

Realidad compositiva, realidad del componer

Notas sobre la confrontación con América Latina em mi música

Wilhelm Zobl

"Mientras el espíritu Bopé-joku silbaba una melodía, el raíz se alzaba desde la tierra, imparable, luminoso, y ofrecía mazorcas gigantes, hinchadas de granos. (...) Silbando se expresan los espíritus. Cuando los astros aparecen en la noche, los espíritus lo saludan así. Cada estrella responde a un sonido, que es su nombre."¹

Esta creencia en el poder de la música expresada en el mito de los indios bororos, sobretudo en su función inmediata como medio de comunicación, representa - también para un compositor de hoy - un desafío y un motivo de reflexión. Aunque solo fuera por este aspecto, el estudio de las culturas musicales extraeuropeas se convierte - frente a la realidad europea - en una tarea importante, de la que no sólo los musicólogos debieran encargarse.

Mi propia confrontación con América Latina es un proceso largo y penoso, a menudo también doloroso, que no está únicamente determinado por criterios musicales. En 1988, se impondría recordar - oportunidad que este año ofrecía y que fue desaprovechada para una discusión seria sobre nuestra historia - la inmigración austriaca hacia América Latina, hoy completamente olvidada.² Cito algunos nombres del ámbito artístico: de los compositores vivieron en México en aquella época Marcel Rubin y, por breve lapso, Hanns Eisler; Max Brand estuvo algún tiempo en Rio de Janeiro; el hoy totalmente olvidado Stefan Eitler³ alternó entre Buenos Aires, Santiago de Chile y São Paulo, donde murió en 1960. Los numerosos eventos musicales del Club Heine de México fueran costeados en aquellos años casi exclusivamente por artistas austriacos.⁴ De los plásticos sobrevivió Axel Leskoschek en Brasil. Stefan Zweig se suicidó en Petrópolis en 1942. En su libro *Brasil, tierra del futuro* describe - si bien de manera idealista - la mezcla de razas así observada, que consideraba como "igualdad de razas", como "una forma enteramente nueva de civilización".⁵ Una vivencia que muchos emigrantes escapados de la locura racista del dominio nazi sintieron como algo particularmente benéfico. Hasta hoy la historia de esta inmigración no ha sido ni siquiera formulada en sus planteos.

También yo me he ocupado de América Latina primero bajo signos políticos. El movimiento de solidaridad que se extendió en Europa en 1973 luego después del golpe militar en Chile, y después el conocimiento y la amistad con numerosos músicos chilenos empujados al exilio, significaron un primer impulso para la confrontación con la política, la historia y la música latinoamericanas. Traté de representar estas experiencias en mi obra *Gegenstimme* (voz contraria), escrita para el "K. und K. Experimentalstudio" para voz cantante, chelo y cinta magnética con textos de Ingeborg Bachmann y Pablo Neruda. En *Gegenstimme* hay tres niveles yuxtapuestos bruscamente: el chelo juega, por así decirlo, el papel de la música europea. Se oyen fragmentos prestados, que recuerdan alternadamente a estudios de chelo, música

barroca, clásica y de vanguardia. Las poesías de Ingeborg Bachmann (*Keine Delikatessen, Enigma, Boehmen liegt am Meer*), compuestas en 1973 poco antes de su muerte y que la voz dice y canta, son documentos de una creciente desesperación acerca del papel del artista en nuestra sociedad. En esta discusión entre el chelo y la soprano irrumpe, abruptamente y sin intermediación, la realidad a través de grabaciones originales hechas en Chile enseguida después del golpe: una grabación en la morgue de Santiago, una grabación durante el entierro de Pablo Neruda pocos días después del golpe, y finalmente un fragmento del último discurso de Salvador Allende, pronunciado por radio poco antes de su asesinato. *Gegenstimme* no es una música de agitación política, sino un trabajo fúnebre. Una obra sobre derrotas, que no se limita sólo a los problemas chilenos. Pero América Latina no está presente aún - musicalmente - en *Gegenstimme*.

