquier ejecución musical:

Me planteo cuestiones como la fragilidad de la obra, entendida como grado de resistencia frente a inexactitudes en la interpretación. Inexactitudes —que pueden resultar favorables o desfavorables— relacionadas con cuestiones de infraestructura (tipo, calidad y versatilidad de los instrumentos y espacios utilizados), pero fundamentalmente relacionadas con la interpretación propiamente dicha, lo que involucra aspectos como la comprensión de la obra, la interpretación de las variables que no se encuentran cabalmente establecidas en la partitura, la irregularidad propia del ser humano en la ejecución y la habilidad de los intérpretes. Entonces, tomo decisiones que afectarán la puesta en obra de cada idea (Mastropietro, 2007, 115).

Asimismo, es evidente que Carlos trabaja con total conciencia de la relatividad propia de toda escritura y que parte de la base de la imposibilidad de prever lo que cada situación interpretativa deparará. Este tema me lleva a reflexionar sobre la diferencia entre su planteo en relación con el del filósofo norteamericano Peter Kivy (1995). En tanto el estudioso habla de una “brecha entre texto y *performance*” dada por todas las decisiones interpretativas o variables de interpretación que un texto provee, de las reflexiones de Carlos, se deduce que para él la “distancia” o desfase entre uno y otra está dada de por sí. Entre una serie de factores que enumera con precisión, como el de los límites infranqueables de la escritura y otros, no incluye, sin embargo, el tema de las decisiones interpretativas.

En diálogo sobre *de cemento e lágrima* “Siempre algo hay sobre la fragilidad y la resistencia de la obra...”⁵⁷. O...

⁵⁷ Ver en Anexo “Entrevista complementaria ...”, p. 171.

... para que suene algo que también, si no es exactamente estricto con lo que está escrito, no me preocupa... dentro de determinados márgenes, obviamente [...] Por eso ya habíamos hablado de la fragilidad de la obra [...] se refiere a la fragilidad o no fragilidad, digamos resistencia en cuanto a lo que yo grafico [...] Qué sé yo, otra gente hace otras cosas. La música electroacústica no tiene eso⁵⁸.

Sus reflexiones indican que da por sentado que habrá un gran porcentaje de inexactitudes que surgirán de una serie de factores. Tal vez sea precisamente la tensión entre lo frágil y lo resistente, entre lo real y lo ideal, o entre intérprete y texto, lo que lo lleva a definir la obra musical de este modo: "...es una forma de proponer. Mis obras son, además de obras, son propuestas. Y hay gente que dice que eso es una obra de arte y qué sé yo..."⁵⁹. En la sesión en la que le pido explícitamente que defina qué es la obra musical, Carlos destaca la importancia del tipo de grafía utilizada como un aspecto sustantivo de la obra "porque también en la forma de plasmar ideas, una forma de grafía, bueno que es la que yo adopté, la única que sé"⁶⁰.

Volveré más adelante sobre estos puntos, sobre las consideraciones de Vogels acerca de las implicancias de la propuesta del compositor para los intérpretes y sobre mi propia experiencia al respecto.

2.3 Características

Para mencionar algunos aspectos que considero sobresalientes de su trabajo creativo, diré que en la obra de Carlos es palpable que la búsqueda surge desde el registro de lo propio, y que su estética es ajena a cualquier tipo de modelo impuesto. Si bien suscribo completamente las ideas de la compositora Paraskevaídis con respecto a la insuficiencia de los títulos de las obras, o incluso de las temáticas

⁵⁸ Ver en Anexo "Entrevista complementaria ...", p. 168.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 166.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 168.

implícitas o explícitas que estas abordan para hablar del compromiso asumido por un compositor en términos estéticos (Paraskevaídís, 2008), en obras como *D. A. K.* para violín y guitarra, *Hermógenes Cayo* para soprano, flauta, corno, redoblante, bombo y quijada⁶¹, y en *Aparecida*⁶² para dos voces femeninas, flauta y violín — título más que sugerente y entre otras posibles lecturas con marcada significación local y regional— se da la conjunción perfecta entre título, alusión simbólica y riesgo estético. Las tres obras recibieron premios en Argentina y España en 1988 y 1989. El Régimen de Fomento y Estímulo a la Producción e Industria Editorial Musical Argentina, Grabaciones en Casete, le otorgó un premio en la categoría obra para conjunto de cámara por su obra *D. A. K.* La misma entidad le otorgó un premio en la categoría “Obra para canto y uno o varios instrumentos” por las obras *Hermógenes Cayo* y *Aparecida* el 23/9/88. En un Concurso organizado el 19/9/88 por el Concierto Anual de Música Hispano-Argentina Blas Parera, Carlos obtuvo el tercer premio por *Hermógenes Cayo*.

Las tres obras mencionadas, de 1984, 1985 y 1986, respectivamente, y compuestas en lo que podría denominarse la primera etapa de su producción, ya dan cuenta de un posicionamiento tanto estético como político. Al respecto, y a pesar de que, como dice el autor, la manera en la que comunica sus ideas se despliega precisamente en las obras mismas y no a partir de palabras: “Hablar no me sale bien, dar discursos menos”⁶³, contamos con algunas reflexiones como la siguiente “me planteo muchos temas [...] cuando escribo obra [...] Temas que tienen que ver con lo artístico, con lo musical, y con otras cosas que tienen que ver con la sociedad, con la política, etc.”⁶⁴ También, y con respecto a los temas que se plantea a la hora de componer, dice: “Sí, cada vez que hay algún elemento que voy a poner en alguna obra [...] me cuestiono si es, no solo si es pertinente con la obra, sino si

⁶¹ Quijada es el nombre que se le da a la mandíbula inferior de animales vertebrados como el equino o el burro y a la vez el nombre de un instrumento de percusión. Al ser percutida con el puño, las muelas producen una iteración corta. Se la utiliza con frecuencia en danzas tradicionales de Latinoamérica.

⁶² El título está tomado de una frase de la canción titulada “Romaria”, compuesta por el músico brasileño Renato Teixeira en 1977. Este tema se popularizó por rendir homenaje a “Nuestra Señora Aparecida”, virgen patrona de Brasil. “Aparecida” es, además de su significación etimológica, una ciudad de San Pablo. Por oposición, la palabra también remite a la figura del “desaparecido”, que es el nombre que se le dio a toda persona secuestrada, torturada o asesinada por la dictadura militar argentina en el período comprendido entre los años 1976 y 1983 y cuyo cuerpo no ha sido encontrado aún. Las madres de Plaza de Mayo y la mayoría de los organismos de derechos humanos pedían entonces “aparición con vida”.

⁶³ Ver en Anexo “Entrevista complementaria ...”, p. 170.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 170.

es éticamente pertinente, si es algo que yo creo, si tiene que ver con mis pensamientos y mis decisiones éticas, estéticas”⁶⁵.

Su posicionamiento ideológico se ve también claramente reflejado, para citar otro ejemplo, cuando toma a Hermógenes Cayo⁶⁶ como eje y punto de partida para construir una obra. Cayo es un campesino pobre del norte de la Argentina, es decir, un sujeto doblemente invisibilizado. En primera instancia, por su condición social de extrema pobreza y, luego, por el entorno en el que desarrolla su actividad religiosa. La vida de Hermógenes Cayo transcurre en Miraflores, pueblo de Cochinoca, provincia de Jujuy, es decir en un contexto geográfica y socialmente distante de Buenos Aires, centro hegemónico del poder político y de la cultura con la que, desafortunadamente, se identifica a la República Argentina en términos generales. A punto de comenzar la lectura musical, se lee lo siguiente:

Hermógenes Cayo. Está basada en la película documental homónima realizada por el cineasta Jorge Prelorán⁶⁷ durante los años 1966 y 1967, correspondiente al Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas. La película reconstruye la historia de parte de la vida de Hermógenes Cayo, santero del norte argentino, a partir de su propia versión. El texto que se escucha en la obra de Mastropietro es una selección de lo expresado por Hermógenes Cayo en el film, respetando rigurosamente la repetición de palabras y la prolongación de vocales.”⁶⁸

La decisión de no descartar ni “pulir” el discurso indica no solo un gesto de respeto por la manera en que Cayo se expresa genuinamente, sino el interés del autor por utilizar sonoramente ambas características del habla. En esta obra, se intercala la utilización de la palabra tanto en su sentido fonético como semántico, lo que apunta a la deconstrucción del discurso textual y sonoro. Entre otros documentos, un día, Carlos me envió un borrador con el texto completo del film.

⁶⁵ Ver en Anexo “Primera entrevista ...”, p. 144.

⁶⁶ Hermógenes Cayo (1905-1968) nació y vivió en la puna jujeña. Fue imaginero, además de ser pintor, *luthier* y músico. Talló y pintó figuras de Cristo, vírgenes y santos. Actuó también como defensor de las tierras de los pueblos originarios. A Cayo se le llamó “el Leonardo de la puna”, por las múltiples facetas de su talento y sensibilidad (como consigna la síntesis argumental del Catálogo de la Cineteca del Fondo Nacional de las Artes).

⁶⁷ Considerado uno de los cineastas más reconocidos del cine independiente y tercermundista. *Hermógenes Cayo, un imaginero de la Puna* no es sólo un film entre tantos del cine argentino, sino una obra valiosa que le da visibilidad a un estilo de vida segregado, olvidado, y a veces oculto de los diferentes pueblos quechuas. <https://www.youtube.com/watch?v=fRUHZBZ-BIQ>

⁶⁸ Texto incluido en la cuarta página de la partitura de la obra.

Observar la selección de ciertas palabras y frases cortas marcadas con lápiz negro, fue como ver un mapa con la orientación ética y estética de su plan compositivo.

Otra situación artística en la que se posiciona con respecto a una temática netamente política, es cuando elige componer la música de la ópera de cámara *Historia del llanto. Un testimonio* (2011) para dos sopranos, bajo, actor y diez instrumentistas. La obra parte de la novela homónima del escritor argentino Alan Pauls. La misma relata las vivencias de un niño en contrapunto con eventos políticos acaecidos durante la última dictadura en Argentina, y el bombardeo a la Casa de la Moneda perpetrado en Chile en 1973. Con referencia al tema de la selección y sus motivaciones, es revelador ver que “El libro de Pauls (así como otros que estuvieron en consideración) en principio no parecía tener algo “operístico” o al menos teatral, más bien todo lo contrario. Es muy posible que esta haya sido una de las cuestiones que me llevó a elegirlo. De cualquier forma, en ningún momento pensé en hacer una ópera tradicional ni mucho menos. Me atrajo la temática, el momento en el que transcurre, la cercanía generacional con el escritor. También la estructura, el estilo literario, la ausencia de diálogos, la cantidad de personajes, ciertas recurrencias y otros tantos detalles que se fueron sumando a medida que avanzaba el trabajo” (Mastropietro, 2020). Y agrega “La elegí porque me identifiqué con el libro en muchos aspectos. Y al empezar a trabajar me di cuenta de que había procedimientos de construcción de la novela que eran bastante semejantes a la manera en la que yo compongo” (Gianera, 2011). Más adelante “Una de las cuestiones más importantes de la composición, es el diseño de diferentes niveles de inteligibilidad del texto a partir de distintas formas de uso de la voz y otros recursos musicales. Una particularidad de las voces de los cantantes que conviene mencionar, es que en gran parte de los textos se trastoca la dicción, de modo de resaltar las consonantes⁶⁹ por sobre las vocales” (Mastropietro, 2020). Con referencia a otros aspectos de la obra, “El texto provee un material operístico particular y la obra combina distintos registros: testimonial, histórico y autobiográfico” (Nigro Giunta, 2020). Asimismo, y en lo referido a elecciones estéticas que definen

⁶⁹En la partitura se lee (u)n, (tra)j, (mo)m, etc., como forma de indicar que hay que pronunciar o cantar lo que se encuentra dentro del paréntesis en forma rápida, de manera que la letra fuera del mismo ocupe la mayor parte del sonido. Este es un recurso que el autor ha utilizado en varias obras, y que experimenté al interpretar *Juego imperfecto*.

una postura alejada de la tradición del género: “La parte vocal incluye dos sopranos y un bajo, voces que son utilizadas como instrumentos y que en su forma cantada evitan el canto lírico” (Nigro Giunta, 2020).

También se trataba de “evitar” cualquier tipo de lectura intencionada o con entonación de tinte poético cuando, en ocasión de su concierto monográfico⁷⁰, participé leyendo textos y poemas de e. e. cummings, Samuel Beckett y Juan Gelman. En lo concerniente al carácter o sonoridad de los textos, que oficiaban de puente entre una y otra obra, la consigna principal era decirlos en tono neutro.

Evitar la forma recitada para los textos, no intervenir ni “pulir” la forma de hablar de Hermógenes Cayo y no recurrir al canto lírico son decisiones que no solo muestran su marcada inclinación por el timbre, sino que reflejan una posición tomada en lo referido a la relación de fuerzas entre la cultura europea heredada y la cultura local. En el mismo sentido, se inscribe la utilización de idiomas nativos y la mixtura de instrumentos de percusión característicos de la música clásica y contemporánea con instrumentos autóctonos propios de músicas populares latinoamericanas.

Consultado sobre el significado de componer en esta parte del mundo:

Sí, habría mucho para decir, pero... puede significar muchas cosas y de acuerdo a quién lo haga pueden pasar cosas diferentes. Para mí eso tiene que importar al momento de la composición y a mí me importa, y trato de reflexionar al respecto de eso porque yo soy alguien que compone, llámalo como quieras, que crea obras de arte o música u obras musicales, que siempre me lo planteo desde donde estoy y me planteo la cuestión inherente a de dónde venimos, a todo lo que hay originario de América y se tapó, y ahora, a veces, por suerte, surge, y me planteo también mi herencia europea y toda la cultura y la formación que tenemos...⁷¹

⁷⁰ Biblioteca Contemporánea, Auditorio Jorge Luis Borges, Biblioteca Nacional. Buenos Aires, 26 de Noviembre de 2016.

⁷¹ Ver en Anexo “Entrevista complementaria...”, p. 170.

Para ir hacia el terreno específico de su música, alguien dijo: “Parece anunciar la aparición de algo que no va a ocurrir”. Esta descripción le interesa particularmente a Carlos “...por tratarse de un aspecto generado no muy conscientemente. De existir, sería un atributo que en mi música se compone de manera ‘automática’, sin demasiada premeditación. Me seduce la idea de generar ilusiones” (Mastropietro 2007). A la vez, y si bien se refiere a un recurso compositivo particular que afecta la percepción de las voces⁷² en la obra *Naturaleza muerta* (2012) para flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano, el estudioso argentino Miguel A. Baquedano (2016) alude a un tratamiento de los sonidos que “...devienen en una fantasmagoría”. Apariciones, ilusiones, fantasmagorías, y una constante tensión entre develar y ocultar impregnan la obra de Carlos M., quien, de algún modo, lo confirma cuando se pregunta: “¿Qué es lo que voy a develar y lo que, premeditadamente, voy a callar? Las omisiones deliberadas, ¿forman parte de mi forma de componer música? (Mastropietro, 2007).

Un elemento que se destaca en las obras de Carlos M., sin duda un compositor con voz propia dentro del campo de la música contemporánea argentina actual, es la predilección por el tratamiento del sonido desde el punto de vista de sus cualidades matéricas y su desinterés por cualquier tipo de propuesta discursiva. En sus obras, en todo caso, la narrativa surge del tratamiento tímbrico, ya que, con respecto a la gama de parámetros sonoros que estructuran una obra, el timbre y las posibilidades acústicas y psicoacústicas de los instrumentos están en primer plano. Su interés por este parámetro musical también está plasmado en el libro *Música y Timbre. El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos* (Mastropietro, 2014, 2017), y en una gran variedad de artículos escritos para medios especializados en colaboración con compositores y estudiosos argentinos.

2.4 Obras

El corpus artístico de Carlos hasta el presente está conformado por una mayoría de obras de cámara. Ha compuesto tres obras para dúo, como la ya

⁷² El recurso consiste en generar resultantes para lograr un efecto de enmascaramiento o total imbricación entre voces e instrumentos.

mencionada *D. A. K.* (1984) para violín y guitarra, *Malos presagios* (1993) para contrabajo y procesamiento en vivo, pieza que presenta el rasgo distintivo de haber sido realizada en coautoría con el contrabajista argentino Carlos Vega, y *Ñuñorco*⁷³ (2014) para dos flautistas. Dos obras para trío como *La Otra Orilla* (1994/95) para flauta, viola y piano y *Juego imperfecto*⁷⁴ (2013) para clarinete bajo, flauta baja y piano. Esta obra surgió por encargo del “Proyecto Resplandecencias”⁷⁵. Como el trío no solo interpreta música contemporánea, sino que practica la improvisación libre, Carlos construyó la pieza teniendo en cuenta las posibilidades sonoras que brinda dicha práctica creativa. Por este motivo, la obra tiene la característica distintiva, entre las obras del autor, de contar con fragmentos en los cuales los instrumentistas improvisan a partir de una idea escrita o libremente. A la vez, hay uso de técnicas extendidas en el piano y los instrumentistas usan la voz tanto en forma hablada como cantada. Para cuarteto de cuerdas compuso *Inclinados objetos ocre* (2000) y cuartetos con instrumentaciones diversas como en el caso de *Trabajo de Hormiga*⁷⁶ (1990) para clarinete bajo, piano, violonchelo y contrabajo —que interpreté en su tercera versión en el año 1999⁷⁷— *Diez años para arriba* (2008-2009) para corno inglés, trompeta, corno y fagot y la anteriormente mencionada *La chinche*⁷⁸ (2005) para bandoneón, violín, contrabajo y piano. Esta es la única obra de su producción hasta hoy en la que hay una alusión al tango, aunque a través de la deconstrucción de los elementos musicales que caracterizan al género. Al respecto, resulta interesante la puntualización de Fessel (2008):

La chinche... refiere al tango, pero sin hacer de él un objeto de figuración. En las antípodas de un procedimiento como el que construye Gerardo Gandini en sus *Postangos*, no encontramos acá una reelaboración, o reescritura, de determinados tangos, sino más bien una cierta forma de deconstrucción de algunas características genéricas de su material. Mastropietro procede cartesianamente, disgregando elementos que en el tango se presentan fuertemente

⁷³ El Ñuñorco Grande es un cerro localizado en las Cumbres de Taffí, en la provincia argentina de Tucumán.

⁷⁴ Obra estrenada por el trío Resplandecencias en el año 2016, en ocasión del concierto monográfico del autor en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

⁷⁵ Ver cita 3 en página 13.

⁷⁶ <https://soundcloud.com/carlos-mastropietro/trabajo-de-hormiga>.

⁷⁷ Sergio Capece, clarinete bajo; Cecilia Carnuccio, violonchelo; Carlos Vega, contrabajo; Fabiana Galante, piano. Dir.: Juan Pablo Simoniello. Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA Buenos Aires. 21 de octubre de 1999.

⁷⁸ Compuesta a partir de un encargo para dicho orgánico.

articulados. Esos elementos, a veces minúsculos, son objeto de una ampliación que los ilumina con una nueva escucha.

Más adelante, y luego de describir algunos aspectos de cada una de las secciones:

Se presentan sonoridades que recuerdan el momento en el que el bandoneonista abre el fuelle, toma aire, por así decir, para ejecutar su tema. Mastropietro deja el tema de lado, y se concentra en esa sonoridad efímera. Estas sonoridades extienden su duración más allá de lo que lo hacen en el tango, y adquieren así una cualidad estática (Fessel, 2008).

El resto de su producción, es decir la mayor parte, son obras para más de cuatro instrumentos y generalmente para ensambles numerosos y heterogéneos desde el punto de vista instrumental. Es el caso de la anteriormente mencionada *Hermógenes Cayo* (1985), *Imagen de Prueba Final* (1986) para flauta, oboe, clarinete, fagote, corno, trompeta, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo, *Discurso del General; Inmovilización de la Boda; Ritornello* (1988), tres piezas realizadas para la musicalización de *Los Novios de la Torre Eiffel* de Jean Cocteau para flauta, clarinete (+saxo alto), trompeta, trombón, violín, contrabajo y percusión, *Memoria del borde*⁷⁹(1996) para oboe, clarinete, violín, violonchelo y piano, y *Canción para guitarras* (2006) para 8 o 16 guitarras, entre otras.

Asimismo ha compuesto cinco obras solistas hasta el día de hoy. Se trata de *En una cara*⁸⁰ (1996) para contrabajo solo, *Violín Hechizo*⁸¹ (1998) para guitarra sola y *Malavés* (2001) para percusión (1 o más ejecutantes). Para piano, *Reconstrucción*

⁷⁹ Obra elegida para representar a Argentina en el Festival de la ISCM World Music Days (Días de Músicas del Mundo de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea) que tuvo lugar en Bucharest/Chişinău. La *performance* se canceló.

⁸⁰ Por esta obra el autor recibió el Primer Premio en la Competencia de la Sociedad Internacional de Bajistas (ISB) de Estados Unidos en el año 2000. Para ahondar en el uso innovativo de multifónicos que la obra propone, sugiero leer el texto de Håkon Thelin (2011).

⁸¹ A partir de la audición de esta obra en Bogotá en el año 2007, el compositor colombiano Federico García escribió *Bajo el hechizo* (2009) para marimba, piano y guitarra. La obra está dedicada a Carlos M. y fue ideada a partir de la exploración de todas las formas de producir diferentes sonidos con una misma nota de la guitarra, del mismo modo en que Mastropietro había experimentado con un violín.

(2003/2006), *de cemento e lágrima* primera versión (2008) y *de cemento e lágrima* versión ampliada (2020).

Carlos también ha compuesto obras con medios electroacústicos. Un ejemplo entre ellas es la obra *Apertura*, para instrumentos de viento y registro fonográfico, especialmente escrita para la apertura de los micro-documentales correspondientes al proyecto *Miradas sociales. Relatos sobre las ciencias*. Hay obras concebidas para danza como la recientemente estrenada *Hamacas* (2022), cuya particularidad es la de ser una obra en cambio constante. En esta obra Carlos toca en vivo y utiliza pistas hechas con grabaciones en vivo de sus obras, tomas de esta obra, registros suyos de viola, voz (no canto), silbidos, sonidos bucales, botellas, percusión de metal, acordeón de juguete, instrumento de una cuerda, recipientes de cocina tocados con arco y sonidos de papel arrugado, entre otros. También ha compuesto para video-ilustración, como en el caso de la obra *Chagas* (2010) para sonidos bucales, botella soplada y bombo. Para el mediodrama homónimo, compuso la obra *El robo del siglo - Música para circo* (1997) para pequeña banda de nueve botellas afinadas sopladas (dos ejecutantes), ocho o más instrumentos de viento a elección, contrabajo y percusión, y, para un trabajo documental titulado *Luchas campesinas frente al Chagas*, la obra *Un montón* (2015). En esta obra, el cavaquinho, el charango, el cuatro, la bandurria (peruana), la guitarra, el instrumento artesanal de una cuerda metálica y la viola son tocados por el compositor.

En obras como *Viejo final de partida* (1998), *Instantes nulos* (2000) y en la ya mencionada ópera de cámara, los instrumentos interactúan con textos a cargo de actores, mientras que los instrumentistas de las obras *Juego imperfecto* (2013), *Naturaleza muerta* (2012), *Naturaleza muerta con hacha* (2014), *Ñuñorco* (2014), *Encuentro* (2020), *Otras voces silenciosas* (2021) e *Historia del llanto. Un testimonio* tienen uso de la voz con y sin texto. Asimismo hay utilización de idiomas nativos como el quechua, el aymara y el guaraní. El nivel de inteligibilidad de los textos varía y llega, en algunos casos, a ser casi nulo. Vale la pena detenerse en un trabajo (Mastropietro, 2014) en el que, si bien ahonda en el concepto y en el tipo de tratamiento necesario para lograr una imbricación total entre instrumentos y textos

en su ópera de cámara, la descripción se corresponde con procedimientos compositivos utilizados en otras obras de su autoría.

Sobre la composición y la relación entre ideas musicales e instrumentos, Carlos afirma:

Porque también yo creo que las ideas de alguna obra [...] se pueden prácticamente representar, exponer y poner en obra casi de cualquier manera. Digo, yo no creo en lo que decía uno de mis maestros, que decía: “si se te puede ocurrir una obra para orquesta tenés que hacerla con orquesta”⁸². Yo creo que la idea musical la puedo poner en una obra de orquesta o la puedo poner en una obra para ukelele solo. Yo creo eso, y trato de hacerlo.⁸³

Algunas de sus obras fueron realizadas por encargo de instituciones, producciones audiovisuales, ensambles musicales o intérpretes. Y con referencia al tema de la génesis de una obra, distingue:

Primero que muchas de esas cosas dependen de los momentos de la obra y de cómo surgió, porque también varía mucho si te pidieron la obra, si la hacés porque le ofreciste a alguien una obra, cosa que también puede pasar, si la hacés porque te vino una inspiración... pero según la cuestión puede variar un poco...⁸⁴

Con respecto a los tipos de orgánicos utilizados, así como hay varias obras de cámara con piano, como el caso de *Encuentro* (2020) para una serie de instrumentos y violín, violonchelo y piano opcionales, y, por ejemplo, solo una que incluye acordeón de concierto, en su producción total se observa una gran predilección por las voces femeninas, las cuerdas, los vientos y por una amplia gama de instrumentos de percusión que, como ya he mencionado, provienen tanto de la tradición de la música clásica como de la música popular latinoamericana.

⁸² Palabras textuales del compositor Mariano Etkin.

⁸³ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 150.

⁸⁴ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 145.

Con excepción de la obra por la que recibió el Premio Juan Carlos Paz *Y sus manos* (2018-19) para octeto vocal, originalmente escrita para el *Nonsense*, ensamble vocal de solistas, la totalidad de sus obras ha sido estrenada. A lo largo del tiempo su producción ha sido constante y varias de sus obras se han interpretado más de una vez. Con estrenos en varios países de América y Europa, Carlos ha recibido apoyos y distinciones de entidades nacionales e internacionales, como la Universidad Nacional de La Plata, la Asociación Catalana de Compositores (España), el Fondo Nacional de las Artes (Argentina), la Asociación Editar (Argentina), la Intendencia Municipal de Montevideo (Uruguay), el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Rumania y la International Society of Bassists (Estados Unidos).

2.5 De procedimientos, partituras e intérpretes

Sobre la posibilidad de describir su proceso al idear una obra o el tipo de procedimiento que utiliza en general:

Hay veces que agarro el papel y empiezo a escribir, a veces agarro un pentagrama, ... a veces agarro un instrumento. Digamos, no sé, la vez que me puse a componer una obra para contrabajo solo para nuestro amigo común Carlos Vega, por suerte me pude conseguir un contrabajo y eso fue una gran ayuda, más allá de las ideas previas que podía haber tenido, más abstractas. Eso fue, sin saber tocar el instrumento, por supuesto, ¿no? ...Eso puede ser una cuestión a usar. No lo hice así con la obra de piano... Sí lo probé un poco, pero como no tengo un piano así profesional, era complicado de probar algunas cosas entonces prefería no hacerlo en un semipiano (risa) que no funcionase [...] También en los últimos años he cambiado un poco de técnica y pensando en esto de que en general, no sé si las ideas son siempre las mismas, tres o dos, pero hay muchas veces que sí, sin darte cuenta empezás a repetir esquemas, haciendo eso entonces, muchas veces echo mano de cuestiones técnicas, musicales, que pueden ser, no sé, por ejemplo un conjunto de alturas, o una combinación de instrumentos, lo que fuese, de otras piezas anteriores mías, y las uso como para anular ya esa decisión, esa decisión ya está tomada a partir ya de ese esquema y empiezo a trabajar sobre lo nuevo, entre comillas, que le podría aportar a esos recursos. Bien digo recursos porque no es nada específico, a veces puede ser un gesto, a veces puede ser un

gesto musical, a veces puede ser una actitud, o puede ser una cuestión tímbrica, no sé.⁸⁵

Del mismo modo en que lo hacían los músicos del Renacimiento y una larga serie de músicos clásicos y populares a lo largo de la historia de la música, en algunas ocasiones Mastropietro reutiliza sus propios materiales musicales como forma de iniciar el proceso creativo con una nueva obra. Este es un procedimiento que también ha utilizado con textos. En el trabajo anteriormente mencionado de Baquedano (2016, p. 4), leemos que, en la obra *Naturaleza muerta*, Mastropietro incluye “fragmentos, deconstrucciones y alternancias” de textos empleados en obras previas. En dicho trabajo, y tomado de un interesante texto de su autoría (Mastropietro, 2015), Carlos incluso enumera el orden de aparición de los mismos y explica que “se genera un nuevo meta texto que, además, ordena gran parte de la estructura de la obra”.

Conversando sobre aspectos más privados, o de la cocina de la composición, surge la pregunta sobre la existencia de materiales complementarios de la obra, como bocetos, dibujos o escritos y, en el caso de contar con ellos, sobre su interés en compartirlos con los intérpretes:

Sí, sí, siempre que puedo lo he hecho. El tema, viste que a veces los intérpretes uno tiene la oportunidad de dialogar hablar o ensayar y a veces no, entonces ahí se complica más. Igual yo estoy, como por decirlo de alguna manera, educado para hacer una partitura que la puedas mandar, en las épocas pretéritas donde no había tanta comunicación intermundial (risas), bueno, por ahora es en el planeta tierra solamente, que alguien pudiese entender la obra y la pudiese interpretar lo mejor posible, entonces no es tan tan fácil deshacerse de eso, pero sí me interesa cuando puede ocurrir esto otro que vos estás diciendo, ¿no?”⁸⁶

Para conocer su aproximación al tema de la relación entre la composición y la *performance*, o entre compositor e intérprete

⁸⁵ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 146.

⁸⁶ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 147.

Ah, yo creo que es muy importante y depende cómo la tomes y no la he tomado siempre de la misma manera en todas las obras, en las no demasiadas obras que he hecho, pero, yo tengo en cuenta quienes van a interpretar la obra, tengo bastante en cuenta, y, muchas veces, a veces realizo, no sé, grafías específicas para eso⁸⁷, aunque a veces no he tenido oportunidad de dialogar antes, ¿no? de hacer la obra, o de casi terminarla, etc., pero eso igual lo voy considerando. Cuando es algo más amplio como, no sé, como he hecho otras obras que no sabía quién las iba a interpretar, ahí se complicaba más, pero me parece que yo incorporo todo lo que creo de los intérpretes que han trabajado en su vida para poder tocar.⁸⁸

La conversación me lleva a indagar si, en términos generales, suele pensar en algún intérprete en particular o si tiene un ideal construido en su imaginación, a lo que responde:

... y aparte no es un intérprete ideal, sino que es un intérprete como, en general, con los que podés trabajar en esta zona del mundo, ¿no? En otros países sabemos que pueden tener mejor nivel, aunque acá hay excelentes instrumentistas, pero a veces por una cuestión de tipo de disponibilidad, de lo que es la vida, de los instrumentos, que sé yo.⁸⁹

Si bien no es el eje de este trabajo ahondar al respecto de los factores socioculturales que sin duda afectan y pueden determinar no solo la vida, sino el nivel artístico de un intérprete, vale la pena mencionar aquí que, puesto ante la disyuntiva de difundir una versión muy bien interpretada por músicos extranjeros, con algunas salvedades, o una versión muy bien interpretada por músicos argentinos, con algunas salvedades, de su obra *Trabajo de hormiga*⁹⁰, Carlos optó por esta última. El motivo de su elección radica en que, mientras en el primer caso la versión era casi perfecta en el aspecto rítmico, la segunda estaba “más viva”.⁹¹

⁸⁷ Ciertamente el caso de la obra *Juego imperfecto*, cuyas características describí en el párrafo dedicado a sus obras.

⁸⁸ Ver Anexo, “Primera entrevista ...”, p. 147.

⁸⁹ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 148.

⁹⁰ Obra que interpreté en 1999.

⁹¹ Comunicación telefónica, abril 2023.

Aunque es posible que existan trabajos que ya han ahondado al respecto de la posible relación entre factores socioculturales y perfiles de intérpretes, la intuición me lleva a pensar que “perfección rítmica y vida” podrían guardar algún tipo de conexión con las condiciones de vida y el tipo de formación que se imparte en países desarrollados y subdesarrollados, respectivamente. Caso contrario, podría ser un rico tema de investigación.

En cuanto al tipo de relación o interacción que entabla con los intérpretes:

Sí, a mí, así en abstracto me interesa mucho la relación con los intérpretes previa a la obra durante la construcción de la obra, si es que existe, ¿no? esa, ese intérprete que la vaya a tocar o no, obviamente en los casos que está eso, pero no siempre lo he logrado demasiado porque, digamos, a mí me cuesta mucho, no sé si está bien o mal, no es una valoración, pero me cuesta mostrar los elementos de las creaciones cuando están muy en su comienzo. Yo necesito tener bastante resuelto un montón de cosas para poder mostrar. O sea, yo no soy de ir a probar, decir, a ver, probame soplar así y si mientras hacés tal otra cosa a ver qué pasa, eso, si puedo, lo busco yo en un instrumento, a veces lo he hecho, pero no voy demasiado a componer a partir de lo que logra otro intérprete, otra persona. [...] ahora cada vez más estoy incorporando, añadir cuestiones que no son de los instrumentos solamente, ¿no?, que son de la formación de las personas que interpretan, ¿no?..., a veces cosas muy simples, a veces cosas más complejas que me gusta incorporar, así como yo considero, por ejemplo, pienso, tal persona toca excelente, se pasó años en el conservatorio o donde fuese estudiando, no sé, estas escalas, que sé yo, y entonces me parece que en algún momento, te estoy hablando sobre todo de esta vorágine que hay de recursos, más allá de los que se enseñan en los conservatorios, de obras que son puramente eso. Me parece que, a veces, también la incorporación de los elementos más tradicionales y más idiomáticos del instrumento, me parece que está bueno usarlos y poder incorporarlos en cualquier tipo de creación, ¿no?, y que ellos te hagan valer a tu idea.⁹²

Interesada por conocer algún proceso de trabajo con un intérprete o ensamble que haya sido significativo:

⁹² Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 149.

Sí. A mí, eso me ha ocurrido menos de lo que hubiese querido. Y, además, sobre todo, lo que dije antes. Yo vengo de una formación en que, bueno, después la fui cambiando, obviamente, pero era que la obra la tenías lista, ya empaquetada con un moñito y la podías mandar a donde quieras, ¿no?, que eso requiere primero un conocimiento muy profundo de la cuestión. Pero, además, por más conocimiento profundo y audición interna que tengas, y previa, siempre algo va a fallar y algo vas a tener que acomodar, eso yo creo que le debe haber pasado a gente, como hasta Stravinsky cuando estrenó *La Consagración de la Primavera*, que no creo que haya sabido cabalmente lo que iba a sonar, ¿no?, o cuestiones, bueno, de hecho, tiene reescrituras de esas piezas como de otras piezas. Y me parece que las veces que tuve la oportunidad fue muy interesante. A veces fueron cosas mínimas, pero, por supuesto, muy interesantes. Y la experiencia más grande que he tenido es cuando el intérprete que prueba lo que va a pasar soy yo (risas). Por ejemplo, las veces que he escrito obras para guitarra, bueno, ahora estoy haciendo una obra que tiene guitarra entre otros instrumentos y yo, como ex guitarrista, a veces, me siento muy confiado a escribir una partecita de la música de la guitarra, sabiendo lo que estoy haciendo con mucho conocimiento, y después agarro la guitarra me pongo a hacerlo y lo cambio todo porque (risas) era mucho mejor de otra manera, ¿no? Que creo que le pasa a cualquiera. Y también me pasa con otros instrumentos. Te imaginás cosas y si accedés al instrumento, accedés a determinada cuestión [...] Y me ha pasado, sí, con obras que me las han encargado grupos de acá de Argentina y que me han sugerido cuestiones que eran más simples y las he cambiado tranquilamente en ese momento. Algunas veces se incorporan a la partitura final, a veces, otras no por otra circunstancia o porque tal te dice “Mirá, en este oboe, esto me cuesta. Si tuviera otro...”. Esas cuestiones pueden pasar, lo cual en general nunca me ocurrió nada que cambiara la esencia de la música. Eso es lo interesante. Puede estar escrito así o de otra manera y va a funcionar igual. Y eso es lo más difícil, si hablábamos de la relación con los intérpretes, es de entender las obras. Porque si bien una intención mía es, cuando hago partitura, o indicaciones de obras o lo que fuese, la grafía, mi forma de componer se basa mucho en la grafía, esa grafía represente cuál es el centro o lo prioritario en la pieza, es muy difícil. Es muy difícil lograrlo, por eso también volvemos a esto que el contacto con las personas que interpretan es fundamental para poder aclarar todo este tipo de cuestión. Y que la persona pueda hacerse de la obra como de ella misma en el momento que se suelta, ¿no?⁹³.

He incluido aquí el párrafo completo de la respuesta de Carlos sobre la relación que entabla con los intérpretes para reflexionar sobre algunos puntos. Si bien es evidente que tiene plena conciencia, tanto con respecto a la centralidad de la partitura en su formación como al tipo de relación que ha entablado con los

⁹³ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 150.

intérpretes en general, los comentarios del párrafo anterior dan cuenta de que sus expectativas de intercambio creativo se circunscriben solo a dos cuestiones. Una de ellas consiste en la posibilidad de modificar la escritura sin afectar la esencia, y la otra, en la importancia de que el intérprete comprenda, a través de la grafía, cuál es el eje principal de la obra.

