

RESUMEN

Este artículo es una reflexión sobre cómo los procedimientos de la música de tradición oral, se constituyen en un factor de dislocación y de relectura de la música chilena académica. Mi objeto de estudio es la obra compuesta por Roberto Falabella, Estudios Emocionales (1957), obra basada en materiales provenientes de la cofradía de los Morenos y de Chinos, bailes pertenecientes a la devoción popular del norte de Chile.

Esta obra se constituye para este estudio, en un soporte de (re)significaciones de la cultura musical ágrafa, trasplantada al contexto de la música académica.

Mi hipótesis de trabajo es que las maneras de representar al Otro, por medio de estrategias compositivas transculturales, han terminado por modificar las fronteras y la posición de la música chilena académica, generando alteridad en el propio núcleo canónico de su otrora paradigma centro-europeo.

Palabras claves: Tradición, Vanguardia, Música chilena.

ABSTRACT

The present paper is a reflection about the influence of oral music in the writing of academic Chilean music. Specifically, this study focuses on how compositional technique from aboriginal cultures, affects and dislocates the aesthetics center of Chilean contemporary music

My main subject is the piece Estudios Emocionales (1957), composed by the Chilean composer Roberto Falabella, and based on musical materials that come from Morenos and Chinos, devotional groups of dance of Chile.

This piece is conceived as a support of a rich and varied pre-Colombian culture devises reinserted on the context of academic music.

The central hypothesis has to do with how the (post)modern ways of representing the Other, by transcultural compositional strategies, have modified the borders and location of the Chilean academic music, generating inner changes in its European canonic nucleus.

Key words: Tradition, Avant-garde, Chilean music.

Estudios Emocionales, de Roberto Falabella: La (Trans) vanguardia de la tradición.
Rafael Díaz Silva
Pp. 44 a 79

ESTUDIOS EMOCIONALES, DE ROBERTO FALABELLA: LA (TRANS)VANGUARDIA DE LA TRADICIÓN

*Rafael Díaz Silva**
Doctor en Musicología
Pontificia Universidad Católica de Chile
Universidad de Chile

INTRODUCCIÓN

Este artículo es parte de una investigación mayor, destinada a esclarecer el proceso de formación del imaginario musical construido en torno a las culturas originarias de Chile¹. En especial, me interesa ahondar en cómo la música del aborigen², subvierte, disloca y recrea el centro estético de la música chilena académica, escrita desde los cuarenta del siglo pasado hasta nuestros días. Durante más de cinco siglos se ha estado construyendo y reconstruyendo la imagen del indígena, llegándose a crear mitos, leyendas, alegorías y ficciones. También en la música chilena se advierte una creación de un relato de identidad vinculado al indígena, cuyas bases se conectan con una herencia cultural aborigen difusa, que alude y *elude*, a la vez, al referente ancestral originario.

Se buscará demostrar que el (anti)paradigma aborigen ha generado y genera

* Correo electrónico: rdiazs@uc.cl. Artículo recibido el 30-3-2009 y aprobado por el Comité Editorial el 13-4-2009.

¹ Este artículo es parte de la tesis "Cultura originaria y música chilena académica: invención de un imaginario de identidad", de Rafael Díaz S., presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, para optar al grado de Doctor en Ciencias de la Música.

² Grebe, M. E.: **Culturas Indígenas de Chile: Un Estudio Preliminar**: Pehuén, Santiago, 1998, pp. i-ii y 55, "las culturas originarias vigentes en el Chile contemporáneo son la aymara, atacameña, kolla, rapanui, mapuche (incluyendo a sus familias regionales pewenche, williche y lafkenche), kaweskar y yámana. Después de los quechuas y aymara, los mapuches constituyen la tercera sociedad indígena actual más numerosa de América, y es la cultura indígena mayoritaria y mejor conservada de Chile". Sin embargo, la huella cultural de culturas originarias minoritarias (como la kaweskar) en la música chilena académica no es escasa y su estudio se justifica plenamente desde la perspectiva de su presencia e influencia en la escritura chilena contemporánea.

una elusiva identidad musical, *excéntrica*, en el sentido que sitúa al centro estético de la música chilena llamada indigenista³ fuera de las coordenadas que marca el canon centro europeo. El referente aborigen operaría como una fuerza centrípeta, dislocando este centro canónico y generando un tipo de repertorio no encasillable en los géneros clásicos y de mucho interés por las novedosas mutaciones sonoras y formales que produce.

El objeto de estudio seleccionado es la obra *Estudios Emocionales* (1957), para orquesta, del compositor chileno Roberto Falabella (1926-1958), específicamente el *Estudio VI*. Esta obra, y especialmente ese movimiento, es un propicio escenario para apreciar la superposición de imaginarios, el del ritual ancestral del altiplano, y el de la música chilena de tradición escrita. En la saga actualmente en curso de la música indigenista chilena, Falabella, representó un discurso paradigmático, pues, su lenguaje se opone al indigenismo de los cuarenta, de Carlos Isamitt⁴, y difiere considerablemente del trabajado por Eduardo Cáceres⁵ en los ochenta.

La huella originaria en la escritura musical de Falabella, será analizada con técnicas semiológicas y neo-schenkerianas. Las semiológicas, nos servirán para detectar rasgos de música ágrafa en la escritura de Falabella, y para determinar el profundo origen cultural de estas unidades sintagmáticas⁶ y qué tipo de organización sintáctica inducen en la partitura. Las técnicas neo-schenkerianas, serán útiles para extraer la estructura fundamental de la música de Falabella, y dilucidar la real importancia del componente aborigen en ella. A su vez, esta herramienta permitirá revelar el parámetro espacio-tiempo involucrado en el repertorio a analizar. Este parámetro es, por lejos, el aspecto de la macroforma que más es afectado por el elemento cultural indígena, y es, por tanto, el indicativo más revelador del mestizaje cultural de la música chilena académica.

Ambas herramientas, utilizadas en combinación, nos servirán para determinar la naturaleza del cambio en la poética musical chilena, a la hora de (re)encontrarse con el mítico relato identitario del Otro.

Tradicionalmente, el compositor chileno de los años cuarenta, a la hora de escribir

³ El término indigenista, se refiere a un tipo de música de tradición académica que presenta rasgos idiomáticos provenientes de la música aborigen.

⁴ El compositor, investigador y violinista chileno Carlos Isamitt (1887-1974), desarrolló una fecunda labor de recopilación, transcripción y reutilización de música mapuche, específicamente entre 1931 y 1937.

⁵ El compositor chileno Eduardo Cáceres (1955) es una de las principales figuras de la actividad composicional chilena, desde la década de los ochenta. Su trabajo se ha desarrollado principalmente en Alemania, como sur sudamericano y Chile. Actualmente es coordinador de la carrera de composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y principal organizador del festival de música contemporánea de esa casa de estudios.

