

Eduardo Herrera*

AUSTERIDAD, SINTAXIS NO-DISCURSIVA Y MICROPROCESOS EN LA OBRA DE CORIÚN AHARONIÁN

Resumen

En la actual configuración geopolítica mundial, los actos creativos latinoamericanos tienden a tener menos oportunidades de convertirse en modelos culturales viables, y fácilmente sucumben frente a modelos provenientes de regiones más poderosas. En este contexto, la música del compositor uruguayo Coriún Aharonián (Montevideo, n.1940) ha permanecido como un bastión de resistencia entre los círculos de música de arte latinoamericana, a pesar de ser opacada por otros compositores de la región que han sido más dóciles frente a las tendencias provenientes de los centros de poder. El consciente esfuerzo en generar contramodelos que no se conforman a las expectativas irradiadas por los centros culturales tradicionales da a la música de Aharonián un especial valor.

Este artículo examina tres características presentes en las composiciones de Aharonián: la austeridad, la sintaxis no-discursiva, y el uso de microprocesos. Sus manifestaciones son observadas en numerosos ejemplos tomados de varias composiciones acústicas y electroacústicas de Aharonián creadas entre 1966 y 1998. Éstas muestran la aplicación del concepto de austeridad al contenido tónico y tímbrico, a las figuras rítmicas y melódicas, y a la notación; dos formas principales para generar sintaxis no-discursiva (alta seccionalización y la estratificación); y, finalmente, el uso de microprocesos como medio para el desarrollo de materiales, incluyendo el uso de microtonalismo, microvariaciones y la recontextualización.

Palabras clave: Latinoamérica, Coriún Aharonián, austeridad, sintaxis, microprocesos.

Abstract

Within the world's current geopolitical configuration, Latin American creative acts tend to have fewer opportunities to become viable cultural models, and easily succumb to models coming from more powerful regions.

* **Eduardo Herrera**, Candidato al Ph. D. en Musicología, M.M. en Teoría de la Música, University of Illinois, Urbana-Champaign.

Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 23-65, Octubre 2004-Marzo 2005.
© 2004 Pontificia Universidad Javeriana.

In this context, the music by Uruguayan composer Coriún Aharonián (Montevideo, b.1940) has remained in the underground of Latin American art music circles, overshadowed by other composers of the region who are more accepting of and compliant to the trends stemming from the centers of power. It is this conscious effort in generating countermodels that do not conform to the prevalent expectations radiating from traditional cultural centers which lends significance to Aharonián's music.

This article examines three features present in Aharonián's compositions: austerity, non-discursive syntax, and the use of microprocesses. Their particular manifestations are traced in numerous examples taken from several of Aharonián's acoustic and electroacoustic compositions created between 1966 and 1999. These show an application of the idea of austerity to pitch content, timbre, rhythmic and melodic figures, and notation; two main ways of generating non-discursive syntax (high sectionalization and stratification); and finally the use of microprocesses as means for development of material including the use of microtonalism, microvariations and recontextualization.

Keywords: Latin America, Coriún Aharonián, Austerity, Syntax, Microprocesses.

La música del compositor uruguayo Coriún Aharonián (Montevideo, n.1940) es representativa de una importante tendencia de composición latinoamericanista de la segunda mitad del siglo veinte centrada en los países del cono sur. En ella se aprecia una consciente auto imposición de economía en los medios compositivos, una profunda reflexión ideológica sobre el contorno social del compositor y una integración inteligente y respetuosa de elementos de músicas tradicionales, populares y eruditas.

En este artículo me centraré en los aspectos de economía de medios en la obra de Aharonián, reflejados en la austeridad compositiva, la sintaxis no-discursiva y los microprocesos como método para la reelaboración y desarrollo de materiales. Sin embargo hay que tener en cuenta que la reflexión ideológica en sus composiciones y escritos y su activa militancia política son parte fundamental de la comprensión de su obra. Igualmente importante en su estilo es el uso de lenguajes de músicas tradicionales y populares con amplia conciencia de las connotaciones éticas que esto acarrea dentro de composiciones de música erudita.¹

Para definir el marco teórico bajo el cual examiné diferentes piezas de Aharonián, decidí utilizar un acercamiento "émico."² Con esto quiero decir que empleé categorías que el mismo Aharonián ha utilizado para caracterizar tendencias recientes de composición en Latinoamérica. Como lo menciona Béhague:

Sociólogos musicales y muchos etnomusicólogos han ya reconocido que cualquier música puede ser mejor conceptualizada en términos émicos, esto es, de acuerdo con los criterios de clasificación, estética, funcionalidad, y valores culturales generales de la gente o grupos sociales que producen y consumen esa música.³

En el importante artículo "An Approach to Compositional Trends in Latin America" "Un acercamiento a las tendencias compositivas en Latinoamérica,"⁴ Aharonián lista varias características comunes encontradas en las que él considera algunas de las piezas más importantes de compositores latinoamericanos nacidos entre 1936-1964. Parafraseadas de su texto, estas características son:

1. Tiempo psicológico más corto y concentrado que el de la mayoría de los compositores europeos.
2. Sintaxis no-discursiva.
3. Zonas expresivas o bloques no-direccionales dentro de los cuales ocurren microprocesos.
4. Elementos reiterativos y el uso de repeticiones no-mecánicas con ostinatos comunes a los usados en culturas indígenas y afro-americanas.
5. Austeridad en el lenguaje, los recursos expresivos y los medios técnicos.
6. Violencia reprimida y placer expresivo por el detalle sonoro.
7. El silencio, en la medida que deja de ser una negación y se convierte en una afirmación cargada de expresividad. El silencio usado como un símbolo cultural importante de Latinoamérica.
8. La presencia de lo "primitivo," evitando el rapsodismo con visiones etnocéntricas y en su lugar realizando una investigación conceptual seria, adoptando acciones y reacciones, comportamientos semánticos, instrumentos y libertades de las afinaciones.

9. La apropiación de nuevas tecnologías y la retroalimentación entre las tecnologías de la metrópolis y el legado indígena y/o afro-americano.
10. Rompimiento de la dicotomía entre música "arte" y "popular."
11. Reflexión ideológica.
12. Exploración de la magia inherente al evento musical.
13. Preocupación por la identidad cultural, el contexto socio-económico propio y conciencia de la penetración imperialista.

En los siguientes párrafos exploraré tres de estas características en la obra de Aharonián: la austeridad, la sintaxis no-discursiva y los microprocesos. Para hacer esto, realicé una mirada analítica a diecinueve piezas escritas entre 1966 y 1998. El criterio de selección de las piezas fue muy simple: estudié todas las piezas a las que tengo acceso, bien sea con partitura, con grabación o ambos. Esto parecería ser ligero en muchos casos, pero las razones están intrínsecamente relacionadas a la labor del compositor latinoamericano contemporáneo. Contrario a muchos otros compositores de su generación quienes decidieron emigrar a centros metropolitanos, Aharonián ha escogido, como una opción ética, vivir, trabajar y enseñar en Uruguay –sin haber sido esto un obstáculo para su labor pedagógica, musicológica y compositiva en muchos otros países. Al quedarse en Latinoamérica, Aharonián ha tenido que enfrentar varias de las dificultades que esto conlleva en el área musical. La publicación profesional de material de música arte,⁵ en particular partituras, es casi inexistente, con algunas excepciones de enorme valor. De tal manera que todas las partituras utilizadas aquí son copias facsimilares del autor, con excepción de una versión de la partitura de *¿Y ahora?* (1984) que es incluida en la colección *Neue Klaviermusik: für Studium und Unterricht*.⁶ En cuanto a grabaciones, parte de la obra de Aharonián ha aparecido en dos discos compactos monográficos: *Gran Tiempo*⁷ y *Los cadáveres*⁸ ambos realizados por la empresa Tacuabé para la colección "Serie de Música Nueva." También utilicé para este trabajo la grabación de la pieza *Pequeña pieza para gente que superó la angustia o Pequeña pieza para piano III* encontrada en el disco compacto *Compositores del Uruguay 2*.⁹ La siguiente tabla muestra un listado de las composiciones examinadas.

