

EL PENSAMIENTO ESTRUCTURAL
DE
JUAN CARLOS PAZ

EN LAS TRES INVENCIONES
A DOS VOCES Y DEDALUS 1950 (*)

Miguel Angel Baquedano

() Trabajo presentado en las V JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA y IV CONFERENCIA ANUAL DE LA ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA organizadas por el INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA y la ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA. 6 de Septiembre de 1990.*

NOTA PRELIMINAR

A continuación, se enumeran las pautas que rigen el empleo de cierta terminología y nomenclatura específica en el texto. La designación de los intervalos se realiza de acuerdo a su magnitud dentro del ámbito comprendido entre la segunda menor y la quinta disminuida, con prescindencia de su actualización efectiva a nivel del discurso; estas condiciones no rigen para el caso de las octavas (justas). La designación de las series dodecafónicas se realiza de acuerdo a la manera tradicional; en el caso de las transposiciones seriales, éstas se indican por medio del agregado de una cifra junto a la letra que designa la forma serial específica; dicha cifra indica la cantidad de semitonos que separan la nota inicial de la serie original de la nota inicial de la serie transpuesta en sentido ascendente.

Dédalus 1950, op 46, para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano, es una obra singular dentro de la producción dodecafónica de Juan Carlos Paz. Este quinteto, compuesto entre junio de 1950 y enero de 1951, es la última obra de esa etapa que se había iniciado en 1934 con la **Primera composición dodecafónica**, op. 26. (1)

He aquí, la definición de **Dédalus** que el propio Paz nos dejara:

"... composición en forma de transformaciones de esencia canónica, -sobre un triple principio generador y estructurador-, responde a los dictados de la música absoluta. Su planteo problemático consiste, como en toda música dodecafónica, en perseguir la unidad a través de la diversidad, siguiendo el principio de variación perpetua de los temas, -o temática total-, típico de la escuela de Schoenberg." (2)

La obra se halla concebida a partir de tres estructuras básicas independientes seguidas de diez variaciones, en las cuales el compositor despliega un conjunto de dispositivos y recursos contrapuntísticos entre los que se cuentan cánones y "fugati" de diversos tipos, contrapuntos de armonías, ostinatos rítmicos proyectados bajo diferentes disposiciones, simetrías por retrogradación de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos, y por inversión de estos últimos, todo lo cual pone de manifiesto el interés de Paz por los procedimientos de elaboración consagrados por la tradición europea, además de la ya asumida adopción del dodecafonismo como medio de organización y regulación de las relaciones de altura bajo la influencia de la obra y de la doctrina de Schoenberg, según sus propios escritos.

La cualidad netamente constructiva e "impersonal" (3) de los procedimientos mencionados conviene con las preocupaciones de Paz en el sentido de una "música absoluta", en contraposición a lo que él mismo definiera como "música-expresión" (4).

El significativo empleo de tales procedimientos en el op 46 hunde sus raíces en experiencias compositivas previas de Paz, si bien en las mismas no adquieren toda la dimensión alcanzada en **Dédalus**. En efecto, las **Tres invenciones a dos voces**, op 23, para piano, de 1932, revelan el uso de recursos de estructuración del discurso sonoro de ascendencia contrapuntística en un contexto en el cual se advierte claramente la inquietud de Paz por la obtención de un medio capaz de organizar y regular las relaciones de altura extensivo a toda la obra. Considerado desde este punto de vista, el op 23 constituye un antecedente revelador de la trayectoria seguida por el compositor que más tarde habría de conducirlo al dodecafonismo.

La conjunción de los atributos ya mencionados en las **Tres invenciones a dos voces**, en lo que se refiere a los procedimientos de estructuración del discurso y a las características de la organización de las alturas, impone un reconocimiento que permita extraer sus rasgos fundamentales como paso previo a la identificación de las características básicas del op 46, considerando, pues, la ascendencia del pensamiento contrapuntístico que planea sobre ambas obras y los medios a través de los cuales se hace efectivo el mismo, como podremos verificar al cabo de nuestra aproximación analítica.

Las invenciones II y III del op 23 denotan rasgos significativos de acuerdo al planteo formulado anteriormente. Desde el punto de vista cronológico, la tercera invención antecede a la segunda, por esta razón, estableceremos ese mismo orden de prelación en su tratamiento.

La tercera invención comienza con la exposición simultánea de dos configuraciones, las cuales, en virtud del pensamiento contrapuntístico dentro del cual se hallan concebidas, convendremos en llamar sujeto y contrasujeto, dispuestos en la voz superior e inferior abarcando un total de once y siete sonidos diferentes respectivamente.