⁶ La palabra "sintagma", es tomada de la terminología semiológica de la escuela de Nattiez-Molino. Alude, en términos generales, a una célula musical, susceptible de ser aislada y codificada, y que es parte de la llamada "cadena sintagmática", o, dicho en términos corrientes, el normal discurrir de la sintaxis musical expresada en eslabones de significación llamados sintagmas.

música inspirada en culturas originarias, creaba una representación imaginaria del Otro utilizando códigos musicales, más o menos convencionales para representarlo. Normalmente se tendía a armonizar en el estilo contemporáneo de la época, melodías recopiladas de pueblos originarios (Lavín, Isamitt). Este modo de representación cambia radicalmente con la modernidad, cuando el compositor cree encontrar afinidad entre su música y la de otras culturas de un modo más esencial, fundamentalmente porque esas culturas estaban más cerca que nunca de su cotidianeidad. En opinión de Clifford, “lo exótico está misteriosamente cerca (...) la diferencia se encuentra en el barrio contiguo, lo familiar se encuentra al fin de la tierra.”⁷ Kristeva nos acerca aún más radicalmente lo exótico, “inquietante la extranjería que está en nosotros, somos nuestros propios extranjeros, estamos divididos.”⁸ En tiempos de Isamitt, el mapuche todavía vivía en reducciones. En los tiempos actuales, el mapuche está incorporado a la sociedad chilena y convive con el criollo “codo a codo”. O sea, las culturas autónomas, homogéneas y autocontenidas dentro de territorios (soberanos), con fronteras bien delimitadas, son entidades e identidades (aparentemente) en vías de disolución⁹. En los tiempos de Falabella (década de los cincuenta del siglo pasado), el Chile musical se abría a dos tipos de tendencias, las que, de algún modo, se comportan como contrafuerzas: por un lado, la irrupción de la técnica serialista dodecafónica, y, por el otro, el interés de aprovechar el material musical con raíz. Ambas tendencias, absolutamente opuestas en *ethos* y en *pathos*, son sintetizadas por Falabella de una manera original, inaudita y nunca más vuelta a producir.

1. LA VANGUARDIA DE LOS CINCUENTA: MINIMALISMO Y DODECAFONÍA CON RAÍZ

En los cincuenta, se produce en Chile el fuerte impacto de la escuela dodecafónica, que lleva a los compositores de la época a asumir una posición respecto a este sistema. Surgen voces disidentes y, a veces, de equilibrio, a la hegemonía de este tipo de escritura, que representa la vanguardia de la época para Chile. Entre los compositores que, buscan dar cabida al material musical indígena dentro de las superestructuras del dodecafonismo y de la aleatoriedad, se encuentran Gustavo Becerra y Roberto Falabella, quienes indagan formas de conciliar lo étnico con la modernidad. Gustavo Becerra, profesor de Falabella, se ha caracterizado siempre por ser un compositor abierto a la diversidad. Hasta el día de hoy, no es un compositor estilísticamente encasillable, y, en los cincuentas y sesentas, se hallaba en un período *peak* de búsqueda artística e intelectual. No es casual, que, habiendo nacido en Temuco, epicentro de la cultura mapuche, haya incorporado en algunas de sus obras estilemas

⁷ Clifford, J.: *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., y Londres, 1988, p.14.

⁸ Kristeva, J.: *Etrangers à nous mêmes*. Gallimard, París, 1988, p. 288.

⁹ Guilbaut, J. y otros: *Zouk, World Music in the West Indies*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1993.

de asociación mapuche, como es el caso de *La Araucana* (1965). También, Becerra incorporó en algunas de sus composiciones, patrones rítmicos de los pueblos precolombinos del Norte grande de Chile, cuyas sonoridades perviven en las fiestas religiosas vigentes del país. A su vez, Roberto Falabella, en sus *Estudios Emocionales*, incorpora las sonoridades de *Los Morenos*, cofradía que participa en la fiesta de La Tirana.

2. MARCO ESTILÍSTICO DE ROBERTO FALABELLA

Roberto Falabella, se formó principalmente con Lucila Céspedes y Gustavo Becerra. Pese a sus limitaciones físicas que lo llevaron a una prematura muerte, su *opus* es de una profundidad y originalidad tal, que lo ha convertido es uno de los compositores más relevantes de la tradición chilena académica. Espíritu abierto a una búsqueda constante y en distintos campos del arte y las letras, incursionó en la poesía, el ensayo y el teatro, llevando a escribir los libretos de sus micro-óperas¹⁰. Debido a su impedimento físico que lo inhabilitaba de concurrir a los conservatorios, tuvo que recurrir a lecciones privadas, llevando la academia a la casa y buscando a sus profesores entre los pioneros de la vanguardia dodecafónica en Chile: Gustavo Becerra, Fré Focke, Miguel Aguilar y Esteban Eitler. En opinión de González, “esto le permitió adquirir un manejo de las técnicas composicionales de su tiempo de una manera más intensa y especializada que la que habría logrado en un conservatorio, donde las vanguardias solían retrasar su llegada¹¹. Pese a esta sólida formación centro-europea, Falabella siempre mantuvo una toma de posición relativa y crítica respecto de estos paradigmas. “Para Falabella –sostiene González-, la dodecafonía y el serialismo eran un recurso técnico más, y no la última y más elevada etapa de la evolución musical, como pensaban muchos compositores de entonces. Lo que le preocupaba a Falabella era esa suerte de “indigestión” de tendencias europeas que observaba en América Latina, tendencias que si bien se podían incorporar legítimamente al acervo cultural propio, provocaban en muchos compositores chilenos la ignorancia, el olvido y el desprecio por las músicas locales”¹². Falabella propone encontrar en el folclore las mismas posibilidades renovadoras que las proporcionadas por los lenguajes de vanguardia. En opinión de González, hay tres principios fundamentales que definen la poética de Falabella: “equilibrio entre contenido local y técnica universal, comunicación con el público, y manifestación del entorno social”¹³. Luis Merino define estos principios como “los postulados estéticos del compositor”¹⁴.

¹⁰ González, J. P.: “Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto”. En: *Resonancias*, n° 14, Mayo del 2004, p. 32.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Merino, L.: “Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso” En: *Revista Musical Chilena*, XXVII, 121-122, 1976, p. 50.

En síntesis, el objetivo de Falabella era “hacer un arte nacional sin volver al estigmatizado nacionalismo o al “folclorismo infantil” como llamaba Falabella al intento de encuadrar la música autóctona dentro de los moldes estéticos del nacionalismo decimonónico”¹⁵.

El catálogo de Falabella abarca un total de cincuenta y nueve obras. Varias de estas obras revelan el sincretismo entre las técnicas entro-europeas de la vanguardia de los cincuenta (fundamentalmente serialismo dodecafónico) y los recursos provenientes de la cultura musical del folclor y la religiosidad popular chilena.

2.1. ESTUDIOS EMOCIONALES DE ROBERTO FALABELLA.

Los *Estudios Emocionales* (1957) están divididos en siete partes o estudios. Cada estudio posee recursos composicionales y texturas orquestales a menudo contrastantes y hasta opuestas entre sí, “los que son unificados mediante el uso de materiales rítmico-melódicos de rasgos folclóricos”¹⁶. Los agentes de contraste son fundamentalmente la oposición entre patrones de repetición y la variación constante, la alternancia de sistemas escalares pentáfonos con regiones sonoras dodecafónicas, el contraste entre un diseño tradicional de frase y el puntillismo, y, el paso de situaciones isorítmicas a la micropolifonía. Para González, “estos polos manifiestan la dicotomía entre tradición y vanguardia propia de la poética de Falabella, que en sus manos dejan de ser irreconciliables para transformarse en dos polos dialogantes que mantienen una constante relación dialéctica de yuxtaposición y síntesis”¹⁷.