3 de cemento e lágrima

Existen dos versiones de la obra *de cemento e lágrima*. La obra original fue compuesta en el año 2008 y en el 2020 Carlos realizó una versión ampliada. Interpreté la primera versión en 2016 y la segunda en 2022 y 2023, por lo que en este capítulo hablaré sobre ambas.

3.1 de cemento e lágrima (2008)

La composición de esta obra para piano surge de una propuesta de la pianista argentina Haydeé Schwartz. La motivación era incluirla en un concierto con piezas de compositores que habían escrito artículos para el libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea Argentina. Escritos de compositores*, compilado por Pablo Fessel. Como el concierto acompañaría la presentación del libro, el pedido expreso de Schwartz fue que la obra “fuera corta”.⁹⁴

La consigna determinó la duración, y el poco tiempo con que contaba influyó en la decisión de recurrir a materiales de obras anteriores (aunque también había utilizado este recurso en otras obras “pero con elementos pequeños que me interesaban de por sí”⁹⁵). Al respecto:

Y me puse a escribir esta obra que, en realidad, dado el poco tiempo y dado toda esta cuestión, ¿no? de que también había poco tiempo de ensayo, de probarla y un montón de cuestiones, todo que ver con las duraciones (risas) de la vida, decidí tomar algunos elementos de otras obras que tenían piano y de la única obra de piano que había hecho hasta ese momento... y había algunos

⁹⁴ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 160.

⁹⁵ Comunicación personal, 22 de mayo de 2023.

elementos que me interesaban mucho así que tomé bastantes elementos de esa pieza y después partes de piano de otras obras que tenían piano, y a veces no solo la partecita de piano, pero la otra obra en general de las que más hay es de esta obra primera para piano, que es una obra larga, y que es del 2006 como dije, y la otra obra es de una obra que me habían encargado para cuarteto de tango que es: violín, bandoneón, contrabajo y piano.⁹⁶

Aquí se refiere a las fuentes tomadas, es decir a sus obras *La chinche* y *Reconstrucción*, y a las proporciones de algunos materiales volcados o reutilizados en *de cemento e lágrima* (Figuras 3 a 6).

Figura 3 — Diez compases del cuarteto *La chinche* que reutiliza casi textualmente en *de cemento e lágrima*.

18 *La chinche*

182

Band.

Vl.

Cb.

Pno.

187

Band.

Vl.

Cb.

Pno.

ISWC T-057404077-3

Fuente: Edición del autor.

⁹⁶ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 153.

Figura 4 — Tres compases de *Reconstrucción*, con material similar en textura y sonoridad a los compases 3, 4 y 5 en *de cemento e lágrima*. Se puede apreciar el salto del compás 22 al 445.

Fuente: Edición del autor.

Figura 5 — Siete compases de *Reconstrucción* en p. 9, con interválica del registro medio y cierta similitud con algunos giros rítmicos reutilizados en *de cemento e lágrima*.

Fuente: Edición del autor.

Figura 6 — Tres sistemas de *Reconstrucción*, con materiales reutilizados en *de cemento e lágrima*.

Fuente: Edición del autor.

Con respecto a *Reconstrucción*, me parece interesante ahondar ya que...

... es una obra que me costó mucho, esa obra de piano que hice primero, la primera obra para piano solo, me costó mucho trabajo porque fue una obra que la hice a lo largo de... yo creo que fue desde el 2002 hasta el 2006 que la di por terminada, y con parates y retomadas y todo eso, y me costó tanto trabajo.⁹⁷

Queriendo conocer los motivos por los que le dedicó tanto tiempo y trabajo a la composición de esta primera obra solista para piano:

Lo de *Reconstrucción*, si mal no recuerdo, fue en parte un desafío de escribir solo para el teclado, en parte porque toda la textura de semicorcheas es derivada de la música de Zitarrosa. Trabajé con deformación de los giros melódicos de esa pieza y otras (no me acuerdo cuáles, ni de quién). Elaborar esa textura me llevó la escritura previa de cerca de quinientos compases, por eso en la partitura salta del compás número 22 al 445 (v. Figura 4). La idea era tomar de *Melodía larga III* la cuestión de que no termina ni empieza nada, ni va hacia ningún lado, y recrearla en esta obra en uno de los estratos. En las obras con piano previas a *Naturaleza muerta*, solo se toca en el teclado. Eso también tiene que ver con que no me gusta la distracción que causa el hecho de tocar determinadas técnicas no habituales. Aunque en *de cemento e lágrima* o en *Reconstrucción* eso pasa con los acordes sobreagudos por el traslado corporal que hay que hacer para tocarlos. A estas dificultades se sumó la de probar que diera la técnica de dedos para tocar lo que escribía.⁹⁸

Vuelco aquí sus comentarios, porque hablan del nivel de compromiso que asume y permiten ver el interior de sus intereses y preocupaciones. Exponerlos es una forma de contribuir a la construcción de nuevos escenarios ontológicos y epistemológicos. La calidad de los pensamientos y el accionar del compositor no solo revelan valores humanos e intelectuales, sino que pisan el terreno de la descolonización. O, en palabras del estudioso colombiano Eduardo Herrera (2023, p. 3), el terreno del proyecto de descolonización que, en primera instancia define, y al que luego se refiere de la siguiente manera:

⁹⁷ Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 153.

⁹⁸ Comunicación personal, ver Anexo “Correo electrónico, 2 de junio de 2023”, p. 286-87.

¿Puede la música ofrecer ontologías alternativas (¿qué es una composición? ¿qué es una *performance*? ¿qué es una obra de arte?) o epistemologías (¿cómo componemos música? ¿cómo aprendemos estética? ¿qué podemos obtener de la música?) que contribuyan a proyectos de descolonización? [*Can music provide alternative ontologies (what is a composition? what is performance? What is a work of art?) or epistemologies (how do we compose music? how do we learn about aesthetics? what can we gain from music?) that contribute toward projects of decolonization?*] (Herrera, 2023, p. 6 y 7).

En lo concerniente al tema de los títulos, existen dos coincidencias entre *Aparecida y de cimento e lágrima*. En la primera, el título está tomado de una palabra aislada de su línea textual.

Sou caipira, Pirapora
*Nossa Senhora de **Aparecida***
Ilumina a mina escura e funda
O trem da minha vida

En español

Soy aldeano de Pirapora
 Nuestra Señora de **Aparecida**
 Ilumina la mina oscura y honda,
 El tren de mi vida

En la segunda, de las palabras finales de una frase de la letra.

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
*Seus olhos embotados **de cimento e lágrima***

En español:

Subió a la construcción
 como si fuese máquina. Alzó en
 el balcón cuatro paredes sólidas,
 ladrillo con ladrillo en un diseño
 mágico, sus ojos embotados **de
 cemento y lágrimas**

En ambos casos, se trata de canciones de música popular brasileña de la década del 70, con fuerte contenido político y social.

Sobre sus motivaciones para elegir el título de la obra estudiada:

“Eso tiene mucha relación con lo del libro [...] *Nuevas Poéticas en la Música Contemporánea Argentina. Escritos de Compositores* [...]. El artículo que escribí se llama “Reconstrucción” y, en general mis títulos tienen varias vertientes, alguna las digo y otras no las digo, algunas son secretas, en general no son unívocos los títulos, pero en este caso creo que puedo comentar casi todo. Tiene que ver que en el libro hablo, muy herméticamente, hablo un poco de mis cuestiones de vida alrededor de la música y una de las cuestiones que a mí me señaló bastante fue el haber vivido tres años en Río de Janeiro, en Brasil, de hecho, creo que hay una frase en el texto ese del libro, hay una frase en portugués, ¿no?”⁹⁹

Con respecto a la intensidad de la experiencia vivida en Brasil, su interés por la música de ese país en general, y la elección del título, continúa con lo siguiente:

... y la música, bueno, música de todo tipo en Brasil, pero bueno, la música popular y una de las cuestiones, que sé yo, que más me interesaba, me interesó siempre, y me sigue interesando es Chico Buarque, de hecho el título del texto se llama *Reconstrucción*, pero ahí se mezcla también con otras cuestiones de qué estaba haciendo mi compañera en ese momento, que estaba haciendo su tesis doctoral al respecto de una reconstrucción de saberes y

⁹⁹ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 155.

cuestiones que tenían que ver más con su área, no? Ella es bióloga, se dedica a la educación hoy en día, a la transmisión, a las cuestiones sociales, y esas dos cuestiones mezcladas, lo de Brasil, la reconstrucción y bueno entonces le puse, parte de la letra de la canción “*Construção*”¹⁰⁰ (1971), de Chico Buarque, que dice: “*Seus olhos embotados de cimento e lágrima*”¹⁰¹.

Carlos quería incluir de alguna forma esa canción de Buarque¹⁰² “y también me parecía que era una de las frases más interesantes de ahí. No, no tiene relación con aspectos musicales directos, no, no creo que tenga”¹⁰³.

Hablando de sus ideas sobre la obra se explaya un poco más, no solo sobre las conexiones y asociaciones alrededor del título, sino al respecto de la proveniencia de las citas:

Después, por otro lado, lo que también pasa es que los elementos que están en esa obra que más aparecen, digamos, que se escuchan, en toda esa especie de movimientos, digo movimiento de nota repetida sol hacia el final con algunas otras notas aledañas y lo de las resonancias de los graves, eso viene de una música que o, al revés, la obra original, esta de 2006, que se llama también *Reconstrucción*, por eso también el título, toda esa mezcla, ¿no? del título, del artículo la “Reconstrucción” y “Construcción” y “*de cimento e lágrima*” está basada en dos músicas populares, de alguna manera una es un elemento que, para la obra *Reconstrucción*, es una obra de Alfredo Zitarrosa, una obra instrumental sin voz¹⁰⁴, que esos elementos no aparecen en esta *de cimento e lágrima* y otra es una canción tradicional¹⁰⁵ de Cuba que sí es más lo que aparece. Y es a partir de una grabación que yo había escuchado en la cual había determinadas cuestiones, no sé, de percusión, yo tomé algunas y eso tendría que ver con los *clusters* graves que captan la resonancia. O sea que ahí se armaron un montón de cuestiones que me interesaba ver cómo funcionaban en este contexto de esta pieza¹⁰⁶. (Figura 7).

¹⁰⁰ “Construcción”: https://www.youtube.com/watch?v=_yigr2f9H_Q

¹⁰¹ “Construcción”: “Sus ojos cegados de cemento y lágrimas” (Trad. de la autora).

¹⁰² Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 155.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 156.

¹⁰⁴ Se refiere al tema “Truco no (Melodía Larga III)”. Link a una versión de 1986:

<https://www.youtube.com/watch?v=wqjsfLSZD9Q>

¹⁰⁵ Si bien Carlos no recordaba el nombre ni el autor entonces, *a posteriori* consiguió rastrear ambos datos. De ello surgió que la canción tradicional de Cuba que recordaba se titula “La comparsa” y que es la última pieza de las *Seis danzas afro-cubanas* del autor cubano Ernesto Lecuona. Link a la versión de Elíades Ochoa:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZyLPTnB0iv8>

¹⁰⁶ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 157.

Es decir que, mientras *Reconstrucción*, primera pieza compuesta para piano solo, se basa en un tema de Alfredo Zitarrosa, *de cemento e lágrima*, construida también con algunos materiales de *Reconstrucción*, se basa en una canción cubana. Hay en *de cemento e lágrima*, entonces, una doble alusión a la música popular: por un lado a través de la elección de la parte final de una frase de la letra —tomada de la canción emblemática *Construcción* del compositor brasileño Buarque, muy admirado por Carlos— para el título y, por el otro, en la utilización de elementos que surgen de su recuerdo de la grabación de una pieza para piano del músico cubano Ernesto Lecuona.

Figura 7 — Fragmento de *La comparsa* para piano, incluida en el álbum *Seis danzas afro-cubanas* de Ernesto Lecuona.

LA COMPARSA
(CARNIVAL PROCESSION)

By ERNESTO LECUONA

Moderato

From far away
ppp if brass sempre marcato

Imitation of Tambor (Small Drum) (rit.)

Copyright © 1929, 1930 by Edward B. Marks Music Company
Copyright Renewed

Fuente: Lecuona, E. Piano Music. 2nd ed. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, pp. 83-106.

Recuperada el 4 de mayo de 2024 de:

<https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/e/ec/IMSLP581810-PMLP936062-Lecuona--Danzas-afro-cubanas.pdf>

Esta pieza, lejos de aparecer como referencia o cita musical literal, es una especie de cita “deformada”, proveniente de un recuerdo. Sobre este punto:

...y, por otro lado, también me gusta echar mano de recuerdos sonoros... de cuestiones que las uso porque yo digo, por suerte para el resultado de la obra, por suerte tengo mala memoria entonces me las acuerdo mal, entonces nunca llegan a ser un plagio digamos (risas) en chiste, ¿no? pero eso está bueno porque esas deformaciones de recuerdos son interesantes¹⁰⁷.

En cuanto al desarrollo del proceso con la obra:

Después tuve la oportunidad, la construí lo más rápido que pude, tuve algunos encuentros con Haydeé para probar algunas cuestiones, como, por ejemplo, la del pedal por la resonancia y todas esas cuestiones, y después había que ver si eso funcionaba en el piano de la Biblioteca Nacional, ¿no? O sea, se tocó dos veces en el mismo piano ahora que veo (risas) las dos versiones en vivo que hay¹⁰⁸.

La pianista Haydeé Schwartz estrenó *de cemento e lágrima* (2008) en el año 2008¹⁰⁹ para la presentación del libro de Pablo Fessel *Nuevas poéticas en la música contemporánea Argentina*, y yo la interpreté en el año 2016¹¹⁰, en ocasión del concierto monográfico de Carlos Mastropietro. Ambos conciertos se realizaron en la Biblioteca Nacional de la Ciudad de Buenos Aires.

3.1.1 Duración y estructura

La obra dura aproximadamente cuatro minutos y su estructura formal consiste en una brevísima introducción de carácter ambiguo —ya que también podría ser un final— seguida por cuatro secciones claramente diferenciadas (Figura 8). La

¹⁰⁷ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 146.

¹⁰⁸ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 153.

¹⁰⁹ Haydeé Schwartz, piano (Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 6 de mayo de 2008, versión original, estreno). <https://soundcloud.com/carlos-mastropietro/de-cemento-e>

¹¹⁰ Fabiana Galante, piano (Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 26 de Noviembre, 2016) <https://www.youtube.com/watch?v=2arOqs0de0A>

introducción tiene dos compases. La primera sección, también breve, va desde el compás 3 al 6. La segunda, desde el compás 7 al 24, aunque ya con inclusión de elementos de la tercera sección. La tercera, desde el compás 24 al 46 y la cuarta, desde el 46 hasta el 81. Los distintos grados de fluctuación de los tiempos metronómicos indicados tanto en la introducción como al comienzo de cada una de las secciones, refuerzan la percepción estructural-formal de la obra.

Figura 8 — Partitura completa de *de cemento e lágrima* 2008.

de cemento e lágrima
para Piano / for Piano Carlos Mastropietro, 2008

The score is divided into four sections:

- Introducción** (measures 1-2): Starts with a tempo marking of ca. 54. Dynamics include *ff*.
- Sección I** (measures 3-6): Starts with a tempo marking of ca. 50. Dynamics include *PPP*. Performance instructions include *legatissimo sempre* and *una corda*. A note is marked *l.v. il La*.
- Sección II** (measures 7-24): Starts with a tempo marking of ca. 50. Dynamics include *PP*. Performance instructions include *(u.c.)* and *8. c.r. (1)*.
- Sección III** (measures 25-46): Dynamics include *(PP)* and *ffff*. Performance instructions include *(u.c.)* and *8. b*.

(1) *c.r.*: captar la resonancia del *cluster grave* con el pedal. / *c.r.*: capture the bass cluster resonance with Pedal

Musical score for measures 20-23. The piece is in 3/4 time. Measure 20 starts with a piano (*pp*) dynamic and a triplet of eighth notes. The melody features a descending line with a tritone interval. The bass line provides harmonic support with sustained chords. A bracket labeled "u.c." spans measures 20-23.

ca.54

Sección III

Musical score for measures 24-29. The piece changes to 2/4 time. Measure 24 begins with a very piano (*ppp*) dynamic. The score includes a section marked "loco" in measure 27. Dynamics range from *ppp* to *fff*. A bracket labeled "u.c." spans measures 24-29.

Musical score for measures 30-35. The piece returns to 3/4 time. Measure 30 starts with a piano (*p*) dynamic. The score features a section marked "sempre" in measure 32. Dynamics include *fff*, *mp*, and *p*. A bracket labeled "u.c." spans measures 30-35.

Musical score for measures 36-40. The piece changes to 3/4 time. Measure 36 starts with a very piano (*ppp*) dynamic. The score includes a section marked "loco" in measure 38. Dynamics range from *fff* to *p*. A bracket labeled "u.c." spans measures 36-40.

Sección IV

Musical score for measures 41-45. The piece is in 3/4 time. Measure 41 starts with a very piano (*ppp*) dynamic. The score includes a section marked "loco" in measure 43. Dynamics range from *fff* to *mp*. A bracket labeled "u.c." spans measures 41-45.

de cimento e lágrima -4-

47 *ffff* *mf* *ffff* *mp* *eco* (*mp*) (l.v.)
u.C. u.C.

53 *mf* *eco* *eco* (*mf*) *ffff* *pp*
u.C. u.C. u.C.

59 *ffff* *p* *mp* *pp* *mp* (l.v.)
u.C.

64 *ffff* *eco* *mp* *eco* *ffff* *pp*
u.C. u.C. u.C.

69 *ffff* *mp* *pp* *mp* *eco mf* (l.v.)
u.C. u.C.

76 *ffff* (*loco*) *mp* *ffff* *mp* *pp*
u.C. *sempre* u.C. u.C. u.C.
2/4 8/8

abr. il. de 2008
W. G.

3.2 de cemento e lágrima, ampliada y revisada (2020)

A comienzos del año 2020, y ante la perspectiva de realizar una investigación para la Maestría en Prácticas Interpretativas Minter de la Universidad de Rio Grande do Sul que había comenzado poco tiempo atrás, le propuse a Carlos realizar un trabajo conjunto a partir de una nueva obra. Como no contábamos con mucho tiempo, Carlos pensó que era la oportunidad ideal para ampliar *de cemento e lágrima* (2008), sugerencia que, además, yo le había hecho en el año 2016 a poco de tenerla entre mis manos. Con respecto a sus motivaciones para reescribir la obra, comentó lo siguiente:

Porque recibí varios comentarios y, entre ellos, el tuyo, creo (risas). Todos decían: “¿Y por qué no la hacés más larga?” (risas). Y uno que también me dijo lo mismo fue Mariano Etkin, que fue uno de mis profesores de composición y después colega de trabajo, y de música, y también otras pianistas; Haydeé también me dijo lo mismo y otra también que alguna vez la vio, no la llegó a tocar, por otras circunstancias, fue Mónica Opansky... que también hizo ese comentario¹¹¹.

Como desde entonces tenía la idea de desarrollar o reescribir la primera versión de la obra, finalmente logró concretarlo en el año 2020.¹¹²

Antes de entrar en detalles sobre la versión ampliada, punto de partida del presente trabajo de investigación, me parece importante destacar que en la producción de Carlos ya existía un díptico y un tríptico. Es el caso de las obras *Naturaleza muerta* (2012) y *Naturaleza muerta con hacha* (2014) que el autor considera “hermanas”¹¹³, en las que “reescribí y adapté partes, tempos y duraciones”¹¹⁴, e incorporó, además, una viola a la instrumentación original. También hay una pieza original y dos versiones de *Aparecida* realizadas en 1986, 1991 y 2007, respectivamente, que describe de la siguiente manera:

¹¹¹ Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 159.

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ Comunicación personal, en abril de 2023.

¹¹⁴ Ver en Anexo Comunicación por correo electrónico, 8 de mayo de 2023.

Son más diferentes. Cambian las duraciones, los registros y los ámbitos. Es reescritura pensando en lo idiomático de los instrumentos. En *Aparecida* 1991, es reescritura para instrumentos sin voces. *Aparecida* (2007) para voces es una recreación y reescritura. Se incorporaron nuevos elementos rítmicos, además de otras variables, pensando en las voces. Estructuralmente son similares, iguales, pero cambian las variables¹¹⁵.

En la segunda versión de *de cemento e lágrima*, hay reescritura o ampliación de la obra original. Esta consiste en nuevas frases que anteceden o proceden a alguna sección de la obra original y en el desarrollo de las máximas posibilidades de los materiales, con la consecuente extensión de la duración de casi todas las secciones. Asimismo hay una nueva sección y, en términos generales, modificaciones de textura en las que los materiales o eventos adquieren mayor densidad.

Sobre las semejanzas o diferencias entre las dos versiones:

Yo creo que, no sé si relación absoluta no se puede decir, pero es la misma obra. No cambia. Digamos, podrías pensar que la primera es una versión de la obra II, de la versión II hecha cuando no tenés tiempo (risas)".

Y sobre la primera versión, aclara lo siguiente:

Igual creo que puede funcionar... Yo la primera la aprecio así como está y no me parece corta. Cuando pensé en eso pensé que no tenía que cambiar en nada... la esencia de la obra. Nada. Es más, no sé si lo logré, pero bueno, ya lo veremos (risas).

Si bien coincido con Carlos en cuanto a que la esencia de la obra es la misma en ambas versiones, mi experiencia con ellas fue totalmente distinta. En tanto la primera no presentó ningún tipo de dificultad musical, de lectura o interpretativa, el

¹¹⁵ Ver en Anexo Comunicación por correo electrónico, 8 de mayo de 2023.

abordaje de la segunda versión fue más complejo. Sobre este punto volveré con más detalles al final de este capítulo y en el capítulo dedicado al proceso de interacción.

3.2.1 Duración y estructura

La obra dura aproximadamente 7 min 30 s y su estructura formal consiste, del mismo modo que en la primera versión, en una brevísima introducción de carácter ambiguo —que también podría ser un final—, seguida por cinco secciones bien diferenciadas (Figura 9). Tanto en la introducción de dos compases como en la primera sección que va desde el compás 3 al 6, las resonancias se proyectan por la presencia de sendos calderones al final. La segunda sección va desde el compás 7 al 29, aunque ya con inclusión de elementos de la tercera sección. La tercera, desde el 29 hasta el 48, nuevamente incluye elementos de la siguiente sección. La cuarta, desde el compás 49 al 117, con una breve cesura producida por la presencia de un calderón en el compás 88. La quinta, desde el compás 117 hasta el 152. Los distintos grados de fluctuación de los tempos metronómicos indicados, tanto al comienzo de la introducción como al comienzo de cada una de las secciones, refuerzan la percepción estructural-formal de la obra.

Figura 9 — Partitura completa de *de cemento e lágrima* (2020).

de cemento e lágrima

para piano / for Piano

Carlos Mastropietro, 2008
revisada y ampliada, 2020

Introducción

ca.50

Sección I *legatissimo sempre*

ff *PPP* *l.v. il La* *una corda* *l.v. il La* *c.r. (1)*

Sección II

PP *(u.c.)* *3* *8* *4*

(u.c.)

(u.c.)

(PP) *fff* *PP* *(u.c.)*

(u.c.)

3 *3* *(u.c.)*

(1) *c.r.*: captar la resonancia del *cluster* grave con el pedal. / *c.r.*: capture low cluster's resonance with Pedal

Sección III

28 *ca.80*

(u.c.) (u.c.) *pp sempre*

34 *eco*

(pp) sempre (u.c.)

41

(pp) sempre (u.c.)

Puente

Sección IV

47 *ca.54*

(pp) sempre (u.c.) (u.c.) (u.c.) *fff* *p* *fff* *mp* *p*

53

(ppp) sempre (u.c.)

Musical score for measures 59-64. The piece is in 3/8 time. Measure 59 starts with a piano (p) dynamic. The score includes various dynamics: *fff*, *mp*, *PPP*, *P*, and *fff*. It features triplets and octaves (8va) in both hands. Performance markings include *(PPP sempre)*, *u.c.*, and *c.r.*. A double bar line is present at the end of measure 64.

Musical score for measures 65-69. The piece is in 3/8 time. Measure 65 starts with a piano (p) dynamic. The score includes dynamics: *PPP*, *PP*, and *fff*. It features triplets and octaves (8va) in both hands. Performance markings include *(PPP sempre)*, *u.c.*, and *c.r.*. A double bar line is present at the end of measure 69.

Musical score for measures 70-75. The piece is in 3/8 time. Measure 70 starts with a piano (p) dynamic. The score includes dynamics: *PPP*, *P*, *mp*, and *fff*. It features triplets and octaves (8va) in both hands. Performance markings include *(PPP sempre)*, *u.c.*, and *c.r.*. A double bar line is present at the end of measure 75.

Musical score for measures 76-81. The piece is in 3/8 time. Measure 76 starts with a piano (p) dynamic. The score includes dynamics: *fff*, *P*, and *fff*. It features triplets and octaves (8va) in both hands. Performance markings include *(PPP sempre)*, *u.c.*, and *c.r.*. A double bar line is present at the end of measure 81.

Musical score for measures 82-88. The system includes a treble and bass clef. Measure 82 starts with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It features a piano introduction with a forte (*fff*) dynamic and a piano (*ppp*) section. The bass line includes a triplet of eighth notes and a section marked *(ppp sempre)* with an 8-measure rest. The treble line has a triplet of eighth notes and a section marked *fff* with a piano (*P*) dynamic. The system concludes with a 2/4 time signature and a key signature change to two flats.

Musical score for measures 89-94. The system includes a treble and bass clef. Measure 89 starts with a 2/4 time signature and a key signature of two flats. It features a piano introduction with a forte (*fff*) dynamic and a piano (*P*) section. The bass line includes a triplet of eighth notes and a section marked *(ppp sempre)* with an 8-measure rest. The treble line has a triplet of eighth notes and a section marked *fff* with a piano (*P*) dynamic. The system concludes with a 3/8 time signature and a key signature change to one flat.

Musical score for measures 95-100. The system includes a treble and bass clef. Measure 95 starts with a 3/8 time signature and a key signature of one flat. It features a piano introduction with a piano (*P*) dynamic and a forte (*fff*) section. The bass line includes a triplet of eighth notes and a section marked *(ppp sempre)* with an 8-measure rest. The treble line has a triplet of eighth notes and a section marked *fff* with a piano (*P*) dynamic. The system concludes with a 2/4 time signature and a key signature change to two flats.

Musical score for measures 101-106. The system includes a treble and bass clef. Measure 101 starts with a 2/4 time signature and a key signature of two flats. It features a piano introduction with a forte (*fff*) dynamic and a piano (*P*) section. The bass line includes a triplet of eighth notes and a section marked *(ppp sempre)* with an 8-measure rest. The treble line has a triplet of eighth notes and a section marked *fff* with a piano (*P*) dynamic. The system concludes with a 2/4 time signature and a key signature change to one flat.

Musical score for measures 107-112. The system includes a treble and bass clef. Measure 107 starts with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It features a piano introduction with a forte (*fff*) dynamic and a piano (*P*) section. The bass line includes a triplet of eighth notes and a section marked *(ppp sempre)* with an 8-measure rest. The treble line has a triplet of eighth notes and a section marked *fff* with a piano (*P*) dynamic. The system concludes with a 3/16 time signature and a key signature change to two flats.

Sección V

Musical score for measures 113-121. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *mp*, *fff*, *mf*, and *PPP* (sempre). It features a triplet of eighth notes in measure 113 and a fermata in measure 115. Performance instructions include *(l.v.)* and *(ca.80)*. The bass line contains markings for *u.c.* and *c.r.*.

Musical score for measures 122-128. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *eco*. It features a fermata in measure 124. Performance instructions include *(l.v.)* and *(ca.80)*. The bass line contains markings for *u.c.*.

Musical score for measures 129-134. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *fff*, *pp*, *P*, *mp*, and *PP*. It features a fermata in measure 130. Performance instructions include *(l.v.)*. The bass line contains markings for *u.c.*.

Musical score for measures 135-140. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *eco*, *mp*, *fff*, *pp*, and *mf*. It features a fermata in measure 136. Performance instructions include *(l.v.)*. The bass line contains markings for *u.c.*.

Musical score for measures 141-146. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *eco*, and *mf*. It features a fermata in measure 142. Performance instructions include *(l.v.)*. The bass line contains markings for *u.c.*.

Musical score for measures 147-152. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *fff*, *mp*, and *pp*. It features a fermata in measure 148. Performance instructions include *(l.v.)*. The bass line contains markings for *u.c.* and *8*.

3.2.2 Piano

El propio autor observa que *de cemento e lágrima* “es más como una pieza centroeuropea desde el punto de vista de lo que le pide al instrumento”.¹¹⁶ Su reflexión surge de la conciencia de que ha concebido la obra imaginando las posibilidades que brinda un excelente piano de cola (o, de cola entera), entre otros aspectos, por la capacidad de resonancia que brinda. Incluso ha pensado en una determinada marca de piano, como lo es el instrumento de fabricación alemana *Bösendorfer*.¹¹⁷

Desde esta perspectiva se podría inferir que es una obra... *piano-specific*. O se podría pensar en el nivel de riqueza y complejidad que pueden llegar a tener las negociaciones internas y externas de un artista para crear en un equilibrio entre lo real y lo ideal, ya que “Digo, yendo al piano, sabemos que no son lo mismo los pianos que tenemos acá en Sudamérica que los que podés encontrar en el país más pobre de Europa, digamos”.¹¹⁸ Es decir que la conciencia de la realidad con respecto a tipos y condiciones de los instrumentos de teatros e instituciones en el ámbito local y en Latinoamérica en términos generales, no lo lleva a limitar su imaginación ni influye en su libertad para crear.

Más adelante, y tal vez como forma de justificar lo que parece ser una contradicción, agrega: “... igual después inmediatamente dije, bueno, pero si no funciona, si no se toca en el mejor piano también funcionan un montón de aspectos que traté de ponerle a la obra y me parece que si la persona que lo interpreta lo entiende, pasa”¹¹⁹. Enseguida aclara lo siguiente:

... igual son, además son, esta obra y de las que tomé materiales, son obras que están pensadas desde usar el piano desde las teclas [...] eso es una premisa y tiene que ver con otras cuestiones que [...] no sé si con lo latinoamericano o qué, pero tiene que ver con no usar recursos porque sí, digamos... también decía

¹¹⁶ Ver en Anexo “Entrevista complementaria ...”, p. 171.

¹¹⁷ Al respecto, ver conversación sobre el piano en Anexo “Segundo ensayo...”, p. 233 (y en primera entrevista p. 164).

¹¹⁸ Ver Anexo “Primera entrevista ...”, p. 148.

¹¹⁹ Ver en Anexo “Entrevista complementaria ...”, p. 171.

hoy... eso de que no queden en las obras... a veces quedan nada más que en el dispositivo, en el recurso técnico, en el recurso instrumental y no se llega a hacer la obra. Acá la propuesta de esta fue siempre simplemente usar el piano..."¹²⁰

En estas palabras, hay, también, un acento puesto en la utilización exclusiva del teclado, que refuerza usando la expresión *an tasten*¹²¹. No solo con un interés genuino por utilizar dicha limitación deliberadamente como desafío creativo, sino otorgándole a esta decisión compositiva el valor de atenerse a un principio estético que defiende a rajatabla: descartar cualquier tipo de recurso de índole efectista. De todas formas, y puntualizando que no tiene una posición principista *per se*, Carlos aclara: "Como así en otra obra que vos has tocado tenés que estar metida adentro del piano y usar la voz"¹²².

3.2.3 Materiales

La obra está construida con una gran economía de materiales. Hay un alto grado de despojamiento, ausencia de retórica convencional, no discursividad y utilización de lo reiterativo. En lo que respecta a este último punto, es interesante mencionar que, en el curso de un ensayo, Carlos asoció la forma en que trabajó la última sección de su obra con un texto sobre las características del minimismo latinoamericano de G. Paraskevaídis (2009, pp. 4 y 5):

Ahora yo me doy cuenta... que esa es la diferencia entre minimismo norteamericano y minimismo latinoamericano que dice Graciela. Ella dice: "El norteamericano es mecánico y el latinoamericano... reiterativo". Y este es no repetitivo, sino reiterativo... y por eso tiene modificaciones. No... no lo hice pensando en eso."¹²³

¹²⁰ Ver en Anexo "Entrevista complementaria ...", p. 172.

¹²¹ *Ibíd.* (Se refiere a *Juego imperfecto*).

¹²² *Ibíd.*

¹²³ Ver en Anexo "Primer ensayo...", p. 174.

La quinta sección de la obra efectivamente se inscribe en lo que G. Paraskevaídis denomina “minimismo latinoamericano reiterativo”, que se contrapone al minimismo repetitivo o mecánico (Figura 10).

Figura 10 — Fragmento de la última sección de *de cemento e lágrima* (2020), de Carlos Mastropietro.

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is in the lower staff, and the voice part is in the upper staff. The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the voice part has a melodic line with some rests. Dynamic markings include 'eco', 'mp', 'fff', and 'pp'. There are also markings for 'l.v.' (lento) and 'u.c.' (un poco).

Fuente: Edición del autor.

Aquí un ejemplo, perteneciente a uno de los tres compositores norteamericanos más representativos de dicha propuesta (Figura 11):

Figura 11 — Cuatro compases iniciales de *piano phase* de Steve Reich.

piano phase

for two pianos
or two marimbas*

steve reich

The image shows the beginning of the piece 'piano phase' by Steve Reich. It is written for two pianos or two marimbas. The score consists of four measures. The first measure is marked '1 (x4-8)' and 'non legato'. The second measure is marked '2 (x12-18)'. The third measure is marked '3 (x16-24)'. The fourth measure is marked '(x4-16)'. Performance instructions include 'fade in', 'non legato', 'accel very slightly', and 'hold tempo 1'. The tempo is marked 'ca. 72'.

Fuente: Reich, Steve. © Copyright 1980 by Universal Edition (London) Ltd., London. Recuperada el 4/02/2024 de https://www.ciufu.org/classes/sonicart_sp09/readings/SteveReich-PianoPhase.pdf

En su análisis, Paraskevaídis (2009, pp. 4 y 5) puntualiza lo siguiente:

El manejo conceptual de lo reiterativo en función ritual y el voluntario despojamiento de materiales determina una esencialidad (es decir, carencia de retórica), donde el silencio es parte de la estructura sonora y el minimismo resultante se opone al minimismo estadounidense de la década de los sesenta, en particular por las fuentes que lo estructuran conceptualmente: la observación de la experiencia musical indígena, el silencio y la fluctuación dinámica.

Figura 12 — Primer sistema de la obra *en abril* de Graciela Paraskevaídis.

en abril graciela paraskevaidis
montevideo, 1996

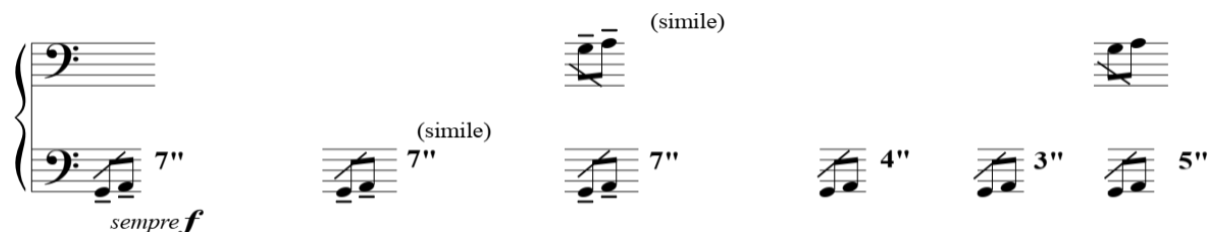
♩ = 92 MM

piano *pp sempre*
sordina sempre

Fuente: Edición de la autora.

En su análisis de la obra *piano piano* del compositor uruguayo Carlos Da Silveira (Figura 13), perfecto ejemplo de minimismo reiterativo, la autora ahonda en el tema:

No hay cálculo matemático ni reglas apriorísticas ni repeticiones mecánicas o regulares. Todo es “artesanal”, sensible. Una de las diferencias sustanciales y conceptuales de la aplicación de secuencias iterativas en esta obra es precisamente la de evitar una periodicidad previsible, mecánica, simétrica. Nunca es “volver decir lo que se había dicho”; más bien es un “intentar alcanzar de nuevo”, “buscar”, “renovar”, lo que implica que el camino puede ser similar o parecido, pero nunca exactamente el mismo (tampoco perceptivamente), puesto que los contextos también se van transformando (Paraskevaídis, 1989).

Figura 13 — Primer sistema de *piano piano* de Carlos Da Silveira.

Fuente: Partitura incluida en el artículo “El minimismo latinoamericano a través de la obra *piano piano* del compositor uruguayo Carlos da Silveira”, de Graciela Paraskevaídís, publicada en su sitio Magma (no disponible en la actualidad).

Si bien no es el objetivo del presente trabajo realizar un análisis exhaustivo de la pieza estudiada, expongo aquí sus materiales básicos.

La obra presenta tres estratos. Uno de ellos está constituido por *clusters* en el extremo más grave del piano con dinámicas de *p* a *ppp*, la mayoría de los cuáles requiere que el intérprete accione el pedal *sustain* inmediatamente después del ataque para captar resonancia. Otro estrato presenta líneas melódicas en la zona central del piano, con dinámicas que varían entre *ppp* y *f*. El tercer estrato está constituido por acordes *ffff* en el extremo agudo del piano (Figura 14).