Ejemplo 1: Inventiones a dos voces, op 23, III Vivace, comienzo

Como puede advertirse, Paz se lanza en procura de una proyección registral de los sonidos basada predominantemente en el movimiento disjunto, acompañada, en el caso del sujeto, de agrupamientos rítmicos con movimiento uniforme enlazados por discontinuidad desarrollándose sobre una métrica irregular; merece destacarse, por una parte, la derivación del contrasujeto a partir del sujeto (por eliminación del contenido de alturas de este último), y, por otra, la función articuladora del *sff* del compás nueve, donde al contraste por intensidad se añade el tratamiento por discontinuidad, rasgos éstos que habrán de asociarse en cada una de las reapariciones de este tipo de articulación.

Una observación de la evolución de las relaciones de altura en estos

primeros nueve compases permite distinguir, ya la reiterada articulación armónica de intervalos de segunda menor, ya la permutación interválica a que dá lugar el empleo de los sonidos re#-mi-fa en los compases 1-2 y 8-9; en cuanto al orden melódico se refiere, puede notarse la preeminencia de intervalos de segunda y tercera, dispuestos en la mayoría de los casos a través de sus intervalos complementarios. De acuerdo a las constataciones efectuadas, conviene tener presente desde ahora la incidencia de los intervalos de segunda en la conformación del enunciado sonoro.

Un examen minucioso del tratamiento de la continuidad interválica del sujeto y contrasujeto permite visualizar asombrosas relaciones de correspondencia interna no exentas de simetría que nos llevan a desentrañar lo que podría calificarse como **tejido estructural interválico**. Sin mucha dificultad se advierte la progresión creciente que siguen los intervalos a partir de la segunda menor en cada uno de los conjuntos señalados en el Ej. 1: a, b, c, d, así como también la inversión que experimentan en algunos casos, sin dejar de reconocer, por supuesto, la constante oposición en la direccionalidad; se advierte, además, hasta qué punto la organización métrica conviene con la estructuración interválica determinada por los conjuntos ya mencionados.

Antes de seguir adelante, parece importante subrayar la convergencia de los factores ya señalados: a) discontinuidad registral sostenida por un tejido estructural fundado en correspondencias interválicas; b) asimetría de los agrupamientos rítmicos basados en un movimiento uniforme enlazados por discontinuidad; c) irregularidad métrica.

Las características inherentes a estos factores, así como la resultante de su interacción merecen algún comentario. En primer lugar, los grandes saltos en el registro se disponen de manera tendiente a evitar toda reminiscencia tonal: los intervalos empleados y la conformación misma del tejido estructural, impidiendo toda asociación cadencial, contribuyen, sin

duda, a este hecho; por otra parte, la tensión provocada por la discontinuidad registral se ve reforzada por la cualidad zigzagueante del movimiento melódico evitando así la definición de direccionalidad alguna, y por la asimetría de los agrupamientos rítmicos y la discontinuidad de su enlace, a todo lo cual viene a sumarse la irregularidad métrica, tratada, aún, con desplazamiento acentual, en algunos casos.

Debemos dirigir ahora nuestra atención hacia las operaciones efectuadas por el compositor tendientes a dar solidez estructural al discurso, preocupación que como veremos inmediatamente se halla presente en Paz, y de la cual ya hemos podido constatar algunas de sus incipientes manifestaciones.

El devenir sonoro se halla sustentado por la reaparición del sujeto, conservando su estructura interválica/rítmica y transpuesto libremente sobre diferentes alturas, acompañado del contrasujeto, el cual, a su vez, conserva no sólo la estructura interválica (ocasionalmente presenta alguna inversión) sino también el contenido de alturas en términos absolutos, variando, dentro de ciertos límites, el ritmo. Una visión pormenorizada de la partitura pone en evidencia el tratamiento que venimos de describir haciendo innecesaria toda ejemplificación.

Las operaciones efectuadas por Paz nos permiten confirmar la identidad conferida por el compositor a las dos configuraciones que señaláramos al comienzo, así como también vislumbrar con toda claridad el interés de Paz por el control de la estabilidad e inestabilidad del contenido de alturas (en términos absolutos), estructura interválica y ritmo, en cada una de sus reapariciones de acuerdo al siguiente detalle:

Sujeto		Contrasujeto	
Contenido de altura	inestable	Contenido de alturas	estable
Estructura interválica	estable	Estructura interválica	estable
Ritmo	estable	Ritmo	inestable

La evolución del discurso sonoro, pues, se halla unificada sobre la base de la recurrencia del sujeto y contrasujeto en las condiciones ya mencionadas, y, a su vez, renovada por la resultante polifónica producida en cada caso, sin carecer de dispositivos contrapuntísticos imitativos como es el caso de los "stretti" dispuestos ya sobre el sujeto, ya sobre el contrasujeto; en el primero de los casos nombrados la imitación a la segunda menor denota, una vez más, la gravitación que adquiere este intervalo en este contexto.