En los *Estudios Emocionales*, Falabella utiliza material musical de la festividad de la Virgen de la Tirana¹⁸, fundamentalmente estilemas usados en la *despedida*, un instante postrero de la *performance* ritual del grupo de baile (cofradía) de los *Morenos*. Los *Morenos* son un grupo de baile cuyo origen se remonta a las cofradías religiosas de negros que existían durante la colonia y que sobrevivieron en las salitreras del norte de Chile. Son distinguibles, entre otras cosas, por el vestuario, “usan una camisa y un pantalón bombacho de seda de un color, zapatillas deportivas y un morrión con adornos de lentejuelas en la cabeza”¹⁹. Un elemento importante de su *performance*, y que va a tener incidencia en la estructura profunda del *Estudio VI*, es la utilización de la matraca, hay un valor simbólico en este recurso performativo, “como elemento coreográfico, agitan la matraca, lo que según la tradición imita el sonido de las cadenas de los esclavos”²⁰. Este dato sin duda es recogido por Falabella,

¹⁵ González, J. P.: “Roberto Falabella...” *Op. cit.*, p. 33.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Fiesta que se realiza en el mes de julio de cada año, en la localidad de *La Tirana*, cerca de la ciudad de Iquique, primera región de Chile.

¹⁹ Larraín, S.: *Norte grande 500 años después*. Editorial La Puerta Abierta, Santiago, 1989, p. 55.

²⁰ *Ibidem*.

por eso es que el único estilema exclusivamente rítmico que utiliza el compositor en este movimiento, es el pedal-señal de la matraca que marca los puntos de corte dentro de la coreografía.

Otro tipo de estilemas son usados también por Falabella, ellos son insertados tanto en un discurso polifónico, como en un tipo de organización fragmentaria de naturaleza dodecafónica (*Estudio II*²¹). El canto original de *Morenos* aparece completo, aunque en secciones diferentes en el *Estudio VI*. Su presentación es antecedida por un pasaje de *crescendo* por agregación instrumental sustentada en dos patrones de *ostinatos* que generan bimodalidad. Entonces surge la chicharra o matraca, instrumento propio de la cofradía de los *Morenos*, que cumple la función de anunciar la presentación del grupo de baile (figura 1):

²¹ En este estudio, hay un tratamiento dodecafónico no estricto de una melodía pentáfona, probablemente originaria del baile de *Morenos* de la Tirana.

The image displays a musical score for the sixth movement of Roberto Falabella's *Estudios Emocionales*, spanning pages 18 to 24. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the instruments listed are Flute (Fl.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Fag.), Double Bass (Cb.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score shows the initial measures of the piece, with a box labeled 'A' above the first few measures. The chicharra part is particularly notable, featuring a continuous, rhythmic pattern that serves as a structural and performative element throughout the movement.

Figura 1. *Estudios Emocionales*. (Mov. VI, cc. 18-24)
Pedal de matraca (chicharra) con valor simbólico, performativo y estructural.

A continuación, el sonido de la matraca da paso a cuatro compases de silencio que pre-anuncian algo importante con un factor de tensión y expectativa. Entonces, aparece la primera frase del canto de *Morenos*, a cargo de la flauta traversa sola, la que es continuada en estilo responsorial por el corno inglés. Más adelante, un trío de trompetas duplicadas por los clarinetes tocará la primera parte de la frase de los *Morenos*, adquiriendo un color instrumental muy cercano al referente originario de la fiesta de la Tirana, por la predominancia de los bronce en *tutti*, propio de las bandas del norte. Para el final de este estudio, se reserva Falabella el término de la segunda frase del canto, que es presentada por la viola solista, sumando su sentido cadencial a la conclusión del estudio, el que es reafirmado al ser predicado por los violines y luego por el corno inglés (figura 2):

VI

The image displays a musical score for the sixth movement of 'Estudios Emocionales' by Roberto Falabella. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. It is organized into two systems of staves. The top system contains the first five staves, and the bottom system contains the remaining seven staves. The music is in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic structure with many rests and dynamic markings. The title 'VI' is centered above the first system. A double bar line with repeat dots is located at the end of the first system. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Figura 2. *Estudios Emocionales*. (Mov. VI, cc. 1-41)

The image displays a page of a musical score, likely for an orchestra and strings. The score is arranged in a system of staves. At the top right, the word "crescendo" is written above the staves. The score includes various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Ob.), Horn (Corno), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromba), Percussion (Perc.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs (double bars with dots) at the beginning of some sections. The overall layout is professional and typical of a printed musical score.



Musical score system 1, measures 1-4. The system includes staves for Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and features a melodic line in the woodwinds.



Musical score system 2, measures 5-8. The system includes staves for Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music continues with a dynamic marking of *p* (piano) and features a melodic line in the woodwinds.

The image displays two systems of a musical score for 'Estudios Emocionales' by Roberto Falabella. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The first system begins with a box containing the number '12' and the dynamic marking 'acrf.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. The second system continues the composition, featuring similar notation and dynamic markings. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and instrument abbreviations.

3. ANÁLISIS NEO-SCHENKERIANO

En busca de técnicas analíticas que permitan el estudio de la temporalidad y la disposición espacial, hemos escogido el análisis de la escuela de Schenker proveniente de la visión revisionista de Wallace Berry. La razón de utilizar esta herramienta reside en su capacidad de ser muy poco intrusiva a la hora de manipular un discurso musical. En otras palabras, este análisis no busca imponer categorías éticas a discursos con o sin tradición gráfica, sino simplemente busca poner en evidencia los rasgos profundos de una estructura musical a partir del sonido mismo y no a partir de una sintaxis apriorística que busca dar explicaciones pre-convenidas²² de las obras seleccionadas. El análisis sintáctico tradicional, que aplica categorías provenientes del lenguaje hablado, no puede ayudarnos a la hora de revelar y develar las operaciones discursivas que se dan en repertorios contemporáneos. Mucho más complejo, cuando esos discursos modernos operan con desplazamiento hacia la oralidad aborigen. Entonces, esas técnicas analíticas de raíz logogénica occidental, lucen obsoletas. Por tanto, otro tipo de análisis es pertinente. Un tipo de análisis que se aplique no con afán de imponer sus leyes y categorías al discurso musical, sino más bien, para poner en evidencia los rasgos distintivos propios de las leyes de composición que el compositor aplicó en una obra determinada.

El análisis neo-schenkeriano, por ser un análisis que aspira a una visión holística de la obra musical, es la herramienta más apropiada para apreciar la peculiar disposición espacio-temporal de la obra de Falabella, y para juzgar si esta disposición lo entronca directamente con el espacio-tiempo de la música de cofradías atacameñas. Sobre la pertinencia de este tipo de análisis es bueno recordar que, hasta hace no mucho tiempo atrás, los teóricos más ortodoxos creían que el análisis schenkeriano no era el método más adecuado para el estudio de partituras modales y atonales. Sin embargo, los trabajos de Wallace Berry y de Félix Salzer²³, abrieron una línea de trabajo válida en esta materia. El tópico de primordial importancia para Schenker, y sus sucesores, es la búsqueda de una percepción completa de la obra musical, es decir, como una totalidad dinámica, no como una sucesión de momentos o de una yuxtaposición de secciones formales, relacionadas o contrastadas simplemente por relaciones de semejanza o contraste temático y armónico²⁴. De hecho, el objetivo final del proceso sucesivo de reducciones implícito en los tres niveles estructurales del análisis schenkeriano (el *foreground*, el *middleground*, y el *background*) es llegar a una pequeña estructura que constituya el núcleo central de toda la obra y, que a la vez, resuma y abarque a toda la obra (estructura fundamental, o *background*).