Tabla 1
Lista de composiciones examinadas.

COMPOSICIÓN	AÑO	GRABACIÓN	PARTITURA
<i>Pequeña pieza para gente que sufre la angustia en la soledad o bien Pequeña pieza para piano I</i> [piano solo]	1966	No	Si
<i>El progreso</i> (parte de <i>Música para aluminios</i>) [para tres instrumentalistas y cinta]	1967	Gran Tiempo	No
<i>Música para tres</i> [para violín, flauta y piano]	1968	Los cadadías	No
<i>Que</i> [electroacústica]	1969	Gran tiempo	No
<i>Música para cinco</i> [para alto flauta, corno, trompeta, trombón, y tomtoms]	1972	Los cadadías	No
<i>Pequeña pieza para gente con angustia colectiva o Pequeña pieza para piano II</i> [para piano solo]	1973	No	Si
<i>Pequeña pieza para gente que superó la angustia o Pequeña pieza para piano III</i> [para piano solo]	1973	Compositores del Uruguay 2	Si
<i>Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís</i> [electroacústica]	1974	Gran tiempo	No
<i>Gran Tiempo</i> [electroacústica]	1974	Gran tiempo	No

<i>¡Salvad los niños!</i> [electroacústica]	1976	Gran tiempo	No
<i>Esos silencios</i> [electroacústica]	1978 [rev.1981]	Gran tiempo	No

Austeridad

Una de las principales y más evidentes características en la obra de Coriún Aharonián es la auto-impuesta economía de materiales, medios y lenguaje. En una entrevista cerca de 1967 el compositor Héctor Tosar (Uruguay, 1923–2002), quien junto con Luigi Nono (Italia, 1924–1990) fue una de las influencias más importantes en la formación musical de Aharonián, decía: “Creo que Latinoamérica en general está llamada tarde o temprano a agregar una nota importante en el lenguaje musical, como en las otras artes también. No a través de un nuevo tecnicismo, sino a través de un mensaje directo, simple.”¹⁰ Años más tarde Aharonián menciona que “Podemos hablar de austeridad, o de despojamiento, como constantes habituales en la mayor parte de las composiciones relevantes de Latinoamérica en las últimas décadas. En lenguaje, en recursos expresivos, en medios técnicos. Y en búsquedas, por parte de varios compositores, en el terreno de una estética ‘pobre’ y/o de una tecnología de aspecto ‘pobre’”¹¹ Como veremos en los siguientes ejemplos, la obra de Aharonián encaja perfectamente bajo el precepto estético de austeridad.

En una de sus obras tempranas, *Pequeña pieza para gente que sufre de angustia en la soledad o bien Pequeña pieza para piano I* (1966) Aharonián demuestra ya un interés por la economía de medios al presentar únicamente dos materiales a lo largo de la composición: un gesto escalar arpegiado y clusters, ambos mediados por extensas zonas de silencio. A lo largo de la pieza estos dos gestos varían poquísimos y su carácter es conservado en su totalidad.

La tercera composición de esta serie llamada *Pequeña pieza para gente que superó la angustia o bien Pequeña pieza para piano III* (1973) es de nuevo ejemplar en la austeridad para la selección de materiales. Las alturas individuales y los clusters con dinámica de *fff* interactúan sólo brevemente durante el primer tercio de la pieza,

Violento

Piano

4/2 : 32/16

8va

Piano

f

3/16 3/16

Ejemplo 1. Coriún Aharonián, *Pequeña pieza para gente que sufre de angustia en la soledad o bien Pequeña pieza para piano I*, cc.1 y 3. Únicos materiales utilizados: gesto escalar y clusters.

luego del cual los clusters dejan de aparecer. En este caso, como se puede observar en el siguiente ejemplo, la austeridad es también una elección en la notación. Aharonián utiliza un mínimo de gráficas que simplifican las acciones del intérprete.

Escrita durante los mismos años que las tres piezas para piano, la obra para percusión y cinta *El progreso* (1967) –primera parte de *Música para Aluminios*– demuestra interés por la austeridad en recursos tímbricos. En este caso, tanto los instrumentistas como la cinta utilizan exclusivamente sonidos producidos “percutiendo, raspando y flexionando piezas de aluminio de uso común (perfiles, tubos, chapas dobladas, planas, lisas, rugosas o estiradas).”¹² La composición electroacústica *Gran Tiempo* (1974) muestra aspectos de austeridad reflejados de manera distinta aunque bajo similares preceptos estéticos. A pesar de la variedad de fuentes sonoras utilizadas para la realización de la pieza y las extensas posibilidades ofrecidas por el estudio *Charybde* del *Groupe de Musique Expérimentale de Bourges* en comparación a estudios latinoamericanos más pequeños durante la misma época, las decisiones estéticas de Aharonián no fueron diferentes. A pesar de la complejidad de la pieza sólo se pueden diferenciar tres

Coriún Aharonián (1979)
Reducción: Eduardo Herrera

Flautas: —————
 Oboes: - - - - -
 Clarinetes: ~~~~~~
 Trompeta:
 Contrabajos: —————

Oboes Flautas
 Clarinetes Trompeta
 Contrabajos

[000°] [105°] [117°] [136°]

[188°] [252°] [317°] [337°]

[350°] [440°] [510°] [554°] [608°] [631°]

[654°] [734°] [809°]

[834°] [934°] [1040°] [1095°]

(A partir de este lugar, oboes y flautas aparecen y desaparecen hasta el final de la pieza)

Ejemplo 3. Coriún Aharonián, *Digo, es un decir*, reducción analítica.

Aharonián experimenta con la austeridad radical en el contenido tónico. En ella, cada instrumento toca una sola altura (en el caso de los contrabajos, dos cuerdas al aire afinadas a distancias microtonales) a lo largo de sus 12 minutos de duración.

La partitura de *Digo, es un decir* es gráfica, con las duraciones de cada sección indicadas en el sistema superior. El Ejemplo 4 muestra la segunda página de esta pieza, correspondiente a la música alrededor del minuto 1'36" del ejemplo anterior, donde el primer *tutti* tiene lugar. Es evidente que en *Digo, es un decir* la notación de nuevo es austera.

The image shows a musical score for the piece "Digo, es un decir". At the top, there is a timeline with time markers: 14", 16", 18", 20", 22", 24", and 26". Below this, the score is organized into systems. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Flute III (Fl. III), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fag.), Cello I (Cb. I), and Cello II (Cb. II). The second system includes staves for Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (V.), and Double Bass (Cb.). The notation is minimalist, using vertical lines and dots to represent notes and rests, with dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *mfz*. There are also performance instructions like "Sordina de castaño (multiples)" and "2P".

Ejemplo 4. Cortiún Aharonián, *Digo, es un decir*, segunda página completa.

Un punto crucial en los experimentos de Aharonián con la economía radical de medios compositivos es su pieza *¿Y ahora?* para piano solo. La partitura de esta obra es tan reducida que funciona como un análisis de sí misma. Cada uno de los cuatro diferentes materiales utilizados es notado en pentagramas independientes. La simplicidad y brevedad de los elementos utilizados es notable, así como el uso que Aharonián da a ellos. Como es visto en los Ejemplos 5–8, cada uno de los materiales en la pieza posee diferentes características y es usado un número reducido de veces con variaciones mínimas.¹³ Estas variaciones a pequeñísima escala, atan el interés por la austeridad con la lógica del desarrollo por microprocesos.



Ejemplo 5. Coriún Aharonián, *¿Y ahora?*, material 1. Indicación de expresión: “como con bronca/non legato;” nivel dinámico: *fff*; presentado 5 veces completo y 2 veces sólo el primer ataque.



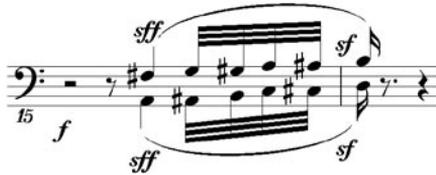
Ejemplo 6. Coriún Aharonián, *¿Y ahora?*, material 2. Indicación de expresión: “calladito/non legato;” nivel dinámico: *ppppp*; alterna con silencios dramáticamente, presentado 139 veces.