Por último, los dos puntos de articulación formal, correspondientes a la estructura binaria de la invención, dan lugar a una configuración digna de atención. El final de la invención nos muestra un diseño unidireccional conteniendo los doce sonidos con un singular tratamiento interválico.

..... : 2da. menor indirecta

Ejemplo 2: 2 op 23, III Vivace, final

El ejemplo es lo suficientemente claro como para visualizar las relaciones de correspondencia interna que produce el empleo de intervalos de cuarta justa y aumentada, de igual modo, puede notarse la progresión creciente que sigue el intervalo de enlace entre los conjuntos de cuartas consecutivas dispuestos de conformidad con la métrica: tercera menor, tercera mayor, cuarta justa; asimismo, no puede pasar inadvertido el conjunto de relaciones indirectas de segunda menor llegando a conformar un tejido estructural subyacente de las relaciones interválicas de superficie. Fácilmente puede percibirse en estos últimos compases ecos del tratamiento que oportunamente señaláramos en el comienzo de la invención, si bien en este caso la estructuración interválica se ciñe de una manera notable.

Ahora bien, considerando las características mencionadas a lo largo de nuestra exposición, sobre todo aquellas que se refieren al tratamiento interválico, nos interesa destacar la siguiente particularidad: detrás de toda la variedad interválica empleada opera el intervalo de segunda menor como módulo diferencial, ora de las dos especies de tercera, ora de las dos especies de cuarta. Esto que no constituye sino una obviedad, resalta aquí por el valor constructivo que adquiere dicho intervalo en este contexto, baste recordar para ello su preeminencia en el orden melódico-armónico y en la regulación de la progresión interválica del tejido estructural del sujeto y contrasujeto, algo que junto con las propiedades que revela en el final de la invención lo convierten en factor reordenador de las relaciones puestas en juego: la concisión alcanzada en los últimos compases es una muestra en favor de tal afirmación. Cabe consignar, al respecto, en qué medida la ausencia de su actualización efectiva en ese punto de la obra tiene su contrapartida en el tejido de relaciones indirectas que se conforma en base al mismo y en la regulación diferencial que ejerce sobre la continuidad de intervalos de cuarta y sobre los intervalos que sirven de enlace a aquéllos.

Al cabo del reconocimiento efectuado se impone extraer los rasgos salientes del mismo de acuerdo a nuestro planteo inicial. Por un lado, resulta clara la incidencia del pensamiento contrapuntístico tradicional en los procedimientos de elaboración empleados por Paz, si bien las cualidades específicas de las configuraciones estructurales, que diéramos en llamar sujeto y contrasujeto, no se hallan regidas por las condiciones propias de la tonalidad, sean éstas referidas tanto a la organización de las alturas cuanto a la sintaxis características de aquélla. Así, pues, el tratamiento de las alturas, la renuncia al empleo de una escala de valores en favor de la uniformidad del movimiento rítmico (preponderante en toda la invención), aún la imprevisibilidad que añade la discontinuidad con que se disponen los agrupamientos rítmicos, junto con la disposición métrica elegida, revela los intentos realizados por Paz en la prosecución de un discurso distante de las condiciones heredadas, en el cual la fijación de una estructura interválica/rítmica, en el caso del sujeto, y la fijación de un contenido de alturas asociado, a su vez, a una estructura interválica, en el caso del contrasujeto, se convierten en factores estructurales que sirven de fundamento al mismo,

tal como ya lo pudimos verificar. En síntesis, podría hablarse de un proceso incipiente de "serialización" sustentado, al mismo tiempo, en la fijación, ya de un conjunto de intervallos, ya de un conjunto de alturas e intervallos, en ambos casos, concebidos y tratados de manera "lineal".

La segunda invención del op 23 concentra los logros alcanzados en lo que se refiere al control estructural de las alturas e intervallos dando un paso más en la conquista del espacio cromático. En efecto, la configuración estructural o sujeto de esta invención contiene los doce sonidos. No obstante, el orden de sucesión de los mismos deviene de una elección armónica con nítidos resabios tonales: se trata del encadenamiento de tres acordes por terceras sin nexo funcional.