²² Un caso de este tipo de análisis, es el de la escuela de Riemann.

²³ Berry, W.: **Structural Functions in Music**. Dover Publications, New York, 1987, pp. 120-124. Salzer, F.: **Audición estructural. Coherencia tonal en la música**. Labor, Barcelona, 1990, pp. 621-655.

²⁴ Babbitt, M.: "Schenker". En: *Perspectives in Musicology* (review of Salzer). Nueva York, V, 1952, p. 262.

3.1. PRECEPTIVA SCHENKERIANA

Pocos analistas han pretendido establecer un formulario del método schenkeriano, o, una básica preceptiva que permita establecer una clara metodología a seguir. Schenker mismo nunca lo hizo, al menos, nunca publicó nada de ese tenor. En su libro *Free Composition*, Schenker presentó una exposición teórica de cierta extensión y de connotaciones pedagógicas., pero en caso alguno, ésta puede ser definida como una guía para el trabajo analítico. Sin embargo, varias generaciones de analistas han provisto un fondo de interpretaciones sobre la técnica de conducción tonal de las voces²⁵, a partir de los escritos de Schenker.

Para Dunsby y Whittall²⁶, es bastante claro que para modelar una preceptiva introductoria schenkeriana, es necesario basarla en los incisivos, aunque fragmentarios, ejemplos que figuran en *Free Composition*, así como el puñado de ejemplos de *Five Graphic Music Analyses* y el compendio de ejemplos y explicaciones que aparecen en *Introduction to Schenkerian Analysis* de Forte y Gilbert²⁷.

Para introducir la preceptiva schenkeriana con un ejemplo musical concreto, nos basaremos en el comentario analítico de Dunsby al análisis schenkeriano del coral de Bach, *Ich bin's, ich sollte büssen*, proveniente de la Pasión según San Mateo en arreglo de Hassler²⁸.



Figura 3.

Ich bin's, ich sollte büssen. Coral de Bach proveniente de la Pasión según San Mateo en arreglo de Hassler.

A este coral, Schenker le aplica un arsenal de símbolos gráficos, de origen convencional pero con un significado no convencional. Como a Schenker le interesa por sobre todo comprender cómo la música se despliega en el tiempo, utiliza la notación articuladora de Bach (marcas de pausa o reposo), para identificar frases y examinar donde comienzan y terminan. Éstas se ven complementadas con símbolos cuya significación pasamos a revisar:

²⁵ Bent, I.: *Analysis*. Norton, New York, 1987, p. 33, "tonal voice leading".

²⁶ Dunsby, J.-Whittall, A.: 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*. Faber Music, Londres, 1988.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

- a) Prolongación (arco de prolongación con línea segmentada).



Figura 4a

- b) Prolongación por medio de “progresiones” (arco de prolongación normal)



Figura 4b

A continuación, la figura 5 traduce en escritura schenkeriana la música de Bach de la figura 3. La figura 5 revela:

- a) correspondencias entre motivos rectores (marcadas con corchetes horizontales).
- b) jerarquía estructural por el uso de notas blancas con plicas, notas negras con plicas, notas negras y corcheas.

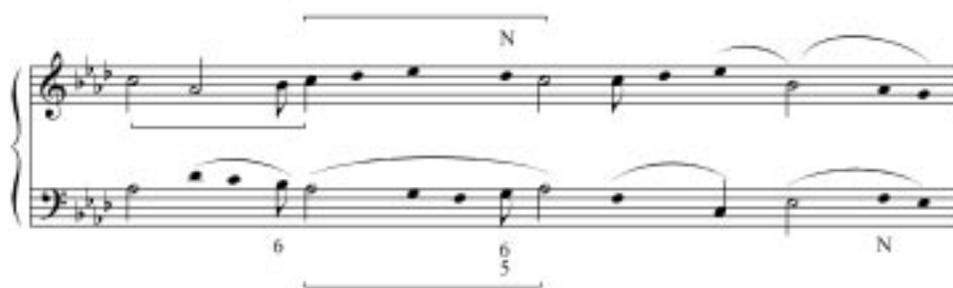


Figura 5

“N” significa nota de vuelta²⁹, y el bajo aquí indica cómo la armonía dominante del compás alzar a compás 1 del ejemplo 3a, genera o da lugar a una coherente relación melódica.

²⁹ “Neighbouring note”.

Algunos aspectos básicos de la simbología schenkeriana se desprenden de la figura 5. Todo el ejemplo es la expresión de una jerarquía estructural tonal deducida de la figura 3. Esta jerarquía estructural se expresa por medio de una escala de valores no rítmicos, blanca con plica (“eventos blancos”, los de mayor jerarquía), negra con plica (“eventos negros”), corchea y negra sin plica:



Figura 6

Estos símbolos no poseen los valores rítmicos comúnmente asociados a ellos. Sólo representan un valor jerárquico, es decir, representan la importancia estructural que la nota posee en el discurso musical.

La figura 5 representa lo que Schenker llama “una estructura tonal”³⁰ basada en un criterio de prolongación o sustentación. En este caso, la prolongación de Do5 sobre La bemol 4 (en terminología de Schenker, un *background* en pequeña escala). La figura 3 representa lo que Schenker llama *foreground*³¹ (nivel de superficie), en palabras simples, una versión resumida de la partitura, rescatando de ella las voces esenciales del discurso. El *foreground* muestra las así llamadas “disminuciones,” y es aquí donde el poder de auto explicarse del análisis schenkeriano es más fácil de ser apreciado.

La figura 5 corresponde a un *middleground* (nivel intermedio) el que es expresado mediante la escala de símbolos de la figura 6. El análisis del *voice leading* muestra cómo las frases se conectan en relación a lo que a un “contrapunto de estructura tonal concierne”³². La continuidad fraseológica del *voice leading* es autónoma de la estructura fraseológica convencional. Esto significa que no se debe buscar una correspondencia directa entre los detalles del discurso rítmico-melódico del *foreground* (los rasgos de superficie) y la reducción implícita de la conducción de voces del *middleground*.

³⁰ *Ibid.*, p. 35. “Pitch-structure.”

³¹ *Ibidem.* “Urlinietafel.”

³² *Ibid.*, p.38. “Contrapuntal pitch-structure.”

3.2. ANÁLISIS NEO-SCHENKERIANO DE *ESTUDIOS EMOCIONALES*, DE ROBERTO FALABELLA

A continuación, aplicaremos análisis neo-schenkeriano al Estudio VI de los *Estudios Emocionales* de Roberto Falabella, para discernir la estructura profunda de esta música y poder apreciar, una vez interpretada esta estructura, si el mestizaje cultural es lo suficientemente incidente en su discurso. Realizaremos dos preliminares esquemas *middleground*, para luego reducirlos hasta alcanzar el *background* definitivo. En la figura a continuación, se exponen los primeros treinta y siete compases del Estudio VI (figura 2), los que serán convertidos a continuación en códigos neo-schenkerianos:

The image displays three systems of musical notation for Estudio VI. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The first system is marked with a circled '3' above the first measure. The second system is marked with a circled '15' above the first measure. The third system is marked with circled '29' and '38' above the first and eighth measures, respectively. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Expanded brackets are used to group notes across staves, indicating hierarchical levels of organization. Some notes are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The bottom staff of the third system features a dotted line under a group of notes, possibly indicating a specific articulation or phrasing.