Figura 14 — Cinco compases de p. 6 de *de cemento e lágrima* (2020).

Fuente: Edición del autor.

3.3 Mirada de intérprete

La obra *de cemento e lágrima* tiene un eje exclusivo en el sonido. Por lo tanto, para describir mi experiencia con ella, es crucial comenzar diciendo que el gran

protagonista será, además de la sala, el *piano específico* en el que sea interpretada. Como surge de fragmentos anteriores de este trabajo, en cierta forma, Carlos imaginó la respuesta que brindaría una marca de piano que no es fácil encontrar en Argentina, con excepción de que pueda haber alguno en salas de teatros oficiales, como en la sala principal del Teatro Colón o de algún otro tipo institución o teatro de grandes proporciones, los cuales, en general, o bien, no programan obras solistas de compositores latinoamericanos vivos o lo hacen con escasa frecuencia. Dicho esto, queda claro que el intérprete tendrá que lidiar con el piano que le toque en suerte para lograr el mejor resultado posible, a sabiendas de que el porcentaje que no podrá controlar será considerablemente más alto de lo habitual.

La importancia del piano está dada fundamentalmente por la calidad de la respuesta que brinden los pedales *una corda* y *sustain*, lo cual también influirá en la magnitud del volumen y en el grado de proyección de ciertos sonidos y resonancias. No menos importantes serán el rango dinámico y la calidad de sonido que se pueda lograr en los extremos registrales, generalmente “desatendidos” por su escasa o nula función en la mayoría de las obras del repertorio pianístico tradicional. Sin duda, Carlos se cuenta entre los compositores interesados en explorar y trabajar con los extremos registrales del piano por el aporte tímbrico y la pérdida de tonicidad que los caracteriza, a sabiendas de que no se podrá garantizar la efectividad de la calidad sonora en esas zonas, o justamente por ello¹²⁴.

Una de las características de la obra consiste en estar estructurada a partir de elementos mínimos, de los que se extraen máximas posibilidades tímbricas. De esta forma, cada elemento aparentemente igual se torna distintivo, por lo que interpretarla implica ir en contra de cualquier tipo de automatismo físico, visual o auditivo. Un tema de gran importancia en el manejo del piano es el de los reflejos y en el caso de la vista, el intérprete es permanentemente sorprendido por la aparición de materiales que se “ven” iguales, pero no lo son. Las reiteraciones no son exactas.

¹²⁴ Hay utilización de registros extremos del piano en obras que he interpretado en conciertos. Entre ellas *Contra la olvidación* de G. Paraskevaídís y en las obras *Umbrales* y *Ámbitos* del compositor boliviano C. Prudencio. Asimismo una utilización de todas las notas del teclado, prácticamente desde la más aguda hasta la más grave, en la obra *Piano Piece N 4* del compositor polaco Frederic Rzewski, que integró el repertorio de mi segundo concierto de Maestría.

En términos de ritmo, la propuesta requiere establecer cierta regularidad perceptiva en un universo sonoro organizado contra la corriente del pulso.

Con respecto a los tres registros o estratos (v. Figura 14) que presenta la obra, Carlos sugiere “pensarlos como si lo tocaran tres intérpretes distintos”¹²⁵. Tratándose solo de un cuerpo que ejecuta, la imagen apela a la idea de lograr un desdoblamiento imaginario. Como cada estrato requiere un tipo de preparación o acción física diametralmente opuesta a la requerida por los otros dos; tocarla implica enfrentar el desafío de trabajar en contra de todo automatismo físico y mental. El compositor parece querer despertar o sacar al intérprete de su “zona de confort”.

Los cambios se suceden constantemente, en lugares rítmicamente atípicos y con gran velocidad, también en el caso de los pedales. Por lo tanto, la coordinación de manos y pies tiene un alto nivel de complejidad.

La actividad es constante. Incluso, cuando casi no queda actividad alguna desde el punto de vista del comportamiento del material o desde la escritura¹²⁶. Por ejemplo, en la sección final que Carlos define como “nota larga”¹²⁷, en la que cada sonido “igual” será diferente en duración, modo de ataque, presencia o ausencia de pedal *una corda* o *sustain*, lo que requiere una gran concentración y un alto nivel de control de tipos de toques.

Si bien hay una propuesta de continuidad sonora, ya que en el transcurso de la obra solo habrá cinco silencios “pero, digamos, las cuestiones de la pieza que más me preocupan son esas... lo de la continuidad, de alguna manera”¹²⁸, esta está permanentemente a riesgo de perderse o, parafraseando a Vogels, en la cuerda floja. Entre otros motivos, por la dificultad para maniobrar la velocidad de los eventos, la coordinación de manos y pies, los cambios bruscos, la complejidad rítmica y la necesidad de trabajar en oposición o reprimiendo reflejos visuales y auditivos automatizados o muy internalizados.

¹²⁵Comunicación telefónica, octubre 2021, antes de realizar la entrevista complementaria.

¹²⁶ Ver Sección V, c.117 en p. 90.

¹²⁷ Ver Sección V, c.117 en p. 90. Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 159.

¹²⁸ *Ibíd.*

En la obra, hay un lirismo particular, escondido o apenas perceptible, que surge de un “canto discontinuo” que, en gran parte de la obra, está sustentado por leves o prolongadas resonancias, que funcionan como ecos fantasmales de los *clusters* graves, que provienen del recuerdo de la grabación de la pieza de Lecuona¹²⁹. Este canto es intervenido por eventos tímbricos extremos, no tónicos: *clusters* sordos en dinámicas de *p* a *ppp* y acordes agudos en *ffff*. ¿Gritos sonoros?

El cuerpo estará en tensión de principio a fin y realizará un permanente vaivén de un extremo al otro del teclado, navegando en aguas turbulentas.

¹²⁹ Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 157.

4 PROCESO DE INTERACCIÓN

Es interesante constatar que, aun habiendo imaginado una posible ruta, que partió de mi interés por investigar la construcción de *performance* de una obra contemporánea, abordando la documentación y reflexión de un proceso colaborativo, el material indefectiblemente impone sus leyes y conduce el barco/texto a puertos inesperados.

Porque, si bien inicialmente mis preguntas de investigación estaban orientadas a describir los saberes de compositores e intérpretes, estudiar fases y lógicas del proceso interactivo y aportar nuevas percepciones sobre el proceso creativo, el hallazgo central —la observación de que la perspectiva que se desplegó en la experiencia investigada responde al supuesto subyacente que la investigadora Lydia Goehr describió como “concepto de obra musical”— modificó el rumbo de la investigación en curso.

En lo que respecta a este punto, me interesa la propuesta de autores, como Martin Holbraad, Amiria Henare y Sari Wastell, quienes abogan por que el investigador sea fiel al campo para elaborar conceptos que den cuenta de los mundos divergentes en que vivimos. Dichos autores se caracterizan por lo siguiente:

Defienden una metodología radicalmente esencialista cuyo propósito consiste en tomar las “cosas” encontradas en el campo tal como se presentan, antes que asumir inmediatamente que ellas significan o representan otra cosa. Estos autores asumen que las cosas son los significados. En las cosas —y en las actividades que giran a su alrededor—, afirman, es posible percibir otros mundos, los mundos que los sujetos externos no logramos comprender (Levalle, 2022).

Se trata entonces de reflexionar sobre el mundo interno del *performer*, como *lokus* o depositario de un sistema de valores que, por considerarse inherente a la cultura musical, garantiza la perpetuación de cánones tradicionales. Estos se vienen transmitiendo a lo largo de generaciones y, especialmente, en ámbitos académicos.

Y, si bien mi formación musical tuvo referentes pioneros y con perspectivas diametralmente opuestas al sistema de valores tradicionales, es claro que sus referentes provenían de allí. El paso por la Universidad también dejó huellas en este sentido.

A partir de lo expuesto, pienso que el concepto de obra musical, por estar profundamente arraigado y casi en el inconsciente colectivo de los instrumentistas, necesita “volver a la superficie” para ser tamizado por la conciencia individual y colectiva. Una que libere tanto a los *performers* como al campo de las prácticas de *performance* en su conjunto de las cadenas que atraviesan su mundo para aportar a la construcción de uno en el que *performer*, instrumento y práctica de *performance* sean resignificados.

Cuando puntualizo que las características del proceso que llevé a cabo junto con Carlos lo definen como el clásico ejemplo de interacción tradicional entre compositor y *performer*, me refiero a un tipo de interacción en la que los roles ya están asignados y en la que el trabajo se orienta principalmente a probar efectividad de recursos, realizar una serie de preguntas y consultas mutuas para aclarar conceptos, probar modos de ejecución y revisar aspectos de la partitura.

Es interesante problematizar aquí sobre la dicotomía o contradicción que puede existir, entonces, entre abrazar ideas alejadas de la ontología tradicional y la fuerza del hábito. Ya que, si bien originalmente el espíritu que guio mi interés por realizar esta investigación consistía en la posibilidad de crear sentidos en conjunto, encontrar una voz discursiva¹³⁰ y ofrecer una disposición que apuntara a disolver las barreras existentes entre los modos encapsulados de nuestras respectivas disciplinas, la propuesta quedó a mitad de camino entre la intención y la realización. Porque, si bien hubo alguna instancia en la que franqueamos los límites del tipo de tarea que se espera de cada uno, no llegamos a profundizar en zonas de posible conflicto; una de ellas es el tema de la creación conjunta de un objeto artístico.

¹³⁰ El concepto de voz emergente proviene de Naomi Cummings (2001).

Un dato no menor puede ser el grado de maleabilidad que plantea la obra *de cimiento e lágrima*, la cual, y como ya he mencionado, tiene un alto nivel de prescripción. También considero relevante reflexionar sobre el tenor de las preguntas que diseñé para abordar la primera entrevista, ya que, habiendo vuelto sobre ellas un tiempo después, tuve la impresión de que estaban más orientadas a conocer los pensamientos de Carlos sobre la composición, ahondando en sus modos y procedimientos, que en indagar cómo concibe la relación entre compositores y *performers* y conocer sus ideas sobre posibles formas de encarar juntos un proceso creativo.

Por otra parte, y retomando lo ya expuesto en el capítulo dedicado al compositor, Carlos no se explayó demasiado sobre el tipo de relación que entabla con los intérpretes. Sus comentarios al respecto, y otros referidos a la formación recibida, ya daban cuenta de que sus expectativas de intercambio creativo se circunscribían principalmente a dos cuestiones. Una de ellas, a la posibilidad de modificar la escritura sin afectar la esencia; y la otra, a la importancia de que el intérprete comprenda, a través de la grafía, cuál es el eje principal de la obra:

Puede estar escrito así o de otra manera y va a funcionar igual. Y eso es lo más difícil, si hablábamos de la relación con los intérpretes, es de entender las obras. Porque si bien una intención mía es, cuando hago partitura, o indicaciones de obras o lo que fuese, la grafía, mi forma de componer se basa mucho en la grafía, [que] esa grafía represente cuál es el centro o lo prioritario en la pieza, es muy difícil. Es muy difícil lograrlo, por eso también volvemos a esto que el contacto con las personas que interpretan es fundamental para poder aclarar todo este tipo de cuestión¹³¹.

La colaboración con los intérpretes es un tipo de práctica por la que Carlos manifiesta tener interés a pesar de que, incluso por su formación, no ha tenido muchas experiencias en este sentido:

¹³¹ Ver en el Anexo “Primera entrevista...”, p. 151.

El tema, viste que a veces los intérpretes uno tiene la oportunidad de dialogar hablar o ensayar y a veces no, entonces ahí se complica más. Igual yo estoy, como por decirlo de alguna manera, educado para hacer una partitura que la puedas mandar, en las épocas pretéritas donde no había tanta comunicación intermundial (risas), bueno, por ahora es en el planeta tierra solamente, que alguien pudiese entender la obra y la pudiese interpretar lo mejor posible, entonces no es tan tan fácil deshacerse de eso, pero sí me interesa cuando puede ocurrir esto otro que vos estás diciendo, ¿no?”¹³²

Su respuesta no solo indica que no siempre logra articular pensamientos y prácticas, sino que expresa claramente su dificultad por deshacerse de un patrón en el que fue educado para colocar el foco en la construcción de un texto con la mayor precisión posible, inclusive con prescindencia de cualquier tipo de contacto o interacción con el instrumentista. Esta hiperfocalización en la producción de un texto claro y preciso tiene por objeto que el instrumentista “pudiese entender la obra y la pudiese interpretar lo mejor posible”.

Sin dudas, este concepto se traslada luego a la práctica interactiva de manera directa y actúa como un molde fijo que, de alguna forma, marca no solo el rumbo, sino el ritmo del trabajo. Del mismo modo en que su forma de pensar la obra musical está muy centrada en la creación de un texto preciso, en una perspectiva en la que, tanto el acto creativo implicado en la *performance* como el reino de la oralidad quedan a distancia, en la práctica interactiva la partitura termina constituyéndose en centro y vehículo principal de comunicación.

A la vez, es preciso destacar que, si bien es común encontrar ejemplos de experiencias de colaboración en las que, como bien lo describen los autores Fitch y Heyde, los compositores están particularmente interesados o se nutren de los recursos que los intérpretes les ofrecen (la trillada idea del *box of tricks* o paleta de recursos/trucos [Fitch y Heyde, 2007, p. 73]), este tipo de instancia no fue lo que signó nuestros encuentros:

¹³² Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 147.

O sea, yo no soy de ir a probar, decir, a ver, probame soplar así y si mientras hacés tal otra cosa a ver qué pasa, eso si puedo, lo busco yo en un instrumento, a veces lo he hecho, pero no voy demasiado a componer a partir de lo que logra otro intérprete, otra persona¹³³.

Sin embargo, y desde el principio, Carlos manifestó que necesitaba ver algunos detalles conmigo, sobre todo en lo referido a los pedales. Su idea era resolver aspectos “inconclusos” o con los que tenía alguna duda con respecto a la escritura, adaptar o reescribir cualquier elemento que surgiera de mi visión de la obra sin alterar su esencia, y que yo comprendiera la idea principal y la interpretara de la mejor manera posible. Dicho esto, es claro que estos son los puntos neurálgicos a los que se circunscribieron sus ideas de intercambio y que por tanto delinearon sus expectativas en cuanto a mi rol y a la calidad de mi desempeño interpretativo.

Lo anteriormente dicho es particularmente relevante en el terreno de la práctica de *performance*, ya que la tradición ha colocado a los instrumentistas en un apretado *corset* conceptual en el que su función consiste en comprender con precisión la idea del autor... para, luego, ejecutar la obra en cuestión de manera precisa. Punto y aparte.

Es aquí donde el postulado de Lydia Goehr, que la investigadora denominó como “concepto de obra musical” entra en juego, ya que el análisis de los datos reveló que dicho concepto marcó mi abordaje de la obra y del proceso interactivo.

El concepto de obra musical emergió y “comenzó a regular la práctica musical a fines del siglo XVIII” [*that the work-concept began to regulate musical practice at the end of the eighteenth century*] (Goehr, 1992, p. 111). En su postulado, Goehr afirma que, si bien dicho concepto ya existía de manera implícita en la práctica musical, no estructuraba ni regulaba la vida musical. El hecho de que se usaran los términos “obras”, “opus”, “composición” y “pieza”, no indica “que los músicos estuvieran pensando predominantemente en la música en términos de obras [*indicate that*

¹³³ Ver en el Anexo la “Primera entrevista...”, p. 149.

musicians were thinking predominantly about music in terms of works] (Goehr, 1992, p. 119). El cambio que habilita la emergencia del concepto de obra musical, y que la autora contextualiza en una perspectiva ligada al romanticismo, se produce a partir del momento en que, por motivos sociales, filosóficos, teóricos y de la práctica misma, la música comienza a responder a ideales puramente musicales, en una transformación que la independizó de ideales extramusicales. Entre una serie de aspectos que se modificaron, el hecho de que los compositores comenzaran a escribir a distancia y para ciertos instrumentos específicos, acentuó la separación entre ellos y los instrumentistas. Como dice Attali (*apud* Goehr, 1992, p. 228), hubo que crear una distinción entre el valor de una obra y el valor de su representación para que la música se convirtiera en una mercancía. En ese contexto, emerge el concepto de *Worktreue*, *Texttreue* o fidelidad al texto, que definió no solo las nuevas relaciones entre la obra y sus *performances*, sino entre compositores y *performers*. Estos últimos y sus *performances* pasaron a estar subordinadas a los primeros.

Cabe agregar que nada de lo expuesto va en detrimento del hecho de que a lo largo del proceso compartido tanto Carlos como yo tuvimos la mejor predisposición para escuchar y entrar en el mundo del otro, experimentar, cuestionar y dialogar con palabras y sonidos en un intercambio de características abiertas, ricas para ambas partes, y en el que el clima de trabajo que se generó habla de una suspensión de jerarquías.

4.1 La obra en mis manos

Cuando recibí la primera copia de *de cemento e lágrima 2020*, pasé algunos días solo mirándola, con la intención de llegar al teclado ya con algunas ideas. Sin embargo, y aún con el bagaje de haber estudiado, tocado y grabado la versión 2008, entré en un período farragoso de pruebas metronómicas, decodificación rítmica por pulsos y cuentas internas con distintas subdivisiones. Definitivamente, el asunto no iba por buen camino. ¿Era posible que la notación estuviera operando de manera contraria a lo deseado? ¿O que la aproximación a la obra estuviera siendo obstaculizada por una forma poco conducente de encarar la partitura? Por lo pronto, mi primer objetivo fue cambiar este abordaje ya que, si bien a esta altura huelga decir que la notación musical es un intento inexorablemente imperfecto o en todo

caso parcial, y lo sé, lo sabe Roe (2007, p. 170), "en la música clásica occidental, el predominio de la partitura y la preferencia por la alfabetización por encima de la oralidad han creado una dependencia excesiva de un medio imperfecto" [*In western classical music the domination of the notated score and the related favouring of literacy above orality has created an over-reliance on an imperfect medium*] y, por supuesto, lo sabe Mastropietro, la idea de ser fiel al texto parece operar de algún modo. Entonces recordé estas palabras de Roe (2007, 170):

El énfasis en la notación afecta profundamente la composición y la interpretación. Por ejemplo, los compositores contemporáneos pueden trabajar horas intentando escribir sonidos que son simples de producir para un *performer*, pero muy difíciles de escribir para el compositor. Paradójicamente, los intérpretes pueden pasar horas "desempacando"¹³⁴ esquemas notacionales complejos que a menudo son fáciles de tocar, pero muy difíciles de desentrañar en la página. El deseo de especificidad notacional se ha convertido casi en un fetichismo, y el exceso de prescripción conduce en última instancia a la inhibición de la intuición y la espontaneidad en la interpretación. [*The emphasis on notation has a profound effect on composition and performance. For example, contemporary composers can labour for hours trying to notate sounds that are simple for a performer to produce but extremely difficult for a composer to notate. In addition, ironically, can spend hours 'unpacking' complex notational schemes that are often easy to play but very difficult to unravel on the page. The desire for notational specificity has almost become fetishistic, with over-prescription ultimately leading to the inhibition of intuition and spontaneity in performance*].

En el caso de *de cemento e lágrima* (2020), no solo la partitura es compleja, sino que, como he detallado hacia el final del capítulo dedicado a su autor, tocarla también lo es. Sobre este punto volveré más adelante.

Poco después, mi proceso de trabajo con la obra entró en contrapunto con conversaciones telefónicas y correos con Carlos. A esto le sucedieron una serie de encuentros espaciados en los que trabajamos sobre fragmentos y distintas secciones de la obra, hasta llegar a la ejecución y escucha de la obra completa.

¹³⁴ Si bien desentrañando o decodificando parece ser el sentido al que alude, "*unpacking*" es la palabra utilizada en el original.

Desde el principio hasta el final del proceso conjunto hablamos de sonidos, silencios, música, conceptos, percepciones, imágenes, grafías y de la partitura. A la vez, nos hicimos preguntas mutuamente y hubo momentos dedicados a experimentar.

Para dar un ejemplo de conceptos sobre los que conversamos, uno de ellos rondó el tema del instrumento mismo, ya que su agencia en esta obra es determinante. Carlos partía de la base de que en el caso de contar con una excelente marca de piano —específicamente con un *Bösendorfer* de gran cola— el nivel de proyección del sonido estaría garantizado, sobre todo en aquellos eventos en los que, para captar resonancias, es crucial accionar el pedal en un determinado momento (Figura 15).

Figura 15 — Cuarta página de la partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

The image shows a musical score for piano, specifically measures 70 through 75. The score is written in G major and 2/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *ppp*, *p*, *mp*, and *ffff*. Pedal markings "u.c." are present. Two specific clusters in the bass clef are highlighted in blue, each labeled "8² C.F.". The score is divided into two systems, with a double bar line between measures 74 and 75.

Fuente: Edición del autor.

Como esta idea surgía una y otra vez, consideré oportuno comentarle que el nivel de proyección o de duración que tendrán las resonancias captadas estará dado tanto por la calidad del piano como por el *estado* en que se encuentre el instrumento. Este factor determinará en gran medida el tipo de respuesta que se logre del pedal *u. c.*, y nada menos que la calidad del sonido. Asimismo, el nivel de duración de las resonancias dependerá de la asertividad del *performer* para accionar el pedal inmediatamente después de ejecutar los *clusters* en el momento preciso. De manera

que la calidad intrínseca del instrumento será una base inestimable, pero las otras variables serán fundamentales.

Como ya he mencionado¹³⁵, la importancia de los lazos afectivos es crucial, por lo que parto de la base de que la amistad y la historia compartida con Carlos ha marcado significativamente todo el proceso. El tono y la atmósfera de trabajo de todos los encuentros hablan de un intercambio abierto y fluido de ideas, percepciones y conocimientos entre dos amigos artistas. Nuestro diálogo incluye comentarios, risas, preguntas, respuestas, explicaciones, ideas y una gran cantidad de pruebas sonoras, tanto de eventos específicos como de secciones completas.

Vale la pena destacar el hecho de que el trabajo conjunto tuvo características de corte horizontal. En sintonía con la caracterización de Roe (2007, p. 13), “Por definición, una colaboración invita a prácticas y actitudes no jerárquicas”, nuestra interacción estuvo marcada por la ausencia de jerarquías predeterminadas desde el inicio y a lo largo del proceso compartido.

4.2 Inmersiones recíprocas

Un aspecto que considero relevante mencionar, y que surgió a poco de iniciar el proceso conjunto, fue la diferencia de concepto y percepción entre nosotros con respecto al nivel de dificultad de la obra.

En tanto Carlos mencionó en la primera entrevista que *de cemento e lágrima* (2020) “no es compleja en absoluto”¹³⁶, desde la primera lectura la vi como una obra que, del mismo modo en que lo hacen muchas obras del repertorio para piano del siglo XX y XXI, plantea no solo un virtuosismo expresivo e interpretativo, sino de coordinación motora y de control de tipos de toque. Es decir, un virtuosismo que se sitúa en las antípodas del concepto más extendido que se asocia a esa palabra.

Pese a esta diferencia inicial, el proceso de interacción fue llevando a Carlos a visualizar los diferentes tipos de desafíos que la obra le plantea al intérprete y a

¹³⁵ Ver más atrás p. 34.

¹³⁶ Ver en Anexo, “Primera entrevista...”, p. 156.

tomar contacto “en vivo” con la relación directa que existe entre una determinada acción corporal y la producción del sonido. Su sensibilidad para captar el modo en que una aproximación física afecta los planos expresivos e interpretativos a través de mis pruebas y comentarios, lo llevó a realizar toda modificación que, sin afectar la esencia, allanara el camino para la *performance*. A lo largo del proceso, Carlos fue dotando a sus ideas del matiz de elasticidad necesario para que entraran en mayor grado de consonancia con mis acciones físicas, y, por ende, con el acto sonoro.

En uno de nuestros encuentros, no solo le mencioné la dificultad de los saltos registrales debido a la ausencia de tiempo para prepararlos, sino la de tener que prescindir, o digamos, reprimir el tiempo natural de salida del ataque *ffff* para pasar inmediatamente a *ppp* o *p*, como se puede ver en la Figura 16.

Figura 16 — Tercera página de la primera partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 85, shows a complex passage with a green box highlighting a section where the dynamic changes from *ffff* to *ppp*. The second system, starting at measure 90, also features a green box highlighting a similar dynamic transition from *ffff* to *p*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piece is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The title 'de cemento e lágrima -5-' is visible at the bottom of the second system.

Fuente: Edición del autor.

Su respuesta consistió en recalcar la necesidad de relativizar la escritura, apelando a este ejemplo¹³⁷:

¹³⁷ Ver en Anexo “Primer ensayo...”, p. 225.

M: y con los acordes y con todas esas cosas, vos pensá como si estuvieras tocando *Asturias*¹³⁸ (Figura 17).

F: (Risas) ¡Está bueno!

Mastro gesticula/canturrea Asturias y se ríe

F: (Risas). ¿En qué sentido?

M: claro. ¿Y quién lo toca? ¿Quién lo toca a tempo en el piano? ¡Nadie!

Figura 17 — Fragmento de la pieza *Asturias* de la *Suite Española* de Isaac Albéniz.



Fuente: Albéniz, Isaac. Suite Española. Asturias. Leyenda-Preludio. © Ricordi Americana. 1925. Buenos Aires.

Si bien no es lo mismo tocar un acorde con dinámica *fff* en el extremo agudo para pasar sin pausa a tocar sonidos *mf* o *f*, que hacerlo para tocar sonidos *p* o *pp*, como es el caso, el ejemplo me pareció hilarante por la distancia estilística y conceptual que existe entre *Asturias* y *de cemento e lágrima* y, en cualquier caso, operó como una imagen muy efectiva para abandonar cualquier pretensión de “exactitud”.

A la vez, probamos y dialogamos sobre la forma de abordar los acordes *fff* del sobreagudo desde el punto de vista performático, coincidiendo con respecto a la importancia de hacerlo de modo tal que el oyente, quien verá la acción en vivo a la vez, sea sorprendido por el evento.

¹³⁸ *Asturias* es una pieza que pertenece a la *Suite Española* del compositor español Isaac Albéniz.

CM: [...] lo peor que puede pasar es cuando no te alcanza el tiempo para ir a un agudo, para volver es otra cosa, pero para ir al agudo, es desesperarte y entonces es preferible para eso tomarse más tiempo y tocarlo para no hacer...

FG: Sí

FG: y en el ges...

CM:... se enteran desde la cancha de River...¹³⁹

Teniendo en cuenta que es crucial que la audiencia no vea ni perciba el gesto preparatorio con anticipación, para tocar este evento hay que lograr que la llegada de las manos al extremo agudo del teclado se realice a gran velocidad. Más allá de que esto no es sencillo en el aspecto físico, incorporar la imagen que Carlos me transmitió en alguna conversación telefónica puede ser clave. Esta consiste en que el *performer* toque los tres estratos —es decir, los acordes sobreagudos, las líneas del registro medio y los *clusters* extremadamente graves— como si fueran ejecutados por tres personas distintas. Así como en otras obras de su autoría, es claro que busca todo camino que reduzca cualquier tipo de predictibilidad para el oyente... y, en este caso, de alguna forma también para el intérprete. Es decir que, para resolver la llegada a los acordes/eventos del sobreagudo, es necesario prepararlos mentalmente con anticipación, lograr que esta se realice de manera no evidente y “ser sorprendido” por ella. Como un actor que conoce al dedillo el texto de su interlocutor, pero que reacciona como si lo acabara de escuchar por primera vez.

De a poco, las primeras impresiones físicas y musicales con las que me había aproximado a la obra, y que básicamente habían sido de gran incomodidad, fueron cediendo paso al desafío de incorporar esa imagen de desdoblamiento.

En este caso, y más allá de toda previsión, intención y grado de estudio, finalmente será el cuerpo quien “determinará” cómo atravesar el pasaje. Aquí resuenan las palabras de Vogels cuando señala que las propuestas de Carlos colocan al instrumentista al borde de sus posibilidades¹⁴⁰. Y, si bien en el capítulo

¹³⁹ Ver en Anexo “Primer ensayo...”, p. 184.

¹⁴⁰ Véase más atrás en el Capítulo “Carlos Mastropietro”, pp. 52-56.

dedicado al autor ya explicité que el proceso compartido me llevó a tener una visión que difiere de la del estudioso en lo referente a este punto¹⁴¹, me pregunto cuánto puede haber influido el hecho de que el piano no haya sido su primer instrumento, ni el que Carlos toca en conciertos de sus obras¹⁴². A lo largo de nuestros encuentros, fueron pocas las veces en que tocó el piano para mostrarme o explicarme alguna idea y, cuando lo hizo, fue siempre ejecutando eventos aislados. A la vez, en varias ocasiones me transmitió algunas ideas de manera muy efectiva, utilizando tanto la voz como onomatopeyas, cantando e, incluso, “tocando el piano” solo gestualmente: “M: [...] en vez de hacer: ‘chac/ uuu’ (*Mastro hace un gesto para acompañar el canto*) este haría ‘chuuuuc’ y la resonancia después¹⁴³.”

La frase muestra su forma de describir cuál es la mejor manera de captar resonancias luego de tocar los *clusters staccato*.

Con certeza el proceso conjunto implicó una inmersión más profunda de mi parte tanto en el universo afectivo como en el de las ideas de Carlos en general, y en particular en esta obra. Ya en el curso de la primera entrevista había surgido la importancia de Brasil en su vida, su admiración por la música popular de ese país y su interés por la producción artística de Chico Buarque.

A modo de ejemplo:

CM: [...] en el libro hablo, muy herméticamente, hablo un poco de mis cuestiones de vida alrededor de la música y una de las cuestiones que a mí me señaló bastante fue el haber vivido tres años en Río de Janeiro, en Brasil, de hecho, creo que hay una frase en el texto ese del libro, hay una frase en portugués, ¿no?

FG: Sí.

CM: ... y la música, bueno, música de todo tipo en Brasil, pero, bueno, la música popular y una de las cuestiones, que sé yo, que más me interesaba, me interesó siempre, y me sigue

¹⁴¹ Véase más atrás en el Capítulo “Carlos Mastropietro”, p. 56.

¹⁴² A la vez, y como en el caso de varios compositores que conozco, Carlos tiene experiencia tocando en ensambles. Ha tocado en varias de sus obras con guitarra, viola, cavaquinho, charango, cuatro, bandurria, instrumento artesanal monocorde, bombo, percusión, acordeón de juguete, monocorda e instrumentos no convencionales. También con sonidos bucales y botellas sopladas, disparando pistas y realizando procesamiento electroacústico en vivo. Ha dirigido algunas de sus obras.

¹⁴³ Ver en Anexo “Segundo ensayo...”, p. 257.

interesando es Chico Buarque, de hecho el título del texto se llama “Reconstrucción” [...] lo de Brasil, la “Reconstrucción” y bueno entonces le puse, parte de la letra de la canción “Construcción” de Chico Buarque, que dice *Seus olhos embotados de cimento e lágrima*”.

FG: Pero la elección específica de ese verso o lo que por ahí transmite, ¿te importaba en particular o lo que querías era incluir algo de esa canción de Chico Buarque?

CM: Más eso que dijiste recién, y también me parecía que era una de las frases más interesantes de ahí. No, no tiene relación con aspectos musicales directos, no, no creo que tenga...¹⁴⁴

Como el material acopiado en la entrevista había sido el puntapié para comprender la intensidad de la conexión de Carlos con la música popular, mientras estudiaba la obra me rondaba constantemente la idea de saber cuál sería la pieza cubana que lo habría inspirado... pero que él no recordaba. Como el proceso de interacción lo motivó a buscarla, cuando por fin la encontró y la escuché, comencé a pensar insistentemente de qué forma trabajar mi propia conexión con el espíritu ¡y con la materialidad! de las piezas *La Comparsa*, de Lecuona, y *Construcción*, de Buarque. Porque, si bien ambas referencias habían sido utilizadas de manera críptica, ya que el único elemento que remite claramente a la canción de Buarque está en el título¹⁴⁵, con certeza ambas eran elementos claves. Vale mencionar que, en el curso de uno de nuestros encuentros, y casi sin querer, Carlos tocó un fragmento melódico corto. Cuando le pregunté qué era lo que tocaba, me comentó que la frase provenía de *La Comparsa* o de su “mala memoria” de la pieza. Este motivo aparece en algunas líneas melódicas fragmentadas del estrato medio a partir del uso de ciertos intervalos, como la tercera mayor sol mi bemol, y la séptima mayor do si (Figura 18).

¹⁴⁴ Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 155.

¹⁴⁵ Aunque en la primera página de la última partitura, Carlos agregó: «de cimento e lágrima» es una cita de “*Construção*”, de Chico Buarque.

Figura 18 — Quinta página de la primera partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The time signature is 2/4. The score starts at measure 107. There are several dynamic markings: 'p' (piano) and 'ffff' (fortissimo). There are also markings for 'C.f.' (Canto Finito) and 'U.C.' (Un Canto). A red box highlights a specific passage in the right hand, which is marked with a '3' and a 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fuente: Edición del autor.

De sus “malos recuerdos” de esta pieza también surgen los *clusters*, aunque nada de lo que acabo de mencionar es explícito para el intérprete. Poco tiempo después comprendí que no encontraría e, incluso, que no había forma de relacionar las piezas mencionadas con la interpretación de modo directo, ya que estas habían operado como fuentes de inspiración para la obra. En todo caso, y en línea con una de las sugerencias de Carlos, me pareció estimulante trabajar con imágenes veladas, con el objeto de lograr un clima de distancia temporal o recuerdo de una canción popular tradicional: “CM: [...] que tenga toda esa sensación de que tiene una proveniencia de una canción popular anónima y que podría estar reflejada en esa interpretación de esa nota sol y esas aledañas que aparecen en gran parte de la pieza”.¹⁴⁶

También tomé contacto con el peso de la figura de la compositora argentina Graciela Paraskevaídís, como referente artística y musical de Carlos, tanto en el ámbito intelectual como en su propuesta estética. A modo de ejemplo, diré que a poco de comenzar la entrevista y queriendo conocer sus ideas sobre el campo de la composición y su forma de relacionarse con la tarea, respondió citando sus palabras¹⁴⁷:

CM: Bien. Pregunta difícil.

¹⁴⁶ Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 158.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 143.

FG: Exacto.

CM: Difícil de responder. La pregunta es simple. En relación con eso, a mí siempre me gusta decir algo... a ver si lo encuentro acá, que es citar una frase de la compositora, musicóloga y amiga Graciela Paraskevaïdis, que dice: “aunque a nadie le importe mucho ser compositora o compositor o intérprete, es una manera de estar en el mundo. Es hacer preguntas y buscar respuestas. Es tratar de existir y resistir. Es dudar y cuestionar. También es el modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía”. Me parece muy significativa y adhiero a todos esos puntos así que...

En el curso de uno de nuestros encuentros, también surgió una referencia concreta a conceptos vertidos por Graciela con respecto a la diferencia entre el minimismo norteamericano y el latinoamericano¹⁴⁸.

Asimismo pude palpar el grado de compromiso que asume ante la tarea compositiva y la importancia que revisten para él, a la hora de componer, tanto el presente como el futuro y la historia¹⁴⁹:

FG: ¿Y con respecto a tu relación con la tarea?

CM: Bueno, mi relación es el compromiso asumido con lo que proponés en cada obra, aunque no estés haciendo nada nuevo ni nada extremo, sino con lo que aparece y con la música y con la historia y con el presente y con el futuro... mi tarea es, en ese sentido, muy basada en esta cuestión del compromiso que le pongo a la tarea. No sé qué otra cuestión, no se me ocurre ahora cómo explicarla.

Y esto se integra en una búsqueda que se orienta a lograr un grado de coherencia entre obra y posicionamiento ético y estético.

CM: Sí, cada vez que hay algún elemento que voy a poner en alguna obra, [...] me cuestiono si es, no solo si es pertinente con la obra, sino si es éticamente pertinente, si es algo que yo creo, si tiene

¹⁴⁸ Ver más atrás, pp. 92-94.

¹⁴⁹ Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 143.

que ver con mis pensamientos y mis decisiones éticas, estéticas y, qué sé yo, todas las palabras que empiecen con e que se te ocurran (risas).

Cierta carga de tensión generada por la conciencia de la tradición musical heredada y la intención de crear desde lo propio es un tema que también está presente.

FG: Si tenés alguna reflexión al respecto de lo que puede significar o de lo que significa para vos ser un compositor en esta parte del mundo, ¿no? Si tenés algo para decir al respecto de eso o no.

CM: Sí, habría mucho para decir, pero... puede significar muchas cosas y de acuerdo a quien lo haga pueden pasar cosas diferentes. Para mí eso tiene que importar al momento de la composición y a mí me importa, y trato de reflexionar al respecto de eso porque yo soy alguien que compone, llámalo como quieras, que crea obras de arte o música u obras musicales, que siempre me lo planteo desde donde estoy y me planteo la cuestión es inherente a de dónde venimos, a todo lo que hay originario de América y se tapó y ahora, a veces, por suerte surge, y me planteo también mi herencia europea y toda la cultura y la formación que tenemos¹⁵⁰.