Ejemplo 3: op 23, II Moderato, comienzo

La semejanza con la tercera invención, en cuanto a las características de la proyección registral y temporal de los sonidos, se advierte sin dificultad, sin embargo, la exposición del sujeto solo, al principio de la invención, merece alguna consideración. Más allá del aspecto exterior de

este hecho, sin duda un eco lejano del tratamiento característico de gran parte de las invenciones que compusiera J. S. Bach, nos interesa subrayar la significativa concentración de los componentes básicos del discurso que implica el sujeto (como comprobaremos inmediatamente), lo que demuestra el vínculo esencial del pensamiento musical de Paz con los principios desarrollados por la música europea de los últimos siglos. Así, tomando como punto de partida dicha configuración, Paz extrae, por un lado, la estructura interválica/rítmica obteniendo réplicas del sujeto por transposición, tal como ya ocurriera en la tercera invención, y, por otro, el contenido de alturas, el cual, es tratado como un conjunto relativamente fijo, pues, a pesar de las permutaciones que en algunos casos experimentan los sonidos, la disposición de los mismos se aviene, en última instancia, a las formaciones acórdicas allí contenidas.

La elaboración del discurso así como el tratamiento formal se hallan estrechamente relacionados con las condiciones discutidas anteriormente, incluyendo, por supuesto, el tratamiento imitativo del sujeto más o menos libre rítmicamente.

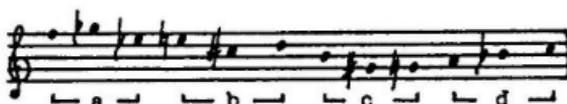
Tal como ya ocurriera en la tercera invención, la identidad de la estructura interválica/rítmica del sujeto asegura la unidad del devenir sonoro y funda un vínculo a nivel formal. En tal sentido, debemos convenir que este procedimiento de "serialización" y fijación así concebido se halla dirigido al establecimiento de las funciones que en el marco de la música tonal, particularmente, caracterizan a la estructura temática, si bien en términos perceptivos las consecuencias efectivas del decurso sonoro no permiten un nítido reconocimiento de las estrategias puestas en juego. Por esta razón, pues, nuestra aproximación analítica no sólo estuvo dirigida a desentrañar estas últimas sino también intentó dilucidar las características fundamentales resultantes del tratamiento de las alturas y las duraciones del modo más inmediato.

Indudablemente, los presupuestos estructurales que acabamos de señalar, además del intento por abarcar el total cromático, como claramente se evidencia en ambas invenciones, muestran las huellas del camino

seguido por Paz que posteriormente lo llevaría al dodecafonismo; al respecto, conviene destacar la preocupación por la organización y regulación de las relaciones de altura como rasgo saliente del período neoclásico de Paz oportunamente señalado por Corrado (5); este período se extiende, recordémoslo, desde 1928 a 1933.

Si en las invenciones del op 23 pudimos vislumbrar ciertos aspectos vinculados con el interés de Paz por la sólida estructuración del discurso, en **Dédalus 1950** podremos constatar su férrea disposición y consecuencia para alcanzar ese mismo objetivo de una manera aún más rigurosa.

La serie dodecafónica sobre la que se halla compuesto el quinteto de 1950 es ya reveladora de tal actitud, puesto que los grupos de tres sonidos consecutivos se relacionan de manera tal que demuestran el intento de uniformar las correspondencias internas y obtener así una estructura



Ejemplo 4: Dédalus 1950, op 46, Serie 0

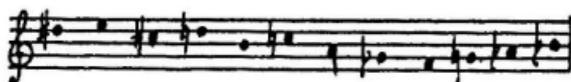
cerrada. Por otra parte, los sonidos 1 y 7 (fa-si) funcionan como pivotes en las cuatro formas básicas de la serie, y por último, el predominio del intervalo de segunda menor a nivel serial se extiende a la estructura hexacordal (ordenación sucesiva de los sonidos en dos grupos), que muestra una sucesión uniforme de dicho intervalo.

Ejemplo 4a: Dédalus 1950



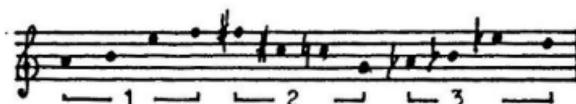
Mientras en toda su producción dodecafónica precedente Paz emplea la serie en sus formas original y retrógrado sin excepción, excluyendo aun las transposiciones, en **Dédalus** el compositor emplea no sólo la serie en sus cuatro formas reflejas (O, R, I, RI) y una transposición (0₁₀)

Ejemplo 5: op 46 Serie 0₁₀



sino también una serie derivada "D" (según la designación de Paz) (6) extraída a partir de la serie original. Se trata, pues, de tres grupos de cuatro

Ejemplo 6: op 46 Serie D



Orden de los sonidos según 0:
10-7-4-1-2-5-12-9-8-11-3-6

sonidos obtenidos a partir de relaciones equidistantes enlazados por pares ordenados de la serie original que se hallan en relación de segunda menor. Puede advertirse en la serie D, una notoria presencia de cuartas justas así como la correspondencia interválica que presentan los grupos 1 y 3 y la simetría del grupo 2.