Figura 7a. *Estudios Emocionales* (Estudio VI, cc. 1-35). *Middleground I*

Al observar la figura anterior, podemos extraer algunas consideraciones técnicas:

- a) El gráfico refleja la textura polifónica de los primeros treinta y cinco compases del estudio VI de los *Estudios Emocionales*.
- b) Se establecen tres niveles de jerarquía a través de los corchetes expandidos (corchete exterior, corchete interior, y notas de plicas no unidas), y los valores

diferentes de las cabezas (blancas para las notas de mayor jerarquía estructural y que coinciden con los sonidos principales del sistema escalar utilizado por Falabella, y negras para aquellas notas que sostienen el transcurso del discurso, pero que poseen menor peso dentro de la jerarquía estructural y, por tanto, son representados con valores negros en el nivel *middleground*).

- c) Se representan niveles menores de jerarquía, definidos por el uso de sonidos auxiliares y células de transición hacia otros eventos hegemónicos.
- d) Se revela la progresiva acumulación de eventos negros, mientras los eventos blancos de los extremos se mantienen estables sustentando la macroestructura.
- e) Se evidencia la disposición secuencial de acordes bimodales (bicordios que establecen la dicotomía diatónico-cromático) sólo interrumpido en el compás 17, en el que la condición bimodal de los acordes se reemplaza por una única aparición de un acorde totalmente diatónico. Este es, a su vez, un punto quiasmático de la estructura.
- f) Se utilizan cuatro sistemas para diseminar todo evento reconocible de la superficie de la partitura. De esta estratificación, surgen de modo prominente los eventos blancos en las líneas conductoras extremas.
- g) Se representan aquellos eventos que poseen un rol jerárquico intermedio (que configuran las zonas transitivas del diseño polifónico o son notas de reposo en tránsito) a través de plicas de corcheas. Al mismo tiempo, se usan arcos de ligado para denotar aquellas figuras que poseen un rol de *progresión* en términos schenkerianos, es decir, melodiosos conductores que poseen propulsión al interior del discurso. Estos son, generalmente, valores negros conectados por plicas de corcheas enmarcados con arcos de ligadura.

El gráfico de la figura anterior, recoge prácticamente todo evento tonal perceptible tanto de la superficie como el fondo de la estructura. El aporte de este *middleground* (todavía muy cercano al *foreground*) es la percepción inmediata de la estrategia composicional desplegada por Falabella a lo largo de un gran espacio de música. Es un tipo de carta exhaustiva, pues, va dando cuenta de cada evento nuevo en forma sucesiva sin importar su jerarquía tonal. La persistencia en el tiempo de los eventos, se denota por la reiteración, independientemente de sus jerarquías tonales. Por tanto, los eventos negros son tantos y más abundantes que los eventos de cabeza blanca, arcos de prolongación y corchetes extendidos. La eliminación sistemática de los eventos negros será el criterio esencial para reducir un *middleground* extenso y reconfigurarlo progresivamente, sin que este pierda sus elementos constitutivos fundamentales.

Es preciso subrayar que las peculiaridades rítmicas de una obra, son reconvertidas por este tipo de análisis, a un código de jerarquías que representan el grado de importancia estructural de cada nota. Los símbolos rítmicos ya no guardan relación alguna con su significado tradicional, son, más bien, signos convencionales con un significado no convencional. La jerarquía de un sonido es la expresión de una combinación de consideraciones paramétricas, pero prioritariamente es el parámetro altura, o sea, el peso del sonido dentro de un sistema escalar, la variable más importante³³.

Lo importante es que este *middleground* nos permite captar rápidamente la naturaleza de la composición. Podemos apreciar la generación de un *tutti* paroxístico por agregación de eventos de superficie y la liquidación del mismo con la aparición del sonido de la chicharra, el único evento de altura no determinada que aparece en esta carta y que aquí figura por su importancia estructural. Por ser el punto de corte del *crescendo*, el pedal de chicharra deviene en un evento de jerarquía superior³⁴. También podemos observar la fluctuación del reposo modal, en los que la nota Mib1 y Lab2 son ejes importantes.

En resumen, podemos observar en el gráfico, el comportamiento de las texturas horizontales por un lado, y los sonidos verticales que les sirven de sustento por el otro.

A continuación, someteremos al *middleground* de la figura anterior a un proceso continuo de reducciones según la preceptiva de Kassler³⁵, es decir, iremos *reduciendo* de la carta, aquellos elementos de relativa superficialidad que no sostienen la estructura interna del discurso de Falabella:

³³ Cook, N.: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press, Oxford, 1987, pp.59-66.

³⁴ Esta es una demostración que no siempre es el parámetro altura el más incidente para determinar la jerarquía estructural de una nota. También hay que evaluar el rol estructural de un sonido teniendo en cuenta otras consideraciones, como, por ejemplo, el peculiar rol sintáctico de un evento en un momento determinado del devenir espacio-temporal.

³⁵ *Ibid.*, p.185

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The first system begins with a measure number '7' in a box. The second system features a measure number '10' in a box. The third system contains two measure numbers, '25' and '30', each in a box. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

Figura 7b. *Estudios Emocionales (Estudio VI). Middleground II.*

Las decisiones reduccionistas tomadas en *middleground II* pasan por tres puntos:

- a) La eliminación de todo evento que no genere actividad progresiva³⁶. En otras palabras, en este nivel, sólo permanecen los eventos que van a ser conducidos o van a tener proyección

³⁶ "Progressive motion".

- b) La mantención de eventos negros únicos, de una sola aparición, que revistan importancia estructural intermedia.
- c) La reducción de las estructuras acordales a sus componentes de alturas esenciales.

Se mantienen todavía algunos criterios de *middleground* I, como la denotación de eventos de jerarquía inferior (en este caso, los eventos negros sin plica) y la presentación de la carta en tres sistemas diferentes, presentación utilizada para explicitar el carácter contrapuntístico de toda la sección, que pone en evidencia un férreo soporte armónico para el movimiento horizontal de las voces.

Esta superposición de texturas obliga en este nivel, a presentar eventos en fase de predicación inmediata para representar claramente el discurrir independiente de las voces. Los eventos negros Do5-Mib5, Re5-Sol5; Re5-LA5 (primer sistema de la figura 7b) son eventos de predicación inmediata que, pese a su condición de movimiento vocal, no se constituye como una voz conductora en la estructura profunda. Sin embargo, se consigna en el *middleground* para denotar el comportamiento polifónico de la textura de Falabella.

Las decisiones reduccionistas a tomar a continuación, en el *background*, son muy pocas pero fundamentales. Se podrá apreciar el “efecto compresor” del espacio-tiempo, por la acción de los eventos blancos de jerarquía superior representados por las barras largas externas. A su vez, se ha eliminado todo evento que, no constituya carácter estructural esencial, no importando que este evento pueda ser nuevo, o de primera aparición en la disposición espacio-temporal de la carta. Todos estos elementos desaparecen en el *background*, porque, en un nivel más profundo de estructura, la jerarquía estructural de los eventos predomina por sobre los eventos que describen patrones de comportamiento momentáneo³⁷. El *background* revela la estructura tonal esencial en donde se sustenta el discurso melódico y armónico. Por eso, ya podemos saber qué disposiciones acordales, y los eventos negros adheridos a ellas, podemos eliminar para hacer más transparente el esqueleto esencial de la obra.

