

FRAGMENTOS DEL DIARIO DE UN COMPOSITOR



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

Edgardo Blumberg

Como muchos compositores situados en la tradición de la música escrita, desde finales de los '70 hasta 1991, año en el que suspendí la composición, todos los aspectos de la tarea compositiva eran anotados en cuadernos pentagramados apaisados. En estos registraba los proyectos de las obras musicales y, en especial, de las que tomaban curso y se terminaban componiendo; anotaba las ideas musicales, el orgánico instrumental y/o vocal, el plan del diseño formal y, por último, la obra musical propiamente dicha (en sistemas de dos, tres o cuatro pentagramas y escrita con lápiz y regla), antes de elaborar la partitura definitiva. De uso cotidiano, estos cuadernos registraban cada cambio que se

producía en la concepción y elaboración de las obras u otros datos relativos a su concreción.

Hoy día constituyen una fuente para mi memoria, me permiten reconstruir en parte la *historia* de esas obras, tanto de la música

como del contexto, y suscitan interrogantes que no siempre puedo responder.

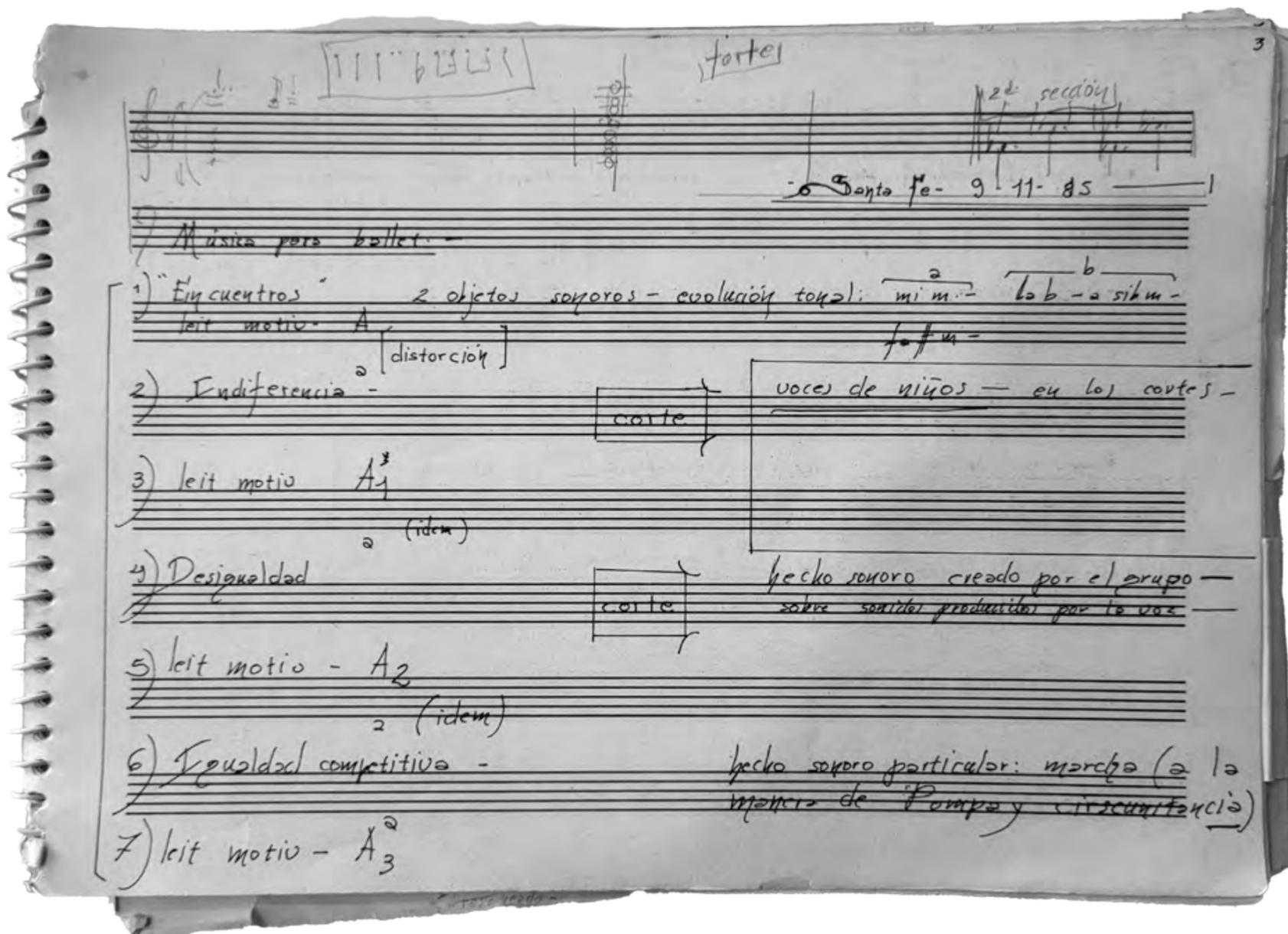
Los datos que se enuncian a continuación, extraídos de alguno de esos cuadernos, son pertinentes a la evocación por la que se escribe este breve texto¹.