Las tres estructuras básicas a partir de las cuales se halla concebida la obra son las siguientes: A. Expositio; B. Choral; C. Ostinato (conforme la designación del compositor en la partitura impresa de la obra) (7).

La **expositio** consiste de una textura que, parafraseando a Boulez, se podría denominar "diagonal"; este autor emplea este término con referencia al particular tratamiento de la textura en Anton Webern, de quien afirma: "Creó una nueva dimensión, que podríamos llamar diagonal, una especie de repartición de puntos, bloques o figuras no sólo en el plano, sino en el espacio sonoro" (8).

El acercamiento de Paz a la obra de Webern es reconocido en sus **Memorias**, donde comenta sobre "la muy fugaz influencia de Anton Webern en cuanto a la estructuración interna del discurso, la autonomía creciente de la rítmica y la ubicación de los sonidos en el espacio" (9). La ascendencia weberniana que hallamos en el comienzo de **Dédalus** es indudable, la textura se halla formada por el encadenamiento de células y figuras de extensión variable conteniendo elementos melódicos, armónicos y aun mixtos dispuestos sobre un ostinato rítmico-métrico de siete compases que se repite cuatro veces, en cada una de ellas se presenta consecutivamente la serie 0, I, R, RI-I.

Ejemplo 7: op 46, A. Expositio

JUAN CARLOS PAZ
DÉDALUS, 1950.

A. Expositio 22-VI-1950 / I-1951

The musical score is arranged in five staves. From top to bottom, they are: Flauta (Flute), Clarinete Si b (Clarinet in B-flat), Viola, Violoncello (Cello), and Piano. The Flute part starts with a dynamic marking of *p* and includes a *morendo* instruction. The Clarinet part also begins with *p* and features a *morendo* instruction. The Viola and Cello parts have dynamic markings of *p* and *pp*. The Piano part features a complex rhythmic pattern with markings such as *2*, *16*, *3*, and *2*, and includes a *pp* dynamic marking. The score is written in 3/8 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'rit.' and 'a tempo'. The second measure is marked 'rit.' and 'a tempo'. The third measure is marked 'rit.' and 'a tempo'. Dynamics include 'pp', 'p', 'sf', and 'f'. There are also markings for 'rit.' and 'a tempo' above the staves.

(1) Las alteraciones son válidas para las notas a las que preceden, únicamente.

El **choral** es una textura homorrítmica basada en un movimiento isócrono, rasgo destacado de gran parte de la producción de Paz. El compositor dedica toda su atención a la disposición armónica por pares ordenados de la serie concebidos como relaciones armónicas fijas; la secuencia y superposición de los mismos revela la preocupación por establecer un juego múltiple de correspondencias.

Ejemplo 8: op 46, B. Choral; C. Ostinato (comienzo)

B. Choral
 $j = 62$

pp

pp

u v w x y z

36

C. Ostinato
 $\lambda = 100$

pp

pp

4/2 6/2 p 4/2 1/8 p 2/8

Ejemplo 9: op 46, C. Ostinato (continuación del Ej. 8)

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of three systems of notation. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic marking. The second system is marked with the number 49 and features a piano (*p*) dynamic marking. The third system continues the piece with various musical notations including slurs and accents. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

Finalmente, el **ostinato** consiste de una textura contrapuntística basada en la imitación canónica de una configuración de cuatro compases que se presenta inicialmente en la mano izquierda del piano, y donde habrá de permanecer a la manera de un ostinato con registración fija alterando la forma original y retrógrado. El ostinato métrico de cuatro compases marca sucesivas entradas de la configuración que se corresponden con cada una de las formas seriales reflejas: 0, I, RI, R, para luego ser abandonado. Los rasgos distintivos de la configuración que sirve de soporte estructural del ostinato no pueden dejar de remitirnos al sujeto de la segunda y tercera invención del op 23, considerando la similitud en el tratamiento rítmico y las características del movimiento melódico.

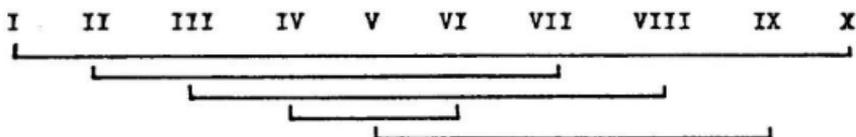
Una vez efectuada la distinción de las cualidades de las estructuras básicas, conviene realizar una síntesis tendiente a establecer algún denominador común así como los fundamentos de la oposición entre las mismas.