Así pues, a través de un proceso continuo de reducciones, la estructura intermedia (*middleground*) deviene en la estructura profunda (*background*). El *background* ya puede denotar que el factor “ruido” de la obra (el sonido-llamada de la chicharra) debe ser considerado como un evento de importancia estructural profunda y, por tanto, no es posible reducirlo pese a su condición esencialmente rítmica. Las reducciones se aplican prioritariamente a los eventos del tipo “cabeza negra”, es decir, aquellos de jerarquía intermedia que se sitúan por debajo de la

³⁷ Bent, I.: *Analysis*. *Op. cit.*, p. 84.

barra que agrupa a los “eventos blancos”. Los eventos de esta jerarquía pueden ser reducidos en la medida de que no representen notas de importancia estructural superior (es decir, notas que poseen un valor de sustentación esencial para el esqueleto de la estructura). Sin embargo, sí es posible denotar en el *background* algunos eventos negros (corcheas con plica) a modo de evidenciar ciertos nexos de superficie entre hitos estructurales profundos. En las cartas schenkerianas tradicionales, estos eventos negros no están presentes, y todo está reducido al pilar de la triada mayor que, al final, devenía desde el fondo de toda música analizada por él. Hoy en día, gracias a los aportes de Salzer y Berry, sí es posible hacer aparecer en el *background*, comportamientos horizontales o voces conductoras de valor estructural. En el caso de la música de Falabella, con raíz identitaria, estos comportamientos de tipo *part writing* devienen en *voice leading structure*, por el valor profundo que estos estilemas comportan para la estructura profunda.

Hemos llegado a una carta en que ningún evento resulta superfluo, redundante o autónomo. Todo es esencial, pero a la vez, interdependiente. Todos sus elementos poseen una relación jerárquica entre sí, que le da el equilibrio necesario a la obra, y, a su vez, explicitan la coordinación interna de sus centros modales, de su ámbito melódico, de sus células evolutivas en el tiempo y de las progresiones o patrones de recurrencia melotípica. Cada uno de los pasos previos, resumió lo que ocurría en *Middleground* I. En estos gráficos, los eventos blancos unidos por una plica común, representaban los valores estructurales esenciales que fueron el agente de sustentación de toda la carta. Estos eventos son fundamentales, no sólo para estructurar el perfil melódico de una obra, o para definir el modo, sino, por sobre todo, son ellos los que comprimen el espacio-tiempo y permiten constreñir el despliegue de la obra entera. Aún más esencial, el *background* es revelador de la serie de armónicos que sostiene todo el discurso musical de una obra. Éste es probablemente en mi opinión, el aporte más trascendental del análisis schenkeriano, pues, sin necesidad de recurrir a técnicas electrónicas, podemos visualizar con bastante certeza el espectro armónico al que echó mano el compositor (consiente o inconscientemente) para tejer su discurso³⁸. En lo específicamente estructural de esta obra de Falabella, los eventos blancos son fundamentales en lo “vertical” mientras los eventos negros, como apoyos secundarios, son determinantes en lo “horizontal”, pues contribuyen a delimitar la extensión interna del discurso y serán el tema a discutir en el análisis semiológico:

³⁸ Cook, N.: *A Guide...Op. cit.*, p.39, “como he dicho, la base del análisis schenkeriano es concebir la música como un movimiento directo en el tiempo, y, para Schenker, el tiempo está ligado con una concepción metafísica de la música basada en el despliegue temporal de la serie de armónicos. Esta serie, se manifiesta simultáneamente en todos los sonidos naturales. Más específicamente, Schenker concibió la música como el desenvolvimiento en el tiempo, o la prolongación en tiempo, de una triada mayor. Todo análisis de Schenker, intenta mostrar cómo una música en cuestión se origina por consecuencia de la elaboración de la triada de tónica, lo que constituye el llamado *background* de Schenker” (traducción del autor).

The image displays two systems of musical notation for 'Estudios Emocionales (Estudio VI) Background'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a '1' in a box at the beginning. The second system is marked with '15' and '28' in boxes. Dotted lines represent the Schenkerian background, showing the underlying harmonic structure of the piece. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Figura 7c. *Estudios Emocionales* (Estudio VI). *Background*

Por último, extraemos del *background*, el espectro armónico implícito. Nótese que esta carta constituye en sí misma, un ulterior *background*, aún más esencial que el anterior. Es por eso que pienso que el objetivo de Schenker fue siempre llegar a este último estadio, el espectro de armónicos, pues todo *background* suyo no es más que eso. La única diferencia entre sus espectros y los que aportó, es que los de Schenker no podían ser más que una serie de armónicos derivada de la triada mayor. En cambio, los espectros neo-schenkerianos de Salzer hasta ahora, revelan otros tipos de espectros, y es ahí, donde, en el fondo se funda toda mi hipótesis: que tan diferentes son los espectros de la música chilena indigenista de aquellos que sustentan la música ritual de los pueblos originarios de Chile. Observemos la carta espectrográfica de Falabella:



Figura 7d

Queda muy claro que la serie de armónicos que controla el discurso de Falabella, está fuertemente determinado por el espectro temperado occidental. Sin embargo, también la carta revela un recurso especial que busca enrarecer este patrón: la superposición de espectros de armónicos en relación bi-modal, más aún, esta relación bimodal de espectros se hace en base a fundamentales a distancia de semitono, lo que hace aún más enrarecida la superposición de patrones de armónicos. Esta técnica está usada por Falabella para conectarse, por una parte, con la sonoridad atemperada de las flautas *chinas*, y por el otro, con la sonoridad colectiva de las cofradías nortinas. En la Tirana, suelen superponerse las bandas en plena ejecución. Esto origina una bimodalidad accidental, digamos coyuntural por la convivencia obligada del mismo espacio ritual. La superposición de espectros armónicos en base a fundamentales que se encuentran a distancia de semitono, también es un hecho acústico propio de las flautas de *Chinos*. Hemos visto como la constitución acústica de la flauta *china*, genera dos patrones simultáneos de armónicos en base a fundamentales muy próximas entre sí (a veces, a menos de un semitono). El sonido de la flauta *china* es entonces, un sonido compuesto de parciales de dos fundamentales diferentes³⁹. Es absolutamente improbable que Falabella haya podido vivenciar este fenómeno acústico directamente en terreno, pero, a su vez, es bastante probable que Falabella conociera estas sonoridades de alguna forma indirecta⁴⁰. *Los Estudios Emocionales* utilizan estilemas de cofradías nortinas, por tanto, la bimodalidad *china* o de las cofradías, es algo deliberado. El espectro de armónicos de Falabella concluye en base al patrón de armónicos occidental, porque la sección concluye con melodiosos de la Tirana, los que están basados en la tonalidad *modalizada* propia del canto de alférez de herencia hispánica.

³⁹ Éste es producto de la particular construcción organológica de la flauta *china*, la que consta de un doble tubo interior, uno más ancho que el otro. El tubo de diámetro más ancho está en la parte superior, y el de diámetro más estrecho es la parte inferior del pabellón.

⁴⁰ La enfermedad invalidante de Falabella, mal progresivo que lo atacó a temprana edad, hace bastante improbable la posibilidad de que el compositor asistiera en cuerpo presente a las fiestas rituales del norte de Chile. Sin embargo, es bastante probable que Falabella haya escuchado cintas con registros de cofradías y flautas *chinas*.

4. ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE ESTUDIOS EMOCIONALES, DE ROBERTO FALABELLA

Aplicaré análisis de tipo semiológico a los primeros treinta y siete compases del movimiento VI de los *Estudios Emocionales* de Roberto Falabella. Para el efecto, tomaremos como referencia metodológica y terminológica el análisis de Ruwet para la canción trovadoresca *Molt me mervoil*, de Guiot de Provins⁴¹, y el análisis semiológico de *La Nana* de Pedro González Casado⁴². Dividiré el análisis en dos partes, primero identificando los sintagmas de que poseen recurrencia en el discurso y luego, me detendré en el estudio detallado de los ejes paradigmáticos⁴³. Por medio de este tipo de análisis, intentaré detectar la presencia de estilemas y de comportamientos sintácticos susceptibles de ser vinculados con la tradición con la performática ritual del norte de Chile.

A continuación mostraré un esquema que exhibe la disposición paradigmática del fragmento de Falabella. Este primer nivel estructural, es llamado “nivel I” por Ruwet.⁴⁴ También es definido como el “nivel estructural medio”⁴⁵. En este nivel, las unidades que se reiteran son identificadas con las primeas letras del alfabeto en mayúsculas. Aquel material que no se reitera, será identificado con las letras finales del alfabeto. A continuación de esta disposición paradigmática, expondremos el llamado “nivel 0”, en terminología de Ruwet, el nivel partitivo más pequeño, constituido por una cadena sintagmática (es decir, “una cadena que da cuenta del normal discurrir musical de elementos que evidencian homología o similitud”⁴⁶). Las siguientes columnas son la disposición paradigmática 1 del movimiento VI de los *Estudios Emocionales*:

⁴¹ *Ibid.*, p.97.

⁴² González Casado, P.: “La nana y las siete canciones españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma.” En: *Revista de Musicología* XXV, n°2, pp. 477-512, Julio-Diciembre del 2002.

⁴³ Concepto proveniente del análisis semiológico tomado de la lingüística. Se refiere a una imaginaria línea vertical que uniría un determinado número de mínimas unidades musicales con sentido propio que son la base del desarrollo de fragmentos mayores, ya sean temas, frases, períodos, etc. Véase Bent, Ian: *Analysis*, pp. 125-126.

⁴⁴ Bent, I.: *Analysis*. *Op. cit.*, p. 97, niveau I.

⁴⁵ *Ibidem*, the middle level of structure.

⁴⁶ Cámara, E.: *Etnomusicología*. ICCMU, Madrid, 2004, p. 162.

The image displays a musical score for 'Estudios Emocionales' (Estudio VI) in a paradigmatic arrangement. It is organized into five vertical columns labeled A, B, C, D, and E. Each column contains musical notation for different instruments, including bass clef staves and grand staff systems (treble and bass clefs). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as mf and ff . Section A features a single bass clef staff. Section B includes a grand staff. Section C contains two bass clef staves. Section D has a grand staff. Section E consists of two grand staves. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Figura 8a. *Estudios Emocionales*. (Estudio VI). Disposición paradigmática.

The image displays a musical score for 'Estudios Emocionales' by Roberto Falabella. It consists of several staves of music. At the top, there are six letters: 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', and 'x'. Below these letters, there are several staves of music. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs) with notes. The second staff is a single treble clef staff with notes. The third staff is a grand staff with notes. The fourth staff is a single treble clef staff with notes. The fifth staff is a single treble clef staff with notes and letters 'd', 'f', 'e' above it. The sixth staff is a single treble clef staff with notes and letters 'd', 'f', 'e' above it. The music is written in a minimalist style with simple rhythmic patterns.

La disposición paradigmática de los *Estudios Emocionales* revela un rasgo distributivo característico de la música minimalista. Según González, “en Falabella, el minimalismo está relacionado con una percepción cíclica del tiempo, rasgo recurrente en las culturas nativas americanas, y que el compositor logra plasmar en la totalidad de su obra. Así mismo, la utilización de células rítmicas recurrentes, procedimiento característico de la música popular en general, será una marca saliente en la escritura rítmica de Falabella”⁴⁷. Una disposición paradigmática con una aguzada verticalidad, es reveladora de una técnica compositiva aditiva, la que está en función de una paulatina transformación sonora, generalmente conducente a *crescendos* progresivos, de características trágicas y de conclusión paroxística. Esto guarda una íntima relación con la música-danza de las cofradías de la Tirana, que generalmente funciona con patrones rítmicos melódicos estáticos, basados normalmente en células que recurren con nula o escasa variación. También en el canto VI de Falabella encontramos sintagmas que operan como células recurrentes, escasamente desgastadas en el tiempo. Según Merino, “estas células llegan a impregnar completamente sus obras, e incluso a estructurarlas”⁴⁸. La diferencia radical entre el baile de *morenos* y esta situación sonora del Estudio VI, es la cantidad de sintagmas presentes en la música de Falabella, por mucho muy superior a las

⁴⁷ González, J. P.: “Roberto Falabella: identidad...” *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁸ Merino, L.: “Roberto Falabella Correa...” *Op. cit.*, p.110.

bases musicales de las cofradías del norte. Es decir, la extensa variable horizontal de la disposición paradigmática del Estudio VI, es reveladora de un material demasiado rico. Es cierto que, en este Estudio, los sintagmas no son desarrollados como si fueran motivos; nunca son fragmentados ni elaborados en términos temáticos. Sin embargo la riqueza de sintagmas es reveladora de una textura contrapuntística rica y de comportamientos fraseológicos convencionales, es decir, sintaxis que funcionan por similitud y contrastes organizados dentro de períodos que se alternan y proponen material diferente. Esta es la huella de la academia dentro de comportamientos sintácticos folclóricos que promueven el trance y el paroxismo.

The image displays a musical score for 'Estudios Emocionales' (Estudio VI), organized into four columns labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Column 'a' features a piano introduction in bass clef. Column 'b' includes a piano introduction in treble clef and a piano section in treble clef. Column 'c' shows a piano section in bass clef. Column 'd' contains a piano section in bass clef. The score uses various musical notations, including notes, rests, and dynamics, to represent the syntagmatic chain.

Figura 8b. *Estudios Emocionales*. (Estudio VI). Cadena Sintagmática.

4.1. FILIACIÓN PROFUNDA DE LOS SINTAGMAS DE ESTUDIOS EMOCIONALES

Resulta necesario subrayar la notable similitud entre los sintagmas d.f y e y un tipo de fórmula melódica detectada en el canto de los *chinos* durante la fiesta de la Tirana. Es importante recordar que el origen que se le asignaba a este material usado por Falabella, era el del baile de los *morenos*. Al superponer los sintagmas de Falabella y la fórmula *china*, resulta evidente que, al convivir ambas cofradías en esta fiesta, se ha producido un inevitable fenómeno de interinfluencia, el que se revela en la mimetización de estilemas de saludo y despedida. También es probable que Falabella se haya basado en material sonoro proveniente del baile *chino* y que luego lo hubiera elaborado, perdiéndose y difuminándose el origen.



Figura 9a. Fórmulas melódicas *chinas*.

En estas fórmulas melódicas utilizadas en el canto por los *chinos* de la Tirana, se pueden integrar diversos textos. De ahí su nombre, *fórmula*, que implica un patrón melódico acomodable a diversos usos y funciones. De este carácter polivalente se deriva, probablemente su capacidad de permear a otros repertorios de cofradías diferentes. A esto se suma el hecho que, a diferencia de la ejecución instrumental, colectiva y asociada directamente con la danza, el canto se ejecuta fuera del contexto de ésta y aparece reservado a los *banderas*⁴⁹. La composición de los versos de estas fórmulas es generalmente de estructura octosilábica. Al final de cada estrofa cantada en solo por un *bandera*, el resto de los *chinos* repite cantando en grupo los dos últimos versos, como reafirmando lo dicho por el solista.