Ejemplo 7. Coriún Aharonián, *¿Y ahora?*, material 3. Indicación de expresión: “puntiagudo/articolato;” nivel dinámico *p*; presentado 4 veces en versión corta, 12 veces en versión larga, 1 vez en versión completa.



Ejemplo 7. Continuación.

Ejemplo 8. Coriún Aharonián, *¿Y ahora?*, material 4. Indicación de expresión: "gran final pero/articolato;" nivel dinámico: *f* con *sfz* al comienzo y *sf* al final; aparece 6 veces a partir de la zona áurea de la pieza.

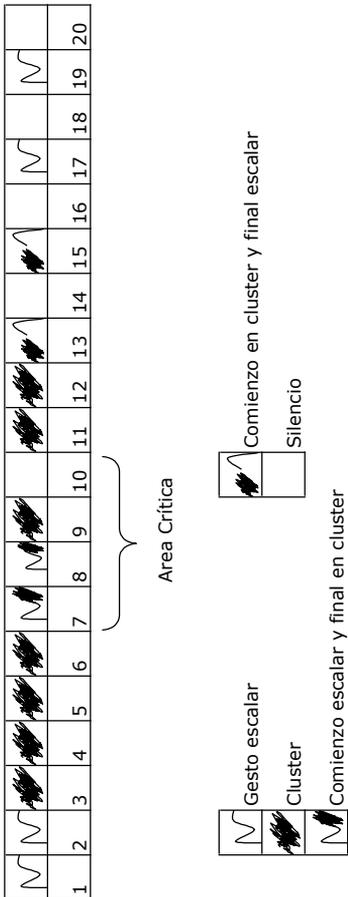
¿Y ahora? parece haber sido una obra de quiebre en el entendimiento y tratamiento de la austeridad. Luego de llegar a un punto crítico de economía radical de medios musicales, los trabajos siguientes se concentran en el manejo de esta austeridad en relación a la estructura compositiva general. La intensificación del uso de materiales como bloques que interactúan fue una de las respuestas a este momento de crisis.

Sintaxis no-discursiva

El rompimiento del modelo de desarrollo austro-germano ha sido una característica típica de la música de vanguardia latinoamericana. Aharonián menciona que varias piezas significativas recientes presentan "una sintaxis no discursiva en la que el encadenamiento en devenir permanente de células sonoras –propio de la tradición europea occidental– es sustituido por una estructura de zonas expresivas."¹⁴ La adopción de este tipo de sintaxis en la obra de

Aharonián no es, sin embargo, un proceso inmediato. Por el contrario, su obra presenta un cambio de perspectivas respecto a la estructuración formal a lo largo de muchos años.

Varias de las composiciones tempranas de Aharonián, como *Pequeña pieza para gente que sufre de angustia en la soledad* o bien *Pequeña pieza para piano I*, presentan una adopción de propuestas formales tradicionales de discurso musical. Esta pieza, como es señalado en el Ejemplo 9, comienza con una presentación de materiales, un desarrollo cerca de la mitad y finalmente una reexposición de los materiales, casi inmutados por el proceso.¹⁵



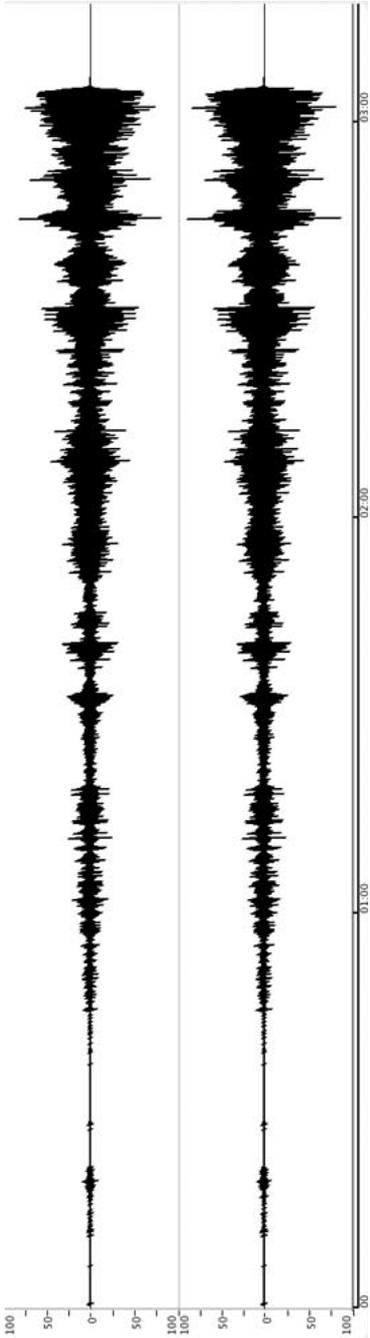
Ejemplo 9. Coriún Aharonián, *Pequeña pieza para gente que sufre de angustia en la soledad* o bien *Pequeña pieza para piano I*, reducción del proceso formal.

Otra composición que ejemplifica una simpleza similar en el diseño formal es *El progreso*. Como es sugerido por el título, y se puede observar en la representación gráfica de onda a continuación, la pieza tiene un contorno general incremental gradual, de una simplicidad no característica en piezas más maduras.

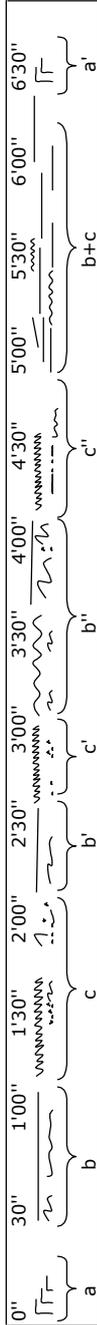
El uso de bloques expresivos musicales contrastantes seguidos el uno del otro se observa ya hacia 1968 en *Música para tres*. En esta pieza, para violín, flauta y piano, bloques de música con perfiles contrastantes se alternan unos con otros, frecuentemente separados por silencios. El regreso de secciones ya presentadas crea en la pieza regiones altamente diferenciadas. Aun así, al mantener ciertas clases tónicas de sección en sección, tan solo alterando su articulación, Aharonián unifica lo que aparentemente son materiales irreconciliables, dando a la pieza un fluir sólido.

La presentación de materiales en bloques discretos es más clara y directa en *Que*, una pieza electroacústica de 1969. En ésta, los bloques utilizados por Aharonián son articulados bien sea por silencios o por cuatro de las cinco irrupciones de voz grabada en la que de otra forma es una pieza exclusivamente generada electrónicamente.

Formalmente, como se puede observar en el ejemplo anterior, *Que* consta de cuatro secciones principales. La sección inicial A está conformada por sinfines (loops) de cinta con grabaciones de ruido filtrado, mezclado con cortos fogonazos de ruido en un rango de frecuencias medias. Un abrupto silencio articula la pieza en esta primera porción, pero el material siguiente, siendo tan solo una variación de A, disminuye el impacto de la seccionalización. A' es muy similar a A, utilizando sinfines de cinta en un rango de frecuencias más altas que en A, y sin los fogonazos de ruido en frecuencias medias. La fuerte interrupción creada por la palabra "que"¹⁶ comienza un claro segundo bloque. El material en la sección B es conformado principalmente por explosiones cortas en los rangos medios y medio-altos con una distribución en estéreo. El texto "que respiras," presentado cuasi-cantábile, articula una vez más la forma. La sección denominada en el ejemplo A+B tiene materiales de ambas secciones previas; el material de A se presenta un poco más activo, mientras el material de B es proyectado a nuevas posiciones del espacio estereofónico. La palabra "que" seccionaliza



Ejemplo 10. Representación gráfica de onda de Coriún Aharonián, *El progreso, forma incremental.*



a: Ataques súbitos. Dos o tres instrumentos sintetizados para crear nuevo timbre.

b: Notas largas y sostenidas, monódica.

c: Tremolo con staccato en los demás instrumentos.

b': Variación de b.

c': Variación de c.