En primer lugar, las tres secciones se hallan conformadas de manera que el ritmo funciona como elemento estable, si bien la proyección de dicha estabilidad sobre cada una de ellas genera resultados diferentes. Así, en A y B no cabe duda que la estabilidad rítmica regula una resultante a nivel textural de cuya yuxtaposición se obtiene la conformación total de cada una de estas estructuras, mientras en C, la estabilidad rítmica regula la invariabilidad del único componente de la textura que sirve simultáneamente a la conformación de un diseño ostinato y de una trama polifónica. En resumen, Paz opera por medio de procedimientos de fijación rítmica que se proyectan, ya sobre una resultante a nivel textural, ya sobre una configuración a partir de la cual se conforma la textura; el contenido serial, por su parte, aporta la variación imprescindible a tales condiciones.

Todavía debemos considerar los diferentes modos de proyección registral de la serie que denotan significativos contrastes: libre distribución de los sonidos a la manera de una constelación (A); superposición armónica estricta (B); sucesión (C). De lo mencionado anteriormente, a su vez, podemos extraer algunas conclusiones, teniendo en cuenta el resultado

emergente de las disposiciones seriales empleadas y de su proyección temporal. No puede dejar de reconocerse el estatismo a ultranza de B, producto de la uniformidad rítmica, textural y tímbrica; A, por su parte, alcanza un grado de dinamismo relativo, considerando la mutación tímbrica y en la direccionalidad interválica que afecta a las células y figuras en cada una de las reparaciones del ostinato rítmico que, en definitiva, contiene toda expansión posible; por último, C, es la sección con mayor capacidad dinámica, entendida ésta en el sentido de mutación de las relaciones polifónicas por la acumulación sucesiva de las partes y por la modificación de la relación de entradas de la configuración básica en los diferentes estratos, afectando, por consiguiente, a la densidad polifónica resultante.

Las variaciones que siguen a continuación están concebidas de acuerdo a relaciones de complementariedad mutua sin llegar a constituir reexposiciones textuales. Sobre el establecimiento de relaciones internas



Ejemplo 10

y aún el empleo del contrapunto múltiple en el contexto formal que nos ocupa, no pueden dejar de mencionarse antecedentes tales como las **32 variaciones** en do menor, para piano, de Beethoven: las variaciones 20 y 21 presentan una clara analogía con las variaciones 10 y 11, todas realizadas en contrapunto doble a la octava. Asimismo, en la variación 22 se presenta un cánon; un ejemplo más reciente lo brindan las **Variaciones** para orquesta, op 31, de Schoenberg, donde la similitud de los procedimientos de elaboración redunda en relaciones mutuas entre las variaciones 2-8, 3-6 y 5-7.

Al cabo de todo lo expuesto, resulta evidente el signo altamente constructivo que guía al pensamiento de Paz en esta obra, como asimismo, la incidencia de la simetría, o mejor dicho, de relaciones mutuas de correspondencia que trascienden de la estructura serial a la estructura formal, sin excluir, por supuesto, los procedimientos de estructuración empleados en la conformación de las estructuras básicas y de las variaciones, a las cuales dedicaremos seguidamente nuestra atención.

Las variaciones I y VIII se caracterizan por la estructuración sobre un *cantus firmus*: en el primer caso, acompañado de un contrapunto obligado y ascéticos diseños ornamentales, en tanto, en el segundo, se superponen al mismo múltiples diseños melódicos y disposiciones armónicas.

La reflexión mutua de las variaciones II y VII es la que presenta mayor semejanza. Ambas consisten de un contrapunto de armonías que se desenvuelve a partir de una configuración armónica de tres compases en la que se disponen acordes de seis sonidos que totalizan las cuatro formas básicas de la serie; la conformación misma de dichas variaciones revela, a su vez, reflexiones por simetrías y trocados, además, el tratamiento armónico dá lugar al empleo de los pares ordenados ya hallados en el choral tratados similarmente.