Esto se fué modificando primero a través de estadas regulares y prolongadas en varios países latinoamericanos, sobretudo en Brasil, Argentina, Uruguay y también Bolivia. Como consecuencia de mi actividad docente y de conferencista - fui varias veces docente de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, profesor invitado en la UNESP y tuve a mi cargo numerosos seminarios y conferencias en diferentes universidades e instituciones musicales -, aprendí a conocer no sólo la compleja realidad política, sino también las diversas maneras de reaccionar y las posiciones de los compositores latinoamericanos. Para mí fue interesante observar que muchos compositores del ámbito de la así llamada música culta, que se preocupan por el problema de una nueva identidad y por la superación definitiva de la dependencia colonial, lo hacen con un vivo interés por las formas de la música popular, a través de planteos etnomusicológicos y de precisos análisis de los procesos socioculturales a escala mundial. De la misma manera, también los músicos del ámbito popular demuestran un interés inusual por estas cuestiones. En algunos países latinoamericanos ha surgido así una discusión profunda y enriquecedora entre los músicos de ámbitos diversos. A través de numerosas ejecuciones de mis obras en conciertos, conferencias y festivales de música nueva, también he podido comprobar el alcance de mi música sobre el público latinoamericano. Esto me ha protegido quizás de valoraciones demasiado eufóricas, a veces desarrolladas por algunos compositores europeos, por lo general después de breves estadas en América Latina. La superación de actitudes eurocentristas no tiene lugar a nivel de declaraciones de propósitos - verbales o musicales - sino en la discusión crítica y abierta.

Partiendo de prolongadas permanencias en Brasil, me interesé cada vez más por los ritmos afroamericanos, especialmente por aquéllos que aparecen en el samba. Un primer reflejo de esta preocupación se encuentra en mi ópera *Der Weltuntergang* (El fin del mundo), estrenado en 1984 en el Theater an der Wien, compuesta sobre la pieza teatral homónima de Jura Soyfer y con libreto de Peter Daniel Wolfkind, aunque el contexto sea totalmente latinoamericano. El libreto de Wolfkind traspone a nuestra realidad la parábola del cometa de Nestroy, ya adaptada por Soyfer. Un científico descubre un cometa, que se acerca a la tierra y amenaza con destruirla. Compositivamente, *Der Weltuntergang* es el intento de que las tradiciones del teatro popular vienés sean fructíferas para el teatro musical contemporáneo. Se lleva a cabo a través del choque de los más diversos niveles y estilos musicales y a través de la confrontación con clisés musicales de todo tipo. En la quinta escena - un show televisivo justo antes de la colisión con el cometa - se presenta el grupo de danza brasileño *Cometas Copacabana* para mostrar la nueva danza de moda del fin del mundo. Se basa en el esquema rítmico de un samba, interrumpido

por una melodía que nada tiene que ver con el samba, y por reiteradas dislocaciones de los bailarines, que tratan de ofrecer al público - tal como lo imponen los medios masivos - el sentimiento provocado de una histérica alegría de vivir.

El contacto con y el estudio de ritmos en especial de procedencia afroamericana me ha llevado en los últimos años al desarrollo de técnicas compositivas y formas de realización que he sintetizado bajo el concepto de "composición integral rítmica". Por un lado, veo en ella una posibilidad de vencer anticuados conceptos musicales eurocentristas que contradicen las actuales condiciones de comunicación planetaria y, por otro lado, la posibilidad de abrir la música - de una nueva manera - a una cantidad de fenómenos culturales que también atañen especialmente a nuestra propia historia. En el ritmo subyacen muy diferentemente experiencias que decenden hasta las raíces de la música. La relación consciente y responsable con el ritmo puede conducir, bajo determinados supuestos, a una unidad dialéctica de cuerpo, sentimiento y razón apenas experimentada bajo otras circunstancias. La composición rítmica se refiere a la relación consciente, transformadora y transpositora, con experiencias culturales almacenadas en ritmos, de ninguna manera a un exotismo superficial o a una a-historicidad. La composición integral rítmica se refiere a los aspectos trascendentes entre ritmo, altura y duración, por un lado, y a ritmo, melodía y armonía, por otro. Las alturas pueden convertirse en portadoras de ritmo, la melodía y la armonía pueden - por encima de su determinante histórica - alcanzar nuevas formas de expresión: y de la transposición de modelos rítmicos pueden finalmente surgir nuevas formas musicales. Vemos en frente a nosotros un amplio campo yermo. En la historia de la música europea el ritmo a jugado a menudo un papel subordinado. Aún en la música del siglo XX, tan rica en el desarrollo del material musical, el ritmo ha cumplido un papel llamativamente marginal como parámetro independiente y con iguales derechos, si se observa el desarrollo de la técnica dodecafónica hasta la música serial y las tendencias postseriales y aleatorias. El ritmo allí es a menudo el derivado casual de procesos que ocurren en el resto de los parámetros musicales.