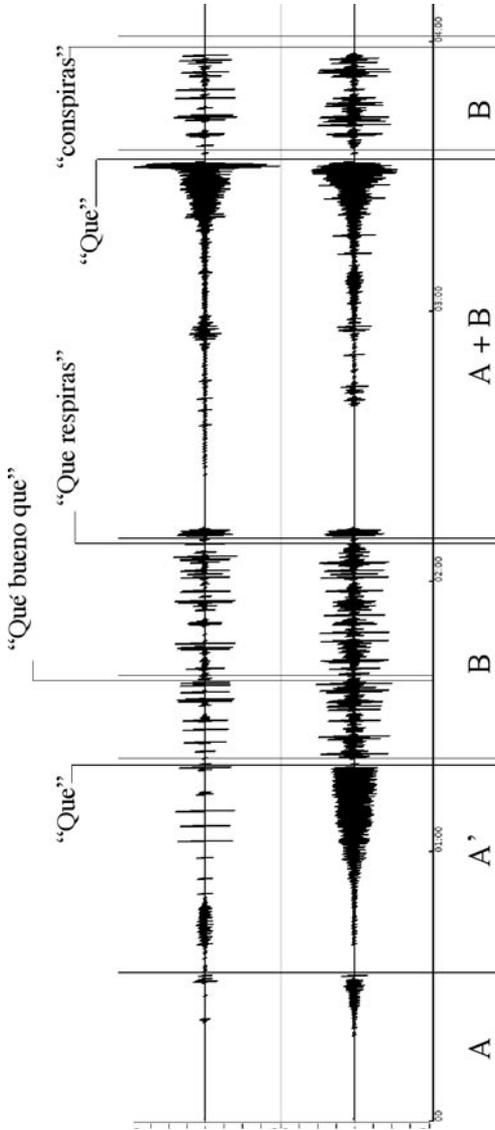
b'': Principalmente b con disonancia prominente que recuerda c. Notas largas son interrumpidas por el piano.

c'': Principalmente c con notas largas de b. La sección menos activa de las c.

b+c: Notas largas de b, tremolo de c, mas nuevo material escalar.

a': Ataques súbitos y violentos que recuerdan a.

Ejemplo 11. Coriún Aharonián, *Música para tres*, segmentación formal.



Ejemplo 12. Representación gráfica de onda de Coriún Aharonián, *Que*, segmentación formal.

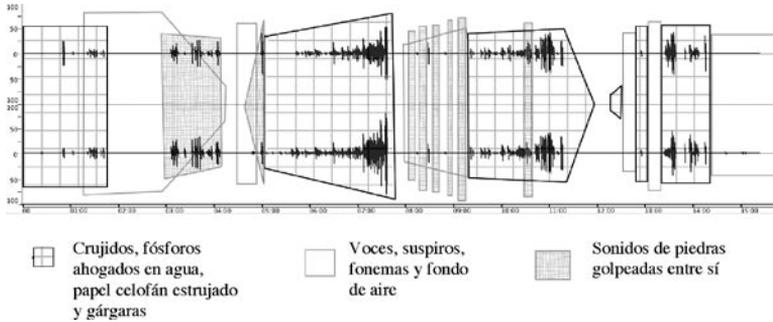
de nuevo y marca el comienzo del último bloque, que consiste en el material B de vuelta en su posicionamiento original en el espacio sonoro. La palabra "*conspiras*" cierra la pieza. La yuxtaposición de información en "bloques expresivos," como Aharonián en ocasiones

los ha llamado, se convierte en un procedimiento más elaborado en composiciones siguientes. En este caso, *Que* puede ser considerada una pieza de transición a piezas como *Gran Tiempo*, cinco años más adelante. Para el momento de su composición, *Que*, quizá junto a *Música para cinco* (1972), son las piezas más cercanas al estilo de composición ya maduro de Aharonián.

La pieza electroacústica *Gran Tiempo* (1974) presenta un proceso complejo en el que, como fue mencionado en la sección sobre austeridad, los tres grupos de materiales utilizados interactúan como bloques expresivos. El primer grupo es formado por crujidos, fósforos ahogados en agua, papel celofán estrujado y gárgaras; el segundo presenta voces, suspiros, fonemas y un fondo lleno de aire; finalmente un grupo de sonidos de piedras golpeadas entre sí. Cada uno de estos actúa como bloque expresivo, aportando un paisaje sonoro particular, e interactuando con las otras capas de la composición. Cada sonido en esta pieza es complejo, mostrando poco del diseño de sonido encontrado en *Que*. Formalmente, en comparación con *Que*, cada grupo es tratado ya no como sección independiente, sino como material en constante movimiento temporal. Como se puede observar en el Ejemplo 13, la interacción de materiales agrupados en bloque en esta pieza es bastante más elaborada que las piezas anteriores.

En la pieza electroacústica *Esos silencios* (1978) un análisis de espectro armónico demuestra de nuevo un tratamiento de material por bloques que interactúan tanto en el plano horizontal como vertical. El contraste en el contenido de frecuencias de los diferentes objetos sonoros utilizados produce una seccionalización equivalente a la segmentación presentada en el Ejemplo 15, basada en los silencios utilizados a través de la pieza.

En piezas como *Digo, es un decir* y *Los cadadías* (1980) Aharonián muestra una clara intención de evitar la discursividad. Los eventos de las piezas ocurren sin ningún orden narrativo en particular y ambas, aunque altamente expresivas, evitan todo tipo de direccionalidad predecible en su estructura. En *Los cadadías* por ejemplo, el violonchelo se comporta como solista, y a pesar de la evidente relación entre las figuras rítmicas que utiliza, el resultado final no es lineal. Distintas figuras rítmicas similares son presentadas, pero, como se puede observar en el siguiente ejemplo, las



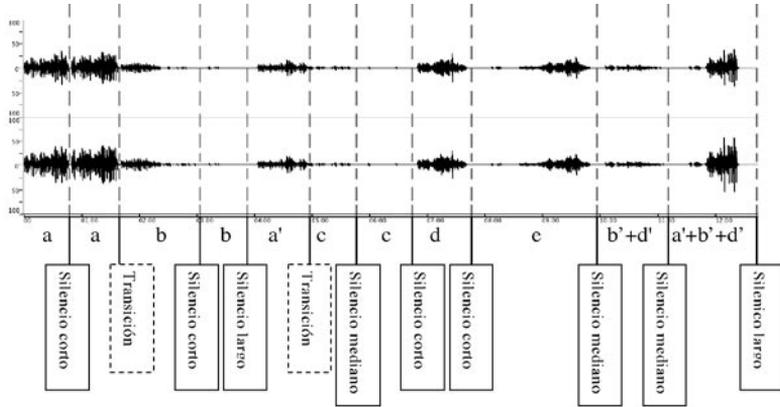
Ejemplo 13. Representación gráfica de onda de Coriún Aharonián, *Gran Tiempo*, segmentación.



Ejemplo 14. Sonograma espectral de Coriún Aharonián, *Esos silencios*, segmentación basada en contenido armónico.

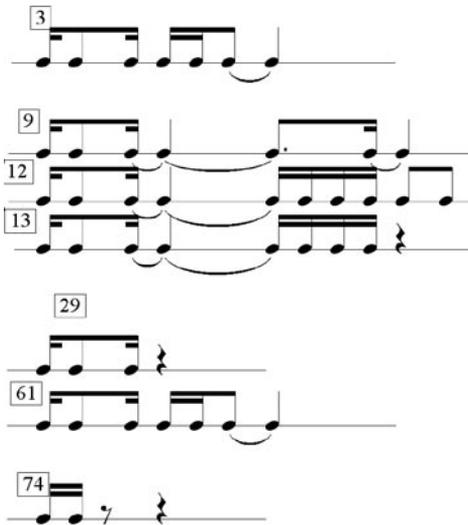
variaciones de la línea no intentan plantear un proceso de desarrollo, al menos no en el sentido tradicional.