La variación III se basa en un ostinado simétrico derivado de A que se repite seis veces y al cual se superpone la presentación de la serie D, ya en sucesión: tres grupos de cuatro sonidos (de los cuales hiciéramos mención anteriormente), ya en simultaneidad: cuatro grupos de tres sonidos, estos últimos resultantes de la estratificación lineal de los anteriores. Este singu-

Ejemplo 11: op 46, Variación III

The image displays a musical score for Variation III, Op. 46. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and includes a tempo marking 'Al. III' and a rehearsal mark '116'. It features a melodic line with slurs and dynamics such as *p* and *ppp*. The second system includes a bass clef and a circled letter 'D' above the staff, indicating a specific series. It contains complex rhythmic patterns and dynamics like *ppp*, *pp*, *ma.*, and *ad. post.*. The third system is a grand staff with both treble and bass clefs, showing a piano accompaniment with dynamics like *p* and *pp*. The score is written in a single key signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

lar tratamiento de los grupos de cuatro sonidos contempla, una vez más, la fijación de los mismos, permitiendo, en este caso, la proyección bidimensional de la serie D. Sobre la base de estas mismas condiciones Paz habrá de realizar posteriormente una ingeniosa transmutación, según veremos oportunamente.

La variación IV consiste de la superposición de C y una derivación de B, esta última se trata de un diseño homorrítmico a dos voces cuya relación armónica está regida, nuevamente, por los pares ordenados.

El fugato y el canon se presentan nitidamente en la variación V, donde además de las formas seriales básicas se emplea una transposición serial

(0₁₀) con sus formas reflejas junto a los acordes de tres sonidos característicos de la serie D.

Ejemplo 12: op 46, Variación VI

VAR. VI
♩ = 116

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The first system is labeled 'B. Choral' and features a vocal line in the top staff and piano accompaniment in the bottom two staves. The second system is labeled 'A.' and continues the vocal and piano parts. The third system is labeled 'C. Ustinuto' and features a more active piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'rit.' and 'rit. sul post.'. The tempo is marked as quarter note = 116.

La variación VI presenta la superposición de A, B y C. Este hecho singular de coexistencia temporal de las tres disposiciones básicas podría llegar a asociarse al tratamiento característico de la serie D en su presentación en la variación III, es decir, proyección simultánea de elementos que inicialmente se habían presentado en sucesión. Ahora bien, teniendo en cuenta la faceta podría decirse "arquitectónica" que muestra Paz en esta obra, podemos conjeturar sobre la posible existencia de una unidad de pulso común a las tres estructuras básicas, en el comienzo de la obra, que dejara potencialmente establecida la superposición polifónica de las mismas con resguardo de las cualidades específicas de cada una de ellas en lo que se refiere a la velocidad de proyección de sus componentes, algo que no estaría lejos de los presupuestos del compositor. Sin embargo, las indicaciones de tiempo de la partitura destierran esta conjetura. A pesar de ello, y en oposición a tales indicaciones metronómicas, hemos podido constatar en la edición discográfica de este quinteto (10) que la ejecución se realiza conforme una unidad de pulso que puede determinarse aproximadamente en $\text{♩} = 108$. En tales condiciones, A y C comparten sin mayor dificultad dicha unidad, por cuanto la métrica así como la figuración rítmica se fundan, en ambos casos, en la corchea: en el caso de B, se establece la siguiente proporcionalidad $\text{♩} (A) = \text{♩} (B)$, o de otro modo, $\text{♩} = 36 (108 \cdot \frac{1}{3})$. Las relaciones de equivalencia y proporcionalidad en la unidad de pulso que acabamos de mencionar resultan significativamente consecuentes con la disposición métrica y rítmica de la variación VI; al respecto, debe advertirse que la métrica se adecua a A y especialmente a B.

Finalmente, en la variación X Paz produce una transmutación de la función melódica en armónica, y viceversa, de las dos segmentaciones complementarias de la serie D tal como habían sido utilizadas hasta ese momento.

La primera parte de la variación, **Praeludium**, sigue un desenvolvimiento homorrítmico resultante de una proyección vertical de los grupos de cuatro sonidos empleados hasta ahora en forma melódica como consecuencia de ello se despliegan horizontalmente los tres sonidos de los cuatro

acordes característicos de la misma serie (D)

Ejemplo 13: op 46, Variación X, 1. Praeludium

VIII. X
1. Praeludium

♩ = 152

La sección central, **Canon perpetuum**, consiste de un canon grupal inicialmente con imitación a la octava, donde las relaciones armónicas de

Ejemplo 14: op 46, Variación X, 2. Canon perpetuum

2. Canon perpetuum:

♩ = 152

476

a pares provienen de las relaciones previamente establecidas en el Præludium; por la misma razón, la segmentación en cuatro grupos de tres sonidos que encontraríamos en este último constituye la base de la organización melódica del canon, a lo que Paz agrega permutaciones internas que se corresponden con permutaciones de los valores de duración.