También comprendí la importancia del timbre en la propuesta compositiva de Carlos. Porque, si bien este es un concepto que abarca su obra en general, en *de cemento e lágrima* su búsqueda por lograr la no predictibilidad del material sonoro es medular: “CM: [...] vos no sabés, ah, ¿es diferente o es igual?, ¿es igual o es diferente?”¹⁵¹]

A partir de nuestras conversaciones, surgió la importancia de lograr continuidad sonora en la obra, por lo que este aspecto se transformó en un norte claro para la interpretación.

CM: Para mí siempre lo más difícil de esta pieza es que suenen, que no se interrumpa mejor dicho la continuidad, porque a

¹⁵⁰ Ver en Anexo “Entrevista complementaria...”, p. 170.

¹⁵¹ Ver en Anexo “Primer ensayo...”, p. 180.

veces lo de captar la resonancia del *cluster* es complicado. Entonces a veces se corta y a veces lo que pasa es que se toma todo el acorde y no es una resonancia, sino es lo que queda habitualmente sonando en el piano. Prefiero más esta última opción a que se corte porque la idea es que [...] también le dé cierto sustrato de amalgama, ¿no?¹⁵²

4.3 En el camino

A través de diálogos y pruebas sonoras, un eje importante del proceso de interacción giró en torno a las implicancias físicas, expresivas e interpretativas de ciertos pasajes y su relación con la partitura. La constatación de la natural e inevitable distancia que existe entre ambos planos nos llevó a buscar modos posibles de acercamiento entre estos. O, en palabras de Östersjö, a realizar negociaciones entre ejecución y notación, que derivaron en algunos cambios en la obra y, por ende, en la partitura.

Uno de ellos se refiere al uso de los pedales. Dada la utilización pormenorizada y “protagónica” tanto del pedal *sustain* como *una corda*, en el encuentro en el que toqué la obra entera por primera vez, me pareció relevante explicitar que, con el fin de ligar, acababa de poner un pedal que no estaba escrito. Entonces, Carlos afirmó que *tenía* que agregar pedales que él no había escrito para ligar cada vez que lo necesitara, y sugirió, incluso, que los agregara en la partitura¹⁵³ (Figura 19).

Figura 19 — Compases 19 a 23 de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020), con pedales agregados.

¹⁵² Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 157.

¹⁵³ Ver en Anexo “Primer ensayo...”, p. 173.

Fuente: Edición del autor.

Este hecho, en una partitura con un nivel de detalle tan alto, pone de relieve un aspecto de la escritura que queda abierto y delegado al *metier* del intérprete. Lo mismo se observa en lo referido a las ligaduras de frase, ya que cuando mencioné que me llamaba la atención su ausencia, Carlos puntualizó que le parecía importante que cada pianista las pudiera interpretar a su modo. Ambos ejemplos denotan la confianza del compositor en lo que respecta al criterio y la experiencia de cada *performer*.

A la vez, y debido a que la cantidad de cambios y superposiciones de pedales a lo largo de la obra es alta y, por momentos, constante, dedicamos un tiempo considerable a la experimentación con ambos. En el caso del pedal *u. c.*, buscábamos constatar en qué medida su uso afectaba determinados sonidos para ver si se justificaba ponerlo y sacarlo tantas veces en un mismo compás o sistema. Entonces mencioné la complicación de coordinar ambos pedales con eficacia, en tanto había que controlar otras variables a la vez. Como esto ocurría en términos generales, pero particularmente en la segunda página de la obra, me interesó entender el sentido de esa búsqueda. Carlos me explicó que su idea era lograr una diferenciación tímbrica, por ejemplo, entre el la bemol y el sol de los compases 25, 27 y 28 (Figura 20).

Figura 20 — Segunda página de la primera partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

The image shows a musical score for a piano piece. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is 3/4. The piece starts at measure 25. There are three measures circled in green: measure 25, measure 27, and measure 28. In these measures, the notes G and A-flat are highlighted. Below the score, there are three red boxes, each containing the text '(u.c.)', indicating the placement of the 'una corda' pedal for these measures.

Fuente: Edición del autor.

Luego de hacer varias pruebas del pasaje mencionado con cambios de *u. c.* y sin ellos, se tornó evidente que no había una diferencia sustancial, por lo que en un

correo¹⁵⁴ posterior a nuestro encuentro, Carlos escribió “Simplifiqué notablemente los pedales *u. c.* y repasé y ajusté los otros en toda la obra (saqué algunos)” (Figura 21).

Figura 21 — Segunda página de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

Fuente: Edición del autor.

Un aspecto particularmente distintivo de la propuesta compositiva es la captación de resonancias¹⁵⁵ (*c. r.*), por lo que experimenté distintos modos de hacerlo. Entre otros, el de tocar los *clusters* levantando levemente los dedos hasta el primer nivel de las teclas, dejándolos posados allí para generar un efecto similar al del pedal *sustain*¹⁵⁶ (Figura 22).

Figura 22 — Cuarta página de la primera partitura de *de cemento e lágrima* 2020.

¹⁵⁴ Ver en Anexo “Correo electrónico del 19 de mayo de 2022”, p. 286.

¹⁵⁵ Material surgido de los recuerdos desdibujados de Carlos de la pieza de Lecuona, específicamente de la percusión. Ver más atrás, p. 77.

¹⁵⁶ Recurso que Carlos también había probado y que considera totalmente válido.

Fuente: Edición del autor.

Las pruebas me llevaron a percibir que la captación de resonancias adquiría mayor entidad sonora solo si el pedal *sustain* se colocaba después de la ejecución de los *clusters*. Como esto implicaba eliminar los pedales *sustain* de los *clusters* graves (es decir aquellos que precedían a los pedales *c. r.*), le comenté mi impresión a Carlos en uno de nuestros encuentros y le mostré la diferencia sonora entre lo que había escrito y mi propuesta. En este caso, mi sugerencia no solo apuntaba a lograr mayor efectividad y comodidad en la ejecución —ya que el cambio de pedales en general “contaminaba” la captación de resonancia con los armónicos del *cluster* ejecutado con pedal *sustain*¹⁵⁷— sino que afectaba al plano compositivo: la modificación que le estaba proponiendo le daría una identidad más clara y estructurante a cada uno de esos eventos. Una semana después, Carlos escribió “Cambié todos los pedales de *c. r.* como vos me dijiste (levantando antes), me parece mejor y más lógico”.¹⁵⁸

La Figura 23 presenta un fragmento de la última partitura:

Figura 23 — Cuarta página de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins at measure 70 and the second at measure 75. The notation includes treble and bass staves with various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Measure 70:** Starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a very soft (*ppp*) section. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. A blue box highlights an '8' marking with 'C.r.' below it, indicating a cluster. A dashed line labeled 'U.C.' spans across measures 70 and 71.
- Measure 71:** Continues with piano (*p*) dynamics and triplet markings. Another blue box highlights an '8' marking with 'C.r.' below it. A dashed line labeled 'U.C.' spans across measures 71 and 72.
- Measure 72:** Features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a triplet of eighth notes. A blue box highlights an '8' marking with 'C.r.' below it.
- Measure 75:** Starts with a fortissimo (*fff*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. A blue box highlights an '8' marking with 'C.r.' below it. A dashed line labeled 'U.C.' spans across measures 75 and 76.
- Measure 76:** Continues with fortissimo (*fff*) dynamics and triplet markings. A blue box highlights an '8' marking with 'C.r.' below it. A dashed line labeled 'U.C.' spans across measures 76 and 77.

 The score also includes performance instructions such as '(PPP sempre)' and various articulations like accents and slurs.

¹⁵⁷ Y que, según el estado del piano, hasta podría dar lugar a la posibilidad de que se sumen sonidos no deseados, provenientes de alguna falla del mecanismo del pedal *sustain*.

¹⁵⁸ Ver en Anexo “Correo del 19 de mayo de 2022”, p. 286.

Fuente: Edición del autor.

4.4 Cambios en la partitura

Como la propuesta compositiva de *de cemento e lágrima* se estructura a partir del despliegue de un reducido número de materiales —los cuales, sin embargo, se irán presentando en una gran variedad de posibilidades tímbricas, rítmicas, métricas y dinámicas—, es poco probable, si bien no imposible, tocar la obra de memoria. Por este motivo, existe una alta posibilidad de que, en primera instancia, la ejecución de la pieza no esté reñida con lo que normalmente denominamos “lectura”, sino con un “seguimiento” de la obra con partitura abierta. A poco de tenerla entre mis manos, observé que, para optimizar no solo la fluidez, sino la efectividad de dicho seguimiento, era fundamental que la grafía empleada tuviera un mayor nivel de diferenciación de los pedales.

En la Figura 24, se muestra un sistema de la partitura inicial:

Figura 24 — Segunda página de la primera partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

The image shows a musical score for piano, measures 51 to 55. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and eighth notes. Dynamics range from *ffff* to *p*. A red box highlights the pedal markings (u.c.) at the bottom of the page.

Fuente: Edición del autor.

Motivado por mis comentarios al respecto, Carlos realizó la siguiente diferenciación gráfica (Figura 25):

Figura 25 — Segunda página de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

51

2/4

ffff

mp

p

3/8

2/4

3/8

(*PPP* sempre)

u.c.

u.c.

Fuente: Edición del autor.

También dedicamos un tiempo a trabajar la conexión entre el compás anterior al primer compás de la cuarta sección. La idea era que se percibiera una transición fluida entre ambos, particularmente a la luz del cambio de tempo metronómico que presenta el segundo compás de la nueva sección. El trabajo derivó en pruebas de cambio de tempo y ritmo que, si bien suenan igual, facilitan la lectura del cambio de tempo y evitan que este coincida con un cambio de compás con pulso diferente (Figura 26):

Figura 26 — Compases 48, 49 y 50 de la primera partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

← = → (ca. 54)

3/4

p

3/8

2/4

PPP sempre

u.c.

u.c.

de cemento e lágrima -3-

Fuente: Edición del autor.

Primera prueba de cambio de escritura (Figura 27):

Figura 27 — Compases 48, 49 y 50 de *de cemento e lágrima* (2020).

Fuente: Edición del autor.

Aquí la escritura definitiva, donde se pueden ver diferencias rítmicas, cambio de métrica del compás 50 al compás 49 y modificaciones realizadas en lo que respecta a los pedales *sustain* y *una corda*.

Segunda y última prueba de cambio de escritura (Figura 28):

Figura 28 — Compases 48, 49 y 50 de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

Fuente: Edición del autor.

Para dar mayor flexibilidad al ritmo de los compases 60 y 61, Carlos reemplazó la semicorchea del tresillo del c. 60 por una apoyatura en el c. 61 “porque es más amable ver un silencio de corchea y una apoyatura, que no es una duración precisa, en lugar de un silencio de semicorchea. Permite más flexibilidad”¹⁵⁹ (Figuras 29 y 30).

¹⁵⁹ Comunicación telefónica 5 de marzo de 2022.

Figura 29 — Compases 60 y 61 de la primera partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

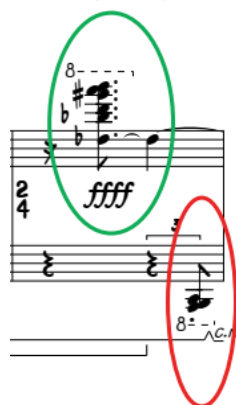
Fuente: Edición del autor.

Figura 30 — Compases 60 y 61 de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

Fuente: Edición del autor.

Asimismo le dedicamos un tiempo a los compases 69, 78, 96 y 101, ya que Carlos me hizo notar que los tocaba sin ligar la nota más grave del sobreagudo. Me refiero al re bemol del ejemplo de la Figura 31:

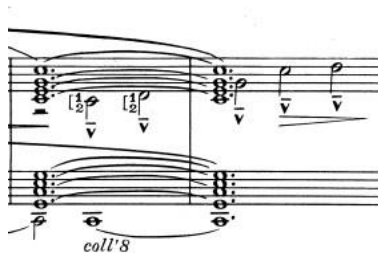
Figura 31 — A modo de ejemplo, compás 69 de la primera partitura, de *de cemento e lágrima* (2020).



Fuente: Edición del autor.

Una serie de pruebas y el intercambio de ideas me llevaron a deducir que el motivo de esta omisión de mi parte podía tener dos lecturas. O bien, había partido de la base de que la propuesta no era realizable, o estaba extrapolando “automáticamente” una respuesta similar a la que le hubiera dado a ciertos sonidos o acordes típicamente *debussianos* (Figura 32). Me refiero a aquellos que presentan ligaduras abiertas para sugerir continuidad y en los que, sin embargo, es claro que no se puede ligar con los dedos.

Figura 32 — Compases 40 y 41 del prelude titulado *La cathédrale engloutie*, de Claude A. Debussy.



Fuente: Debussy, Claude A. *Préludes, Livre I*. Schirmer's Library of Musical Classics, No. 1972. New York: Schirmer, n.d.(ca.1990). Recuperada el 4/02/204 de: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP59705-PMLP02394-Debussy--Preludes-Livre1--Schirmer-Ed--2ndHalf.pdf>

Mis comentarios con respecto a la dificultad de que la mano derecha logre sustituir a la izquierda con la velocidad suficiente como para ligar la nota más grave del sobreagudo, mientras el cuerpo se desplaza hacia el extremo inferior del teclado

para tocar el *cluster* grave con dinámica ppp, llevaron a Carlos a agregar en la partitura una sugerencia de manos para el compás 96 (Figura 33).

Figura 33 — Compases 96 y 97 de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

Fuente: Edición del autor.

Si bien no es la que le mostré y sugerí entonces, quizás pueda ser de utilidad para otros pianistas. Por mi parte, y a pesar de ser una solución un tanto incómoda, resolví el pasaje sustituyendo a gran velocidad el quinto dedo de la mano izquierda por el pulgar de la mano derecha. Me refiero a la nota si, marcada con color verde en la Figura 33.

4.5 Otros cambios

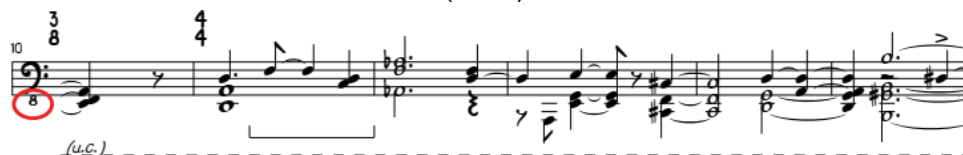
En nuestro primer encuentro, le consulté a Carlos si había cambio a registro más grave, ya que, en varios sistemas, no me parecía evidente (Figura 34).

Figura 34 — Compases del tercer sistema de la primera partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

Fuente: Edición del autor.

Poco después Carlos escribió:¹⁶⁰ “Fijate qué te parece. Le cambié línea de una corda, la clave de fa 8va. y acomodé algunos cambios de clave. Creo que está más claro, pero decime vos” (Figura 35).

Figura 35 — Compases del tercer sistema de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).



Fuente: Edición del autor.

Con posterioridad a algún ensayo en el que habíamos trabajado solo secciones, Carlos me envió una maqueta digital de la obra. Como sugirió que podía ser un recurso más para contribuir al armado de la obra, y, si bien recuerdo haber partido de la base de que la resultante sonora no sería interesante, iba de suyo que la escucharía con atención. Sin embargo, me sorprendió gratamente la buena calidad de la resolución tecnológica. Escucharla no solo me brindó una idea completa de la obra, sino que me permitió detectar dos errores. Uno de ellos era el primer si del tercer compás, al que le faltaba un bemol. Si bien inmediatamente después del si en cuestión había un si becuadro, no me di cuenta del error a través del ojo —que con seguridad había pasado varias veces por ese compás—, sino a través de la escucha (Figura 36).

Figura 36 — Tercer compás de la primera partitura de *de cemento e lágrima* (2020).



¹⁶⁰ Ver en Anexo “Correo electrónico 24 de noviembre de 2021”, p. 284.

Fuente: Edición del autor.

En la Figura 37, puede observarse la corrección de Carlos.

Figura 37 — Tercer compás de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).



Fuente: Edición del autor.

Asimismo, la maqueta me permitió detectar instantáneamente una nota que había leído y tocado como sol ¡varias veces!..., pero que, en realidad, era un mi. Nuevamente pude comprobar que el ojo “colaboró” menos, por así decirlo, que el oído.

F: Otra cosa que descubrí de la grabación es que yo jamás toqué esta nota mi. ¡Tocaba sol!

M: ah ()

F: ¿Por qué tocaba sol? O sea, cuando escuchaba, digo, ¿qué es esto?

M: porque pasa¹⁶¹.

En varias ocasiones, conversamos sobre el tema de la duración total de la obra, y Carlos recalcó la importancia de que el tiempo no se excediera demasiado. La maqueta digital dura casi siete minutos. En el último ensayo la toqué en 7 min 30 s, y en la grabación para el segundo concierto de Maestría, casi en 8 min. También hablamos sobre los tempos metronómicos, a partir de lo cual, secciones que

¹⁶¹ Ver en Anexo “Segundo ensayo...”, p. 230.

originalmente estaban planteadas en negra 80 quedaron resueltas en negra 76 y las que estaban en negra 54, en 50: “c.29 Estuve viendo y me parece mejor pensar los tempos 76 en lugar de 80 y 50 en lugar de 54, las proporciones son siempre 3/2 o 2/3. Fijate”¹⁶².

Nuestros diálogos sobre las razones que motivaron que la duración de la obra original fuera de 5 minutos, llevaron a Carlos a hacer un agregado en el encabezado de la partitura con respecto al contexto para el que la creó: “M: Que eso lo agregué después en la partitura, que antes no lo decía y en una última partitura que modifiqué una aclaración del comienzo, es que la obra fue hecha para esa circunstancia”¹⁶³.

Si bien cuando toqué *de cemento e lágrima* (2008) hubo proyección de imágenes¹⁶⁴, Carlos agregó el siguiente encabezado en la última partitura de la versión ampliada: “Durante la ejecución es posible proyectar imágenes (fotogramas o imágenes en movimiento) de una multitud caminando en silencio y sin identificación alguna. También se puede solicitar el video específico realizado por el autor”.

4.6 Nota de color

Con respecto a nuestros modos de relacionarnos con la partitura, observé que, mientras me hacía comentarios o sugerencias para mejorar la calidad de algún sonido o frase, Carlos siempre trabajaba con lápiz negro. Deduzco que posiblemente por el hábito y como extensión del trabajo compositivo, sobre todo antes de “imprimir” la partitura. Por mi parte, yo usaba birome y marcadores de color, como forma de que el ojo pudiera identificar cambios muy sutiles con rapidez. En más de un ensayo exclamó seriamente, y a la vez entre risas, “perdón, yo te marqué la partitura”¹⁶⁵ y “¡No agarres birome!”¹⁶⁶ o “¡Escribilo en lápiz!”¹⁶⁷.

¹⁶² Ver en Anexo “Correo electrónico del 10 de marzo de 2022”, p. 284.

¹⁶³ Ver en Anexo “Primera entrevista...”, p. 160.

¹⁶⁴ Ver link en nota 110, p. 79.

¹⁶⁵ Ver en Anexo “Primer ensayo...”, p. 198.

¹⁶⁶ Ver en Anexo “Segundo ensayo...”, p. 254.

¹⁶⁷ *Ibíd*, p. 255

En la Figura 38, vemos un fragmento de mi partitura de concierto, intervenida con marcas y colores.

Figura 38 — Cuarta página de la última partitura de *de cemento e lágrima* (2020).

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is annotated with various markings and colors:

- System 1 (Measures 70-74):** Features dynamics *PPP*, *P*, and *mp*. A circled chord in the bass staff at measure 74 is highlighted in red. There are also circled notes in the treble staff at measures 70 and 74.
- System 2 (Measures 75-79):** Features dynamics *ffff* and *P*. A circled chord in the bass staff at measure 78 is highlighted in red.
- System 3 (Measures 80-84):** Features dynamics *PPP* and *ffff*. A circled chord in the bass staff at measure 83 is highlighted in red.
- System 4 (Measures 85-89):** Features dynamics *ffff* and *PPP*. A circled note in the treble staff at measure 87 is highlighted in red. A yellow arrow points to a circled chord in the bass staff at measure 85.
- System 5 (Measures 90-94):** Features dynamics *ffff* and *PPP*. A circled chord in the bass staff at measure 93 is highlighted in red. A yellow arrow points to a circled chord in the bass staff at measure 90.

Other markings include *(PPP sempre)*, *u.c.*, *c.r.*, and various rhythmic notations like *3/8*, *3/4*, and *2/4*. The score is titled "de cemento e lágrima -5." at the bottom.

Fuente: Partitura de la autora.

5 CONCLUSIONES

La presente investigación fue el marco perfecto para interactuar con Carlos Mastropietro en la construcción de *performance* de *de cemento e lágrima* (2020) ya que el proceso, abierto y fluido, nos permitió trabajar con un gran nivel de detalle. Desde mi perspectiva, la interacción me brindó un acceso al mundo afectivo, musical y conceptual de Carlos que alcanzó mayor profundidad que en ocasiones anteriores.

A la vez, dicho proceso reveló la presencia del concepto de obra musical en el abordaje realizado, lo cual implicó colocar en un segundo plano las preguntas de investigación con que había iniciado este trabajo para poner el foco en una problemática sobre la cual vale la pena continuar reflexionado.

Si bien no es el objeto de este estudio arrojar estadísticas sobre el estado de la cuestión en el campo de la *performance* y la composición, el hallazgo central de esta investigación me lleva a pensar que la fuerza con que este concepto se ha perpetuado a través de generaciones de músicos, maestros y, especialmente, en la mayoría de los ámbitos institucionales de formación musical, podría ser el indicador de que este principio está operando, en el universo de los músicos formados en la música clásica, como una plaga invisible.

Por otra parte, que un intérprete formado con maestros conservadores y amantes de la tradición, como lo son aquellos que dividen a los músicos entre creadores y reproductores, siga obedeciendo estos principios, puede no ser llamativo. Lo que efectivamente llama la atención es encontrar residuales de este concepto en la práctica musical de un artista formado predominantemente por maestros rupturistas, con un perfil de integración de disciplinas, abocado a la creación sonora, a la improvisación y a la interpretación de obras en el campo de las músicas contemporáneas y experimentales, y con una serie de experiencias en el campo de las músicas alternativas y populares. Porque, a primera vista, un campo podría contaminar al otro. Sin embargo, la fidelidad al texto parece residir, y resistir, encapsulada e impermeable al paso del tiempo, en alguna parte del cerebro y del cuerpo.

Este trabajo se propone transmitir la importancia de que tanto compositores como *performers* tomen conciencia de la existencia y el nivel de profundidad que tiene la internalización de este paradigma tradicional, para poder reformular conceptos, aproximaciones a las obras, modalidades y tipos de prácticas, y colocar, de este modo, a la *performance* y a la composición al alcance de un paradigma digno del presente.

Me pregunto, entonces, si transitar el sendero de la investigación puede ser la clave para llegar a la fórmula alquímica que dé por tierra conceptos anclados en el pasado y permita que tanto *performers* como compositores nos sacudamos definitivamente el polvo impregnado de romanticismo que, imperceptible pero obstinado, todavía nos cubre.

REFERENCIAS

ANDERSON, L. Analytic Autoethnography. **Journal of Contemporary Ethnography**. 2006. Vol 35, n.4, p. 373-395.

BAQUEDANO, M. Á. **Invención, timbre y escritura en Naturaleza muerta, de Carlos Mastropietro**. 2016. Actas de las 8 JIDAP, Facultad de Bellas Artes. La Plata. Disponible en:
http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Baquedano.pdf

BORGDORFF, H. A. **The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia**. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

CARDASSI, L. Time and place within a performer-composer collaboration. En: **Ensaio sobre a música dos séculos xx e xxi composição, performance e projetos colaborativos**. 1.^a ed. Natal: EDUFRN, 2016. p. 76.

CASTELLARO, M; DOMININO, M; ROSELLI, N. La influencia de la desigualdad intelectual en la interacción colaborativa de diadas de niños de ocho años. **Psicología desde el Caribe**. 2011. 27, 1-39.

CHIANTORE, L. Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. **Outlibet**. 2020. n.º 74: 55-86.

COOK, N. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's être-temps. **Music Theory Online**. Society for Music Theory. 2005, vol.11, n.1, p.1-10.

CUMMINGS, N. **The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification**. Bloomington, IN: University Press. (2001).

DOMENICI, C. L. Beyond Notation: the oral memory of Confini. En: PERFORMA, ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 5., 2011, Aveiro. **Anais Aveiro**: Universidade de Aveiro, 2011b.

DOMENICI, C. L. O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para Piano Expandido...". **Revista Música Hodie**, Goiânia. 2012. V.12, n. 2.

DOMENICI, C. L. It takes two to tango. A prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório da Música da UFPel**. Pelotas, No. 6, 2013. P. 1-14.

ELISONDO, R. Creativity is always a social process. **Creativity**. 2016. Vol. 3, Issue 2, p. 221-237.

ETKIN, M. Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina. **Revista Del ISM**. 2005. 1(1), 47-58. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i1.483>

FESSEL, P. Poéticas recientes en la música contemporánea Argentina. Política y tradición en obras de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar

Strasnoy. En: **Actas de las VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2008.

FITCH, F y HEYDE, N. "Ricerca"- The Collaborative Process as Invention. **Twentieth-century music**. 2007. vol. 4, n. 1, p. 71-95.

FOSS, L. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. **Perspectives of New Music**. 1963. Vol. 1, n. 2, p. 45-53.

GIANERA, P. Una novela que encontró su música. Diario **La Nación**, suplemento ADN Cultura. Buenos Aires, 16 de septiembre de 2011. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-novela-que-encontro-su-musica-nid1405852/>

GORTON, D; ÖSTERJÖ, S. Choose Your Own Adventure Music: On the Emergence of Voice in Musical Collaboration. **Contemporary Music Review**. 2006. 35:6, p. 579-598, DOI: 10.1080/07494467.2016.1282596

GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works**: An Essay in the Philosophy of Music. New York: Clarendon Press - Oxford, 1992.

HENNESEY, B.; AMABILE, T. Creativity. **Annu Rev Psychol**. 2010; 61, 569-98.

INGOLD, T. **Being Alive**: Essays on Movement, Knowledge and Description. London & New York: Routledge-Taylor & Francis. 2011, p.86.

JOHN-STEINER, V. **Creative Collaboration**. New York: Oxford University Press, 2000.

KIVY, P. **Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance**, Ithaca: Cornell University Press, 1995, p. 278.

KRÖGER, N. **Carmen Barradas, una auténtica vanguardista**: "Mi música es sonido, sonido y nada más que sonido". 1a. ed. Montevideo: Sucesoras de Néffer Kröger. 2014.

KUSCH, R. **La seducción de la barbarie**. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1953, p. 21 y 22.

LEVALLE, S. Investigación e imaginación: incitaciones creativas para la producción de tesis en ciencias sociales y humanidades. **Prax. educ**. 2022. vol. 26, no. 3. Disponible en: <http://dx.doi.org/https://doi.org/10.19137/praxiseducativa-2022-260317>

LIM, L. A mycelial model for understanding distributed creativity: collaborative partnership in the making of 'Axis Mundi' (2013) for solo bassoon. In: **Performance Studies Network Second International Conference 2013**, 4th-7th April 2013, Cambridge, UK.

- MASTROPIETRO, C. Reconstrucción. En: Fessel, P (Comp.). **Nuevas poéticas en la música contemporánea Argentina**, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007, p. 115.
- MASTROPIETRO, C. La creación como actividad de investigación. El tratamiento de la voz en Historia del llanto. En: **Actas de las X Jornadas de Arte e Investigación**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2014, p. 433-441.
- MASTROPIETRO, C. La integración de la voz y los instrumentos en la obra *Naturaleza muerta*. **Revista Música e Investigación**. 2015. Año XV, n. 23, p. 141-156.
- MASTROPIETRO, C. Los fenómenos tímbricos como herramienta de estudios de Instrumentación, Estilística y Creación Musical (Informe). **Arte e Investigación. Revista Científica de la Fac. de Bellas Artes**, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP. 2016, n. 12, p. 116-120.
- MASTROPIETRO, C. (Comp.). **Música y timbre. El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos**. 1.^a ed. La Plata: Ediciones Al Margen. 2014. Segunda edición revisada, Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales. 2017.
- MASTROPIETRO, C. **¿Escribir una ópera en Argentina a comienzos del siglo XXI?** La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, 2020. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/102483>
- MORAN, S.; JOHN-STEINER, V. How Collaboration in Creative Work Impacts Identity and Motivation. En: Miell and Littleton (Eds.). **Collaborative Creativity: Contemporary Perspective**. London: Free Association Books, 2004, p. 11-25.
- NIGRO GIUNTA, V. Ópera contemporánea en Buenos Aires en el cambio de siglo. **Revista Argentina de Musicología**. 2020. Vol. 21, nro. 1. p. 127-149.
- ÖSTERSJÖ, S. Shut up 'n' Play!: Negotiating the Musical Work. Tesis de Doctorado, Malmö Academy of Music. Lund University, 2008.
- PALOPOLI, C. Comparative study between editions of *Sequenza I* for solo flute by Luciano Berio: subsidies for the understanding and interpretation of the work. 2013. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- PARASKEVAÍDIS, G. El minimalismo latinoamericano a través de la obra *piano piano* del compositor uruguayo Carlos da Silveira. *Pauta*, México D. F. 1989. Vol. 8, n.º 30. p. 74-83.
- PARASKEVAÍDIS, G. Algunas reflexiones sobre música y dictadura. Montevideo, Octubre. 2008. Recuperado de: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf.
- PARASKEVAÍDIS, G. Las venas sonoras de la otra América. Conferencia inaugural del simposio “La otra América”. Köln, 4-IV-2009. En prensa: VOXes, UNLA, 2009.

PERRONE, M. **Reconstruyendo la memoria**: La búsqueda de la identidad en la música de concierto argentina desde una perspectiva latinoamericana. FFYL, UBA - Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró-Conservatorio J. J. Castro. 2013. p. 4.

PRUDENCIO, C. La música en el siglo XX (1978). En: _____ **Hay que caminar Sonando. Escritos, ensayos, entrevistas**. La Paz: Fundación Otro Arte, Series Artelibro, 2010.

RAYNER, A. D. M. **Degrees of freedom**. London: Imperial College Press, 1997.

RODRÍGUEZ, E. New paths in argentine contemporary music: *Aparecida* (1986), by Carlos Mastropietro. En: **Proceedings of the International Musicological Conference Beyond the centres**: Musical avant gardes since 1950. Thessaloniki: Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki. 2010. Disponible en: <http://btc.web.auth.gr/proceedings.htm>

ROE, P. **A Phenomenology of Collaboration in Contemporary Composition and Performance**. Thesis Submitted for the Degree of PhD, The University of York Department of Music, 2007. Disponible en: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://etheses.whiterose.ac.uk/9941/3/485137.pdf>

ROSELLI, N. (2007). El aprendizaje colaborativo: fundamentos teóricos y conclusiones prácticas derivadas de la investigación. En Richaud, MC; Ison MS (Eds.), *Avances en investigación en ciencias del comportamiento en Argentina*. Mendoza: Editorial de la Universidad del Aconcagua, pp. 481-98.

SCHRAGE, M. **Shared Minds**: The New Technologies of Collaboration. New York: Random House, 1990

SMALLEY, R. Some Aspects of the Changing Relationship Between Composer and Performer in Contemporary Music. **Royal Musical Association**, v. 96, p. 73-84, 1970

TAYLOR, A. Introduction. **Contemporary Music Review**. 2016. 35:6. p. 559-561, DOI: 10.1080/07494467.2016.1282595.

VOGELS, B. Performative Sounds: The Threatening Touch of Timbre. **Contemporary Music Review**, 2017. Vol. 36, No. 6. p. 544-561. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/07494467.2018.1427185>

ZATTRIA, L. Symmetrical Collaborations. Jonathan Harvey and his computer music designers. **Nuove Musiche**. Special issue on Jonathan Harvey. (Inédito).

Con respecto a los textos que aparecen en el Anexo pueden consultarse los siguientes links:

Primera entrevista:

<https://www.youtube.com/watch?v=EeAoUKn2poU>

Entrevista complementaria:

<https://www.youtube.com/watch?v=5ceHdZ7e1TM>

Primer ensayo antes de pasar la obra:

https://youtu.be/_P3r8eAt504

Primer ensayo: de cemento e lágrima +

<https://www.youtube.com/watch?v=WPgLe1NrBfw>

Segundo ensayo:

<https://youtu.be/EDEzwtLd-xk>

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- BORÉM, F. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Revista OPUS**. 1998. Río de Janeiro, v. 5, n. 5. p. 48-75.
- BUDÓN O. (2007). **Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985**. Proyecto de Investigación financiado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires. Montevideo, inédito.
- CANNOVA, M. P. El interés de la ayuda. Política cultural norteamericana, filantropía e innovación musical en Latinoamérica entre 1960 y 1970. *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires, 2016, pp. 12-27.
- CLARKE, E; DOFFMAN, M. (Co-Eds.). **Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music**. New York: Oxford University Press, 2017.
- COESSENS, K.; ÖSTERSJÖ, S. Kairos in the Flow of Musical Intuition. In: CRISPIN, D.; GILMORE, B (Eds.). **Artistic Experimentation in Music: An Anthology**. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 2014, p. 323-31.
- COESSENS, K; FRISK, H; ÖSTERSJÖ, S. Repetition, Resonance, and Discernment. In: Crispin, D.; Gilmore, B. **Artistic Experimentation in Music: An Anthology**. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press, 2014, p. 349-63
- COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal**. 2014, v. 1, n. 2, p. 1-20.
- COESSENS, K; CRISPIN D; DOUGLAS A. A. **The Artistic Turn: a manifesto**. Ghent: Leuven University Press, 2009.
- COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. (Fausto Borém, traductor). **Per Musi**. 2006, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22.
- DE ASSIS, P; D'Errico, L (Eds.). **Artistic Research: Charting a Field in Expansion**. Maryland (Estados Unidos): Rowman & Littlefield Publishers / Rowman & Littlefield International, 2019.
- DOMENICI, C. L.; SOH, D. Composer-Performer Collaboration: a joint venture in new music. In: THE PERFORMER'S VOICE SYMPOSIUM, 2009, Cingapura. *Caderno de Resumos*. Cingapura: Yong Siew Toh Conservatory of Music, 2009.
- DOMENICI, C. L. O intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica. En: XX ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), Florianópolis. **Anais ANPPOM**. Florianópolis, 2010, p. 1142-1147.

DOMENICI, C. L. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas. 2012, n. 5, p. 65-97.

DOS SANTOS RAMOS, P. **A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round About Debussy de Flávio Oliveira**. Porto Alegre, 2013. 150f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. **Cena**. 2006. N 7, p. 77.

FORTIN, S y GOSSELIN, P. Methodological Considerations for Research in the Arts within Academia. **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte. ABRACE, ANPAP y ANPPOM en colaboración con UFRN**. 2014. vol. 1, n. 1, p. 1-14.

FRISK, H. y ÖSTERSJÖ S. Negotiating the Musical Work: An Empirical Study. **Conference Paper at the Proceedings of the International Computer Music Conference**. ICMA, 2006.

GOEHR, L. On the Musical Work-Concept. En: Scott D. B. (ed.). **Music Culture and Society-A Reader**. Great Britain: Oxford University Press, 2000, p. 202-204.

HERRERA, E. Latin America and the Decolonization of Classical Music. En: Epstein, L.; Barolsky, D. (Eds.). **Open Access Musicology Volume Two**. E-book, Ann Arbor, MI: Lever Press, 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.3998/mpub.12714424>.

INGOLD, T. Bringing things to life: Creative Entanglements in a World of Materials. **ESRC Research Methods. NCRM Working Paper Series**. 2010a. 05/10. Disponible en: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://eprints.ncrm.ac.uk/id/eprint/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf

INGOLD, T. The textility of making. **Cambridge Journal of Economics**. 2010b. 34,91-102 doi:10.1093/ cje/bep042, 2010b.

LÓPEZ-CANO, R; San Cristóbal Opazo, Ú. **Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.

LÓPEZ-CANO, R. Investigación artística indisciplina. En: Swartz, J (Ed.) **Indisciplinas**. Investigación en la práctica de las artes. Barcelona: Campus de les Arts y Universitat de Barcelona, 2020.

NOVOA, M. L. Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). **Revista Argentina de Musicología**. Buenos Aires. 2008. número 8. p. 69-87.

RADICCHI, J. **A relação entre composição e performance no processo de criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes**.

Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SILVA, D. R. **Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso**. Tesis de Doctorado. Universidad Federal de Río Grande del Sur. Porto Alegre, 2019.

TARUSKIN, R. **Text and Act: essays on music and performance**. New York: Oxford University Press, 1995.

THELIN, H. Multifónicos en el contrabajo. Una investigación sobre el desarrollo y el uso de multifónicos en el contrabajo en la música contemporánea. Norwegian Academy of Music. The Norwegian artistic research project, 2011.

Anexo

Guión de entrevista semiestructurada con Carlos Mastropietro

— ¿Podrías realizar algunos comentarios o aproximaciones sobre el campo de la composición y tu relación con la tarea?

— ¿Podrías delimitar fases y modalidades? Hábitos, rituales, ¿estructura del trabajo? Por ejemplo: génesis o registro de aparición de ideas, sensaciones germinales, bocetos, procesos previos a la escritura, proceso de escritura, revisión, trabajo propio con el sonido concreto o a partir de audición de grabaciones, otros.