Como lo muestran los Ejemplos 5 al 8, la composición para piano *¿Y ahora?* emplea cuatro materiales verdaderamente austeros. El ostinato en el *Sol4* y las "tres citas no estáticas (e interactuantes) de gestos musicales tangueros y milongueros"¹⁷ son elaborados formalmente de tal manera que los cuatro materiales se mueven en distintos planos o estratos. Como muestra el siguiente ejemplo, ninguno de los estratos sigue un patrón de presentación. Así pues, el material 2, el *Sol4* repetido incesantemente, aparece primero por 20, luego 9, 4, 2 y finalmente 1 compás, mientras el material 1 que inicia la pieza y solo ocupa un compás es presentado con 21, luego 7, 3, 1, 22, 11 y 6 compases entre cada aparición. Esta pieza



- a: Guitarras pulsadas mas flautas. Decrece en densidad.
 a': Guitarras pulsadas sin flauta. Decrece en densidad.
 b: Flauta sola en legato. Decrece en densidad.
 c: Sonidos percutidos y pulsados. Decrece en intensidad
 d: Flautas en rango de frecuencias alto. Decrece en densidad.
 e: Relacionado con c. Frecuencias bajas mas altas. Clímax que incrementa y luego decrece en densidad.

Ejemplo 15. Representación gráfica de onda de Coriún Aharonián, *Esos silencios*, segmentación basada en materiales y uso de silencios.



Ejemplo 16. Coriún Aharonián, *Los cadadías*, comparación de distintas figuras rítmicas similares utilizadas por el violonchelo.

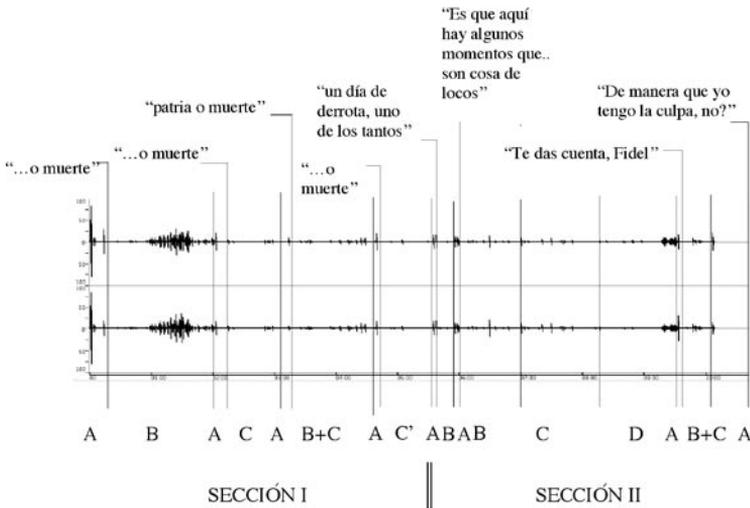
The image displays a musical score for Example 16, consisting of several staves of music. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks. Key features include:

- Measures 115, 116, and 117: Each measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a '3' above the notes and a bracket. Measure 116 has a fermata over the final note.
- Measures 14, 17, 25, 35, 64, and 88: These measures show a sequence of eighth notes with a fermata over the final note of each measure.
- Measures 66, 135, and 141: These measures feature a melodic line with a fermata over the final note, followed by a series of eighth notes.
- Measures 102, 99, 104, 105, 109, 111, and 112: These measures show a complex rhythmic pattern of eighth notes with various articulation marks.

Ejemplo 16. Continuación.

puede ser quizá el más claro y simple ejemplo del uso que da Aharonián a los bloques expresivos en una manera no-discursiva.

En el mismo año de 1984, Aharonián compuso la pieza electroacústica *Apruebo el sol*. De nuevo, como en otras de su



Ejemplo 18. Representación gráfica de onda de Coriún Aharonián, *Apruebo el sol*, segmentación formal.

varios grupos de cámara interacturantes, algunos de ellos incluso sin compartir tiempo. El primer grupo, que en la cita siguiente Aharonián llama a, consiste en wankaras o bombos grandes con chirleras, dos timbales, ocho contrabajos y una vaina vegetal. El grupo b consiste de cuatro cornos, tres trompetas, un trombón, con algunas apariciones en segundo plano de treinta violines, piano y platillo suspendido tocado con escobillas. El grupo c tiene flauta contralto, contrafagot y diez violonchelos, con dos incursiones de un *pau-de chuva* (palo de agua). El grupo d consiste de clarinete en *Sib* y bajo, doce violas, y en ocasiones arpa. El grupo e presenta un oboe, un corno inglés, fagot, y en ocasiones arpa y flauta. El grupo f es conformado por dos trombones y una tuba, y el grupo h es el piano. El material presentado por cada grupo es descrito por el mismo Aharonián en las notas de programa para la pieza:

El grupo a reitera una línea melódica de dos alturas que quiere ser severa y austera: un *do* grave, y un *cluster* microtonal que va del *re* al *mi* bemol inmediatos superiores. El grupo b hace un *cluster-respuesta* agudo *fa-fa#-lab-la*, con el *sol* ausente. El grupo c da un único *sol* en un registro

intermedio entre los de *a* y *b*. El grupo *d* pasa, *giocosos*, con una melodía de cuatro alturas (más dos en las “puntas” grave y aguda) y una rítmica de subdivisión ternaria, que se binarizará relativamente luego: *la-sol-mi-re#* descendente (más *si* en lo grave y *do* en lo agudo). El grupo *e* expone un gesto melódico de tres alturas (la más aguda de las cuales es octavada en algún momento): *sol#-la#-si*. El grupo *f* opone un *cluster* perforado grave: *fa-solb-lab*. El grupo *g* tiene su propio gesto melódico rítmico de tres alturas siempre octavadas: *la-mib-fa*. Y el piano solitario *h* hace un solitario golpe en *do#* en un ámbito de cinco octavas de las que está omitida la octava central.¹⁹

La interacción de materiales en esta composición es semejante a las técnicas electroacústicas de mezcla con ayuda de computador bajo programas como Pro Tools®. Los elementos en este caso son combinados en distintos estratos que pueden o no interactuar.

La pieza electroacústica más reciente examinada en este trabajo es *Secas las pilas de todos los timbres* de 1995. En ella, el principio estético de organización de material presentado hasta ahora es explorado radicalmente, evitando toda transición y dejando “bordes duros,” como Aharonián los ha llamado. Los bloques de información aparecen uno tras de otro, cambiando, por ejemplo, de la voz hablada a una grabación bastante estilizada de guitarra acústica, a instrumentos de viento de tradición indígena, a risas de niños o grabaciones de música de los altiplanos suramericanos. Incluso en esta pieza, donde el procesamiento digital de materiales es mínimo, Aharonián los conecta de tal forma que no existe un discurso evidente convirtiéndolos en un collage auditivo.²⁰

Este mismo estilo de plan formal con “bordes duros” se encuentra igualmente en la composición *Una canción* (1998) para flauta, clarinete, viola, violonchelo y piano. En ella, Aharonián utiliza única y exclusivamente citas de diferentes compositores de música arte y popular. La pieza, escrita como parte de un homenaje al compositor Hanns Eisler (Alemania, 1898–1962) y que involucró 14 composiciones por distintos compositores usando la instrumentación de las *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* (Catorce maneras de describir la lluvia, 1940), usa fragmentos de piezas de Eisler,

Wankaras

Timbales

Contrabajos

f

p

pizz.

mf

Detailed description: This musical score shows three staves in bass clef. The top staff, labeled 'Wankaras', has a dynamic marking of *f* and contains two measures of eighth notes. The middle staff, labeled 'Timbales', has a dynamic marking of *p* and contains two measures of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Contrabajos', has a dynamic marking of *mf* and contains two measures of eighth notes, with the first measure marked 'pizz.'.

Ejemplo 19. Coriún Aharonián, *Mestizo*, material del grupo a.

Cornos

Cornos

Trompeta

Trompeta

Trompeta

Trombón

cuivre

ffff

cuivre

ffff

sordina recta metalica

mf

sordina recta metalica

mf

sordina recta metalica

mf

sordina recta metalica

mf

Detailed description: This musical score shows six staves in treble clef. The first two staves are labeled 'Cornos' and both have the instruction 'cuivre' and a dynamic marking of *ffff*. The next three staves are labeled 'Trompeta' and all have the instruction 'sordina recta metalica' and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is labeled 'Trombón' and has the instruction 'sordina recta metalica' and a dynamic marking of *mf*. All staves show a similar melodic line consisting of two measures of eighth notes.