Para aclarar algunos aspectos de la composición integral rítmica, quisiera mencionar mi obra *Sueño* para conjunto de cámara, del año 1986. En su contenido, *Sueño* se basa en la confrontación de tres versiones diferentes del célebre grabado de Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, de la serie de los *Caprichos*. En realidad no me interesaba una descripción musical de los dibujos, como, por ejemplo, en los *Cuadros de una exposición* de Musorgski, sino un análisis estructural de los elementos particulares de la imagen y su relación recíproca. Las tres versiones de *El sueño de la razón* de Goya señalan una generalización progresiva del tema. En la primera versión está el artista soñador en primer plano. El autorretrato de Goya se despersonaliza en una serie de rostros hasta llegar a una mueca irreconocible. En la segunda versión han desaparecido los rostros, y en su lugar hay una extensa superficie vacía. En la versión final del grabado, se contraponen - en lugar del artista soñador ya no reconocible como Goya - una manada de animales cada vez más grande que emerge de oscuridad.

En el estudio de la obra de Goya, de quién Ernst Fischer dice que su mérito radica en mostrar una realidad "en la que no sólo lo visible se hace visible, sino también lo invisible",⁶ me pareció una contradicción curiosa el hecho de que, para un crítico tan clarividente de los abusos sociales del pasaje del siglo XVIII al XIX como es Goya, no existan los actos de violencia cometidos por su pueblo en las colonias. Este fue para mí el punto de partida para la organización rítmica de la obra.

Se basa - expresado muy simplemente - en la confrontación y gradual transformación de uno de los modelos rítmicos de la música popular española, que aparecen por ejemplo muy a menudo en la jota y otras danzas , y que luego se encuentra en el bolero, con modelos rítmicos afroamericanos. La armonía del nivel onírico está determinada por una serie dodecafónica ascendente compuesta exclusivamente de terceras mayores y menores. El sonido inicial de esta serie, éste:

recorre toda la obra como sonido central, y marca el comienzo y el final. La melodía está determinada, entre otros factores, por transformaciones de una serie de ocho sonidos, que representa un anagrama musical del hombre Francisco Goya.

En el transcurso del desarrollo musical de *Sueño* se modifican también los ritmos de origen afroamericano. Primero son divididos en células rítmicas típicas particulares, para - de allí - construir nuevos ritmos a través de múltiples combinaciones, que sólo lejanamente recuerdan ya su estructura de origen. Al final de *Sueño*, estos ritmos se transforman y se superponen en forma gradual para desembocar finalmente en nuevos ritmos claramente definidos. Al mismo tiempo y a través de 41 acordes que se van densificando, se acelera el tempo de los ritmos de negra 80 a negra 160. Un ámbito de tempo que corresponde al límite inferior de una batucada de samba o de las culturas de tambor africanas. En el ejemplo 1 (sección final de *Sueño*) aparecen por primera vez claramente definidos los ritmos asimétricos recién conformados.

(1) **G** 4 $\text{♩} = \text{ca. } 160$ 40

FL
Ob
Klav
f-Klav
Fag
Hrn
Tvp
Pos
Schlagz
Klav
1. Vl
2. Vl
Vla
Vo
Kb

alle *fff* *f* *tempo*

En los últimos años, algunos compositores europeos se han ocupado de diversas maneras de aspectos de la composición rítmica, como Nicolaus A. Huber, que denomina su procedimiento *composición rítmica conceptual*, o György Ligeti, que utiliza en su concierto para piano y orquesta una rítmica y una conformación melódica ilusorias, con influencias de las culturas musicales africanas. El trabajo conjunto con científicos sobretodo de la área de la etnomusicología podría ser esencial para el desarrollo ulterior de tales conceptos compositivos. Por eso he leído con enorme interés los trabajos de Gerhard Kubik sobre culturas musicales africanas en Brasil, dado que establecen relaciones históricas y actuales entre la cultura africana y la brasileña, que para mí eran abordables hasta ahora sólo a nivel intuitivo.⁷

Para concluir, un ejemplo de un procedimiento que llamaría *modulación rítmica*. En 1987, por invitación del pianista brasileño José Eduardo Martins, compuse una obra para piano titulada *Aria brasileira*. Martins invitó a varios conocidos compositores brasileños como Gilberto Mendes, Almeida Prado y otros, a componer como homenaje al centenario de Heitor Villa-Lobos piezas para piano breves. Dado que mi relación con la música de Villa-Lobos es totalmente ambivalente y crítica, busqué una concepción que pudiera facilitarme la participación en este proyecto. Siempre me molestaron mucho las fantasías de Villa-Lobos acerca de Bach como *fuentes universales del folclore, rica y profunda, con todos los materiales populares de todos los países, intermediaria de todos los pueblos*,⁸ idea que es la base para sus *Bachianas brasileiras*. Por eso tomé la melodía de la famosa *Aria* (Cantilena) de la *Bachiana brasileira N. 5*, la llené de ritmos brasileños y escribí para ella el siguiente comentario:

"Aria brasileira es una postal acústica que es devuelta al remitente. La melodía del aria de Villa-Lobos está llena de ritmos brasileños - sin Bach. Las fantasías de Villa-Lobos no existen en Europa. Los europeos sueñan con las mulatas en el carnaval y no con Bach."⁹

La melodía del *Aria* es utilizada en esta obra para piano sin modificaciones en su altura, pero totalmente con otros ritmos. Sobre un *ostinato* de corcheas, que enfatiza diversos acentos esenciales en el *samba*, esta melodía toma, en la sección central, la figura rítmica de un samba cantado (*samba-canção*) y pasa finalmente en forma gradual a la fórmula rítmica central de *Sensemayá*, la obra orquestal compuesta por Silvestre Revueltas en 1938. La referencia a Revueltas no es casualidad: el marcó en la década de 1930 la posición contraria al nacionalismo latinoamericano cada vez más europeizado de Villa-Lobos. De este modelo rítmico, Revueltas derivó todos los otros parámetros de la composición. La tomó de un verso de la poesía homónima del escritor cubano Nicolás Guillén, una descripción onomatopéyica del lenguaje de los esclavos negros: *Mayombe-bombe-bombe-mayombé*. La obra de Revueltas es uno de los ejemplos más tempranos de composición rítmica en el sentido que se le da hoy.

Este modelo de Revueltas se modifica nuevamente en la obra y regresa a Brasil para convertirse en el ritmo del *maracatú*, una danza del Nordeste. *Aria brasileira* se basa entonces en los modelos rítmicos siguientes, que se vinculan entre sí de muchas maneras:

- a) samba
- b) Revueltas
- c) maracatú

El esquema rítmico del *samba* fue tomado de una composición de música popular llamada *Saudade faz um samba*. Interpreté el texto de este samba como un diálogo imaginario entre Villa-Lobos y yo.

Deixa que o meu samba
Sabe tudo sem você.
Não acredito que o meu samba
Só depende de você.
A culpa é sua, o samba é meu.

El ejemplo 2 (*Aria brasileira*) señala el pasaje del esquema rítmico del *samba* a la fórmula de Revueltas.

Quando escuché por primera vez *Aria brasileira*, pensé que, en realidad, Bach no estaba del todo ausente. La obra suena de lejos como un preludio de Bach, durante cuya ejecución el pianista es atacado por un enjambre de mosquitos.

(2)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The first system is marked with a '(2)' above the piano staff. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. The second system features a triplet in the piano staff and a '3' below it. The third system begins with a forte dynamic marking 'ff' in the piano staff. The score is presented on a white background with black ink.

Wilhelm Zobl é compositor e professor doutor de música eletro-acústica no Conservatório de Viena.

Notas y referencias

1. Eduardo Galeano, Memoria del fuego, vol.1. *Los nacimientos*. Madrid, 1982. p. 37.
2. El autor alude aquí al 50º aniversario de la anexión de Austria por el nazismo (1938). (N.T.)
3. Melikof Karaian; Stefan Eitler. Ein oesterreichischer Komponist in Lateinamerika. In: *Oesterreichische Musikzeitschrift*, Viena, 1982/2.
4. Wolfgang Kiessling: *Exil in Lateinamerika*. Leipzig, 1984, p. 307.
5. Stefan Zweig, *Brasilien. Land der Zukunft*. Estocolmo, 1941.
6. Die Wandlungen des Francisco Goya. In: Ernst Fischer, *Lob der Phantasie*. Frankfurt/Main, 1986. p. 29.
7. Gerhard Kubik, *Angolan traits in black music, games and dances in Brazil*. Lisboa, 1979. Ver también: Gerhard Kubik, Afrikanische Musikkulturen in Brasilien. In: *Weltmusik-Brasilien*, Mainz, 1986. p. 121-147.
8. Cita tomada de José Maria Neves: *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo, 1981. p. 53.
9. *Aria brasileira* y las composiciones escritas en este contexto fueron publicadas en Homenagem a Villa-Lobos, Dez peças para piano. Universidade de São Paulo. Serviço de Biblioteca e Documentação. ECA, São Paulo, 1987.

Ponencia presentada en el marco del simposio internacional "Norte-Sur, Sur-Norte, las culturas musicales del mundo y su relación recíproca".

Tradução do alemão: Graciela Paraskevaídis