La **Coda** con que finaliza la variación y al mismo tiempo concluye la obra consiste, aún, en un ostinato simétrico de dos compases cuya estructura rítmica resultante proviene de la superposición de los grupos rítmicos derivados de la configuración básica de C, lo que nos muestra

Ejemplo 15: op 46, Variación X, Coda

CODA
3. Concrizans
 Alla breve (♩ ~ 144)

hasta dónde lleva Paz su interés por la proyección multidimensional de los materiales puestos en juego y la síntesis alcanzada. El resultado del ensamble así obtenido bien podría calificarse de "geométrico".

Las preocupaciones que revela Paz en **Dédalus 1950** no pueden dejar de asociarse a la particular concepción serial alcanzada por Webern, "basada sobre especulaciones de espacio-tiempo", según conceptos del propio Paz (11), y constituida por "superposiciones espaciales", verificables, entre otras obras, en el op 27 de aquel compositor; asimismo, dichas preocupaciones se aproximan a la "tendencia a la abolición temporal . . . noción de arquitectura sonora estática . . . concepción espacial creada por la multiplicidad de elementos independientes y simultáneos y casi inmovilizados en el tiempo . . ." (12) vinculadas a las realizaciones de Messiaen.

La trayectoria analítica hasta aquí realizada nos permitió reconocer algunos rasgos a través de los cuales se plasmara la conciencia musical de Juan Carlos Paz en la prosecución de un discurso alejado de toda referencia autobiográfica, literaria o descriptiva. Las obras que acabamos de ver se aproximan, sin duda, al ideal sonoro que vislumbrara Paz en ciertas composiciones de Vivaldi, Bach, Haydn, Mozart y aun Beethoven, de las cuales ha escrito:

" . . . su esencia permanece inaprensible para nosotros y más allá de todas las interpretaciones o significaciones que se nos antoje asignarle. La música surge de esas magistrales composiciones como entendemos que debe comportarse en esencia todo arte que aspire a situarse en una jerarquía de matemática espiritual y de entidad valedera **per se**: un todo estructurado por alguien que permanece invisible, que no inyecta en el objeto tesis alguna a favor o en contra de ningún convencimiento determinado: una conciencia desligada de ese objeto, . . . hasta transmutarse en algo más abstracto." (13)

Para finalizar, nada más evocativo que su propia metáfora sobre **Dédalus 1950**: ". . . una especie de 'Ulises' de Joyce. Termina con una 'serie' a través de todas las vicisitudes imaginables hasta quedar en la nada, en el cero, signo del infinito; pero punto de arranque, de posibilidad . . ." (14)

NOTAS

- (1) El presente artículo forma parte de **La música dodecafónica de Juan Carlos Paz; Análisis de los procedimientos de elaboración del discurso sonoro y la forma**, trabajo de investigación realizado por el autor, bajo la dirección del prof. Sergio Hualpa, a través de una beca de iniciación a la investigación científica y tecnológica de la U.N.L.P., durante el período comprendido entre el 1/5/1988 y el 1/5/1990.
- (2) PAZ, J. C., **Introducción a la música de nuestro tiempo**, 1ra. ed., Bs. As., Nueva Visión, 1955, p. 181.
- (3) PAZ, J.C., **Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal**, Bs. As., Nueva Visión, 1958, p. 124.
- (4) Ibid.
- (5) CORRADO, O., **Juan Carlos Paz (1897-1972) L'oeuvre musicale**. Thèse de Doctorat de Troisième Cycle, Université de Paris IV, Sorbonne, 1985, 1ra. parte, cap. III. (Inédito).
- (6) PAZ, J. C., **Introducción...** p. 181.
- (7) Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Bs. As., 1964.
- (8) **Relevés d'apprenti**, Paris, Le Seuil, 1966, p. 372.
- (9) PAZ, J. C. **Memorias I**, Bs. As., Ed. de la Flor, 1972, p. 155.
- (10) Festival de música del siglo XX, 2, Departamento de Actividades Culturales de la U.B.A., Bs. As., 1959. Intérpretes: Gerardo Levy, flauta; Efrain Guigui, clarinete; Carlos Gaivironsky, violín; German Weil, violoncello; Antonio Tauriello, piano.
- (11) PAZ, J. C., **Introducción . . .**, 2da ed., Bs. As., Ed. Sudamericana, 1971, p. 191.
- (12) Ibid. p. 548.
- (13) PAZ, J. C., **Arnold Schoenberg . . .** p. 236. (Subrayado en el original)
- (14) Según declaraciones de Paz, J. C. a Suarez Urtubey, P., **Juan Carlos Paz o el desarraigo como herencia**, en *Lyra*, Bs. As., Año XXXV, n 234-236, 1977, n. p.