Ejemplo 20. Coriún Aharonián, *Mestizo*, material del grupo b.



Ejemplo 21. Coriún Aharonián, *Mestizo*, material del grupo *d*.

Daniel Viglietti (Uruguay, n.1939), Violeta Parra (Chile, 1917-1967), Chico Buarque [Francisco Buarque de Hollanda] (Brasil, n.1944), Silvestre Revueltas (México, 1899-1940) y Luigi Nono. Las citas son organizadas de nuevo a manera de collage, menos lineal que en *Secas las pilas de todos los timbres*, pero aún sin ninguna variación de la fuente original. El siguiente ejemplo es una muestra de la tercera página de la partitura de *Una canción* con las diferentes citas separadas en cajones. El material del violonchelo y el piano, por ejemplo, es una cita tomada de la canción *Deus Ihe pague* (1971) del compositor Chico Buarque.

Como podemos observar en los anteriores ejemplos, la música de Aharonián presenta dos tendencias en la organización de materiales que usa separada o simultáneamente. Por un lado un acercamiento lineal que sitúa materiales contrastantes uno tras de otro, sin utilizar transiciones de ningún tipo y dejando "bordes duros." Por otra parte, la estratificación de materiales en distintos planos independientes que son yuxtapuestos, elisionados, pero que mantienen su independencia como bloques expresivos individuales. Es notable, sin embargo, que a través de las piezas estos bloques cambian muy poco, siendo sometidos a lo que Aharonián llama microprocesos.

Microprocesos

Teniendo en cuenta los límites estéticos auto impuestos de austeridad y sintaxis no-discursiva, no es sorprendente encontrar que el desarrollo de material musical en la obra de Aharonián tienda a enfocarse en pequeños cambios y delicadas variaciones. Entre las posibilidades de cambio se encuentran los desplazamientos rítmicos, la recontextualización de materiales, ligeras variaciones del contenido tónico, variaciones tímbricas y el uso de técnicas de

The image displays a musical score for the piece 'Una canción' by Coriún Aharonián. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), Viola, Cello, and Piano. The second system includes staves for Fl. (Flauto), Cl. (Clarinete), Vln. (Violín), Vcl. (Violón), and Pno. (Piano). The score contains various dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ppppp*. Several musical passages are highlighted with boxes, and some are labeled with 'sempre mf'. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Ejemplo 22. Coriún Aharonián, *Una canción*, tomado de la página tres del manuscrito. Las citas de diferentes compositores se encuentran separadas entre sí.

expansión y contracción de materiales de carácter minimalista. Es de notar que con muy pocas excepciones estos microprocesos evitan transposiciones o en el caso de lo electroacústico, cambios de altura en el material pre-grabado, evitando consciente o inconscientemente el recurso más común de la tradición centro-europea. En este respecto es claro que los principios de equivalencia de octavas no son pertinentes en la música de Aharonián, ya que cualquier cambio de altura del material, incluyendo la octava, es un procedimiento de desarrollo musical.²¹

En su pieza temprana *Pequeña pieza para gente que sufre de angustia en la soledad o bien Pequeña pieza para piano I*, el material escalar sufre tan solo dos tipos de cambio. Luego de ser presentado inicialmente en el primer compás, el compás 2 es ya una versión variada de este, con un cambio de registro y de contenido interválico, pero cuyo contorno está completamente relacionado. De hecho, la única otra transformación que sufre este material es su hibridación con el material de cluster del compás 3.

Ejemplo 23. Coriún Aharonián, *Pequeña pieza para gente que sufre de angustia en la soledad o bien Pequeña pieza para piano I*, cc. 1-3 y 7. Variaciones y síntesis del material.

En *Música para cinco*, una pieza con altos grados de estatismo, Aharonián desarrolla los pocos materiales presentes mediante un proceso que inicia con el uso de variaciones microtonales de las alturas y continúa con una lenta exploración de diferentes interválicas entre notas de largas duraciones. La pieza evoluciona con una lenta expansión del espacio tónico. En este caso los microprocesos, al igual que la forma de carácter no-discursiva, son altamente seccionalizados, cambiando drásticamente de sección en sección. Como se puede observar en la gráfica del Ejemplo 24, a pesar de los fuertes cambios, las diferentes secciones presentan una

continuidad al mantener diferentes clases tónicas (y sus variaciones microtonales) como material común, por ejemplo entre las secciones C y D. Como habíamos mencionado antes, el cambio de registro hace parte de los procesos de desarrollo, pero también de los factores de unificación, como se puede observar en los cambios entre la sección D y B', donde el contenido tónico cambia de *Fa3-Sol3* a *Fa4-Sol4*.

En la composición electroacústica *¡Salvad los niños!* (1976), la más notable transformación de la pieza ocurre en el nivel semántico basado en el texto utilizado y no en el contenido acústico en sí. Esta pieza yuxtapone una narrativa, aspecto que como hemos visto no es característico en la obra de Aharonián, a sonidos semejantes a cantos rituales, con voces formando un cluster de fondo. El texto de la composición y su contenido semántico cambia progresivamente como puede verse en el siguiente ejemplo.

Los cambios, aunque no microprocesos en sí, alteran el contenido semántico de una manera gradual, y es notable su similitud con las técnicas de variación de materiales utilizadas en piezas instrumentales de años posteriores.

En *Digo es un decir*, por ejemplo, los materiales no atraviesan por ningún proceso individual. Cada instrumento toca un único material sonoro a lo largo de la composición. Los cambios ocurren en el resultado compuesto, como si se usaran técnicas de estudio de grabación para la síntesis de sonidos por canales cruzados.²² Como se vio en el Ejemplo 3, el resultado es una combinación de sonidos en constante fluctuación que altera el resultado auditivo a gran escala. En este caso Aharonián mezcla elementos simples para lograr un resultado complejo. *¿Y ahora?* es un caso similar, en donde las variaciones del material son mínimas y no hay ninguna intención de desarrollo. *¿Y ahora?* pareciese estar haciendo esa misma pregunta en el campo de los procedimientos compositivos de Aharonián. Los microprocesos, así como otros elementos compositivos, tal como estaban siendo abordados, llegaron en esta pieza a un punto crítico.

Un nuevo camino para la elaboración de materiales emerge de la composición de *Gente* (1990) para flauta, clarinete en La, oboe, fagot, corno, trompeta, trombón, contrabajo, marímbula y steel pad. En esta pieza Aharonián comienza a aplicar técnicas de desarrollo

Tiempo	0'50"									
Secciones	B									
Sub-secciones	a		b		b'		b''		c	
Material tónico	F4-G4		F4-F5-F#5		F4-G4		G4-G4-C5		C5-F#5	
(las alturas presentan variaciones microtonales)	Clusters		F4-G4		F4-G4		F4-G4		Clusters	
						4'01"		4'10"		
						A'		C		
						a		d		d'
						Clusters		B3-G4		B3-G4-A4

Ejemplo 24. Coriún Aharonián, *Música para cinco*, seccionalización y contenido tónico.

INTERPRETACIÓN

TEXTO: →

"12 de noviembre"
[Fecha definida,
concreto]

"de noviembre"
[Cualquier día del mes, concreto-aleatorio]

"de octubre"; "12 de noviembre"
[Cambio de mes, avanza, aleatorio,
repentino regreso a la primera fecha]

"Día 1", silencio
[Todos los días
son el primer día;
se suma en silencio]

"Día #"; "Cierta fecha"
[Todos los días son iguales,
sólo números, no hay
referencia, abstracto/concreto;
exactitud es irrelevante]

"Ahora no hay mes"; "Hoy es... ¡No se!"
[Pérdida de la referencia temporal, referencia a la
locura, polo opuesto a la certeza inicial; CLÍMAX]

"Sin fecha"; "Día sin fecha"
[Deconstruye la idea, abstracto]

Ejemplo 25. Coriún Aharonián, *Salvad los niños!*, análisis semántico de la evolución del texto.

más profundas, aun bajo la premisa de los microprocesos. En los siguientes ejemplos, los métodos utilizados por Aharonián para el desarrollo de materiales en *Gente* son vistos con mayor detalle.