— En el caso de contar con materiales complementarios a la obra, ¿te parece relevante compartirlos con el/ los intérpretes?

— ¿Cómo pensás la relación entre composición y *performance* en general, y en particular en tus obras?

— ¿Cuál es tu relación con los intérpretes en general? ¿Cómo ves su trabajo y qué tipo de interacción generarás con ellos?

— ¿Podés describir sucintamente algún proceso de trabajo realizado con algún/os intérprete/s? En ese caso, ¿qué te parece interesante de un trabajo de colaboración, o, qué tipo de aportes, partiendo de un trabajo de colaboración, han sido significativos para tu proceso con la obra y/o para la obra en sí?

— Me gustaría conocer la historia de *de cemento e lágrima* (primera versión), ¿de la a hasta la z! ¿Es posible rastrear o hablar de “inicio” y “fin” de un proceso con una obra?

— Me gustaría saber qué determinó o cuáles fueron los disparadores para tu elección del título y en qué fase del proceso compositivo surgió.

— Me gustaría escuchar tus ideas, imágenes (de cualquier índole), sensaciones y expectativas con respecto a la obra, antes de la primera *performance* completa.

— Contando con el registro de dos/tres *performances* de la primera versión (una/dos en concierto/s en vivo y una en estudio de grabación): ¿cuáles serían tus ideas/sugerencias o comentarios?

— Me gustaría conocer tus motivaciones para realizar una segunda versión ampliada de la obra

— Desde tu punto de vista: ¿cuál es la relación entre las versiones? ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias entre ellas?

— Me gustaría escuchar tus ideas, imágenes (de cualquier índole), sensaciones y expectativas con respecto a la segunda versión de la obra, antes de iniciar un trabajo conjunto.

— ¿Cuál/es te parece/n buen/os punto/s de partida para realizar un trabajo de colaboración hacia la *performance* de la segunda versión?

— ¿Hay algún concepto que te parezca relevante mencionar o alguna pregunta que te gustaría que te hiciera antes de cerrar esta entrevista?

Primera Entrevista (realizada el 5/08/2021)

FG: Podemos dar comienzo a esta entrevista que forma parte de mi proyecto de investigación, para la Universidad de Río Grande de Do Sul, que se basa en tu obra *de cemento e lágrima*. Entonces, para tener uno de los materiales con el que voy a trabajar y vamos a trabajar en relación a tu obra, armé esta entrevista que comienza preguntándote cuáles son tus comentarios o aproximaciones sobre el campo de la composición y tu relación con esa tarea.

CM: Bien. Pregunta difícil.

FG: Exacto.

CM: Difícil de responder. La pregunta es simple. En relación con eso, a mí siempre me gusta decir algo... a ver si lo encuentro acá, que es citar una frase de la compositora, musicóloga y amiga Graciela Paraskevaídis, que dice “aunque a nadie le importe mucho ser compositora o compositor o intérprete, es una manera de estar en el mundo. Es hacer preguntas y buscar respuestas. Es tratar de existir y resistir. Es dudar y cuestionar. También es el modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía”. Me parece muy significativa y adhiero a todos esos puntos así que...

FG: Te sentís representado por esas palabras, digamos...

CM: Sin duda. Y además tiene algo que ver también con la actividad esta... no sé cómo llamarla... nunca sé si decir actividad, tarea, lo que fuese, profesión, no sé... Yo me la tomo con demasiado compromiso tal vez, que a veces es embromado pero ... Y creo que una de las cuestiones es eso, ¿no? principalmente que la cuestión es el compromiso asumido cuando hacés una creación, una composición o sin estar directamente componiendo estar parado en el mundo como compositor en mi caso, ¿no? que puedo proponer, puedo decir cosas, comparar, ese tipo de cuestiones me parecen muy importantes. Pero no es un hobby, digamos. Todo lo contrario más vale. Eso.

FG: ¿Y con respecto a tu relación con la tarea?

CM: Bueno, mi relación es el compromiso asumido con lo que proponés en cada obra, aunque no estés haciendo nada nuevo ni nada extremo sino con lo que aparece y con la música y con la historia y con el presente y con el futuro... mi tarea es en ese sentido muy basada en esta cuestión del compromiso que le pongo a la tarea. No sé qué otra cuestión, no se me ocurre ahora cómo explicarla.

FG: Ahá...

CM: Es medio difícil hablar de lo que le pasa a cada persona y como cada cual compone una obra porque después digamos, en general, decís cosas que no son las que nadie percibe (risas), no se sabe si son verdaderas...

FG: Sí, sí...

CM: Pero es algo que me gusta hacer y que ya lo tomé como parte de mi vida. En ese sentido, ¿qué es mi relación? Es una parte de mi vida.

FG: Dijiste recién algo que antes de pasar a la segunda pregunta puede ser importante, porque dijiste que hay cosas que tal vez definen tu modo de componer o a tu relación con la composición: la historia, el presente, el futuro, o sea que esas son temáticas o digamos lugares que están muy presentes para vos a la hora de componer...

CM: Claro, claro, sí, sí. Sí, cada vez que hay algún elemento que voy a poner en alguna obra, eso tiene que ver más con la forma de hacerlo, pero... me cuestiono si es, no solo si es pertinente con la obra, sino si es éticamente pertinente, si es algo que yo creo, si tiene que ver con mis pensamientos y mis decisiones éticas, estéticas y, qué sé yo, todas las palabras que empiecen con e que se te ocurran (risas). Pero sí, eso.

FG: Bien. Y ahora ya hablando más en el terreno de la composición; ¿podés delimitar fases y modalidades? Por ejemplo, ¿hábitos, rituales, estructura de tu trabajo? Tenés un momento de génesis o registro de aparición de ideas, tus sensaciones o sensaciones germinales, o bocetos/procesos previos a la escritura, proceso de escritura, revisión, trabajo propio con el sonido concreto o a partir de audición de grabaciones, otros...

CM: Yo creo...

FG: O sea, yo describo todas las cosas sobre las que podrías hablar, pero decime vos...

CM: Sí, sí. Primero que muchas de esas cosas dependen de los momentos de la obra y de cómo surgió, porque también varía mucho si te pidieron la obra, si la hacés porque le ofreciste a alguien una obra, cosa que también puede pasar, si la hacés porque te vino una inspiración..., pero, según la cuestión, puede variar un poco. Pero lo que yo en general contesto con esto, y tuve no sé si la suerte, yo creo que es la desgracia, de dos veces tener que escribir artículos o textos sobre mi poética musical (risas)... Siempre digo lo mismo: que al comienzo, y por suerte, es como una sensación rara de que estás en un vacío de imaginación, a veces, aunque hayas tenido una idea germinal y alguna propuesta pero cuando vas a empezar a concretar hay como una sensación de que nunca hubieses hecho una obra antes, les pasa a varias personas hablándolo, a otra gente no, pero me parece muy interesante eso en cuanto ya a la cuestión de componer, ¿no? La previa de componer que permite... a mí me ayuda, por lo menos, en mi caso, ¿no? me ayuda mucho a no tener manierismos compositivos y tener, no sé, prácticas o rituales compositivos repetidos, sino que a mí al menos me da la sensación, tal vez no ocurra, ¿no? Tal vez, como yo también digo, en general, no tenemos demasiadas ideas en nuestras composiciones; tenemos siempre las mismas, una, dos, a lo sumo tres ideas que las vamos dando vueltas, sin darnos cuenta...

FG: Un poco como decía Saer, ¿no?

CM: Claro, sí, sí. Ahí lo suscribimos a Saer, pero es algo que me pasó siempre y que lo veo en otra gente. Pero igual es interesante el trabajo, porque yo, a veces, me planteo: "Bueno, a ver qué de nuevo voy a poner en esto", y creo que, no sé, debe ser muy ínfimo el agregado. Y después, en cuanto a las cuestiones estas que pueden tirar idea, bueno, hay una que es muy general, que siempre me pasa y que me parece muy interesante, que es que me dispara las ganas o me agranda las ganas de escribir obra o componer: asistir a algún evento en vivo. El musical tal vez más, pero, digo, cualquier tipo de arte en vivo, a veces pueden ser otras cuestiones, a veces puede ser otro tipo de cuestión no tan artística, pero, ir a un concierto, salir

de un concierto o no sé hasta de una película que te interesó y cualquier otra actividad de muestra de artes plásticas, todo eso no es disparador necesariamente, pero sí un incentivador de ganas.

FG: Bien. Y en cuanto al tema de los procesos, por supuesto, entiendo que con cada obra es distinto, pero ¿hay alguna cosa que quieras decir al respecto de tu proceso en general o que vos puedas mencionar como procedimientos o fases, o es imposible?

CM: No, no. Imposible no, puedo decir, me pasan diferentes cosas. Hay veces que agarro el papel y empiezo a escribir. A veces, agarro un pentagrama; a veces, no agarro un pentagrama; a veces, agarro un instrumento. Digamos, no sé, la vez que me puse a componer una obra para contrabajo solo para nuestro amigo común Carlos Vega, por suerte me pude conseguir un contrabajo y eso fue una gran ayuda, más allá de las ideas previas que podía haber tenido más abstractas, eso fue, sin saber tocar el instrumento, por supuesto, ¿no? Así que eso, eso puede ser una cuestión que usar. No lo hice así con la obra de piano... Sí, lo probé un poco, pero como no tengo un piano así profesional, era complicado probar algunas cosas; entonces, prefería no hacerlo en un semi piano (risas), que no funcionase... eso, por un lado, y, por otro lado, también me gusta echar mano de recuerdos sonoros..., de cuestiones que las uso porque yo digo, por suerte para el resultado de la obra; por suerte, tengo mala memoria entonces me las acuerdo mal, entonces nunca llegan a ser un plagio digamos (risas), en chiste, ¿no? pero eso está bueno porque esas deformaciones de recuerdos son interesantes, y a mí me gusta a veces echarle mano. También en los últimos años he cambiado un poco de técnica y pensando en esto de que en general, no sé si las ideas son siempre las mismas, tres o dos, pero hay muchas veces que sí, sin darte cuenta empezás a repetir esquemas, haciendo eso entonces, muchas veces echo mano de cuestiones técnicas, musicales, que pueden ser, no sé, por ejemplo un conjunto de alturas, o una combinación de instrumentos, lo que fuese, de otras piezas anteriores mías, y las uso como para anular ya esa decisión, esa decisión ya está tomada a partir ya de ese esquema y empiezo a trabajar sobre lo nuevo, entre comillas, que le podría aportar a esos recursos. Bien digo recursos porque no es nada específico; a veces, puede ser un

gesto; a veces, puede ser un gesto musical; a veces, puede ser una actitud o puede ser una cuestión tímbrica, no sé.

FG: Y, en el caso de contar con materiales complementarios a la obra, ¿te parece relevante compartirlos con el intérprete o con los intérpretes?

CM: Sí, sí, siempre que puedo lo he hecho. El tema es que, a veces, uno tiene la oportunidad de dialogar, hablar o ensayar con los intérpretes y, a veces, no. Entonces, ahí se complica más. Igual yo estoy, como por decirlo de alguna manera, educado para hacer una partitura que la pueda mandar, en las épocas pretéritas donde no había tanta comunicación intermundial (risas), bueno por ahora es en el planeta tierra solamente, que alguien pudiese entender la obra y la pudiese interpretar lo mejor posible. Entonces, no es tan tan fácil deshacerse de eso, pero sí me interesa cuando puede ocurrir esto otro que vos estás diciendo, ¿no?

FG: Sí, y después eso...

CM: ¿?

FG: ... eso se podría unir con cómo vos pensás la relación entre composición y *performance* en general y, en particular, en tus obras. O sea, cuál es tu idea general sobre eso y después en tus obras.

CM: ¿Hablás en relación con quienes las interpretan o quienes las hacen?

FG: Sí, la relación entre la composición y la *performance*, ¿no? Qué opinás vos de esa relación.

CM: Ah, yo creo que es muy importante y depende cómo la tomes y no la he tomado siempre de la misma manera en todas las obras, en las no demasiadas obras que he hecho. Pero, yo tengo en cuenta quiénes van a interpretar la obra, tengo bastante en cuenta, y, muchas veces, a veces realizo, no sé, grafías específicas para eso, aunque, a veces, no he tenido oportunidad de dialogar antes, ¿no?, de hacer la obra,

o de casi terminarla, etc., pero eso igual lo voy considerando. Cuando es algo más amplio, como, no sé, como he hecho otras obras que no sabía quiénes las iban a interpretar, ahí se complicaba más, pero me parece que yo incorporo todo lo que creo de los intérpretes que han trabajado en su vida para poder tocar...

FG: ¿Estás pensando en un intérprete ideal, construido en tu imaginación, no específicamente en alguna persona, decís?

CM: Claro, sí, exactamente...

FG: Mm...

CM: Y aparte no es un intérprete ideal, sino que es un intérprete en general, con los que podés trabajar en esta zona del mundo, ¿no? En otros países sabemos que pueden tener mejor nivel, aunque acá hay excelentes instrumentistas, pero, a veces, por una cuestión de tipo de disponibilidad, de lo que es la vida, de los instrumentos, que sé yo. Digo, yendo al piano sabemos que no son lo mismo los pianos que tenemos acá en Sudamérica que los que podés encontrar en el país más pobre de Europa, digamos.

FG: Ahá...

CM: Digo, por ese tipo de cuestiones, pero sí pienso y pienso en todo el tipo de esfuerzo, y, si hay que hacer un esfuerzo, no siempre me sale, ¿no? pero pienso si el esfuerzo que hay que hacer vale la pena para ese momento de la música o de la pieza o de la obra que esté haciendo y si la exigencia o la no exigencia hacia la interpretación vale la pena para la obra, o sea, es un componente para mí dentro de la obra tan importante como una altura o como una duración.

FG: Es un componente el intérprete, eso decís...

CM: Sí. Y el tipo de exigencia que yo preveo que tiene tal acción.

FG: Ahá.

CM: Eso sí, es un componente de la obra. Lo que, como digo, no siempre lo podés resolver, hablar con alguien, pero yo tengo mis pensamientos al respecto.

FG: Ahá. Y esto nos puede llevar a otro desdoblamiento de la pregunta, que es: cuál es tu relación con los intérpretes en general y cómo ves el trabajo del intérprete y qué tipo de interacción vos generás con ellos...

CM: Sí, a mí, así en abstracto me interesa mucho la relación con los intérpretes antes de la obra durante la construcción de la obra, si es que existe, ¿no? Esa o ese intérprete que la vaya a tocar o no —obviamente en los casos que está eso—, pero no siempre lo he logrado demasiado porque digamos, a mí me cuesta mucho, no sé si está bien o mal, no es una valoración, pero me cuesta mostrar los elementos de las creaciones cuando están muy en su comienzo. Yo necesito tener bastante resuelto un montón de cosas para poder mostrar. O sea, yo no soy de ir a probar, decir a ver probame soplar así y, si mientras hacés tal otra cosa, a ver qué pasa. Eso, si puedo, lo busco yo en un instrumento; a veces, lo he hecho, pero no voy demasiado a componer a partir de lo que logra otro intérprete, otra persona. Que, por otro lado, también siempre en todas las obras, y desde hace rato, ahora cada vez más estoy incorporando, es decir, añadir cuestiones que no son de los instrumentos solamente, ¿no?, que no son de la formación de las personas que interpretan, ¿no?, ya sea del área que sean, sea de danza, sea de música, sea de intérprete. O sea, no sé, son pavadas, a veces cosas muy simples, a veces cosas más complejas que me gusta incorporar, así como yo considero. Por ejemplo, pienso, tal persona toca excelente, se pasó años en el conservatorio o donde fuese estudiando, no sé, estas escalas, que sé yo, y entonces me parece que en algún momento —te estoy hablando sobre todo de esta vorágine que hay de recursos más allá de los que se enseñan en los conservatorios de obras que son puramente eso—, me parece que a veces también la incorporación de los elementos más tradicionales y más idiomáticos del instrumento, me parece que está bueno usarlos y poder incorporarlos en cualquier tipo de creación, ¿no? y que ellos te hagan valer a tu idea. Porque también yo creo que las ideas de alguna obra, bueno, lo mío es más

musical que otra cosa, ¿no? (risas), más de música que de otra cosa, pero se pueden prácticamente representar, exponer y poner en obra casi de cualquier manera. Digo, yo no creo en lo que decía uno de mis maestros, que señalaba: “si se te puede ocurrir una obra para orquesta, tenés que hacerla con orquesta”. Yo creo que la idea musical la puedo poner en una obra de orquesta o la puedo poner en una obra para ukelele solo. Yo creo eso y trato de hacerlo.

FG: Bueno ahí hay un elemento importante de tu relación con la composición, por ejemplo, ¿no? Porque eso habla de una modalidad. Ahí volvemos a la primera pregunta.

CM: Sí, sí...

FG: Bien. ¿Y podés describir sucintamente algún proceso de trabajo realizado con algún o algunos intérpretes? En ese caso, si tenés alguna experiencia así: qué te parece interesante de un trabajo de colaboración, o, qué tipo de aportes, que surgieron desde un trabajo de colaboración, han sido significativos para tu proceso con la obra o...

CM: Claro...

FG: ...para la obra en sí.

CM: Sí. A mí eso me ha ocurrido menos de lo que hubiese querido. Y, además, sobre todo, lo que dije antes. Yo vengo de una formación en que, bueno, después la fui cambiando obviamente, pero era que la obra la tenías lista ya empaquetada con un moñito y la podías mandar a donde quieras, ¿no?, que eso requiere primero un conocimiento muy profundo de la cuestión. Pero, además, por más conocimiento profundo y audición interna que tengas, y previa, siempre algo va a fallar y algo vas a tener que acomodar. Eso yo creo que le debe haber pasado a gente, como hasta Stravinsky cuando estrenó *La Consagración de la primavera*, que no creo que haya sabido cabalmente lo que iba a sonar, ¿no?, bueno de hecho tiene reescrituras de

esas piezas como de otras piezas. Y me parece que las veces que tuve la oportunidad fue muy interesante. A veces fueron cosas mínimas, pero por supuesto muy interesantes. Y la experiencia más grande que he tenido es cuando el intérprete que prueba lo que va a pasar soy yo (risas). Por ejemplo, las veces que he escrito obras para guitarra, bueno ahora estoy haciendo una obra que tiene guitarra entre otros instrumentos y yo, como ex guitarrista, a veces, me siento muy confiado a escribir una partecita de la música de la guitarra, sabiendo lo que estoy haciendo con mucho conocimiento, y después agarro la guitarra, me pongo a hacerlo y lo cambio todo porque (risas), era mucho mejor de otra manera, ¿no? Que creo que le pasa a cualquiera. Y también me pasa con otros instrumentos. Te imaginás cosas y si accedés al instrumento, accedés a determinada cuestión.

FG: Ahá...

CM: ...Para poder probar, es eso ...Y me ha pasado, sí, con obras que me las han encargado grupos, de acá de Argentina, y que me han sugerido cuestiones que eran más simples y las he cambiado tranquilamente en ese momento. Algunas veces se incorporan a la partitura final, a veces, otras no por otra circunstancia o porque tal te dice " Mirá, en este oboe, esto me cuesta. Si tuviera otro...". Esas cuestiones pueden pasar; pero, en general, nunca me ocurrió nada que cambiara la esencia de la música. Eso es lo interesante. Puede estar escrito así o de otra manera y va a funcionar igual. Y eso es lo más difícil, si hablábamos de la relación con los intérpretes, es de entender las obras. Porque, si bien una intención mía es —cuando hago partitura o indicaciones de obras o lo que fuese— la grafía, mi forma de componer se basa mucho en la grafía, que esa grafía represente cuál es el centro o lo prioritario en la pieza, es muy difícil. Es muy difícil lograrlo, por eso también volvemos a esto: que el contacto con las personas que interpretan es fundamental para poder aclarar todo este tipo de cuestión. Y que la persona pueda hacerse de la obra como de ella misma en el momento que se suelta, ¿no?

FG: Sí. De alguna manera cuando describís que cuando escribiste una cosa y después vos mismo lo vas a probar lo cambiás todo, estaría también diciendo que...

lo tengas consciente o no, el rol de la interpretación, de la situación ya fáctica de la interpretación cumple un papel muy importante, finalmente...

CM: Sí, sí, claro.

FG: ...quieras o no, o haya habido espacio o no para eso, ¿no?, en el caso de otros intérpretes.

CM: Sí, sí. Porque aparte, además lo pienso, es un factor, así como digo y acá qué nota pongo, si es que tengo que poner una nota, también pasa lo mismo.

FG: Claro. Bien, ahora podríamos pasar a la segunda parte de esta charla que es un poco más referida ahora a la obra en cuestión, ¿no? Que sería que me cuentes la historia de *de cemento e lágrima*, la primera versión, de la A a la Z. Es decir, ¿cómo fue?

CM: Bien.

FG: Si es posible rastrear o hablar de un inicio y si podés pensar en un final de un proceso con una obra.

CM: ¿Con una obra cualquiera, en general? Bueno, en general, muchas personas dicen que las obras en un momento hay que dejarlas, ya está listo, no la mires más, no la toco, porque, si no, la podés seguir tocando y retocando hasta el día de la muerte o de cuando dejamos de trabajar en esto. Pero en cuanto a la obra esta para piano solo, que fue la segunda obra para piano solo que hice, surgió a partir de una propuesta. O sea, a la salida de un concierto creo que era, o de una charla en un concierto, o una especie de clase magistral de algún instrumentista en Buenos Aires y que me crucé con Haydeé Schvartz, pianista, y estaba por presentarse el libro de Pablo Fessel en el cual escribí un capitulito que cuenta que Pablo Fessel convocó a compositoras y compositores para que hablemos de nuestra poética musical o sea nuestra poética de creación y se había decidido en esa presentación del libro hacer un mini concierto con alguna pieza de alguna de las personas que habíamos escrito

para ese libro y Haydeé me dijo: “¿No querés escribirte algo?” Esto era Marzo, sí, fines de marzo, y, en mayo, era la presentación. Así que no había ni tiempo, dice: “Lo único es que tiene que ser algo corto porque vamos a tocar” (no me acuerdo si seis piezas, siete piezas) y, además, estaba la presentación del libro, esto era como un complemento, así que dije: “Bueno, dale”. Y me puse a escribir esta obra que, en realidad, dado el poco tiempo y dado toda esta cuestión, ¿no?, de que también había poco tiempo de ensayo, de probarla y un montón de cuestiones, todo que ver con las duraciones (risas) de la vida, decidí tomar algunos elementos de otras obras que tenían piano y de la única obra de piano que había hecho hasta ese momento, que fue una obra que me costó mucho esa obra de piano que hice primero, la primera obra para piano solo, me costó mucho trabajo porque fue una obra que la hice a lo largo de... yo creo que fue desde el 2002 hasta el 2006 que la di por terminada, y con parates y retomadas, y todo eso. Me costó tanto trabajo y había algunos elementos que me interesaban mucho, así que tomé bastantes elementos de esa pieza y después partes de piano de otras obras que tenían piano y, a veces, no solo la partecita de piano, pero la otra obra en general de las que más hay es de esta obra primera para piano, que es una obra larga, y que es del 2006, como dije. Y la otra es de una obra que me habían encargado para cuarteto de tango que es: violín, bandoneón, contrabajo y piano.

FG: ¿*La chinche*?

CM: *La chinche*, sí. Y de ahí saqué algunos de los materiales. Pero después todo lo que *La chinche*, tiene una parte al comienzo —después del comienzo de la obra—, los graves, la parte más grave del comienzo, de los acordes tenidos y me pareció bueno que funcionaba esto y de hecho o sea fue una obra corta porque no sé cuánto duran en general estas versiones, pero una obra de cuatro minutos, ¿no?, menos, de tres y pico, según las versiones, puede durar un poco menos de cuatro minutos incluso y la obra esta para piano, que ofreció los materiales, dura más de catorce minutos, pero me pareció interesante sacar unos de los estratos que, a veces, en algún momento menos se escucha, después se aparece en la obra, y eso es un poco la historia. Después tuve la oportunidad, la construí lo más rápido que pude, tuve algunos encuentros con Haydeé para probar algunas cuestiones, como por

ejemplo la del pedal por la resonancia y todas esas cuestiones, y después había que ver si eso funcionaba en el piano de la Biblioteca Nacional, ¿no? O sea, se tocó dos veces en el mismo piano ahora que veo (risas) las dos versiones en vivo que hay...

FG: ¡Increíble!...

CM: Y...

FG: ... Una coincidencia...

CM: ... No sé si lo cambiaron. No creo que lo hayan cambiado en estos años.

FG: No, no sé...

CM: Porque 2008 fue la primera vez y fue en 2016 la que tocaste vos.

FG: Ahá.

CM: No sé qué más, qué otra cosa puede haber que me acuerde. Se tocó, y estuvo bueno...

FG: Se tocó dos veces, la primera versión por lo menos.

CM: Sí, que yo sepa, sí.

FG: Claro. Tres, en realidad, si contamos la del estudio que yo hice...

CM: Sí...

FG: ...Ahora, me gustaría saber, ¿qué determinó o cuáles fueron los disparadores para tu elección del título y en qué fase del proceso compositivo surgió?

CM: En qué fase, no, eso no podría decírtelo. Sí, te puedo mentir si querés...

FG: ¡No!... (risas)

CM: ... Fase cuatro (risas). Eso tiene mucha relación con lo del libro, porque en el libro, en el texto que aporté al libro, que se llama, a ver ya te digo acá: "Nuevas Poéticas en la Música Contemporánea Argentina. Escritos de Compositores". En esa época, no había una cuestión de género para los títulos, pero bueno. El artículo que escribí se llama "Reconstrucción" y, en general, mis títulos tienen varias vertientes, alguna las digo y otras no las digo, algunas son secretas, en general no son unívocos los títulos, pero en este caso creo que puedo comentar casi todo. Tiene que ver que en el libro hablo, muy herméticamente, hablo un poco de mis cuestiones de vida alrededor de la música y una de las cuestiones que a mí me señaló bastante fue el haber vivido tres años en Río de Janeiro, en Brasil, de hecho creo que hay una frase en el texto ese del libro, hay una frase en portugués, ¿no?

FG: Sí.

CM: ... Y la música, bueno música de todo tipo en Brasil; pero, bueno, la música popular y una de las cuestiones, que sé yo, que más me interesaba, me interesó siempre y me sigue interesando es Chico Buarque. De hecho, el título del texto se llama "Reconstrucción", pero ahí se mezcla también con otras cuestiones de qué estaba haciendo mi compañera en ese momento, que estaba haciendo su tesis doctoral al respecto de una reconstrucción de saberes y cuestiones que tenían que ver más con su área, ¿no? Ella es bióloga, se dedica a la educación hoy en día, a la transmisión, a las cuestiones sociales, y esas dos cuestiones mezcladas, lo de Brasil, la "Reconstrucción" y, bueno, entonces le puse, parte de la letra de la canción "Construcción" de Chico Buarque, que dice: "*Seus olhos embotados de cimento e lágrima*".

FG: Pero la elección específica de ese verso o lo que por ahí transmite, ¿te importaba en particular o lo que querías era incluir algo de esa canción de Chico Buarque?

CM: Más eso que dijiste recién, y también me parecía que era una de las frases más interesantes de ahí. No, no tiene relación con aspectos musicales directos, no, no creo que tenga...

FG: Bien...

CM: ... Si los tiene, yo no lo sé.

FG: Bien. Entonces, ahora podríamos entrar un poco en tus ideas, o tus imágenes, sensaciones o las expectativas con respecto a la obra, antes de haber escuchado la primera performance de *de cemento e lágrima*.

CM: Ahá. Eso es más difícil que la primera pregunta. No (risas), mejor dicho, ¿cómo saberlo?

FG: No, tal vez no es posible rastrear cuáles eran tus ideas. O sea, ya está, ¿lo que querés decir es que ya está imbricado con la *performance* de la obra? Yo te pregunto antes de que la hayas escuchado, ¿cuáles eran tus ideas?

CM: Yo la escuché en el ensayo, o en una especie de prueba, pero antes era ver, ver cómo funcionaban algunas cuestiones del pedal, del pedal con la resonancia porque había varias maneras de hacerlo. No era lo mismo en el piano de la casa de Haydeé, que en un piano que yo alguna vez probé en la Facultad o en la casa de alguien, y el piano de la Biblioteca, pero las expectativas eran que eso fluyera más o menos bien. Como la obra me parece que no es compleja en absoluto, tiene algunas cuestiones de manipulación del registro grave del piano que puede sonar muy distinto según el instrumento que esté sonando, la sala, sin siquiera hablar de la persona que interpreta, ¿no? Solo las cuestiones acústicas pueden influir mucho en eso —que tampoco me preocupa—, dado que es corto, pero me parece que lo que tenía, si se puede llamar expectativa, es, bueno, en la construcción de la pieza, si funcionaba así con esa duración, con esa cuestión, con esa estructura. Después, por otro lado, lo que también pasa es que, los elementos que están en esa obra, que más aparecen digamos, que se escuchan, en toda esa especie de movimientos, digo

movimiento de nota repetida sol hacia el final con algunas otras notas aledañas y lo de las resonancias de los graves; eso viene de una música que, o al revés, la obra original, esta de 2006 —que se llama también “Reconstrucción”—, por eso también el título tiene toda esa mezcla, ¿no?; del título, del artículo la “Reconstrucción” y “Construcción” y *de cemento e lágrima* está basada en dos músicas populares. De alguna manera, una es un elemento que para la obra “Reconstrucción” es una obra de Alfredo Zitarrosa, una obra instrumental sin voz, que esos elementos no aparecen en esta *de cemento y lágrima* y otra es una canción tradicional de Cuba que sí es más lo que aparece. Y es a partir de una grabación que yo había escuchado en la cual había determinadas cuestiones, no sé, de percusión, yo tomé algunas y eso tendría que ver con los *clusters* graves que captan la resonancia. O sea, que ahí se armaron un montón de cuestiones que me interesaban; ver cómo funcionaban en este contexto de esta pieza, que era nada que ver en ...

FG: La canción, perdón, la canción de Cuba. ¿No tenés idea cuál es o cuál tomaste, o sí?

CM: No, no. Hoy me puse a rastrearla, pero no la encontré....

FG: Ok...

CM: ... Cuando la tenga te lo digo.

FG: ... Bien. Podemos ir ya a la última pregunta del segundo bloque que es: ya teniendo el registro de dos/tres *performances* de la primera versión, ¿cuáles serían tus ideas / sugerencias y tus comentarios?

CM: Para mí siempre lo más difícil de esta pieza es que suenen, que no se interrumpa, mejor dicho, la continuidad, porque, a veces, lo de captar la resonancia del *cluster* es complicado, entonces, a veces, se corta y a veces lo que pasa es que se toma todo el acorde y no es una resonancia, sino es lo que queda habitualmente sonando en el piano. Prefiero más esta última opción a que se corte, porque la idea es que también eso funcione no solo como la articulación del momento del ataque,

que eso le da cierta cuestión percusiva que era la idea, sino que también le dé cierto sustrato de amalgama, ¿no?, que es un poco lo que está más en el registro medio y agudo y, por otro lado, lo que me parece interesante de esta pieza es que, si bien está escrito un ritmo estricto, ¿no?, está el cambio de tempo, tiene un cambio de tempo, bueno ida y vuelta. Me parece que lo más interesante es que se puede entender de parte del intérprete... de tal manera que, aunque cambie la rítmica por lo que fuera, por una cuestión del momento de la interpretación, de placer o de lo que pase, funciona igual, me parece que puede funcionar igual y, después, en ese sentido, ¿no?, que tenga toda esa sensación de que tiene una proveniencia de una canción popular anónima y que podría estar reflejada en esa interpretación de esa nota sol y esas aledañas que aparecen en gran parte de la pieza.

FG: Y sentís que algo de eso queda plasmado en las que escuchaste...

CM: Sí...

FG: ... ¿Hasta ahora?

CM: ... Sí, sí, sí.

FG: Ahá...

CM: Y hay... sí, sí. Y hay una cuestión que, a veces, es difícil de escuchar en las grabaciones —que eso yo no me acuerdo la verdad de los vivos—, sí me acuerdo del 2016, sí me acuerdo, y me gustó como sonó en vivo, pero en las grabaciones es muy difícil, podés grabar con estudios de grabación más caros, y qué sé yo, pero es muy difícil ver el tema de las intensidades y de la tímbrica de la intensidad en una grabación, por más buena grabación que tengas, eso pasa con cualquier instrumento, aun tocando un piano solo, una nota, eso es complicado. Entonces, yo, siempre cuando muestro, muestro las grabaciones en vivo, por un lado; y, por otro lado, digo, si se toca, vayan a escucharla, no escuchen la grabación...

FG: Sí...

CM: Pero, digamos, las cuestiones de la pieza que más me preocupan son esas. Son lo de la continuidad, de alguna manera...

FG: En realidad, vos planteás algo como...

CM: (...¿técnica?)...

FG: ...planteás algo como de punto y línea, ¿no? El punto sería la situación percusiva, esos *clusters* y, después, una gran línea de continuidad en todos los lugares en donde se puede captar resonancia. Mucho más que lo rítmico, las alturas, o la...

CM: Sí, claro, claro. Porque lo rítmico en realidad es una nota larga, si querés verlo así. Cuando empieza sol, sol, sol, sol, sol, es una nota larga.

FG: Ahá... Bien. Me gustaría escuchar tus motivaciones para realizar una segunda versión ampliada de esta obra.

CM: Porque recibí varios comentarios y, entre ellos, el tuyo, creo (risas). Todos decían: "y, ¿por qué no la hacés más larga?" (risas). Y uno que también me dijo lo mismo fue Mariano Etkin, que fue uno de mis profesores de composición y después colega de trabajo, y de música, y también otras pianistas, Haydeé también me dijo lo mismo y otra también que alguna vez la vio, no la llegó a tocar, por otras circunstancias, fue Mónica Opansky. Te acordás de Mónica, ¿no?

FG: Sí, sí...

CM: ...que también hizo ese comentario. Así que dije bueno me voy a poner a hacerlo y esto ya hace años y bueno, en el 2020 logré sentarme a hacerlo.

FG: Lo que no entendí bien es qué es lo que te había dicho Mariano, eso no me quedó claro.

CM: No, también, que le parecía que faltaba un poco...

FG: ¡Ah!, estaba de acuerdo, claro, en realidad todos veíamos que era un material que se podía seguir desarrollando, digamos...

CM: Yo siempre dije lo mismo...

FG: Claro...

CM: La premisa era que fuera corta y que se pudiera...

FG: Claro, sí, sí... seguro...

CM: ...En el poco tiempo que tenían..., que eso lo agregué después en la partitura, que antes no lo decía y en una última partitura que modifiqué una aclaración del comienzo, es que la obra fue hecha para esa circunstancia...

FG: Claro.

CM: ... El...

FG: Y desde tu punto de vista: ¿cuál es la relación entre las dos versiones? ¿Cuáles serían posibles semejanzas y diferencias entre ellas?

CM: Yo creo que, no sé si relación absoluta no se puede decir, pero es la misma obra. No cambia. Digamos podrías pensar que la primera es una versión de la obra II, de la versión II hecha cuando no tenés tiempo (risas).

FG: (Risas). Como si fuese una reducción, digamos. La primera...

CM: Claro, sí...

FG: ... Es una reducción y la segunda... o un prefacio y la... según...

CM: Igual creo que puede funcionar... Yo la primera la aprecio así como está y no me parece corta. Cuando pensé en eso pensé que no tenía que cambiar en nada... la esencia de la obra. Nada. Es más, no sé si lo logré, pero bueno, ya lo veremos (risas).

FG: (Risas). Ahí me estás diciendo algo importante...

CM: Pero eso era crucial, digamos. No, que no cambiase, que no dijeras es otra...

FG: Seguro, bien. Acercándonos al final, me gustaría escuchar tus ideas, o imágenes de cualquier índole, sensaciones o expectativas con respecto a la segunda versión de la obra, antes de que nosotros iniciemos...

CM: Claro...

FG: ... Eh, un trabajo de...

CM: ... Intercambio (risas).

FG: ... De ida y vuelta, digamos. ¿Cuál sería tu expectativa...?

CM: Bueno.

FG: ... ¿O tus ideas?

CM: Y (risas), lo que acabo de decir. Que sea la misma obra.

FG: Que haya una... que sea parte de lo mismo...

CM: Claro y, además, otra de mis expectativas es poder ajustar lo que sea necesario para que pase esto que estoy diciendo, más allá de las cuestiones específicas de

ejecución, porque me parece que varias cuestiones que trabajar tienen que ver con las cuestiones técnicas desde vos hacia mí y desde mí hacia vos, de decirte, bueno, ya alguna vez hemos trabajado. Decir esto no importa si no sale así, pero lo importante acá es que ocurra tal...

FG: Exacto.

CM: ... Tal resultado, ¿no?

FG: Bien...

CM: Tal resultado que, en general, no es específicamente musical o estrictamente musical.

FG: ¿Y cuál pensás o cuáles pensás que serían buenos puntos de partida para realizar nuestro trabajo de interacción o de colaboración para llegar a la construcción de la *performance*? ¿Cuál te parece que sería un buen punto de partida?

CM: Bueno que se acabe la pandemia, (risas)...

FG: (Risas)...