Que ciertos estilemas de la fórmula *china* coincidan con los estilemas ejes de un canto de despedida *moreno* no debe extrañar. El canto posee un rol especial dentro de la *performance* ritual, equivale al momento de la oración dentro de la misa y, por tanto, el sentido de fórmula se esparce por todo el cantoral de una fiesta popular. Para Leonardo García, estudioso de fenómenos de religión y mestizaje del norte

⁴⁹ Una de las tres funciones rituales dentro de la estructura del baile *chino*. Estas reflejan un estatus derivado de la antigüedad y fidelidad del promesante. El *bandera* es el único que puede acceder al canto de manera solista. Los *banderas* poseen también el poder de proponer mudanzas durante el transcurso de la danza.

CONCLUSIONES

Este artículo ha tratado de demostrar la existencia de una genuina línea de transmisión entre la cultura musical originaria y la academia chilena, tradiciones que, pese a discurrir por líneas paralelas, se encuentran en un terreno intergenérico, que podemos llamar indigenismo chileno. Este inter-género, expresa el (re)buscar de un imaginario y de una raíz que tal vez ya no exista como tal, como referente originario (dado el impacto de la cultura moderna en el espacio privado de nuestros pueblos aborígenes), pero cuya esencia utópica ha sido y es fundamento para la trama narrativa en que ha devenido la música académica de raíz. En cualquier sociedad, son más determinantes las construcciones de identidad imaginarias que hacen sus componentes, que las objetivas y efectivas premisas científicas que puedan extraerse de ellas. Por eso creemos que la búsqueda del timbre del sonido aborígen, así como su temporalidad, por parte del compositor chileno, puede no tener más justificación estética que aquel etnolingüista que intenta rescatar una voz de un pueblo que se extingue. Pero, en aquella búsqueda, la técnica y la sonoridad de la música académica se transforman, y, al hacerlo, se bifurcan hacia la más paradójica de las vanguardias, la vanguardia de lo originario, una especie de transvanguardia que supera los vaivenes de posturas estéticas transitorias.

En la formación de esta transvanguardia, el papel de Roberto Falabella fue fundamental. Su intento de integrar al lenguaje contemporáneo, la técnica implícita de la música de cofradías altiplánicas, se produce en un momento poco auspicioso para ello (en cualquier época, siempre será poco auspicioso en Chile incorporar rasgos de identidad a discursos académicos), pues, le correspondió actuar en la década de los cincuenta, una época en que la intelectualidad musical de Chile se rendía embelesada antes los hallazgos de la música dodecafónica. Es por eso que, la escritura musical de Falabella, puede definirse como anacrónica, en el sentido de que su música se sitúa fuera del tiempo que le toca vivir, y, a la vez, excéntrica, en el sentido que su opción musical lo saca del centro socio-estético tradicionalmente atribuido a la música académica. Falabella se inscribe en una búsqueda del Otro, que, en Chile posee una larga tradición. La razón de este (re)buscar es más profunda y trasciende el mero análisis. Es indudable que, desde la perspectiva del creador vinculado con su memoria, ha resultado tanto y más atrayente trabajar con materiales sonoros de culturas excéntricas o marginales que con aquellos de culturas hegemónicas. Una elusiva motivación psicológica se presiente en esta tendencia: la connotación ética que reposa en la música y la temporalidad de pueblos casi desaparecidos, minoritarios y aislados, posee la virtud de religar al compositor con un yo perdido, remoto y, al mismo tiempo eterno e inmutable, la condición de posibilidad que establece un territorio sonoro casi en silencio, maximiza la intuición de un Otro ausente, una radical intuición que sólo puede llevar al creador a encontrarse con su propio yo perdido.

El estudio de la filiación profunda de los sintagmas de Falabella, demostró la genuina relación que guardan ellos con las unidades sintagmáticas que encontramos en las fiestas de religiosidad popular del norte grande de Chile. En otras palabras, se puede concluir que los sintagmas de este compositor poseen valor identitario, y no son meras citas carentes de herencia cultural. Además, el análisis neo-schenkeriano nos permitió demostrar que la mayoría de los motivos conductores utilizados por Falabella, poseen valor estructural profundo, y que, por tanto, sostienen de modo esencial el esqueleto de la pieza entera. No obstante el valor identitario de estos motivos conductores, Falabella ha desarrollado para ellos distintas estrategias composicionales, estrategias que el análisis neo-schenkeriano también contribuyó a sacar a la luz, las que no necesariamente coinciden con las estrategias del contexto originario. Son estas estrategias las que diferencian a cada compositor de raíz indígena, Falabella ha superado la etapa del estilema supeditado, propia de Isamitt, pero, a su vez, ha tomado caminos divergentes con respecto a la utilización original de estos estilemas.

Desde el punto de vista de la espacio-temporalidad, se aprecia en la obra de Falabella, la tendencia a organizar el espacio-tiempo con apariencia de “espejo”. Esto contrasta absolutamente con la espacio-temporalidad del baile de cofradías. En el caso de la música de cofradías, la espacio-temporalidad que se instala es de aspecto continua, *lisa*, tránsica, sin cortes. Podemos concluir que el “espejo”, es una estrategia espacio-temporal apriorística, es decir, instalada de antemano por Falabella en su escritura, con el afán de establecer la simetría al arco total de su discurso. Sin embargo, Falabella está muy próximo a establecer, en segmentos amplios de su obra, aquel *perpetuum mobile* tránsico que caracteriza a las festividades religiosas del norte. El minimalismo que, por momentos, alcanza Falabella, es de un tipo muy distinto a aquel minimalismo de Reich y Glass. El minimalismo de Falabella se entronca directamente con los procedimientos de cofradías de *chinos*, conclusión que la técnica semiológica ayudó a demostrar.

BIBLIOGRAFÍA

Bent, I.: **Analysis**. Norton, New York, 1987.

Cámara, E.: **Etnomusicología**. ICCMU, Madrid, 2004

Clifford, J.: **The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art**. Cambridge, Harvard University Press, Mass., y Londres, 1988

Cook, N.: **A Guide to Musical Analysis**. Oxford University Press, Oxford, Oxford, 1987.

Díaz, R.: “La *excéntrica* identidad mapuche de la música chilena contemporánea:

del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres". En: *Cátedra de Artes*, V: pp. 65-93, 2008.

García, L.: "El baile chino de la Tirana: religión y mestizaje en el Norte Grande chileno". En: *Werken*, 4, pp. 113-130, Diciembre 2003.

González Casado, P.: "La nana y las siete canciones españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma." En: *Revista de Musicología XXV*, n°2, pp. 477-512, Julio-Diciembre del 2002.

González, J. P.: "Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto". En: *Resonancias*, n° 14, pp. 29-42, Mayo del 2004.

Grebe, M. E.: **Culturas Indígenas de Chile: Un Estudio Preliminar**: Pehuén, Santiago, 1998

Guilbault, J. y otros: **Zouk, World Music in the West Indies**. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1993

Kristeva, J.: **Etrangers à nous mêmes**. Gallimard, París, 1988.

Larraín, S.: **Norte grande 500 años después**. Editorial La Puerta Abierta, Santiago 1989

Merino, L.: "Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso". En: *Revista Musical Chilena*, XXVII, 121-122, pp. 45-112, 197.