♩ = 100 (tempo giustissimo)

Fl.

Cl. in A

Ob.

Bsn.

Hn. *bouché et cuivré*

Tpt.

D.Bs.

Marimbula

Material 1: Original

Fl.

Ob.

Tpt.

1a: Cola sola

Ejemplo 26. Coriún Aharonián, *Gente*, material 1 original, variaciones y desarrollos.

Cl. *mf*

Bsn. *mf* bouché et cuivré

Hn. *mp*

D.Bs. *sf subito mf*

Marímbula *p*

1b: Cabeza sola

Fl. *mp*

Cl. *mf*

Ob. *mp*

Bsn. *mf*

Tpt. *p*

D.Bs. *sf subito mf*

Marímbula *p*

1c: Compresion

Ejemplo 26. Continuación.

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *bouché et cuivré* *mp*

D.Bs. *sf subito mf*

Marímbula *p*

Id: Extensión de cabeza sola

Fl. *ppp*

Cl. *mp* *gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.*

Ob. *ppp*

Bsn. *mp*

Hn. *bouche* *p*

Tpt. *sordina hamon hamon mute* *ppp*

D.Bs. *mp* *mp* *mf*

Marímbula *p*

Material 1 desarrollado: Variación en timbre, ritmo y tempo. Presentado con elisión, variación rítmica y desplazamiento de voz

Ejemplo 26. Continuación.

Durante esta misma pieza existen también ocasiones donde todos los materiales parecen donar características para conformar un fragmento sintético que se puede observar en el Ejemplo 29. El Ejemplo 30 muestra como la yuxtaposición de materiales, ya vista en *¿Y ahora?*, está presente aquí también.

molto cantabile e legatissimo

Tbn. *f (mf)*

Steel Drum *mf (mp)*

Material 2: Original

molto cantabile e legatissimo

Cl., Hn., Tbn. *mf*

Bsn. *mf* senza dim.

Tpt. *mf* sordina wa-wa senza dim.

Marimbula

Steel Drum

2a: Nueva orquestación y variado

Material 1: Cola sola

Fl. *sf*

Cl., Hn., Tbn. *f*

Bsn. *sf*

Tpt. *mf* sordina wa-wa *sf sub mf*

Marimbula

Steel Drum

2a con cola de material 1

Ejemplo 27. Coriún Aharonián, *Gente*, material 2 original y variaciones.

Tbn. $f(mf)$

Steel Drum $mf(mp)$

2: Extensión cola sola

$\text{♩} = 160$
 leggero (más relajado y leve, juguetón/entspannter und leichter, spielerisch)

Tbn. $mp(mf)$

D.Bs. sf subito p sf subito p sf subito p

Steel Drum mf

Marimbula mf

Material 2: Variación final

Ejemplo 27. Continuación.

En *Una canción*, la pieza más reciente examinada en este trabajo, Aharonián continúa utilizando microprocesos similares a pesar de estar conformada únicamente por citas. En el Ejemplo 31 encontramos una instancia de cómo Aharonián opta por variar el segundo material encontrado en la pieza, una cita tomada de *Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter* (1932) de Hanns Eisler.

En definitiva, la idea de microprocesos está íntimamente ligada con la de austeridad y la de sintaxis no-discursiva. La austeridad es

The image displays a musical score for 'Gente' by Coriún Aharonián. The score is organized into three main sections, each indicated by a bracket on the right side:

- Section 1:** Labeled '3. Variaciones de la cabeza'. It features a series of staves with musical notation, including a 'piano' marking.
- Section 2:** Labeled '3. Variaciones de la cola'. This section includes staves for 'Cl., Fg.', 'Cor., Tbn.', 'Tbn.', 'Cor.', 'Fg.', and 'Cl.', along with a 'ppp' marking.
- Section 3:** Labeled '3. Variaciones de la cabeza'. It consists of a few final staves of musical notation.

At the bottom right, there is a label 'Material 3 y microvariaciones'.

Ejemplo 28. Coriún Aharonián, *Gente*, material 3 con diferentes microvariaciones.²³

revelada en la forma de entender el desarrollo de material, mientras que esta misma característica afecta directamente la sintaxis compositiva, haciéndola evitar estructuras narrativas tradicionales.

A manera de conclusión

Las tres características musicales de Aharonián evaluadas aquí son, sin duda alguna, diferentes manifestaciones de un espíritu

Fl. *mp*

Cl. *mf*

Ob. *mp*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

Tpt. *mp*

Tbn. *p*

D.Bs. *f*

Steel Drum *sf subito p*

Marimba *mf*

Yuxtaposición de materiales

Ejemplo 30. Coriún Aharonián, *Gente*, yuxtaposición de materiales.

Viola *pppp*

Piano *p*

Clarinete *pp*

Chelo *p*

Piano *p*

material 2 y variación

Ejemplo 31. Coriún Aharonián, *Una canción*, material 2 y variación.

compositivo concreto. La austeridad parece ser el elemento común, y tanto la sintaxis no-discursiva como los microprocesos son derivadas de este precepto estético. Si bien ninguno de estos elementos ha permanecido estático a través de la obra de

Aharonián, sus distintas manifestaciones en el tiempo muestran un interés creativo determinado. Aun así, a pesar de estar los tres rasgos interrelacionados, vale la pena notar como cada uno tiene un proceso evolutivo diferente: el uso de extremos de austeridad y economía de materiales es revaluado por la época de composición de *¿Y ahora?*; la sintaxis no-discursiva sigue dos líneas simultáneas de desarrollo, la alta seccionalización y el tratamiento por estratos; y finalmente el uso de microprocesos toma diferente cara para cada una de las piezas, bien sea el microtonalismo, la microvariación o la recontextualización de materiales.

Sobre la labor del compositor, Aharonián ha dicho: “[...] tenemos en todo caso dos ámbitos de quehacer cultural: el que repite los modelos metropolitanos pasivamente y el que –usándolos como hecho irreversible o esquivándolos en lo posible– trata de crear hechos culturales de alternativa frente a ellos.”²⁴ El interés de Coriún Aharonián en generar contramodelos musicales a los impuestos por la metrópolis lo ha llevado al desarrollo de un estilo musical iconoclasta. La austeridad, la sintaxis no-discursiva y el uso de microprocesos en lugar de desarrollos extendidos hacen que la música de Aharonián sea provocativa, desconcertante, sorpresiva, aparentemente estática y tensa.

En el paisaje musical contemporáneo de América Latina estas características no parecen ser únicas en Aharonián. Las preocupaciones éticas y estéticas presentadas en su obra son similares a las de diversos compositores del cono sur como Eduardo Bértola (Argentina-Brasil, 1939-1996), Graciela Paraskevaídis (Argentina-Uruguay, n.1940), Mariano Etkin (Argentina, n.1943), Eduardo Cáceres (Chile, n.1955) y Fernando Condon (Uruguay, n.1955). En el camino a la identificación de tendencias compositivas de contracultura al arte europeo y estadounidense, Aharonián presenta sin duda una interesante propuesta.

NOTAS

¹ Estos dos temas son tratados en mi tesis de maestría, en particular en las sub-secciones “Presence of the ‘Primitive’” y “Breach of the Dichotomy Between ‘Art’ and ‘Popular’ Music,” y en el capítulo “Ideological Awareness

and Issues of Cultural Identity." Cf. Luis Eduardo Herrera, "Coriún Aharonián: The Search for a Latin American Cultural Identity." (Tesis de maestría, U of Illinois at Urbana-Champaign, 2004): 118–123, 124–128 y 135–153.

² Las categorías 'émico' y sus complemento 'ético' fueron acuñadas en la década de 1960 por Kenneth Pike, derivada de los términos lingüísticos fonémico y fonético [Kenneth L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, 2ed., 3 vols. (Glendale, CA: Summer Institute of Linguistics, 1967)] Cf. John Walter Hill, "Cognate Music Theory." *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21st Century*, ed. Andreas Giger y Thomas J. Mathiesen (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002): 120.