CM: ... Y después yo empezaría por..., no sé si es un punto de partida ideal para vos, pero se me ocurre que habría que ver si hay cuestiones técnicas que hay que resolver, no sé, los pedales, dónde levantás, dónde ponés, tal ligadura, inclusive cuestiones de grafía, yo resolvería primero eso como para decir lo mecánico está resuelto...

FG: Ahá...

CM: ... Pero resolver es como decir, este pedal lo estiramos, este suena lo mismo...

FG: Bien...

CM: ... Aunque no lo pongas, ese tipo de cuestiones.... porque ahí también...

FG: Sí, ver concretamente en el sonido y en la realización mecánica, si se quiere, porque en realidad yo no podría separar tanto lo mecánico de lo expresivo o de la idea, pero en...

CM: No, claro.

FG: ... Pero entiendo lo que decís...

CM: Pero lo mecánico en abstracto, digo, a ver acá. Mirá, por ejemplo, te digo, hay cosas que son así, a mí se me ocurre en general, cuando hay o cuando tengo obras así que son concretamente que hay alturas específicas, digamos como esta que no tiene nada raro, no que...

FG: Sí...

CM: ... Hay que nada más que bajar las teclas y que los martillos hagan su trabajo, , bueno, como si fuera simple eso, ¿no? (risas), a veces pienso en que no quiero que ocurran determinados intervalos simultáneos, ¿no? O sea, que no se escuche, no sé. A veces, en general, en las obras me propongo que no se escuche, no sé, tal intervalo, nunca...

FG: Ahá...

CM: entonces a veces los pedales están puestos más allá de las resonancias y todo esto que hablamos antes, para eso...

FG: para lograr eso...

CM: ... o sacados, para eso...

FG: sí...

CM: ... entonces a veces después lo escuchas y decís: da lo mismo que lo tengas o no lo tengas. Entonces esas cosas habría que probarlas....

FG: entiendo, sí, sí...

CM: ... al...

FG: Bien...

CM: ...digo porque viste que también es complicado porque, vos me podés decir, pero si esto lo toco en un Bösendorfer de cola entera, la resonancia va a ser quince veces más que...

FG: Totalmente, totalmente. Depende del estado de ese Bösendorfer (risas), también...

CM: , claro, también eso es verdad.

FG: ... eso desde ya. Entonces la última pregunta sería si hay alguna otra pregunta que te gustaría que te haga o algo que vos pensás que podría aportar y que no te pregunté?

CM: No, creo que cubrimos bastante, más de lo que yo esperaba (risas). No, y para mí una de las, si querés, para redondear un poco, lo que es más difícil de lograr en una interpretación de algo que, bueno que yo no puedo interpretar obviamente, si fuese Gerardo Gandini por ahí (risas), lo podría haber hecho pero, que, y que me parece que Gandini tenía mucho de eso en tocar sus obras, cuando las tocaba, que es el cómo lograr en este intercambio que vamos a tener obviamente, que la persona que interpreta pueda hacerse de la obra como para que pase eso que dije hoy: no importa si la corchea esa es una corchea, si se alargó o se acortó, pero que eso empiece a funcionar como parte de la música, porque vos sabés, yo también lo

digo como intérprete, cuando estás muy atenta o atento a lo que está pasando en una partitura, no podés sacarle la música a eso, no ? sí...

FG: mm...

CM: ... eso es lo más difícil para lograr, eso me parece un punto interesante para....

FG: sí, lo que vos hablás es de poder ir más allá...

CM: (?)

FG: ...vos hablás de poder ir más allá de la partitura justamente hacia una apropiación, no?

CM: sí, claro, claro. Hay mucho escrito sobre eso obviamente y mucho hablado, pero hay que lograrlo, no?

FG: totalmente...

CM: ...y eso, no sé si se logra con más o menos trabajo. No sé, será una cuestión de... no sé...

FG: Bueno también pienso que puede...

CM: (?)

FG: ... Surgir del trabajo en conjunto, una forma de apropiarse de la obra puede surgir del trabajo en conjunto, ¿no?, también, entre otros factores. Bueno, Carlos, Mastro, como te digo yo a vos, en realidad, gracias por este tiempo de entrevista, ¡y hasta la próxima! Ya en breve vamos a tener otro intercambio con la partitura, ya con la música específicamente.

Entrevista complementaria (realizada el 13/11/2021)

FG: Estamos haciendo algunas preguntas para la entrevista sobre los temas a trabajar, referidas a vos, a la composición y a tus obras. Entonces la pregunta concreta sería: ¿qué es para vos la obra musical?

CM: Y, eh, la obra musical, no sé, no sabría decir bien qué es, pero sí creo que para mí entender no sirve para reconocer de qué sirve, de qué vale, que tenga su valor, para mí la obra musical de las que yo hago, necesitan no estar grabadas. Tienen que ser en vivo o escucharse una vez, porque toda la repetición de una grabación ya para mí deja de ser la obra.

FG: Ahá...

CM: Eso por un lado. Pero bueno eso también..., resalta el vivo y después tiene que ver con, tal vez, con lo que dije en la entrevista pasada de que es una forma de proponer. Mis obras son, además de obras, son propuestas. Y hay gente que dice que eso es una obra de arte y qué sé yo....

FG: Claro...

CM: ... Entonces está tan amplio que...

FG: Bien. De alguna manera lo que me dijiste al principio me parece que me está respondiendo algo, pero quiero que seas más explícito, ¿qué sería...?

CM: Cómo no...

FG: ... ¿Dónde está la obra? ¿Dónde tiene una entidad que vos digas, "esta es la obra"?

CM: Cuando suena, ¿eso?

FG: ¡Ah!, bueno... por eso.

CM: ... Por eso dije...

FG: Quiere decir que para vos...

CM: O sea, la partitura sola... Bueno, hay muchos libros escritos...

FG: Pero por eso te pregunto, ¿para vos...?

CM: ... A lo largo de la humanidad...

FG: Sí...

CM: ... Acerca de si la partitura es la obra, si la obra es cuando suena...

FG: Por eso. Hay gente que te dice para mí cuando escribí y está en el papel, esa es la obra. Yo te pregunto, ¿para vos qué es la obra musical?

CM: Bueno, en principio, sí, porque yo hago eso y, si no está eso, tampoco estaría lo otro...

FG: Bien...

CM: Pero es parte de todo el proceso...

FG: Es una parte del proceso, ok. Entonces si vos tuvieras que definir qué es la obra musical, ¿cómo la definirías?

CM: No sé, (¡risas!) No tengo una definición...

FG ... y, pero, un poco, me lo estás diciendo...

CM: Y, sí, pero no la definiría así tampoco. Es lo que suena, pero también es lo otro.

FG: Sería... un... algo...

CM: Porque también en la forma de plasmar ideas, una forma de grafía, bueno que es la que yo adopté, la única que sé.

FG: Sí.

CM: Para que suene algo que también, si no es exactamente estricto con lo que está escrito, no me preocupa.

FG: Bien.

CM: Dentro de determinados márgenes, obviamente.

FG: Perfecto.

CM: Por eso ya habíamos hablado de la fragilidad de la obra.

FG: Sí.

CM: La fragilidad de la obra se refiere a la fragilidad o no fragilidad, digamos resistencia en cuanto a lo que yo grafico... (?) Que sé yo, otra gente hace otras cosas. La música electroacústica no tiene eso.

FG: Claro.

CM: Todo eso que estoy diciendo, la música electroacústica no lo tiene. Salvo que esté hecha en vivo, ¿no?

FG: Sí, finalmente, a lo que iba es que yo quería que vos definieras cuál es tu concepto de obra musical. Y, por lo que me estás diciendo, tu concepto de obra

musical parte de una propuesta tuya que se plasma en un papel y que después tiene que sonar. Eso es la obra musical.

CM: Claro, sí, sí.

FG: Bien. Bárbaro.

CM: Y que, además, es un medio que a mí me permite hacer sonar cosas que yo solo no podría hacer, digamos.

FG: Claro.

CM: Porque si yo me pongo a componer cosas para guitarra que yo (?) tocar, va más allá de eso.

FG: ¿Y cuál sería la diferencia si vos lo pudieras tocar?

CM: No, no, que yo he tocado obras mías, me parece fantástico...

FG: Sí...

CM: ... Pero todo lo otro...

FG: Claro, no componer solo lo que vos podés tocar...

CM: Claro, claro, sí...

FG: ... Sino cosas que no... exacto, bien...

CM: Inclusive para guitarra, como le compongo al colombiano Guillermo Bocanegra...

FG: Claro, bien. Después la otra pregunta es: ¿qué significa para vos componer? ¿por qué componés o para qué?

CM: Bueno puedo volver a decir que es una forma de estar en el mundo. Es una forma de componer y es una forma de estar en el mundo y de presentar mis pensamientos y mis ideologías a través de las obras. Que es lo que, creo, mejor me sale. Hablar no me sale bien, dar discursos menos. Pero bueno, sí... (?)

FG: Bien.

CM: No solo en el arte, sino en un montón de cuestiones más, pero yo, digamos siempre, ahora cada vez más, me planteo mucho un montón de temas... Cuando escribo obra... Temas que tienen que ver con lo artístico, con lo musical, y con otras cosas que tienen que ver con la sociedad, con la política, etcétera, etcétera.

FG: Bien. ¿Y tenés alguna reflexión en particular sobre lo que significa ser un compositor en Latinoamérica?

CM: ... (pájaro)...

FG: Si tenés alguna reflexión al respecto de lo que puede significar o de lo que significa para vos ser un compositor en esta parte del mundo, ¿no? Si tenés algo para decir al respecto de eso o no.

CM: Sí, habría mucho para decir, pero... puede significar muchas cosas y, de acuerdo a quien lo haga, pueden pasar cosas diferentes. Para mí eso tiene que importar al momento de la composición y a mí me importa, y trato de reflexionar al respecto de eso porque yo soy alguien que compone, llámalo como quieras, que crea obras de arte o música u obras musicales, que siempre me lo planteo desde donde estoy y me planteo la cuestión, que es inherente a de dónde venimos, a todo lo que hay originario de América y se tapó, y ahora, a veces, por suerte, surge, y me planteo también mi herencia europea y toda la cultura y la formación que tenemos y

todas esas cosas tienen que ver, en general, con lo que ocurre por acá muchas veces.

FG: Ahá... y está la pregunta...

CM: ... Pero no, eso no significa ser un compositor latinoamericano, no significa eso. Yo pongo sobre la mesa todas las cuestiones que me parece que andan dando vueltas.

FG: Y en ese sentido lo que me comentaste hace un ratito de que, por ejemplo, esta pieza es una pregunta que no la había pensado antes, pero, por lo que decís, esta pieza en particular que estamos trabajando, vos dijiste: “es más como una pieza centroeuropea desde el punto de vista de lo que le pide...”.

CM: Al instrumento...

FG: Al instrumento... ya ni siquiera al instrumentista...

CM: Sí, sí, claro.

FG: Al objeto piano, como digo yo, ¿no? ¿Y cómo ves eso?, o sea, ¿te preocupaba o te preocupa, o te interesa o no te interesa, o simplemente sos consciente de eso, digamos?

CM: Sí, pero, sí, igual después inmediatamente dije: “Bueno, pero si no funciona, si no se toca en el mejor piano, también funcionan un montón de aspectos que traté de ponerle a la obra y me parece que, si la persona que lo interpreta lo entiende, pasa...”

FG: Bien...

CM: Siempre algo hay sobre la fragilidad y la resistencia de la obra...

FG: Sí, finalmente según cada piano va a sonar la obra bastante distinta, ¿no? según lo que le pase a ese piano, cuánto nivel de resonancia tenga o cuánto...

CM: Sí, sí.

FG: ... Como veíamos hoy, si la corda funciona realmente...

CM: Igual son, además, son esta obra y de las que tomé materiales, son obras que están pensadas desde usar el piano desde las teclas... eso es una premisa y tiene que ver con otras cuestiones que no tienen que ver, no sé, si con lo latinoamericano o qué, pero tienen que ver con no usar recursos porque sí, digamos... (también decía hoy... en otra entrevista que está en *off*), eso de que no queden en las obras... A veces, quedan nada más que en el dispositivo, en el recurso técnico, en el recurso instrumental y no se llega a hacer la obra. Acá la propuesta de esta fue siempre simplemente usar el piano...

FG: Como limitar...

CM: *an tasten*...

FG: Limitarte a esa situación, a propósito, como...

CM: Sí, sí...

FG: Como una cosa creativa..., perfecto...

CM: Y no dejé de lado otras cosas.

FG: Claro...

CM: Como así en otra obra que vos has tocado tenés que estar metida adentro del piano y usar la voz, que sé yo...

FG: Totalmente, totalmente, perfecto. Bueno, ¡buenísimo! ¡Gracias!

CM: De nada, gracias.

Primer ensayo

(realizado el 4/03/2022)

Antes de pasar la obra entera por primera vez

FG: Según tu percepción...

CM: No que yo creo que tenés que habilitar toda esa parte de agregar pedales de resonancia, lo que vos necesites para ligaduras, eso hazelo donde quieras...

FG: Ahá.

CM: Eh, y unirlos o facilitar los una corda para lo que a vos te facilite toda la ejecución y después...

FG: O sea, no, no.

CM: Si llega a haber al...

FG: ¿No estar tan pendiente de lo que tal vez escribiste?

CM: Exacto, pero y marcártelos, unírtelos a propósito, acá lo uno, acá no lo uno, acá lo uno...

FG: Sí, ok.

CM: Porque, sobre todo eso, como son para esos detalles de los acentos o de notas, las que están fuera, como acá al final, ¿no? Acá, al final, es eso, al final es un trabajo tímbrico...

FG: Total.

CM: Tiene una corda, no tiene, claro.

FG: Tiene con pedal, sin pedal, una corda, querés acentuado.... lo que vos querés es una variación de ese sol.

CM: Claro, pero ahí es más fácil. Esa es la diferencia.

FG: Esa no es tan complicada.

CM: Eso, ahora yo me doy cuenta leyendo, lo que estaba leyendo el otro día, que esa es la diferencia entre minimismo norteamericano y minimismo latinoamericano, que dice Graciela.

FG: Graciela...

CM: Porque dice: "El norteamericano es mecánico y el latinoamericano...

FG: Es artesanal.

CM: ... reiterativo".

FG: Ah...

CM: Uno es repetición. Repetitivo y mecánico.

FG: Sí.

CM: Y este es no repetitivo, sino reiterativo...

FG: Reiterativo.

CM: ... Y por eso tiene modificaciones. No, yo lo digo, no lo hice pensando en eso...

FG: No, pero te diste cuenta ahora, claro. Eh, ¿y sobre esa página alguna cosa en particular de lo que hice ahora?

CM: Si querés la tocamos... a ver qué pasa.

FG: La puedo hacer, sí.

CM: Y lo que es más difícil que yo creo de esa página es que, bueno, eso es un poco a mi personalidad, ¿no?, de cómo se precipita el final, es que eso no quede como una cosa rara.

FG: ¿Esto?

CM: Claro... Pero para mí no quedó raro. Es más, si hay que tomarte más tiempo acá para que vos lo sientas más de qué va, me parece que puede tranquilamente, ningún problema.

FG: Eh, ¿tal vez el matiz no estuvo suficientemente *pianissimo*?

CM: No, no, sí, sí, sí. Lo único que me pareció que está bueno que quede más... es regular el último sol para que suene.

FG: Para que siga sonando.

CM: Para que suene más.

FG: Sí, sí, sí me agarró un poco desprevenida. A ver...

CM: Bueno porque había pasado algo acá entonces...

FG: Sí..., a ver.

CM: ¿Qué hacés?, ¿tomás del...?

FG: Sacame esto por las dudas (risas), porque te voy a contagiar... Voy a agarrar de acá.

CM: ...(?) La cámara.

(Compases)

CM: Bueno ahí, ¿por qué se apagó el derecho?

FG: ¿Cómo?

CM: ¿Por qué se apagó este?

FG: ¿A ver?

(Compases)

CM: Claro, ahí tenés que tenerlo.

FG: ¿Cómo tenerlo?

CM: Esto, tenés que tenerlo hasta acá, porque levantás el pedal.

FG: Esperá...

(Compases)

FG: Esto decís...

CM: ¡Esto!

FG: Ah, dejo la mano...

CM: Sí, o cambiá, cambiá las manos, que sé yo, lo que quieras.

(Compases)

CM: Ahí está. Yo haría eso.

FG: Ah, ok, bien.

CM: Eso pasó...

FG: Eso puede haber pasado una vez que no lo hice.

(Compases)

CM: Ahí está, ahora sí.

(Compases)

CM: Perfecto.

(Compases)

CM: ¿Por qué no se apaga el sol de ahí?

FG: Esperá...

(Compases)

FG: Ah...

CM: Ah, ahora sí. Ahí está. Tampoco salió eso.

FG: ... Es que la corda se me corta...

CM: No importa, ahí dejalo, eso, no pasa nada.

(Compases)

CM: Acá acordáte de usar el pedal para unir lo que tengas que unir, ¿no?

(Compases)

FG: Ahí ya te sigo con la corda todo el tiempo porque no cambia mucho, me parece, ¿no?

CM: Se notó igual, eh, las acentuadas con y sin corda se notaron.

FG: ¿Sí?, ¿en dónde, acá?

CM: En alguna parte de por acá, sí.

FG: ¿A ver?, voy a agarrar ahí.

CM: Digo, por ejemplo, este que está con una corda y este.

FG: Sí.

CM: O con este. No me acuerdo con cuál. O este con este, digamos, alguno se notó. Igual yo... (?) la corda no se mueve, se tendría que mover más...

FG: Ahí tengo la corda puesta...

(Compases)

CM: Sí, sí.

(Compases)

CM: ...(?) ¿Todo el tiempo?

FG: Todo el tiempo lo tengo.

(Compases)

FG: Esta, por ejemplo. A ver, este pedal de acá sí necesito que me expliques... vos querés que afecte... ¿a qué? Porque ya toqué lo anterior sin el pedal, suponete que hice sol, sigue ligado, lo levanto, lo vuelvo a poner, ¿y ya este sol no lo tiene?, ¿ya este es sin el pedal?

CM: Nooo...(?) Eso, eso, bueno, eso es una... (cosa que yo la puse)

FG: Porque, digo, ¿cuál sería la diferencia entre que saque y ponga, a que siga...?

CM: Que vos puedas separar el dedo de la tecla para agarrar el eco lo más eco posible. Si el eco no suena no pasa nada (...?).

FG: Espera, estoy acá...

CM: Para que te permita, es una....

FG: ¡Ah!

CM: Es para que permita manipular bien el coso.

FG: Para aminorar el efecto de la levantada de la nota...

CM: Sí... (total) exacto...

FG: Igual estoy en *pianissimo* entonces...

CM: Sí, pero, si lo levantás, se nota, ¿eh?

(Compases)

CM: Yo digo para que tengas tiempo...

(Compases)

CM: Digo eso para para ese tipo de cosas.

FG: Está bien.

CM: Y, después lo que hay, sí, que los pedales de acá de algunos momentos, bueno, acá son para ligar, eso sí, pero después había uno que lo perdí. Este ataque, o sea, hay ataques con pedal que son a propósito justamente para que el ataque suene con la resonancia o suene sin la resonancia del piano y acá se nota todo eso, digo, porque está el sol solo.

FG: Sí, porque, además, tenés menos textura...sí, claro...

CM: O sea y acá si pasa otra cosa que no es exactamente lo que está escrito y vos lo manipulás como para que justamente suene eso de que hay como una... vos no sabés, ah, ¿es diferente o es igual?, ¿es igual o es diferente?

FG: Sí, ah...

CM: Porque, además, hay como una especie de superposición rítmica de los distintos soles. Claro, como que los acentos por ahí hay como una ¿polaridad?, andá a saber, andá a buscarla... .

FG: Ah, la rítmica que estaría produciendo.

CM: Sí, que se crea entre los acentos.

FG: Ah, sí...

CM: Sí, eso.

FG: Claro, yo... Lo que me parece a mí es que vos querés que todos los sol entren en lugares distintos y con tímbrica distinta, eso está muy claro, entonces.

CM: Por eso, y cada rítmica tiene su regularidad entre comillas, ¿no?

FG: Sí, sí, voy a seguir desde acá así agarramos el final, a ver qué pasa acá, suponete que agarro de acá...

(Compases)

FG: ¡Ay!, me agarra desprevenida, esperá...

(Compases)

FG: No le puse el pedal, ahora lo hago.

CM: No importa.

(Compases)

FG: Me estoy olvidando de ponerle este pedal, no sé por qué, porque lo veo, ¿ves? como lo veo dos veces...

CM: Pero no lo pongas.

FG: No, esperá, esperá...

CM: Ese no importa, eh, ese es para quedar, para que quede más piano, es un tercera menor.

FG: ¿Qué pasa si hiciera eso? ¿si no lo cortara?

CM: Sí, sí.

FG: ¿Sería muy distinto?, ¿capaz que sí?

CM: No (?), sol...

(Compases)

FG: Claro, vos querés que se destaque un poquito este sol.

CM: Pero se escucha igual por el registro, por todo.

(Compases)

FG: Está bien, no hay problema. El asunto es que me acuerde, que lo practique.

CM: A ver, hazelo por el último sol. Hazelo de vuelta.

(Compases)

CM: Ah, sí, suena así, perfecto.

FG: ¿Sí?

CM: Si no, hay que darle un poquito más.

FG: ¿A qué?, ¿al sol?

CM: Al último... En realidad, este sol...

FG: Ah, a este... a este, decís.

CM: este sol, escrito así, ¿por qué está escrito pp? Porque no es un ataque. Así como te salió, te salió genial. No es un como un ataque, sino más el refuerzo del que ya que venía sonando, pero...

FG: Pero como un eco, porque este es *mezzo* y este es *pianissimo*.

CM: Claro, por eso, y acá como está, como este sigue sonando por el pedal acá lo volvés a atacar, pero por eso está *pianissimo*, para que no se escuche, sí más un eco, pero el tema es que quede sonando, si no queda sonando es una porquería.

FG: Sin ser un acento, que uno tenga claro que tiene que proyectar para seguir sonando.

CM: (?)

FG: Bien...

CM: Y, después, lo otro que te estaba diciendo, me olvidé. Ah, que, lo peor que puede pasar es cuando no te alcanza el tiempo para ir a un agudo. Para volver es otra cosa, pero para ir al agudo, es desesperarte y entonces es preferible para eso tomarse más tiempo y tocarlo para no hacer...

FG: Sí.

FG: Y en el ges...

CM... Se enteran desde la cancha de River...

FG: , obvio, y el gesto, ¿cómo lo viste? Ahora, bueno, no; no me estabas mirando, pero...

CM: No. No, pero sí, pero se percibe.

FG: ¿Sí?

CM: Está. Para mí, está bien.

FG: Ok. Bueno, la tengo que seguir trabajando y haremos una próxima sesión ya con más detalle tal vez. Vos escuchás lo que grabé hoy, más todo lo que pienses o lo que se te ocurra y la próxima sesión...

CM: Dale.

FG: ... Trabajamos ya más, todavía más refinado. ¿Qué te parece?

CM: Sí, perfecto.

FG: ¿Sí?

CM: Y una cosa que yo una vez sugerí hacer que es: algunos pasajes que son difíciles, tocarlos sin el sobreagudo. Como si... viene otra persona y te lo toca.

FG: Ah o sea... practicarlos sin poner...

CM: No sé, capaz que sirve, capaz que no, pero fijate.

FG: Sí, sí, hasta ahora no estuve haciendo.

CM: Imaginártelo como que viene otro piano y te lo toca.

FG: Claro, genial, genial.

CM: Si no, lo ponemos en pista, .

FG: , no, está bueno que... El asunto es ese para mí, que no termine siendo un golpe o sea que...

CM: Sí, sí.

FG: ... sea una situación en la que yo puedo estar antes para que el sonido salga proyectado y no tirar, te tiraste a la piletta...

CM: Sí, sí.

FG: ... digamos, ¿no? Eh, por lo menos en la versión anterior eso lo logré. Espero que en esta...

CM: Sí, claro.

FG: También lo voy a, creo que lo voy a poder lograr, ¿sí?

CM: Y sí, porque después lo demás lo podemos ver cuando... cuando... (?)

FG: ¿Y en cuánto al tempo?, que ahora para mí yo estoy a menos todavía que esta marcación, estoy un poquito, estoy tres o cuatro marcas menos, seguro.

CM: O sea, que está claro que el cambio ese de tempo que hay ahí y acá es solo por una cuestión de grafía rítmica, facilita la grafía nada más, sino sería ¿unido?, pero nada más que por eso lo hice...

FG: Pero el cambio de tempo lo querés porque querés también que tenga cierto movimiento. Porque acá la corchea, o sea, sería corchea lenta, corchea más rápida...

CM: Bueno, en el comienzo sí, pero, ponele la segunda página, ese es un poco más rápido porque es otro, es como otro material, tiene lo mismo, viste que la mano derecha parece que hace lo mismo...

FG: Sí, sí...

CM: Pero eso es un poco más rápido (?), ¿160 dice? corchea, ¿sí?

FG: ¿Acá? Sí, sería 160 corchea; acá baja a 108, entonces es más tranquilo... eh...

CM: Sí, pero las rítmicas también son distintas.

FG: Exacto, acá hay mucha más información, muchísima más.

CM: Claro, por eso digo, está escrito así porque eso era homologado al tresillo del 80.

FG: Claro.

CM: Por eso y la otra original también, la original dice 81, y por el valor, pero...

FG: Claro.

CM: Pero, en realidad, es, tiene que ver con la grafía...

FG: Ahá.

CM: Porque en el otro, ¿cómo está en la versión original el tempo?

FG: (?)

CM: Y acá vuelve por lo mismo, porque acá vuelve a los valores de antes.

FG: Acá vuelve a esta, a esta sección.

CM: No, no es la sección, es el final, pero el final está escrito en el, esto está en los valores de tresillo del 80 y el otro no.

FG: Claro.

CM: Pero vos pensá que no (?) la cuenta.

FG: Tengo el metrónomo si querés...

CM: No, eh, necesito la cosa... bueno listo.

CM: Bueno, en el comienzo, sí, 160 dice la corchea.

FG: Tengo el metrónomo, también.

CM: Necesito la cosa.

Luego de pasar la obra

Al final de la ejecución completa de la pieza, Mastro aplaude.

F: bueno, no quise parar, no, dejemos, sigamos, no quise parar.

M: No, está muy bien.

F: ¿Cuánto duró?, porque eso era lo importante.

M: No lo vi, después lo medimos.

F: ¿Y no querés ver?, porque eso..., para ver si respeté más o menos el tema de los tiempos.

M: Acá dice 8.20 ponele que... casi 8 son...

F: Casi 8... y vos habías pensado 7.30.

M: No, pero está bien así para esta velocidad, está bien, puede ser.

F: ¿Sí?

M: Entre 7.30, sí, sí, sí.

F: Ok, bueno. Si querés, me decís todo lo que pienses, o si no yo...

M: No y...

F: No, yo te empiezo a hacer preguntas de escritura incluso, como quieras.

M: Yo pienso que está muy bien así. O sea, está bien, hay cosas para trabajar y todo eso, pero para mí está bárbaro.

F: ¿Sí?

M: Porque se empezó a armar. Vos, si la..., lo que pasa que hasta que la empieces a escuchar vos lo que estás tocando, hasta que...

F: Hasta poder soltar.

M: Digo, porque hay, se escuchan las rep..., no, no

F: Ahora.

M: Cuando está mal tocada parece que todos los ataques fueran en cualquier lado.

F: Ahá.

M: Y eso no pasó ahora.

F: Ok.

M: O sea, que eso rítmicamente (?) se entiende, ahí hay como regularidades. Después, para mí, me parece que tenés que marcarte todo el tema de los pedales que puedas.

F: Yo ahora no me preocupé tanto...

M: Está bien.

F: ... de los pedales. Tal vez hice alguna cosa que no estaba.

M: De hecho, acá no quedó este silencio, acá no quedó; este quedó y este, no. Bueno, no importa.

F: Sí.

M: Te acordás que estas flechas eran para eso, ¿no?, allá (¿agrupar?).

F: Sí.

M: Allá al comienzo sonó perfecto.

F: Este es importante.

M: Eso sí.

F: Entonces está...

M: Ese es real.

F: ... después.

M: Y este si se..., si lo querés, lo hacemos más largo. Lo hacemos más largo, como te dije antes. Este, de hecho.

F: Sí. Esperá. Seguime diciendo y después yo te voy preguntando cosas.

M: Dale.

F: Bueno, por ejemplo, si querés empezar como del comienzo.

M: Sí, del comienzo yo diría que en el compás 3 habría que tratar de destacar el la.

F: ¿Este?

Ej.

F: ¿Mucho más? ¿No estaba tan marcado?

M: Bah, no se separó tanto. Está bien, pero, bueno, eso es circunstancial.

Ej.

F: Capaz que puse la corda ya en este la y tendría que haberla puesto después.

Ej.

M: Sí, bueno, habría que ver.

(termino ejemplo)

F: Bueno, entonces, ¿algo más de eso?

M: No... Después por eso, después toda esa parte, hay algunas notas que sonaron un poco menos, pero bueno, fue la ejecución.

F: Sí. ¿No te acordás dónde?

M: Me parece que el la bemol, ¿dónde está? El que tiene el la bemol arriba (?), me parece que este, bueno... (?)

F: Ah, ¿este?

M: Sí. No, no. Puede ser, no sé, no, pero fue una circunstancia, después todo funcionó perfecto.

F: Ok, después este está. Vos marcás este silencio, pero después este silencio que me escribiste lo anulás con el pedal...

M: Sí, claro.

F: Y es a propósito, ¿no es cierto?

M: Sí, sí.

F: Vos lo querés unir.

M: Sí, yo para no escribir ligaduras al divino botón.

F: Te digo una cosa, acá yo le puse un poquito de pedal.

M: Sí, está bien.

F: Que por ahí ni te diste cuenta, porque si yo no le pongo pedal queda como un hueco.

Ej.

F: Yo hago esto...

M: Sí, sí.

F: O sea, ese aire, que hay ahí...

Ej.

F: ... para mí es mejor evitarlo.

M: Sí.

F: Entonces ya está, ya lo saqué.

M: Sí, por los cambios de dedos, sí.

F: Ah, entonces es un leve.

M: No. Es que eso, eso es lo que hablamos la otra vez. Le tenés que agregar pedales que no están puestos por ejecución, ¿eh?

F: Ah, bueno, eso esta ok.

M: Eso sí.

F: ¿Ves? Eso no me acordaba.

M: Los pedales que son para tus ligaduras ya dej...

F: Ok.

M: ... agregáselos.

F: Después, siguiente silencio que vos me marcaste y que estaba es este, eh, esto hasta acá más o menos bien. Después, bueno, acá empieza el tema de por qué la entrada y la salida de la corda.

M: Bueno.

F: Te pregunto, ¿vos querés evidentemente marcar los acentos?

M: Claro, es que esa es la idea. Si vos, y yo te iba a decir...

Mastro señala en la partitura

M: Y entonces esto es lo mismo que este la bemol, es lo mismo que este la bemol, es lo mismo.

F: Sí.

M: Que este la bemol...

F: Sí.

M: ... etc., todo eso, por eso están marcados por los acentos, si a vos esto te funciona...

F: Si yo lo dejo.

M: ... apretando el pedal y vos le das un poco más de volumen o lo timbrás como sea, está perfecto.

F: Ahora probemos, porque mirá si yo hago...

Ej.

M: Sí, no importa si sobresale. Si vos decís: "uy, me zarpé", no importa.

F: O sea, vos lo que querés es que sobresalga.

M: Sí, que no sobresalga mucho, pero si te zarpás, preferible que sobresalga más de lo necesario.

F: Pero al levantar la.

M: Que se sobresalga menos.

F: Por eso digo, al levantar vos la una corda.

M: Sí, es eso, le cambia el timbre del la bemol con el sol, por ejemplo. Pero es lo mismo. Mirá, hazelo con y sin.

F: Mirá, sería...

M: hazelo solo.

Ej.

F: Ahí sin corda.

M: Claro.

Ej.

F: ¿Y ahora? Ves que no está haciendo...

M: Y ahora hacelo, agregale la corda en el sol, hacé eso.

Ej.

M: Por eso no cambia mucho.

F: No, no cambia.

M: No si (?) lo ves en un *Bösendorfer* de gran cola... sí, con suerte.

F: Tal vez, como yo te decía.

M: A ver apretá un poco una corda.

Ej.

M: Y ahora soltalo.

Ej.

F: No está tan, no es tanto.

M: Sí, acá no se notaba tanto, en otros pianos se nota más.

F: En otros pianos tal vez se nota más, pero, digamos, básicamente, yo podría dejar la corda.

M: Sí, sí, sí.

F: Si este se destaca.

M: Sí, sí.

F: Eso fue un poco lo que pensé, por eso te puse un signo de pregunta de por qué lo habías marcado.

M: Que después en esta parte, porque es más continua, ya ni siquiera se lo puse.

F: Sí, y después, por ejemplo, a nivel pedal, acá hay cosas que si yo lo hago como vos lo escribiste para mí se pierden algunas posibilidades, pero tal vez es lo que vos querés, queda todo como borroso. Mirá, yo te lo voy a tocar esto como vos lo escribiste. Sería...

M: Hablás del pedal tonal, ¿no?

F: Te hablo de los dos. Yo voy a tratar de hacer todo desde esta sección hasta acá como es.

Ej.

F: Hasta ahí, ¿no? Más o menos, bueno, hasta acá. Pero, digamos, ahí yo traté de hacer todo tal cual está marcado en la partitura.

Mastro toca una línea: sol, mib, re, mib, do.

F: Y a la vez te pregunto, ¿es así como lo querés?

M: ¿Eh?

F: ¿Es así como querés que suene?, porque hay un montón de armonías y cosas que...

M: ¿Por qué?, si no, ¿qué decís?, ¿que se pierden?

F: No, no, no sé si se pierden. Digo que...

M: ¿Vos qué decías?, que quedan...

F: Capaz que si yo lo hiciera instintiva... Mirá, lo voy a tocar instintivamente, sin pensar en lo que vos... A ver, capaz que no tiene nada que ver...

M: Dale.

F: ... con lo que vos querés. Sería:

Ej.

M: Claro, pero ahí, por ejemplo, lo que pasa es que se pierde el grave. Y la idea era que en esa parte quedara el sustento.

F: ¿En dónde se pierde?, (?) ¿este?

M: Claro, ahí vos cambiaste y se perdió la resonancia de aquel en algún momento
(?)

Ej.

F: A ver, esperá, esperá.

M: Por eso la idea es que, acá está puesto, sobre todo, para que quede este ámbito del grave.

F: Claro, lo que pasa es que si vos hacés esto...

Ej.

M: Por eso acá lo levanto de vuelta, ¿ves?

Ej.

F: Claro, pero ya al hacer esto con el pedal puesto te queda toda una nube, ¿no?

Ej.

M: Sí, sí.

F: ... Y ahora esto casi tampoco se escucha mucho...

Ej.

M: No, lo que se puede hacer, sí, es levantar el pedal justo acá. Vos, me parece que lo levantaste antes.

Ej.

F: Puede ser que yo lo haya cambiado.

M: Eso puede..., marcáselo, sí, se puede hacer tranquilamente, hacemos esto...

Ej.

F: O sea, lo toco, y después le pongo el pedal.

M: Acá...

F: Ok.

M: Ahí lo hacemos.

F: Ok.

Mastro anota en la partitura.

M: Esperá, yo te marqué la partitura...

F: Si está bien, está perfecto... igual.

M: "No se toca la partitura" (en tono de broma).

F: Igual, después, capaz que te voy a pedir que me hagas otra más.

Yo anoto en la partitura.

M: ¿Y lo dejás puesto después?

F: Claro, porque esa sería la idea, ¿no? Sería...

M: Sí, sí, claro, para que quede todo el pedal de la, hasta que venga el próximo la.
Ej.

F: Que quede hasta acá, entonces ya esto está menos borroso.

M: Y acá también podés hacer lo mismo. Mirá, si querés lo cambiás acá...
Ej.

F: Y acá, ¿podría cambiarlo acá?

M: Sí, pero para que lo vas a cambiar dos veces, decís vos.

F: Sí, acá no pasa nada.
Ej.

M: Ahí está bien, porque después quedate.

F: Ahí lo cambié.
Ej.

M: Ahí, sí, después ya está, después ya no está más.
Ej.

F: Este, a veces, me (¿...ía?) hacer, pero, pero me parece que no querés eso...
Ej.

M: Bueno ese puede estar, porque yo me di cuenta ahora que sí, que no hay, yo no sé si nos olvidamos de algún silencio, pero, si no, no estaría mal que este silencio exista realmente, si vos....

F: Claro, sería...

Ej.

M: Sí... como el comienzo.

Ej.

F: ¿Así?

M: Ahí está, dale. Sí, marcáselo, dale.

F: Entonces, ¿lo levanto acá?

Yo anoto en la partitura.

M: Lo compramos.

F: , o sea, querés que se note. Claro, yo pensaba...

M: Después vemos en el todo —porque eso, total, es una pavada— es...

F: Totalmente

M: ... remodificable.

F: Totalmente, y, después, obviamente acá, vos querés marcar el la bemol, para nada el sol, no querés sol la...

Ej.

M: Claro.

F: Sino la la.

Ej.

M: Claro, exacto.

F: Y después.

Ej.