³ Gerard Béhague, "Brazilian Musical Values of the 1960s and 1970s: Popular urban Music from Bossa Nova to Tropicalia." *Journal of Popular Culture* vol.13 (1980) 438.

⁴ Coriún Aharonián, "An Approach to Compositional Trends in Latin America." *Leonardo Music Journal* vol.10 (2000): 3-6.

⁵ Como la realizada por compañías como Ricordi, Boosey & Hawkes, y otras, que incluye la publicación, distribución, venta y promoción del material. Con el uso cada vez más generalizado de computadores personales, la auto-publicación se está convirtiendo en algo común; sin embargo esto no incluye necesariamente los otros aspectos que las compañías enfrentan.

⁶ Coriún Aharonián, *¿Y ahora?*, ed. Peter Roggenkamp, in *Neue Klaviermusik für Studium und Unterricht* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990), 38–40 y notas en sección de apéndices. Esta edición omite algunas de las instrucciones finales encontradas en el manuscrito original de *¿Y ahora?* y su disposición en el papel es, en mi opinión, menos eficiente que la utilizada en el original.

⁷ Coriún Aharonián, *Gran Tiempo: Composiciones electroacústicas* (Montevideo: Tacuabé–Serie Música Nueva T/E 25 CD, 1995. Disco compacto).

⁸ Coriún Aharonián, *Los cadavés: 9 composiciones* (Montevideo: Tacuabé–Serie Música Nueva T/E 35 CD, 2001. Disco compacto).

⁹ Coriún Aharonián y otros, *Compositores del Uruguay 2* (Montevideo: Tacuabé y Núcleo Música Nueva de Montevideo–Serie Música Nueva T/E 31 CD, 1999. Disco compacto).

¹⁰ Héctor Tosar, entrevistado en: Coriún Aharonián, *Héctor Tosar, compositor uruguayo*. (Montevideo: Trilce, 1991): 51.

¹¹ Aharonián, "An Approach to Compositional Trends..." 4.

¹² Coriún Aharonián, notas a la grabación *Gran tiempo: Composiciones electroacústicas*, 6.

¹³ Ver ejemplo 16 para el uso de estos materiales en bloque.

¹⁴ Aharonián, "An Approach to Compositional Trends..." 4.

¹⁵ Ver ejemplo 1 para los dos materiales utilizados en esta composición.

¹⁶ El texto usado para esta composición es tomado del poema *Todos Conspiramos* de Mario Benedetti, parte de la colección *Próximo prójimo* (1964–1965). El texto completo parece reflejar la crisis de la década de 1960 en Uruguay, sumido en descontento y frustración general.

¹⁷ Coriún Aharonián, notas a la grabación *Los cadadías: 9 composiciones*, 4.

¹⁸ La pieza utiliza grabaciones de tres figuras de la política latinoamericana: "...o muerte...", "un día de derrota, uno de los tantos..." y "Es que aquí hay algunos momentos que [...] son cosa de loco[s]" por Ernesto "Che" Guevara (Argentina, 1928–1967); "...o muerte...", "Patria o muerte" y "De manera que yo tengo la culpa ¿no?" por Fidel Castro (Cuba, n.1926); y finalmente "¡Te das cuenta Fidel!" por Salvador Allende (Chile, 1908–1973).

¹⁹ Aharonián, notas a la grabación *Los cadadías* 15.

²⁰ La pieza electroacústica *Tramos* (1975) del compositor Eduardo Bértola es otro ejemplo de collage auditivo similar, una característica que es compartida por una gran cantidad de música electroacústica latinoamericana reciente.

²¹ Para un pequeño comentario al respecto en este tema Cf. Coriún Aharonián, *Héctor Tosar, compositor uruguayo*, 77.

²² En inglés "cross-track synthesis" que involucra la creación de un evento sonoro mediante la mezcla de señales de distintos canales como componentes de un resultado perceptivo unificado.

²³ Asimismo, como ha señalado Aharonián en comunicaciones personales, el contenido tónico del material 3 es derivado completamente del material 2. Sin embargo su articulación y utilización son a mi juicio, lo suficientemente distintivas como para examinarlo como material aparte.

²⁴ Coriún Aharonián, *Conversaciones sobre Música, cultura e identidad* (Montevideo: Ombú, 1992) 97.

BIBLIOGRAFÍA

Aharonián, Coriún. "Latinoamérica Hoy." *Boletín de Música Casa de las Américas* vol. 79 (Habana 1979): 3-13.

– "La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos." *Bazar Americano: Lulú* 9. 12 de mayo de 2003 <http://www.bazaramericano.com/musica/lulu9/aharonian_latinoamericanos.asp>.

– "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje." *Latin American Music Review* vol.15 (1994): 189-225.

– "Rapport: Skandinavien som del af den musikalske 3. verden." "Escandinavia como parte del Tercer Mundo Musical." *Dansk Musik Tidsskrift* vol.1 (1995): 35-36.

– "¿Otreddad como autodefensa o como sometimiento? Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo." *Latinoamérica Música* (1996). 8 de enero 2004 <<http://latinoamerica-musica.net/puntos/aharonian/otredad-es.html>>.

– "El compositor y su entorno en Latinoamérica." *Revista Musical Chilena* vol.55 (2001): 77-82.

– "Technology for the Resistance: A Latin American Case." *Latin American Music Review* vol.23 (2002): 195-205.

– “Tradición y futuro, y la ética del componer.” *Latinoamerica-Musica.net*. 15 de abril de 2004 <<http://www.latinoamerica-musica.net/puntos/aharonian/tradicion.html>>.

Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.

Bethell, Leslie, ed. *Latin America Politics and Society since 1930*. Reino Unido: Cambridge University Press, 1998.

Barrán, José Pedro, Gerardo Caetano, y Teresa Porzecanski, ed. *Historias de la vida privada en el Uruguay: Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo: Santillana, 1998.

Caetano, Gerardo, y José Rilla. *Historia Contemporánea del Uruguay: De la Colonia al Mercosur*. Uruguay: Fin de Siglo, 1994.

Di Scipio, Agostino. “Towards a critical theory of (music) technology: Computer music and subversive rationalization.” *Proceedings of the 1997 International Computer Music Conference*, 62-65. Thessaloniki: International Computer Music Association, 1997.

Douredjián, Alberto, y Daniel Karamanoukián. *La Inmigración Armenia en el Uruguay*. Montevideo: Imco, 1993.

Fürst-Heidtmann, Monika. “Coriún Aharonián.” *Komponisten der Gegenwart*. Ed. Hanns-Werner Heister y Walter-Wolfgang Sparrer. Munich: Text & Kritik, 1992.

López Chirico, Hugo. “Coriún Aharonián.” *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Ed. Emilio Casares Rodicio. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

López Chirico, Hugo, Susana Salgado, Elbio Rodríguez Barilari, Leonor Ilarraz, Marita Fonaro, y Nilda Agustoni. “Uruguay.” *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Ed. Emilio Casares Rodicio. España: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

Moreno Chá, Ercilia. “Uruguay.” *The Garland Encyclopedia of World Music: South America, Mexico, Central America and the Caribbean*. Ed. Dale Olsen y Daniel Sheehy, Nueva York: Garland Publishing, 1998.

Mumma, Gordon. “Innovation in Latin American Electro-Acoustical Music.” *Brainwashed*. 30 de mayo de 2004 <<http://www.brainwashed.com/mumma/latin.html>>.

Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1977.

Salgado, Susana. *Breve Historia de la Música Culta en el Uruguay*. Montevideo: Biblioteca del Poder Legislativo, 1971.

Vega, Carlos. “Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos.” Ed. Coriún Aharonián. *Revista Musical Chilena* vol.188 (1997): 75-96. También en: “Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses.” Trad. Gilbert Chase y John Chappell. *Ethnomusicology* vol.10 (1966):1-17.

Artículo recibido el 31 de agosto de 2004

Artículo aprobado el 24 de septiembre de 2004