M: Es más, el sol debería estar escrito en la mano izquierda, habría que escribirlo acá...

Ej.

F: ¿A ver?

M: No, no llegás, pero habría que escribirlo ahí.

F: ¿Que haga esto?

Ej.

M: No, no, para mostrar que es parte del contexto de abajo, no, pero no se puede.

F: Sí, porque en realidad vos me marcaste, que también te iba a preguntar, me marcaste un silencio acá como...

Ej.

M: El silencio es para poder hacerlo, para poder tocar.

F: Uno, dos, y ahora...

Ej.

M: Sí, ese sí.

F: Podría hacer eso.

Ej.

M: Eso para mí yo lo haría, lo que pasa es que acá no te da, pero habría que escribirlo en el pentagrama inferior, por lo del pp siempre.

F: Ah, ok.

M: Pero es una cuestión de grafía mía.

F: Pero como ya pusiste pp, se entiende que esto sigue, ¿no es cierto?

Ej.

M: Ah, sí porque ahí está pp, cierto.

Ej.

M: Ahí yo lo había hecho, pero dije que no, es una sutileza que no tiene sentido.

Ej.

F: Claro.

M: (?) Todo lo implica en sol.

Ej.

F: Después, acá, por ejemplo, yo sigo con una corda y no pasa nada...

Ej.

M: No, sí, por eso, si no eso no, para mí podés dejarlo.

F: O sea, todo esto podría dejar una corda.

M: Sí.

F: Y todo esto podría dejar una corda y sería un problema menos. No digo que tenga que ser así, pero podría simplificar...

M: A ver, hacé el sobreagudo con una corda, el sobreagudo más grave, no ese, el que llega al, ¿cuál es?

F: Eh, ¿cuál es el sobreagudo más grave? Este...

Ej.

F: Viste que aún con una corda...

M: Sí, sí.

F: ... suena bien.

M: Sí. Yo tenía miedo por estas notas, pero no.

F: Ah, pensabas que afectaba a estas dos...

M: Sí.

F: Ah, no, es que no lo estoy tocando bien, no es ahí, es acá.

Ej.

M: No, no, está bien, no porque es octava.

Ej.

F: Ah, ok. Sí, ya me parecía.

Ej.

F: Es acá. Digo, a lo que voy, es que si vos me decís...

(Mastro toca sol sol).

M: Sí, está bien.

F: Salvo que me digas: sacá siempre la corda en...

M: No.

F: ... en lo de arriba. Incluso por los pianos, porque no sabemos con qué piano.

M: (?) Manejamos con intensidad las corda, listo.

F: Claro.

M: Sí, sí, yo estoy, yo, para mí, me solucionaría eso, después vemos, Faba, si en algún momento decís: "mirá, esto sonó" o "no sonó, pero yo creo que no, yo lo solucionaría más por, bueno, que salga y después vemos.

F: Y, después, vemos.

M: Si pasó algo de eso.

F: ¿Y qué más?

M: Pero pará, porque estábamos diciendo algo.

F: Sí, estábamos por acá, bueno.

M: No, después lo que hay todo el tiempo es...

Mastro toca sol mib re mib do.

F: ¿Qué?

M: Eso, que está el sol mi, ¿viste que aparece mucho?

F: ¿Dónde está el sol mi?

M: Hay varias veces.

F: ¿Después no?

M: Que vos lo tocaste muy bien, te aviso.

F: ¿Lo toqué muy bien?

M: Sí, bueno, allá también hay, en esa parte también hay.

F: ¿Esto?

Ej.

M: Eso, eso es de la comparsa.

Mastro vuelve a tocar lo anterior y agrega un sib final.

F: Sí, y, pero, ¿dónde está esa línea que no la veo?

Mastro toca.

M: Eso es.

F: ¿dónde está?, ¿dónde está?

Mastro toca.

M: Y eso está, no, pero aparece de a cachitos.

F: Ah, vos decís que está enmascarada.

M: Y los sol es siempre eso.

Mastro toca en el agudo.

F: ah, ok., ok.

F: Las últimas páginas son lo que menos...

M: Pero eso está, bueno, pero ahora ya se me pasó.

F: ... trabajado tengo, pero igual.

M: ¿Ves acá este sol mi?, ¿este sol mi?

F: Ah, esto.

Ej.

F: Esperá, sería...

Ej.

M: Eso es eso, ¿no?

Mastro canta.

F: Ah, ok.

M: Y también lo que...

F: Acá tenía una pregunta, porque no entendía bien dónde lo ten... o sea, esto es...

Ej.

F: Un, un dos, sería un dos, un dos tres, ¿sería así? un dos, un dos tres, ¿sí?

Ej.

M: ¿En este compás?

F: En este, sí.

M: Sí, sí.

Ej.

F: Porque este silencio de corchea, de repente cuando lo miro rápido, a veces, me hacía pensar, pero, a ver, ¿dónde lo tengo que meter este mi?

M: ¡Ah, la corchea! Sí, sí.

F: Sería como que esta corchea estaría acá dentro.

M: Sí.

F: ¿No es cierto? y esta sería...

M: La segunda corchea del primer pulso.

F: ... la segunda corchea del primer pulso.

M: Tun ta, y tenés el tresillo abajo: tun ta chin...

Ej.

F: Tun ta tu tu ti (mientras canto y chasqueo los dedos), ¿no? ok.

M: Lo que pasa es que esto está escrito en tresillo porque sigue este esquema, y este no.

F: Sí.

M: Y bueno.

F: Después.

M: Esas sutilezas, después, si se corren, en realidad, se acomodan solas por el registro de las voces digamos. Aunque a vos te pase que esto te salió no exactamente el tresillo. Vos, esto, en realidad, se acomoda solo por las voces.

F: Ok.

M: Lo registrar acá también, viste que no son registraciones fijas, pero es como si fueran.

F: Sí.

M: Y eso te acomoda al oído lo que, lo que pase.

F: Y, por ejemplo, ¿todas las situaciones que tienen que ver con la toma de...?

M: Esto no sé dónde va.

F: Esto iba acá, toda la toma de resonancia, digamos, que algunas veces me sale y otras veces, según lo que esté pasando, capaz que no tanto, por ejemplo, esta...
Ej.

M: Ah, sí.

Ej.

F: ¿No? Capaz que, a veces, me agarra desprevenida algo que va a venir, pero ahooora ya sé que (?) me va a salir.
Ej.

M: Bueno, eso no importa, salvo que pase todo el tiempo.

F: Sí.

M: Que ahí sería grave, no pasa nada porque lo que, eh, lo que hay son un par de lugares que no tienen resonancia a propósito.

F: Para qué...

M: Por si, por si pasa esto.

F: Ah, por ejemplo, este no tiene.

M: Sí, ese no tiene.

F: A propósito.

M: Y hay otro más adelante.

F: Este tampoco.

M: Ese tampoco, sí. Y el de los silencios.

F: Este tampoco.

M: Este no por el silencio, ¿ves?

F: Claro, o sea, tenés tres acá que no tienen. Todos los anteriores tienen.

M: Y por eso es que hay un calderón, ¿no?

F: Sí.

M: Ta, no queda más resonancia, solo el sol, calderón, hacés lo que quieras, levantás, y enseguida atacás.

F: Claro... ahora.

M: Y, si querés, yo acá, acá le podés poner, mirá, dibujale...

F: Ahá.

M: ... una semicorchea y acá un silencio de corchea.

F: ¿Una semi?

M: Sí, cambiale los valores; ponele semicorchea al calderón, eso, y a este ponele corchea, al silencio.

F: ¿Este es un silencio de corchea?

M: Claro, no digo para que tengas más, para que hagas más silencio.

F: Ah.

M: Y acá también, porque acá el pedal levanta antes pero tenés el sol.

F: Lo que pasa es que, claro, ¿acá yo no hice tal vez suficiente? Vos decís () recién.

M: Ahí tenías el pedal puesto.

F: Ah, claro, tenés, sí.

M: No, ahí no, no fue de dos, sino fue el pedal.

F: Y con respecto a lo que vos me dijiste aquella vez por teléfono, que para mí es muy importante, esto de los tres niveles, ¿no? ¿Se entiende de lo que toqué recién? Eso... Por supuesto, lo que está acá en el sobreagudo se destaca naturalmente y... Pero esta situación de acá, de acá y acá (*señalo los registros*)... ¿Sentís que se están escuchando esos dos planos o no?

M: Sí, sí. En momentos, se escuchó más y en otros menos, pero se empieza a escuchar cuando, porque yo lo que te explicaba la otra vez es que, aunque no parezca, en cada plano hay una regularidad, a veces, hay una pulsación, ¿no?, de estos la, tienen una rítmica, una regularidad que se percibe, que es diferente a la que está arriba.

F: Sí.

M: Cuando eso se arma, ya está, se escucha.

F: Ok.

M: Pero, para mí, sonó, en ese sentido sonó y no sonó muy..., y todas las esperas que puedas hacer para mí son..., que favorezcan a que este la no te salga golpeado, para mí está bien.

F: Claro, claro, es que eso me di cuenta ayer realmente, que cambiando de mano...
Ej.

F: Y, después, acá, tenía esta pregunta, esto es, ¿hay que volverlo a tocar o está ligado? Porque no entendía.

M: No, está ligado.

F: ¿Y por qué tiene doble plica?

M: No, eso hay que tocar, eso, eso...

Ej.

F: No sabía si querías...

Ej.

F: O querías...

Ej.

F: ¿Entendés? O sea, no entendía cuánto, como lo pusiste como una negra.

M: Sí.

Ej.

F: O...

Ej.

M: Está bien, es para no confundir con un silencio arriba. No, es que le sigas tocando el la. Que lo dejes ligado.

F: Lo dejo ligado, ah, entonces esta plica no iría.

M: No, esa va, porque ahí justo hay cambio de pedal. Es para que quede sonando el la con el cambio de pedal. La que...

F: Aaaaah, tenés razón.

M: Por eso, la otra es para explicar el ritmo. Si no, ¿cómo escribís?

Ej.

M: Sino lo, sino es así, eso.

Mastro escribe.

M: Si querés, esta dejásela, y acá le pones así, un silencio de semicorchea.

F: Ahá.

M: eso, así, eso, ¿eso te gusta más?

F: ¡No! Lo que vos digas.

Ej. + *reloj de pared*.

F: (Ahí nos hace el contrapunto entonces).

M: (Bueno, ¿este silencio?), ¿entendés lo que digo?

F: Sí.

M: Porque esto en realidad está combinado con esta voz.

Ej.

F: ¿Y ahora?

M: Eso.

F: O sea el la ya lo saqué.

M: Sí, y todo esto es para superar el pedal este nada más.

Ej.

M: O sea que (tengas que) tener el la bemol y todo eso.

Ej.

F: Ok. Y, después, ¿este acorde es así?

Ej.

F: Este acorde de séptima, yo dije, qué raro de repente en este contexto, pero... muy posible.

Ej.

F: Es así, acá...

M: ¿Por qué no...?

Ej.

F: Se destacaba mucho...

Ej.

M (?)

F: Y, ahora, yo lo separo así, porque, si no, esto me queda mucho más incómodo para hacer lo que sigue...

Ej.

M: pero, ¿por qué decías? ¿porque tiene el fa?

F: Es un acorde de sol mayor con séptima, en este contexto me sonaba raro...

Ej.

M: Ah, yo lo que escucho es el fa con el sol arriba.

F: El fa con el sol arriba...

Ej.

M: Yo escucho más eso, que eso...

Ej.

F: Por eso vos querías mucho fa, ¿no?

Ej.

M: Claro. Bueno, sí, sacalo y si no...

Ej.

F: No, no. Es una pregunta porque me llamó un poquito la atención nada más, pero es así...

Ej.

M: Es que yo lo veo, lo escucho más con un...

Ej.

F: ¿No?

M: Yo lo escucho más como el fa con la novena en todo caso (arriba), pero como el sol tiene pedal. A ver, tocalo de acá.

F: Sí.

M: De acá del principio de página.

F: Un poquito de antes, que sería...

M: Sí.

F: Pero, a ver, voy a venir de acá, ya que estamos así.

M: A ver...

Ej.

F: Ah.

Ej.

F: Ahora trato de sacar el fa.

Ej.

M: Sí; ahí lo que no tiene que pasar es que vos en realidad tenés por eso, si vos mantenés esta acentuación y mantenés esto tiene que sonar...

Mastro toca.

M: Esto tiene que sonar, eso, esto tiene que sonar, esto tiene que estar resonando acá, el la bemol.

Ej. / Mastro toca, luego yo.

M: (*Esperá que voy a abrir*).

F: Sí.

Ej.

F: Por ejemplo, acá yo tal vez cambiaría el pedal para que te quede esto (señalo la partitura) limpio, pero por ahí no.

Ej.

M: ¿cuál...?

F: No queda mal si no lo cambio (?).

Ej.

M: Pero entendés lo del sol de ahí, que, en realidad, el sol tiene más que ver con el la bemol.

F: Sí.

M: Y el fa o sea que por eso no.

F: Ah.

M: Porque esto no, eso...

Mastro toca.

F: Sí.

M: Porque esto tenés, perdón, sol la bemol...

Mastro toca.

F: Fa.

M: En realidad, es eso lo que pasa.

Ej.

M: Sí, yo no le daría tanto al fa, sino más al la bemol anterior.

Ej.

F: (Esto sería) ...

Ej.

(?)

M: Ahí está.

Ej.

F: () Antes.

Ej.

M: Y ahí se escuchó. Yo ahí escuché el la fa perfecto.

F: ¿Sí? Ok.

M: Sí, esperá que (?) ¿qué página es? (*bueno, voy a comer*).

F: eh... este compás 59, 56, 7, 8, 9. 59.

M: 59 acá está, porque encontré el error ese (?).

F: Ahá.

M: Bien.

F: ¿Y qué más?

M: Y esa pregunta, ahí el la de abajo, ¿qué es?

F: ¿Cuál es?

M: Esta.

F: Ah, sí, es que me preguntaba si era natural o era bemol.

Ej.

F: O era...

Ej.

M: (?)

F: (?) A propósito, esperá.

M: (?) Ahí, en realidad, lo que va es (?) si vos hacés la mano derecha no que...

Mastro toca.

M: Eso, eso sería más o menos lo que va en la melodía, lo otro es parte del acompañamiento.

Ej.

F: Sí.

Ej.

F: Esto. O sea, lo que vos querés es que se produzca esta línea (*escribo en la partitura*).

M: Sí.

F: Sol /la/ fa.

M: Y ese sol tiene que sonar. Estaba con acento excesivo para que dure hasta el final.

Ej.

F: Claro.

M: A ese sol dale con ganas.

Ej.

M: Y ahí fue poco el sol para el la que le diste, y mucho fa.

F: Ah.

M: O sea, yo sería más el sol.

F: Los tres deberían ser iguales en realidad (?).

M: Acá deberían llegar los tres al mismo nivel de más o menos de volumen, o sea por eso más, más el sol.

Ej.

M: Un poco más, es más (?)...

Ej.

M: Porque el la, y lo importante es que no pierdas la resonancia en el la bemol con el pedal, ¿no? Eso tiene que estar.

F: El la bemol con el pedal...

M: El la bemol de mano derecha.

Ej.

F: Este, claro...

Ej.

M: Y no hace falta que le des tan fuerte, pero...

Ej.

F: Que dure...

Ej.

F: Ah, lo cambié, ¿ves?, y no debería cambiarlo.

Ej.

M: Claro, eso. Claro me parece que eso (?) alguna vez. Por eso (?) ese (?)...

Ej.

F: ¿Ahora sí?

M: Ahí mejor. Igual estás haciendo medio fuerte el fa, pero, bueno.

F: ¿Este? (*Señalo la partitura*).

M: Sí.

F: Ok. Tal vez, ahora lo quise destacar un poco y me fui de mambo.

M: Yo creo que se destaca solo ese fa, ¿eh?

Ej.

M: Tocá solo mano derecha, a ver (?)...

Ej.

F: Ah, lo que pasa es que yo lo estaba dividiendo, yo estaba haciendo con la izquierda.

M: Bueno con el que quieras, sí, pentagrama superior (?)...

Ej.

F: Claro me está quedando muy fuerte este sol...

Ej.

M: Y el fa doblalo igual...

Ej.

M: Ese, ves que ese fa queda muy, no sé, ¿por qué si es así de este piano? ¿Será la nota? (?) ...

Ej.

M: Ahí quedó mejor el fa ese. Ahora me gustó...

Ej.

F: Acá vos me habías marcado, si lo hacía antes o después, era una duda tuya esto, si lo sacaba, lo ponía el pedal después de haber tocado esto o en el momento que lo toco o no, ¿o me equivoco?

M: Sí, en el momento. Está cor, está mal (?ado) ...

Ej.

F: Ahí lo cambié (?), si no...

Ej.

M: Es lo mismo el tema es que no se apague, sí...

M: ... no sí, ahí en el momento...

Ej.

M: Que es lo más simple, en el momento. Sí...

Ej.

F: Aquí en este caso como, bueno.

M: No cambia demasiado.

F: No, no cambia demasiado.

M: No, por el valor y todo. Y, después, sí lo que tiene que captar el pedal es el si bemol, la mano derecha, digamos.

F: El si bemol...

M: Del pentagrama superior.

F: Este.

Señalo la partitura.

M: Claro, sí.

Ej.

M: Bien... y eso tiene que quedar con el pedal.

Ej.

F: Sí.

Ej.

M: (?) O sea, después que apretás el pedal, sacás esa mano, no sé.

F: ¿Cómo, después qué?

M: No, está bien, después que apretás el pedal sacás la mano de arriba...

Ej.

F: Claro, igual, ¿ves? Bueno, eso también tiene que ver con una cosa tal vez...

Ej.

F: Yo cuento que es una blanca, entonces, no saco la mano.

M: Está.

F: Por más que el pedal no lo agarre.

M: Está bien.

F: Salvo que tuviera un salto tremendo.

M: No, no, está perfecto, por eso...

Ej.

F: Hago ta ta...

Ej.

M: Perfecto.

F: Dos, ¿no?

Ej.

F: Porque, si lo saco, por ahí se escucha.

M: Claro, sí, totalmente se escucha.

Ej.

F: ¿Ves que no es lo mismo?

Ej.

M: Sí, sí, ahí está (? bien) el tiempo, todo...

Ej.

F: Acá no tenía que haber resonancia.

Ej.

F: Acá, por ejemplo, a veces hay momentos que me olvido, ¿ves?, por estar acá me olvido que esto, no estoy segura si es *pianissimo*, porque lo tengo puesto acá, son esas cosas que todavía me falta internalizar un poco. Me agarran, a veces, un poquito desprevenida, cuando estoy pensando en otra cosa, digo, ¿esto cómo era? y lo hago fuerte.

Ej.

M: Pero, igual, vos pensá que toda esa parte (?) ...

Ej.

F: (?) Es *re-pianissimo*. Esto, o sea, vos querés todo el bajo, todo lo que está en este registro...

(*coloco mi mano sobre el registro*), hiperpiano?

M: Sí, lo que puedas piano, sí.

F: Lo más piano, ok. Salvo alguna situación de acento que lo va a destacar naturalmente, o sea, ¿como (?) esto?

Ej.

M: Sí, por eso decidí eso y le saqué todas las intensidades.

F: Bien.

M: Y con los acordes y con todas esas cosas, vos pensá como si estuvieras tocando *Asturias*.

F: ¡Risas!, está bueno.

Mastro gesticula/canturrea Asturias y se ríe.

F: ¡ Risas!, ¿en qué sentido?

M: Claro, ¿y quién lo toca?, ¿quién lo toca a tempo en el piano? ¡Nadie!

F: Pero, ahora, por ejemplo, ¿estaba muy fuera del tempo?

M: No, no, estaba, perfecto, no, sí, para mí estaba bien.

F: ¿Estaba bien? Porque, digamos, más allá del tempo, también es importante que estos acordes tengan proyección. Es decir, que no sea *pluff*, viste, no?

Ej.

F: Que sea, ¿no?...

Ej.

F: ... una cosa como se proyecte.

M: Sí, esas son fantasías de los pianistas, pero está bien.

F: ¿no?

M: Está bien. No, son sensaciones internas (?).

F: Pero, ¿vos decís que no es eso lo importante?

M: Sí, porque eso, ¿sabés en dónde recae? En lo visual. Si vos lo hacés en vivo.

F: Sí.

M: Es una cagada, si hacés(?) si hacés todo, no. Porque, además, y si vos, por hacer el tempo, hacés desesperadamente un movimiento de ese tipo.

F: Es, es espantoso...

M: Es horrible.

F: No solo, sí, no solo visualmente, sino que me parece que también para la música.

Segundo ensayo (realizado el 16/03/2022)

M: Bueno, sí, lo que yo te decía era que eligieras algunas de esas dos versiones de esas partituras.

F: Claro, sí, a mí me parece que esta, como te digo, está un poco más en consonancia con algunas cosas que venían pasando, así que me parece que está buena.

M: Sí, el dibujito se ve más similar.

F: Tiene algo, veo, agregado, que está, que es interesante, que es que pusiste una coma, cosa que antes no tenías para nada, esta coma de acá, ¿ves qué?
(*Señalo en partitura*).

M: ¿No será un error?

F: No, esto de acá, la coma.

M: Sí.

F: Por algo lo pusiste, porque querés una respiración, antes de entrar a...

M: No, es un error, es un símbolo que está de más.

F: ¿Esto está de más?

M: Sí, sí, sí.

F: Ah, bueno, ¿ves que siempre descubrimos algo? !! (Risas) Bueno.

M: No, está de más eso.

F: Bueno, ok. ()

M: Pero vale lo de la apoyatura, con lo cual también yo pensaba, por ejemplo, esto sacarlo. ¿Te acordás que decía ponerle, poner semicorchea y apoyatura de la corchea, o algo así?

F: Ah, ok.

M: Bueno, pero no importa. Eso lo resuelvo yo.

F: Bueno, entonces, primera pregunta. Vamos primero de lo que para mí es menos importante a lo que sí es importante que es: acá, por ejemplo, ¿vos querés que yo sostenga el mi?, esto es, esperá, estoy acá, ¿no?...

Ej.

F: Toco este, mi bajo, y, ahora, cuando hago esto, ¿vos querés que el mi lo siga sosteniendo?...

Ej.

F: ¿El mi mi?

Ej.

F: Mientras hago esto (ej.), ¿tiene que estar el mi mi?

M: Eso, en realidad, en algunos casos, está escrito por prolijidad y, en otros casos, está escrito para que vos, si lo tenés resuelto con el pedal, no pasa nada. El tema es que acá lo tenés que sostener, porque el pedal se levanta antes de que toques lo de arriba.

F: Sí, pero digamos yo hago...

Ej.

M: ¿Ves?, este mi tenés que sostenerlo para que lo agarre el pedal ese.

F: Pero si ya está fuera del..., ya estaría fuera del tiempo.

M: El mi bemol este.

F: Sí.

M: Tendrías que esperar hasta bajar este pedal, para que quede sonando.

Ej.

F: Ah, ¿y ahora dejar solo el mi bemol?, que lo único que hago es dejar el dedo.

M: Y eso, eso por una cuestión de dedo, claro.

F: Sí, que, en realidad, no se escucha mucho eso porque...

Ej.

M: No, ya sé. Lo podés sacar, eso está simplificado así y está el pedal porque si vos escribís la ligadura acá, con esto al medio, se te hace un bollo de cosas.

F: Esperá...

Ej.

M: Y acá no voy a poner un silencio...

Ej.

F: Esto querés, esto.

M: Sí, pero ahí el mi de arriba está escrito porque se sigue manteniendo () el control del pedal.

F: Claro, porque ahora voy a hacer esto. Sí, sí, eso sí lo entendía. No entendía este silencio de corchea. Este silencio de corchea no entendía bien, tengo que sacar el mi, no lo tengo.

M: No, el silencio de corchea es para que entiendas donde entra esto.

F: Ah, ok. Está bien.

Ej.

M: Se puede sacar, pero queda medio confuso si lo pones así...

Ej.

M: ¿Entendés? como empiezan dos voces.

F: Ok, ok, ese era una. Eh, bueno, esto ya ahora lo vamos a ver en detalle.

M: ¿Me expliqué o no?

F: Sí, sí, sí.

M: Igual ya está.

F: El tema del pedal, decís, porque querés que el pedal a partir del mi este.

(Señalo la partitura).

M: Claro.

F: Bien.

(Diálogo sobre el celular).

F: Bueno, esa era una cosa. Otra cosa que descubrí de la grabación es que yo jamás toqué esta nota mi. ¡Tocaba sol!

M: Ah. ()

F: ¿¿¿Por qué tocaba sol??? O sea, cuando escuchaba digo, ¿qué es esto?

M: Porque pasa.

Ej.

F: Y yo hacía...

Ej.

F: Sonaba bien. Pero era () ¿no? Es esto...

Ej.

F: Entonces estaba, te lo quería consultar porque vos no me dijiste, entonces dije bueno.

M: Sí, no, no me di cuenta (), pero sí.

F: Es perfecto, y hay otra más, que me causó, en la grabación, me llamó la atención.

M: Igual hay.

F: Esto, ah, esto de acá, ¿ves? Esto sigue siendo...

Ej.

F: ¿Sol natural? Porque acá vos pusiste sol sostenido, ¿no?

M: Sí, pero ese es natural.

Ej.

F: Pero en la grabación no se escucha tan claro el sol natural, parecía como () ...

Ej.

F: Ah.

M: Pero sí (), porque está el mi bemol que no se escucha.

F: Ah.

M: Pero sí, porque está armado todo en base al () y a la sexta.

F: Entonces, algo pasa con la grabación que los mi bemoles no se escuchan casi.

M: Sí, los mi bemol, hay un registro del piano que no sé porqué.

F: Ah.

M: Se escucha menos que otro, pero eso es un problema del...

F: Perfecto. Bueno, listo y, ahora, entonces, viene lo más importante para plantear.

M: ¿De la maqueta estamos hablando cuando decimos grabación?

F: ¿Cómo la maqueta?

M: Estamos hablando... la maqueta. La grabación es la maqueta. ¿De qué grabación hablás? de la maqueta que yo te mandé, hecha con mi máquina.

F: Ah, de la grabación.

M: Para aclararle al video.

F: Claro, el video. ¿Cómo lo diríamos? Como que es la versión hecha.

M: Es la maqueta. Maqueta digital.

F: ¿Se dice así? ¿Maqueta digital?, ok.

F: Bueno, no, interesante lo de la... Al principio pensé: "¿por qué me manda una maqueta digital cuando, en realidad, se va a escuchar muy mecánico?", y, en realidad, dije no, no se escucha tan mecánico en algunos lados, eso es lo raro.

M: Y, además, que me parece que la obra está escrita para que no se escuche tan mecánico.

F: Claro, claro. Bueno y entonces de lo que, del último punto en el que...

M: ¿Esto está modificado allá?

F: ¿En qué sentido?

M: No, no sé, ¿qué es ese gancho de ahí?

F: Y marcamos algo, vos marcaste algo como que yo podía cambiar el pedal ahí.

M: Ah, no ese no, que lo...

F: Que no sé si vale la pena cambiar.

Ej.

F: Eso depende si vos querés.

Ej.

M: Que ese se escuche, el acento, además, era. Que se escuche.

F: Sí, pero eso no me lo habías dicho () 31, 32.

(*Miro anotaciones previas*).

M: ()

F: No, no me lo dijiste, no.

F: No, acá hubo como una cosa que yo te pregunté si se podía cambiar el pedal. Y vos me dijiste se podría.

M: Sí, claro.

F: Pero eso depende de cuán limpio vos quieras que esto quede, ¿no? Entonces, ahora viene la pregunta importante, que sería, o el detalle importante, que sería: como vos le colocaste corda a todo lo que querés que sea claramente muy piano, ¿no es cierto? o *pianissimo*.

M: Sí o, sí o más por timbre, no decíamos que también... ()

F: Y por una cuestión tímbrica, por supuesto, pero, en realidad, la aplicación de la corda no hace nada en el agudo.

M: En este piano no.

F: ¿Y vos decís que en un Bösendorfer sí?

M: Y capaz que sí, porque se mueve todo, porque si son las triples cuerdas, las cua() son, pero bueno, no sé.

F: Yo nunca estuve en un piano.

M: Acá yo.

(Mastro se pone de pie para mirar).

F: Donde la corda afectara a...

M: Ah, está bien que se sienta, sí, bueno.

F: Claro, tal vez nunca estuve en un piano lo suficientemente bueno.

M: No, no, no igual, mové el corda.

(Prueba de corda).

M: Mirá.

F: Esperá. ¿Se movió?

M: Soltálo. Sí, se mueve todo.

(Pongo corda).

F: ¿Sí? Pero mirá, esperá.

M: Pero lo que yo digo, que no... Yo lo que digo, Fabi, que...

F: Pero fijate a nivel sonido. Escuchá el sonido.

M: A ver.

F: Y, si yo no te digo lo que hago, a ver si te das cuenta...

Ej.

F: O sea, no hay cambio.

M: No, es que en este piano yo no lo escucho en ningún lado.

F: Claro.

(Comentario sobre la cámara).

F: Claro.

M: La corda. Pero para mí es el piano este. ¿Qué querés que te diga?. Yo no escucho el corda, no lo escucho ni acá.

(Mastro toca el registro medio y grave).

F: Ah, ah, ok, ok.

M: En ningún registro.

F: No, pero el planteo que te hago es por lo siguiente:

M: Habría que probar un piano que tenga...

F: Como en mi piano tampoco. Es un Steinway mi piano, vos sabés.

M: sí, pero...

F: En mi piano tampoco ocurre eso, así que, cada vez que yo estoy acá, la corda no lo afecta.

M: Pero y acá (señalando el registro grave), ¿y acá se nota?

F: No, acá sí se nota un poco.

M: Pero acá en este no se nota ().

F: Acá se nota menos que en el mío.

M: Mucho menos, sí, claro.

F: En el mío sí se nota. Entonces, mi pregunta era... Bueno, vos me podrías decir yo lo que quiero es una partitura que se pueda tocar en cualquier piano.

M: Sí.

F: Y que el intérprete entienda o que resulte lo que yo quiero. Pero mi planteo podría venir por este lado, a ver qué opinas: ¿qué pasa si yo tengo casi permanentemente la corda?, porque la cantidad de corda que pusiste en la obra es fenomenal, ¿qué pasa si pongo la corda permanentemente?

M: Sí.

F: Y cuando toco esto...

Ej.

F: Por supuesto, y, sí, le agrego unas, la mayoría de los pedales que vos le pusiste de los pedales *sustain*.

M: Sí e igual.

F: Porque este cambio de corda no corda, corda no corda, pedal, pedal, eh, evidentemente no me está funcionando.

M: Y sí, ¿y si hacés al revés?

F: ¿Cómo sería al revés?, que lo pongo alguna vez.

M: Que ponés la corda alguna vez.

F: Sí, esa es otra, porque yo en general.

M: Me parece mejor.

F: Puedo tocar *pianissimo*.

Ej.

M: Claro, por eso.

F: Puedo tocar *pianissimo* perfectamente.

M: Según el piano que tengas.

F: Mientras que por ahí hay otra gente que solamente puede tocar *pianissimo* si le pone, viste que hay gente que te dice no, yo le pongo la corda, mientras que a...

Ej.

F: A mí me parece que es importante que los dedos puedan hacer el *pianissimo*, pero, bueno.

M: Con respecto al sobreagudo, yo consideré lo mismo, o sea, yo, los martillos se mueven, yo consideré lo mismo que vos. Que tocado *fortissimo* da lo mismo.

F: Exactamente.

M: Es como la sordina en las cuerdas.

F: Ok.

M: Si vos tocás, según como tocás, qué intensidad, no da lo mismo.

F: Bien.

M: Y acá creo que pasa lo mismo, esté o no esté la corda.

F: Está.

M: Pero me parece que...

F: Pero si vamos a...

M: Yo haría al revés; lo que es más fácil para vos. Porque tener el corda toda vez que le ponés un ladrillo, (risas)

F: Claro, tener la corda es verdad que va a, puede operar.

M: Esto, esto sí me parece que f, que el corda funciona acá.

F: Acá sí, en esta primera página, sí.

M: Todo esto sí, porque es el grave y todo. Acá sí te conviene dejarlo...

F: Ahí ya se puede.

M: Por eso está todo puesto acá, porque acá ya es la etapa más de ampliación también.

F: Claro.

M: Viste que le puse menos, la corda está todo el tiempo.

F: Claro, eh, podríamos hacer como un experimento, un experimento que puede ser interesante, que es qué pasa si yo toco, por ejemplo, ahora esta página a partir más de la sección que empieza a partir del 80, la hago como me parece a mí.

M: Sí.

F: Y vos me decís si funciona o no funciona lo que vos querés.

M: Sí, tranquilamente.

F: Porque, tal vez lo que podría entonces...

M: ¿Estás hablando de los pedales?

F: Sí, estoy hablando de los pedales, todo lo demás va a estar como es.

M: ...

F: Si no, sería una versión improvisada de la obra, ¿no?

M: Bueno, todo bien.

F: Pero podría ser algo así como si la indicación fuese: el manejo del pedal corda.

M: Ah, sí.

F: Y del pedal *sustain* va a quedar a cargo de cada pianista, suponete. Podría ser una indicación de la partitura o no, podrías dejar una partitura con una determinada indicación, pero haciendo como una salvedad.

M: Bueno lo que y, lo que no le agregué todavía que dijimos que le iba a agregar que el pedal *sustain* está puesto en los lugares que es estrictamente necesario, en otros lados se puede usar tranquilamente si...

F: Ok.

M: ... se considera necesario. Lo mismo que la duración de las notas está escrita por una cuestión de prolijidad visual y no porque tengas que levantar el dedo o dejarlo.

F: Está bien.

M: Pero nada más. Después de corda a mí me parece que en esta hoja y acá tal vez también podría estar todo continuo así () total acá está puesto hasta acá.

F: Por eso la sensación que yo tenía es que si yo dejo el corda toda esta página...

M: Claro.

F: Por ahí, incluso, por acá tampoco le estaría haciendo mella...

M: Sí, sí.

F: ... a lo que vos estás pidiendo de la obra.

M: No, porque eso te va a (pulir), porque para mí corda, lo que más hace en muchos casos es timbrar de acá para acá.

(Mastro señala desde el registro medio hacia el grave).

F: Sí, exacto, pero no tanto esto de acá *(señalo el registro medio)*.

M: Sí.

F: O sea, si yo quiero.

Ej.

M: El sol, el sol en un buen piano, en el tuyo por ahí se escucha el sol este, el sol que se repite tanto.

F: Este...

Ej.

F: ¿En dónde?, ¿en el final?

M: Con corda o sin corda. No, sí, en tu piano por ahí se escucha más la diferencia.

F: Sí, puede ser, claro. Eso, bueno lo del final, tal vez es otro tema, ¿no?

M: Me parece que sí, lo que estás diciendo me parece totalmente razonable.

F: Que podría ser, ok. Bueno, vayamos, entonces voy, por lo menos hasta la sección de acá, o hasta..., a ver si llego hasta acá.

M: O sea, levantar este corda pensando lo que vos dijiste, al divino botón, lo podés tener.

F: No tiene ningún sentido (tampoco), pero ves que es una indicación que a los ojos del intérprete es otra cosa más para hacer.

M: Sí, pero está hecho por esto, porque está eso.

F: Lo entiendo, pero como no lo afecta por lo menos ni en mi piano ni en este...

M: Sí, sí, claro, totalmente.

F: ... ni en la mayoría de los pianos, digo, para qué voy a levantar el pie, sacarlo y ponerlo, qué se yo, me puedo llegar a equivocar inclusive.

M: Sí, habría que poner una nota de eso.

F: Y lo de acá también es mucho sacar y poner para algo que no me parece que se esté escuchando con esa...

M: No y que acá ya está, habíamos dicho que no se escuchaba.

F: Ok.

M: Y este, este también. Esto por el la bemol y eso, pero no importa, igual se escucha.

F: Bien. Bueno voy a tratar de llegar hasta acá y me vas diciendo, me vas parando lo que quieras.

M: ¿Querés hacer directamente esta página o querés hacer ()?

F: No, yo lo haría todo, porque te tengo que preguntar también algo de acá a ver si va bien.

(Comentarios sobre el audio y pequeña prueba del sonido de tres registros).

F: Enton.

M: Enton.

(Ejecución de las primeras dos páginas).

F: Bueno, estoy mirando de acá, no estoy acostumbrada a mirar el celular, pero, digamos, hasta ahí. Igual me olvidé de una cosa, me di cuenta de que no saqué un pedal en un lugar de acá

M: Sí, pero no pasó nada, no.

F: ¿Cómo lo escuchaste hasta ahí?, pero, ¿cómo lo escuchaste hasta ahí, por ejemplo?

M: Yo bien. Lo que me parece es que lo estás tocando más rápido que la otra vez, lo cual...

F: Ah.

M: Si a vos te..., no, a mí no me molesta, pero...

F: No me di..., claro.

M: Me parece, pero bueno, lo que recuerdo...

F: Es muy probable, sí puede ser.

M: Está como más, más suelto...

Ej.

F: Ahá.

M: Mejor, digo.

F: ¿Te gustó más ese tempo?

M: Sí, pero no. Me parece, más que el tempo, me parece que suene más...

F: Direccionado.

M: ... fluido, claro, si el tempo más lento te facilita, hazelo más lento.

F: Bueno, siempre mantener, digamos, lograr direccionamiento cuando una cosa es muy lenta.

M: Claro.

F: Es más difícil que si uno lo mueve un poco.

M: Totalmente.

F: Entonces puede haber sido algo de eso también. Pero, digo, a nivel de las cosas que viste de acá, por ejemplo, de la corda, de las acentuaciones...

M: No, sí, todo eso perfecto.

F: los *pianisimos*, ¿esto de acá?

M: La ligadura, los silencios, y la ligadura de los acordes, todo. Este nunca, se escucha poco, no sé si es este piano.

F: Ah, no, esa ni la toqué, no ni me di cuenta, no me salió.

Ej.

M: Ah, está bien.

F: Yo quiero que suene esto.

M: No, pero ahí pensé que era el piano.

F: Quise, estaba tratando de tocar *pianissimo*, no, entonces, era...

Ej.

F: Lo que pasa es que quiero que se escuche esta...

Ej.

F: Entonces, esta la perdí.

M: Sí, está bien, está bien.

F: Pero eso va a estar, no te preocupes. Eh... a ver, qué hice que te iba a preguntar, hice algo ahora que no está ..., bueno, algo.

M: Después, toda esta zona acá.

F: Sí.

M: O sea, eso que hablamos recién, me parece que funcionó y si no fueron esos pedales y se ligó otra cosa con las cuerdas ().

F: Yo dejé la corda puesta y no la moví, ¿entendés?

M: Sí, sí.

F: Y, sin embargo, me parece que funciona porque, cuando hay acentuación...

Ej.

F: O sea, tener la corda no lo impide y me parece que vos, parecería que el pensamiento es que cada vez que hay una acentuación...

Ej.

F: ... trataste de evitar la corda como si fuese que la va a ahogar...

M: Sí, sí, pero es por el...

F: ... y, en realidad, no la ahoga, depende la forma en que lo tocás...

Ej.

M: No, porque ahí la diferencia es entre el la bemol apoyatura y lo otro, pero nada a...

F: Claro, pero, por ejemplo, acá la tenés con pedal y acá no, acá la tenés con, es decir acá sin y la tenés con y es la misma nota...

Ej.

F: ... la misma acentuación.

M: No, pero está sin corda, digo, ¿eh? El la bemol está sin corda todas las veces.

F: Por eso, acá lo ponés sin corda y acá lo ponés... ah, claro, lo ponés así, tenés razón.

M: No siempre está sin corda. Y allá, ese, el otro no, porque es el bicordio.

F: Claro.

M: Y ese otro que está solo está sin corda.

F: Claro.

M: Pero no, está bien así.

F: Y de lo que sonó hasta acá o esto de acá, ¿cómo lo escuchaste (*señalo la segunda página*) a nivel de los *pianissimos* o de la?

M: Ahí, ahí, bueno, yo lo escuché mejor porque se escuchó más la diferencia tímbrica de la mano derecha, bah, del si, el sol y eso.

F: Ah, ok.

M: Bah, yo lo escuché así ahora.

F: Y también te iba a preguntar, porque esto lo hablamos la vez pasada, que es que podría cambiar el pedal acá, pero también yo pensaba en el sentido de este silencio que vos pusiste ahí, que es un poco este...

M: No está hecho para nada, para no, para no poner una ligadura al divino botón.

F: Por eso, pero, como vos ponés el pedal, quiere decir que no importa que se genere una nebulosa si yo vengo de acá (por ejemplo) y hago...

Ej.

M: No, claro; y lo que no hay que hacer es que suene el silencio.

F: O sea, que no se escuche.

M: No, claro.

F: Porque vos, si quisieras, podrías hacer esto...

Ej.

M: No, sí, no no.

F: Ah, ok, entonces quiere decir que estaba bien que esté el pedal acá y que esto siga esto, no hace falta ponerle nada especial. Esto sigue con pedal. Listo, esto ya iba, ta ta ta ta ta, bueno, esto no lo tengo escrito acá, tengo que mirarlo acá, que ya dijimos.

M: Sí, no importa eso, pasalo.

F: Y ya puedo pasar a lo, eh, ¿o querés que haga esta y?

M: No, no, está bien, porque eso era para para ver eso de la apoyatura ().

F: Bárbaro. Entonces, ahora pasamos acá, que es otra sección hasta acá, ¿no es cierto?, casi. Eh, esta ya está.

M: ()

(Toco desde la tercera página y comentarios durante).

M: ¡Ah!

F: ¿Qué pasó?

M: No.

F: Perdón.

M: ()

F: Perdón.

F: *Estoy haciendo mal (), esperá.*

M: ()

F: Bueno, hasta acá esperá,

M: Bueno, sí.

F: Cositas, esperá.

M: Sí.

F: No, no hice algunas cosa que estaban.

M: No, no, no, pero...

F: Pero, ahí viene el otro planteo, más allá de lo del pedal de ese. Cada vez que está este *cluster*...

Ej.

M: Sí.

F: Si yo tengo el pedal puesto...

Ej.

F: ... y lo cambio, por empezar fijate lo que pasa según lo... eso pasa en..., muchas veces, por más que yo lo controle y trate de hacer menos, primero, a veces genera un ruido adicional y, además, no funciona.

Ej.

F: Esto, o sea, pierde como identidad.

M: (como) resonancia.

F: Yo te iba a proponer que yo lo toque sin pedal.

Ej.

F: Y que inmediatamente lo agarre, es decir, no que tenga el pedal antes, porque al tener el pedal antes se pierde ese efecto.

M: Ah, ¿que es más fácil levantar el pedal que cortar el pedal?

F: Pero no solo que es más fácil, sino que funciona más, me parece, desde el punto de vista de la obra, esto...

Ej.

F: ... que esto...

Ej.

F: No sé cómo explicarte, o sea, si esto ya está con pedal y hay que cambiarlo inmediatamente.

M: A mí me gustó como sonó cuando dijiste que estaba mal, ¡risas!

F: ¡risas! No, no dije que esté mal, lo que digo es...

M: A ver...

Ej.

F: Este es un efecto que a mí me parece que funcionaría.

M: ¿Ese qué es?

F: Eso es: lo toqué sin el pedal e inmediatamente después...

M: Sí.

F: ... de tocarlo le puse...

M: Sí.

F: En cambio, si tiene...

M: Tenés que agarrarle menos el ataque, recién le agarraste un poco el ataque. Pero sí, sí, está bien, perfecto, yo no (me parece).

F: Esto es...

Ej.

M: ¿Y menos?

F: E inclusive.

M: ¿Un poquito más tarde?

F: Eh, ¿llegar al pedal?

Ej.

M: Sí, eso.

F: Eso, ah, no tan inmediato, decís.

M: Claro, sí.

F: Claro, pero esta indicación a veces da.

M: No, pero por eso está *staccato*, ¿entendés?

F: Claro.

M: El *staccato* está porque eso, para que esté más alejado del ataque del pedal, por eso, chic.

(*Mastro hace gesto de sonido "chic"*).

F: Ah, qué interesante.

M: Pero no importa, pero está bien lo que decís, es más fácil lo que vos decís, Faba.

F: Esperá, esperá, está bueno, nunca lo había pensado.

Ej.

F: Vos querés esto "tac" ...

Ej.

F: Y un cachito después...

Ej.

M: Claro.

F: Y yo hacía...

Ej.

F: Y ya, ya ().

M: Claro, sí, sí.

F: Ah, eso es muy importante, pero yo lo que, además, te agrego es...

M: Pero está perfecto.

F: ... si esto...

M: Bueno.

F: ... si esto ya está en el pedal y yo lo tengo que cambiar inmediatamente, corro el riesgo, a veces...

M: Está bien.

F: ... de no agarrarlo bien, genera, a veces, un ruido adicional y tampoco le da identidad a este pedazo.

M: Ese sería cortar el coso, sí (*Mastro toma nota*).

F: Entonces, como por otro lado vos...

M: Bueno y ahí hay otro problema.

F: Estás cambiando todo el tiempo la situación. Porque fijate, acá, acá.

M: Ahí sí hay dos o tres situaciones.

F: No, acá sí, acá no.

M: Eso es lo que vale. Ese es distinto.

F: Este es distinto.

M: Sí.

F: Este es claramente distinto.

M: Ese queda y hasta que ataca el la.

F: Y este es distinto, por ejemplo, que te iba a preguntar, ¿cuánto querés?, porque... ¿querés que se corte y que se escuche realmente el silencio acá?

M: No, no, no, ese agarrá, ese es como aquel.

F: Y...

M: Como este con pedal, ataque con pedal y queda...

F: Pero no dice, no dice captar resonancia.

M: Ah, no, no, perdón, sí, no, vi mal, sí. No ese claro, ese es cortito.

F: Esperá, entonces vamos a separar los que son. Mirá, los que son distintos son este...

M: Ese.

F: ... que vos decís que otra cosa.

M: Ese queda sonando.

F: ¡No, lo hice mal!

M: ¡No, ese no!

F: ¡Era este!

M: ¡No agarres birome!

F: ¡Ay!, sí, no tendría que...

M: No importa.

F: Bueno es que ahora tengo que tachar porque esto no es. Es este, bueno.

M: Está bien, sí.

F: Era para distinguirlo al ojo.

M: Y este también, por ejemplo.

F: Este.

M: Este tiene pedal y se levanta acá. Estos dos son así.

F: Entonces, este vos querés que se escuche el silencio.

M: ¡Escribilo en lápiz!

F: Pero lo que pasa es que yo lo quiero, quiero que se destaque.

M: Ah, para ver la marca, está bien.

F: Para verlo, claro. Después, igual, yo voy a tener una partitura que no va a tener esto. Esperá, ¿y cuál otro? y este.

M: Ese sí (). Y pará, me parece que había otro.

F: Y puede haber otro después.

M: Ah, ¿este lo marcaste?, si...

F: No, esto no lo marqué. Este también.

M: Ese es el silencio.

F: Claro.

F: Ok.

M: Bueno lo miramos, pero ya.

F: O sea, que hay cuatro. Hay cuatro en esta partitura...

M: Sí, claro.

F: ... que no captan resonancia.

M: Y este también. Este lo..., este es lo que tengas el dedo.

F: Y este también, claro. O sea, son cinco ya ().

M: Por eso (¿se queda?) hasta después.

F: Bien.

F: Y este tampoco capta resonancia y este, sí.

M: Ese no y ese, sí.

F: Y, a ver, ¿qué más va a haber? ...este sí, este sí.

M: Sí, después, creo que la mayoría son todos.

F: Este sí, este sí, sí, pero había algo que no, ¿ves?, esto no...

M: Ese no, sí, sí.

F: Salvo que vos pienses...

F: Este no... y...

M: Los de resonancia, los que hiciste recién, eso de agarrar...

F: Sí, ok.

M: Por eso, mirá, fijate.

F: Pero, ¿ves? Eso.

M: Acá no tiene *staccato* porque está escrito *semicorchea*.

F: Sí.

M: Acá tiene, no tiene *stac*, tiene el *tenuto*, pero la resonancia la pone sobre el final, ¿entendés?

F: Sí.

M: ¿Ves que está corrido? Porque acá lo tenés un rato.

F: Sí.

M: Y, después, lo agarrás, cuando levantás, agarrás la resonancia.

F: Eso es otro que, ¿ves?, a veces, yo...

M: Ese sí, ese es diferente.

F: A veces, el ojo no llega a ver tan rápido esta diferencia, que es...

M: Porque esa es una corchea con punto *tenuto*.

F: Este, en realidad, es *tenuto* y es distinto de todos los demás.

M: Claro.

F: Y este también es distinto.

M: Claro.

F: Pero bueno estas son ya, directamente, otras notas. ¡Bien!, pero entonces...

M: Eso te haría, en vez de hacer: "chac/ uuu" (*Mastro hace un gesto para acompañar el canto*) este haría "chuuuuc" y la resonancia después.

F: En este (*señalo*).

M: “tac u”, claro en ese y en () en los *tenutos*.

F: Claro.

F: Ahora, entonces, nos ponemos de acuerdo.

M: O sea, la, perdón, la principal diferencia para mí sería el *tenuto*, pero eso si no sale y sale uno al revés, bueno.

F: Está bien, ya entiendo. Pero esa sería la idea, la imagen. Pero, entonces, nos pondríamos de acuerdo en que no haría falta que todo esto tenga pedal...

M: No...

F: ... para agarrar a este...

Ej.

M: ... porque ahí () otro problema...

Ej.

F: ¿Que cuál va a ser el problema?

M: ... que fue lo que escuché yo y no sabía lo que era.

F: ¿A ver...?

Ej.

F: ¿vos decís si yo vengo tocando de acá?

M: ¿Ves que acá hay un re ligado?

F: Sí, esto de acá, por ejemplo...

Ej.

F: ¡Sí!, que también te iba a preguntar por qué.

M: ¿Por qué?, porque la idea es que no lo apagues con el pedal, que el pedal de captar la resonancia te siga sonando el re allá, porque, si no, queda vacío todo el agudo.

F: Esperá, ¿cómo sería?

Ej.

M: Porque el re no tiene apagador en muchos pianos, y en este...

F: ¿Vos querés que eso siga sonando?

M: Claro, es el re, el agudo va a seguir sonando porque no tiene apagador, este re...

Ej.

F: Ahá.

M: Este re en muchos pianos, no el re bemol, el, no tiene en el piano eso.

F: Claro.

Ej.

F: No, esto habría que agarrarlo con el pedal...

M: ¡No!

F: ... tonal, que no tenemos.

M: Bueno, pero vos, ¿por qué te vas con las dos manos allá? Podrías cambiar mano.

F: ¿Cómo? ¿Cómo sería cambiar manos?

M: Hacés esto (*Mastro me muestra colocando las manos sobre los registros*), pasás al re y tocás allá, para tocar...

F: Aaaah.

M: ... y lo sacás recién acá, en el la...

Ej.

F: Uf, pero, sí, pero hacer...

Ej.

F: Bueno ().

M: Ahí lo podés sacar ya...

Ej.

F: Es que, no es fácil, ¿eh?()

M: No, ya sé que no.

F: Esperá, porque te implica que como yo ya estoy mirando allá...

Ej.

F: Sí, si lo entreno, probablemente sí...

Ej.

M: No, ¿porque sabés que pasó? Que yo lo sentí.

F: Ah, ¡este! tenés razón, ¡claro!

M: Que yo lo sentí. Se creó un vacío terrible ().

F: Nooo, ¡claro, no le había prestado tanta atención! yo te iba a preguntar de eso, que lo hacés también un poco acá.

M: Pero no lo puse ligado porque no te da la mano para hacer el la do mi.

F: ¡Claro!

F: ¿Y este también acá? Esperá, en este la.

M: Claro, ese, pero ahí tenés el pedal, claro.

Ej.

F: Uf, pero este es más difícil...

Ej.

M: Ese, claro, claro.

Ej.

M: ()

F: Esperá que hasta que lo agarro, hasta que lo agarro...

Ej.

M: Bueno, pero no es una () no es imposible.

Ej.

F: No, no es imposible.

Ej.

F: Me hace perder un tiempo en relación con esto. O sea, porque esto es muy rápido.

Ej.

F: Salvo que haga esto...

Ej.

M: No. Bueno, y la otra que ahí...

F: Esta es una posibilidad, lo de hacer ().

M: ... y la otra que hay ahí, es, acá no podés porque tenés la resonancia.

F: Sí.

M: Pero ahí la que podés hacer es no levantar el pedal en la mitad de ese compás.

F: ¿Acá?

M: En el que sigue.

Ej.

M: () Y vos podés seguir tocando.

F: Y ya va, claro ().

M: Ese pedal lo único que hace es apagar esto.

F: Claro, tenés razón.

M: Pero no creo que se escuche ahí. A ver, hacé la prueba del la. Tocá el la fuerte.

F: ¿Cuál, este de acá?

M: Sí.

Ej.

F: ¿Eso es lo que vos querés?

M: Ahí la idea es que vos levantes, que ahí levantes el pedal para que se apague el la. Esta levantada es para que se apague el la.

F: Aah, para que ya no esté.

M: Pero no creo, no importa, nadie se va a dar cuenta.

Ej.

F: Claro, ahí ya está, ya no está ni esto.

M: Claro, pero ahí ya se apagó también, () y la gracia que el mi do, el mi do # siga.

F: ¿y vos querés que siga?

M: Claro, ¡porque se escucha!

Ej.

F: Esperá, entonces vamos a ver el la. Acá estamos trabajando el compás 75, 6, 77, el 78. Sería...

Ej.

M: ¡Eso!

F: ¡Eso querías! ¡Ah!, ¡ahora sí!

M: Eso, pero si se puede, si no, nada.

F: Sí, sí, totalmente se puede. Yo tengo que entrenar el reflejo de ver.

M: O sea, este.

F: ¡Sí!

M: Este pedal es incambiable.

F: Claro.

M: Digamos, para lo que estaba pensado.

F: Totalmente, totalmente.

M: Después, hay otros que los acomodás.

F: Ok. Bueno, entonces, y después ya claro, los que van a venir.

M: Este pedal está mal (), lo que veo acá.

F: ¿Por...?

M: Y porque este es para que se apague el sol () está..., ¿no está corrido un poco?
Yo lo veo corrido para allá.

F: Más o menos, parece, que, decís, ¿vos querés que termine junto con el sol?,
¿que llegue hasta acá?

M: No, que el sol de arriba no siga.

Ej.

M: Eso. No, pero yo lo veo de acá, y por ahí lo veo mal de acá.

F: No, está bien ().

M: ¿Qué página es?, ¿qué compás es?

F: Es el compás 76.

M: No, digo, porque lo estaba viendo medio mal de acá, por ahí...

F: Claro.

Ej.

F: Sí, también estaba pensando que la indicación que me hiciste la vez pasada de que, en el 78, que es este justo, el la grave esté un poco más acentuado.

M: Sí.

F: Hay que ver si pasó y si fue fortuito que justo la vez pasada yo lo toqué demasiado *p*, pero como yo estoy muy influenciada por las tres.

M: Sí.

F: *P* que me ponés ahí, entonces, está bien. Vos me vas a decir, bueno, pero justamente quiero algo distinto. Pero dentro.

M: Por eso tiene la.

F: De tres *p*. O sea, ¿cómo hago eso?

M: El símbolo. ¡No!, porque ese símbolo es acento intenso siempre. Eso es como poner *sff*.

F: ¡Aaah! (), entonces, me olvido ahí...

M: El acento común es dentro de la intensidad. El acento este no es dentro de la intensidad es...

F: Aaah.

M: Es más, eso es la teoría que yo sé.

F: Está bien y, pero, no se llaman igual, ¿no?

M: No, este es acento intenso.

F: ah, ok.

M: Y en inglés le ponen, en los libros le ponen () no, no.

F: Bueno, ¿ves? eso no lo tenía tan presente. Sí, yo sabía que había una diferencia.

M: Es más, yo creo que en la página de indicaciones () estaba así: "indicaciones".

F: Esperá, acento intenso es el que está.

M: El gancho ese.

F: El que está así. Y el que está este.

M: Así.

F: ¿Es un poquito menor?

M: En realidad, ese está así porque es de abajo, pero ()...

F: Pero este es menor.

M: Ese es el acento dentro de la intensidad.

F: Acento (*comienzo a anotar*).

M: Eso, esto es dentro del *p*.

F: En la intensidad (*sigo anotando en la partitura*).

M: Que está yendo, eso sería.

F: Ok., por eso, desde ese.

M: Es lo mismo la diferencia que hay entre *sf* y *sff*. *Sf* es dentro de la intensidad.

F: Por eso, digo.

M: Que está y *sff* es...

F: Te salís. Por eso, dentro de esta indicación entonces querría decir que yo me puedo olvidar teóricamente.

M: Totalmente, igual que acá.

F: Del *pp*. Bien.

M: Que () todo esto sí. Por eso está marcado.

F: Y eso, que también me lo dijiste y te quería preguntar, ¿está bien como lo estoy haciendo?, ¿el la?

M: No, recién lo hiciste muy *p*.

F: Aaaah, bueno, ¿ves? y pero eso me tenés que decir.

M: Por eso, por lo mismo que estamos diciendo ahora.

F: Entonces, esperá que voy a hacerlo de nuevo.

M: Eso creo que lo marcaste.

Ej.

M: Porque dijimos eso la otra vez ().

F: ¿Eso querés? ¿O más todavía?

Ej.

M: ¡Sí, más! Eso, sí, sí, dale, dale, sí.

F: Aaaah, ¿como si fuese fuerte?

M: ¡Sí!, ¡sí!

F: ¡¡¡Aaaah!!!

Ej.

F: Yo estoy influenciada, ¿ves? Esto me opera mucho a mí. Yo veo tres *p* y ya.

M: Y, pero esto es para no poner, porque, si no, tendría que hacer un lío de intensidades. Esto sirve.

F: Claro.

M: Para evitar poner *f*, *f*, *pp* de vuelta.

F: Claro, para no poner una cosa a cada.

M: Como hacía Schumann, que le ponía *fp* notas al piano para que no sigas tocando *forte* ().

F: Claro.

M: Qué sé yo, cosas raras quedan.

F: Claro. Esperá, entonces, esto sería..., ahora estamos en compás 3.

M: Hacelo lento igual, sí.

Ej.

F: No, y, además, esto va a estar con este pedal porque yo terminé acá.

M: No, pero eso es por la resonancia esa, no importa.

Ej.

F: Sigue sonando esto.

Ej.

M: ¡Eso! ¡Sí!

F: ¡Aaaah!, ¡menos mal que nos vemos!

M: Sí, sí, sí.

Ej.

M: Sí, sí.

F: Por ejemplo, en la grabación, este re.

Ej. (*toco y canto la línea superior*).

M: ¿Se escucha mucho?

F: ¡Se escucha divino! Pero yo cuando, cuando () tocar.

Ej.

M: No, pero es difícil eso.

F: No quiero que se me destaque y que me quede *forte*.

M: No, está bien.

Ej. (*toco y canto*).

F: No sé, lo quiero cantar sin que quede acentuado, digamos.

Ej.

F: () con la corda ().

Ej.

F: Bueno, bueno, pero menos mal que te lo pregunto.

M: Sí, eso sí.

F: Porque no me lo dijiste recién.

M: No.

F: Que faltaba, que falta ().

M: Porque digo, por ahí se le pasó, como estaba anotado.

F: Está bien.

M: Dije lo tendrá registrado.

F: Está bien.

M: Lo mismo aquel y siempre el la es algo que aparece cada dos por tres, poco, pero aparece así como...

F: Ok, ¿y alguna otra cosa de lo que toqué recién, que me quieras decir?

M: No, esto que ocurre acá con el re, no sé, ¿cómo lo resolvemos?, pero me parece que recién lo resolviste bien.

Ej.

F: Esto de cambiarlo, ¿cambiar de mano?

Ej.

M: Sí, y si no la otra, cambiémosle el gesto este.

Ej.

F: Esperá, le hago así ().

Ej.

M: ¿Si le cambiamos el gesto a este grave?

F: ¿Qué quiere decir cambiarle el gesto?

M: Y... dejar el pedal apretado.

F: ¿Cómo?

M: No, no hagas captar resonancia, hacé como si fuera alguno de estos otros, como si fuera este.

Ej.

F: ¿Como un *tenuto* o una corchea nomás?

Ej.

M: Claro, y con el pedal apretado.

F: Pero, ¿y en qué me cambia eso?

M: No, con el pedal, no levantar el pedal, digo.

Ej.

F: No, no es eso lo que vos querés.

Ej.

M: No ().

Ej.

M: Y ahora tenés que tocar el la bemol encima. ¿Con qué lo tocás?, ¿con la mano izquierda o con la derecha?

F: Y, ahora, estando acá, y lo más probable es que tenga que hacer esto.

Ej.

F: Pará, si no, va a quedar un..., hay que ver, habría que ver. Sí, lo puedo hacer con la derecha también, esperá.

Ej.

F: ¡Ay! es este.

Ej.

M: No importa.

F: Claro, sí.

M: Y ahora hacé una prueba, no levantes acá.

Ej.

M: No y no hagas el do sost., el re b no hace falta.

F: Ah, ¿no querés el re?

M: No, digo, no hace falta tenerlo, porque, no levantes el pedal, dejalo todo.

Ej.

F: Ah.

Ej.

F: Claro, si yo levanto y saco, como vos me decís...

M: Se apaga.

F: Ya se perdió.

M: Sí.

F: Si vos querés que eso... ¿vos querés que llegue hasta acá el re?

M: No, si puede, sí, sí, sí.

F: Aaah.

M: Si sigue, sí.

F: Ah.

M: Por eso digo, ¿con qué mano hacés el la b?

Ej.

M: Tendrías que hacerlo con esta, porque esta es *stacc*, esta (*Mastro toca*) tocás y vas. Tocás y te vas. Toco y se fue.

Ej.

F: No, no llego a hacer eso.

M: No, no llegás.

F: Es una pirueta que no me va a dar el tiempo.

M: Para mí hay que cambiar y tenés que hacer toco y me voy, al la b.

Ej.

F: Esto.

Ej.

M: ¡Ahí está!

F: ¿Sin captar resonancia acá?

Ej.

M: No, o sí.

Ej.

F: ¿O sí?

M: Digamos.

F: ¿No es que es?

M: Sí, sí, yo lo que digo es lo siguiente: para hacerlo tal cual, tendrías que cambiar la mano.

F: Sí, o sea modificar.

M: Este.

F: Que me quede el re b en el...

M: Acá esto *staccatissimo*.

F: Sí.

M: Y te vas al la b.

F: Sí, hacer esto vos decís.

Ej.

M: Y captás la resonancia.

Ej.

M: Ahí está.

F: ¡Eso!

M: Eso.

F: ¡Ah!, entonces, este, mano izquierda (*anoto en partitura*).

M: Claro, eso yo igual lo escribí arriba porque no tenía sentido.

F: Está bien.

M: Cambiar la mano, pero...

F: Esto va a ir con (*anoto en partitura*).

M: Mi pensamiento era ese.

F: Bien.

M: Si se puede, bien; y, si no...

F: No, claro que sí, sí.

M: Si no se puede, el pedal pasa de largo, pero ahí me parece que no, que va a quedar. A ver, hacé la prueba, sin levantar el pedal.

Ej.

M: Bajá el pedal y dejalo apretado.

Ej.

F: ¿Lo dejo así?

M: Sí, sí.

F: Y, ahora, ¿cuándo toco esto?

Ej.

M: Tocalo, dejalo, por eso.

M: Claro, pero queda demasiado.

F: Queda demasiado, queda una bola.

Ej.

M: Claro, sí.

Ej.

M: Ahí está.

Ej.

F: Y hasta todavía lo puedo seguir teniendo si querés.

M: ¡Claro sí! porque ahora ya estás mano libre(¡risas!).

F: Pero, ¿vos querés que siga realmente hasta acá? (*señalo partitura*), porque, si no, lo tendría que...

M: Igual ya apretaste, ya tenés el pedal apretado así que va a quedar.

F: Claro.

Ej.

M: Ya podés levantar ahí.

Ej.

F: () quiero captar la resonancia.

M: Pero igual suena siempre un poco la resonancia.

Ej.

M: () ahí está, ahí quedó, ¿eh?

Ej.

M: Ahí quedó, ahí está bueno; porque aparte según cómo la agarrás, viste, no suenan todas las tres notas iguales.

F: Es que, bueno, eso te iba a decir.

M: A veces, queda una, a veces queda otra.

F: Bueno, justamente eso es lo que te iba a decir, que esa es la dificultad, una de las dificultades que tiene esta pieza que, según como, o sea estás trabajando con

niveles muy sutiles de velocidades y de exactitud de pedal. Según cómo lo pongo, uso un cachitito más abajo el pedal, un cachitito más arriba, se captó más o se captó menos.

M: Perfecto.

F: Y, justamente, eso me parece que es una de las cosas que vos querés en esta obra, ¿o no?

M: ¡Pero claro! que no suene siempre igual ().

F: Que no suene siempre igual.

M: Yo te dije que el origen de eso es como un instrumento de percusión.

F: Sí.

M: Entonces, un instrumento de percusión, qué sé yo.

F: Claro.

M: Lo podés tocar un poquito más acá, un poco más allá y va a sonar no exactamente igual.

F: Totalmente, ¿y hasta dónde habíamos llegado recién? ¿Hasta dónde toqué?, hasta acá, ¿cierto?

M: Sí.

F: ¿Y alguna otra cosa de lo que toqué recién?

M: No, esto que, esto del re también pasa en otros lados.

F: ¿Va a aplicar a los otros en este (*señalo partitura*) y en este?

M: Acá está solucionado con el pedal, no hay problema.

F: Ah.

M: Pero acá esto lo habíamos hablado: que este sol lo tenés que sostener, porque acá levanta el pedal para lo que sigue, acá hay un silencio.

F: Sí, sí.

M: Qué sé yo.

F: Entonces, si yo toco esto de acá, suponete, sería...

Ej.

M: ¿() el piano?

F: Esto también ya, ¿el mismo pedal?

Ej.

M: Sí, ().

F: Y es...

M: Y dejalo, y, después, el silencio viene. Hay un silencio, hay un silencio absoluto.

Ej.

F: Este...

Ej.

M: Sí, que es casi una coma, no se escucha como valor, digamos, no se escucha como estos corchea que son más.

F: Entiendo. Lo que pasa es que estás a punto de caer en un cierre de estructura, entonces, no sé si acá se puede hacer tanta espera.

M: No, no, no, yo no haría espera, pero nada, eso.

F: Claro, pero querés que se note, digamos, ese lugar.

M: Sí, pero bueno, no sé, no me acuerdo como estaba la grabación.

F: No, porque, además, es verdad que estoy pensando que casi no hay ningún lugar de silencio de negra, son todos...

M: No, no, sí.

F: ... silencios muy mínimos. No, no llega a haber silencios de negra.

M: No, no hay.

F: Eh, grandes, hasta ahora casi nunca, ¿no?

M: No para mí, creo que no hay.

F: Y no hay. Bien, y decime qué hora es, porque así vamos a saber si podemos seguir.

(comentarios extra).

F: Bueno, ¿qué va a haber ahora de lo que no vimos? serían estas dos últimas páginas.

M: Creo que nada, porque ahí ya apareció todo.

F: No va a haber nuevo.

M: Lo de los graves y todo, sí.

F: Ya está todo, entonces.

M: Y esto es más la versión 1. Y la versión 1 con algún cambio.

F: Sí.

M: Bueno, entonces eso, quedamos así. Le dejamos el una corda y si querés cada tanto lo sacás .

F: Y lo saco cuando me parece.

M: Y, sobre todo, en el sol, habría que fijarse qué pasa en tu piano, en algún piano que funcione mejor.

F: En el sol de acá, ¿decís?

M: Claro.

F: ¿Cuándo ya estoy acá?

M: Sí, sí, en ese.

F: ¿En qué sentido? ()

M: No, eso de usarlo o no usarlo el una corda, eso.

F: ¿Y qué pasa si toda esta sección estoy con una corda?

M: Bueno, que ahí estaba la gracia de la diferencia.

F: Claro.

M: No, la gracia, si funciona los una corda, son todos los soles casi distintos; por lo menos, hay cinco soles diferentes.

F: Sí.

M: Con acento, sin acento, *mp*, *p*, *mf*, con corda y sin corda.

F: Sí, y esa es la idea.

M: Y esa es la idea. Pero eso, si vos me decís, yo te lo timbro así porque hago la muñeca de goma.

F: Te da lo mismo.

M: No sé, lo que sea.

F: ¡Risas!, te da lo mismo, está bien. Y, después, otra cosa que registré también es que me habías dicho que en mi versión anterior todo esto se había caído un poco () en el tempo y esto ya lo modifiqué, ahora ya está, me parece, mejor en relación con lo anterior.

(suena el reloj de pared / Mastro dice "no habíamos tenido en cuenta esto").

F: Eh, me dijiste que del 174 hasta acá se fue como cayendo y por ahí se debería caer, en todo caso.

M: ¿Cuándo lo tocamos acá?

F: Cuando hice la versión, claro, el último encuentro que hicimos.

M: Sí, no me acuerdo de eso.

F: O sea, de la última vez que la tocamos, vos me hiciste anotaciones sobre quince compases; eso ya está todo modificado.

M: Ah.

F: Pero las cosas que nos faltaban realmente...

M: Sí ().

F: ... tenían que ver con esto, con cómo íbamos a hacer con los pedales, la corda, el pedal de *sustain*, y sí, y algunas otras cositas, como esto que me aclaraste ahora, ¿ves? que no lo tenía yo tan claro, que lo tenía que pensar completamente distinto.

M: Este se lo agregamos al final, dijimos, corchea que yo iba a cambiar el valor para que suene un poco más, ¿te acordás que yo le ()?

F: ¿Que suene más que el silencio? ¿() ahí?

M: Claro, () un silencio de semicorchea.

Ej.

M: Sí, eso, que se escuche casi como este, que yo lo voy a cambiar, acá voy a dejar semicorchea con calderón y silencio de corchea.

F: Ok. Entonces, convengamos una cosa, ahora vos me vas a mandar una nueva partitura...

M: Sí.

F: ... que va a tener todas estas cosas que dijimos más las que estaban acá.

M: Sí.

F: Y sobre eso, en todo caso, yo después te haría alguna pregunta o sobre eso ya voy a hacerte una grabación que vos vas a escuchar antes que yo lo haga público (), ¿sí? Así trabajamos o desde la grabación o algo así, ¿sí?

M: Dale.

F: Bien. Ahí está.

(Mastro aplaude)

F: ¡! Y con relación a esto que decís de que lo toqué más movido, ¿te impresionó mejor o...?

Correo (24/11/2021)

Hola Fabi

Fijáte q te parece.

Le cambié línea de una corda, la clave de fa 8va y acomodé algunos cambios de clave.

Creo que está más claro, pero decime vos.

beso

Mastro

Comentario adjuntado a drive con maquetas (10/03/2022)

Acá te mando dos audios tocados con el programa noteperformer

Hay cosas que no suenan, o suenan raro o se cortan, pero están puestos los pedales y creo que para referencia sirven

uno es con tempos 80 y 54 y el otro con 76 y 50
decime qué te parece

Correo (10/03/2022)

Antes que nada hay que tener en cuenta que el registro del tel no toma las intensidades correctamente porque comprime y regula el rec level automático. Y que estuvo muy bien esta interpretación.

Los detalles

en el acorde del c2 podés esperar más

el la-la de m.i. c3 debe sobresalir más, el resto si se puede más piano

c.6 puede durar más el calderón

c.7 levantar pedal recién en el 2do tiempo.

c.13 igualar el silencio al del c. 10 y c. 21 (se lo escucha más precipitado)

c.22 ajustar ritmo (habría que ver si no es mejor lo que tocás en el video que lo escrito)

c.29 Estuve viendo y me parece mejor pensar los tempos 76 en lugar de 80 y 50 en lugar de 54, las proporciones son siempre $3/2$ o $2/3$. Fijate

c.55 acordate que el segundo la becuadro es ligado, no se ataca

c.69 se corta resonancia del cluster (pero puede pasar)

c73 deberías sostener el la-sol de m.d. hasta que bajes el pedal en el 2do tiempo

78 la grave un poco más de acento

95 y siguientes muy bien los pedales!

125 no se escucha el silencio del sol 2do tiempo, me parece que dejás el pedal

143 más el mezzoforte

me parece que se queda un poco el tempo alrededor de 134 y siguientes

hay algunas c.r. del cluster que fallan, pero eso puede ocurrir. lo más llamativo es que faltan entre 101 y siguiente

Bueno, hasta acá mi informe. Espero que sea útil

Muchas gracias

Besos

Mastro

Correo (19/05/2022)

Hola Fabi

acá te adjunto la partitura que estuve trabajando. Creo que ya quedó.

Le acomodé un montón de cosas

Las más importantes:

-el compás 49 con el cambio de tempo

-c.60 cambié semi de tresillo por apoyatura en el 61

-c.69 y 96 te puse digitación posible de m.d y m.i. para poder sostener la nota más grave del sobreagudo

-Cambié todos los pedales de c.r. como vos me dijiste (levantando antes), me parece mejor y más lógico

-simplifiqué notablemente los pedales u.c. y repasé y ajusté los otros en toda la obra (saqué algunos)

Un detalle que siempre se me olvida: c.59 el sol de m.d. tiene acento intenso, debe destacarse.

Creo que nada más.

Decime cualquier cosa.

Beso

Correo (2/06/2023)

Lo de reconstrucción, si mal no recuerdo fue en parte un desafío de escribir solo para el teclado, en parte porque toda la textura de semicorcheas es derivada de la

música de Zitarrosa. Trabajé con deformación de los giros melódicos de esa pieza y otras (no me acuerdo cuáles ni de quién).

Elaborar esa textura me llevó la escritura previa de cerca de 500 compases, por eso en la partitura salta del compás n.22 al 445.

La idea era tomar de Melodía Larga III la cuestión de que no termina ni empieza nada ni va hacia ningún lado y recrearla en esta obra en uno de los estratos.

En las obras con piano previas a naturaleza muerta, solo se toca en el teclado. Eso también tiene que ver con que no me gusta la distracción que causa el hecho de tocar determinadas técnicas no habituales. Aunque en de cemento o reconstrucción eso pasa con los acordes sobreagudos por el traslado corporal que hay que hacer para tocarlos.

Eso

espero te sirva