Con fecha 9 de noviembre de 1985, en el Cuaderno N° 19, en el recto de la hoja 3, figura la siguiente anotación: "Música para ballet". Debajo de esto, sobre el margen izquierdo, a lo largo de un corchete se detallan las siete secciones en las que está

me permiten reconstruir en parte la *historia* de esas obras, tanto de la música como del contexto, y suscitan interrogantes que no siempre puedo responder.

1/ Nota editorial: el autor respeta la terminología clásica –empleada en diversos campos y devenida de su utilización en pergamino, papel o papiro– donde las hojas manuscritas, numeradas, po-

seen dos lados denominados "recto" (lado frontal) y "verso" (lado posterior). La aparición de estas palabras en adelante responde a dicho uso.



dividida la obra, los títulos de algunas de estas [(1) “Encuentros”, (2) “Indiferencia”, (4) “Desigualdad”, (6) “Igualdad competitiva”], y debajo de alguno de esos títulos o en su lugar la indicación de un material musical recurrente bajo el término *leit motiv* (sic) y dos letras, A y a, las cuales denotan el material original y su *distorsión*. Mientras en el margen derecho figuran anotaciones de otro orden, como (2) “voces de niños – en los cortes”, (4) “hecho sonoro creado por el grupo [de bailarines] – sobre los sonidos producidos por la voz”, (6) “hecho sonoro particular: marcha (a la manera de *Pompa y circunstancia*)”.

Desde el verso de la hoja 3 al comienzo del verso de la hoja 7 está anotada con lápiz y regla la música del ballet. El título de la obra es *Antón Pirulero (música de ballet)*.

En los dos últimos pentagramas del recto de la hoja 5 figura anotada a modo de apunte, en lápiz y sin regla, un fragmento de música: en el pentagrama superior dos acordes con la indicación de repetirlos a lo largo de la melodía escrita en el penta-

grama inferior. Debajo figura: “21 – 11 – 85 – tarde – en C[asa]. de la Danza” (una anotación similar a esta se encuentra al pie del recto de la hoja 4: “en Casa de la Danza 14 – 11– 85”).

Correspondiente al 21 de diciembre de 1985, en el verso de la hoja 7, al lado derecho de los compases finales de la música de *Antón...*, en la parte superior figura la anotación: “Fuga sobre los nombres de los solistas: Alejandra, Miryam y Hugo”.

Más adelante, en el mismo Cuaderno N^o 19, en el recto de la hoja 8, con fecha del 22 de enero de 1986, figura una lista de “Trabajos inmediatos: · La música para la obra de teatro *El zoo de cristal* – / · la tan esperada composición de una ópera de cámara, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*”. En las páginas siguientes se encuentran diversas anotaciones referidas a la obra de Federico García Lorca: el registro vocal de los personajes, la posible conformación del grupo instrumental y “Apuntes para la Obertura”, la “Canción de Belisa”, el “Tema para la Madre de Belisa” y “Apuntes para la música de *El zoo de cristal*”, la obra de teatro de Tennessee Williams.

Pero el 29 de mayo de 1986 (hoja 29, verso) anoté: “Se suspende el trabajo anterior *Amor de Don Perlimplín* en su versión operística para encauzarlo en la versión para [teatro de] títeres”.

Las dos obras mencionadas subieron a escena en la ciudad de Santa Fe durante la temporada teatral de 1986.

Estas citas del Cuaderno N^o 19 se pueden leer como las entradas en un Diario de un compositor absolutamente desconocido, las cuales detallan el itinerario de un momento significativo de su carrera: el ingreso a la composición musical para las artes escénicas.

De componer obra tras obra porque sí, por pura necesidad, en algunos de los géneros establecidos de la tradición musical occidental (estudios, tema y variaciones, fugas, suites, lieder, pasacaglia, paráfrasis, conciertos, romances), comencé a componer en dos campos también con mucha historia, el de música incidental y el de música para danza. En la mayoría de los casos, este tipo de obras no surge de la mente del compositor como un proyecto propio, sino que es solicitado por directores de teatro, cine y coreógrafos. La composición de música por encargo tiene sus particularidades y problemáticas, al punto que no siempre los compositores podemos resolver con plena solvencia la propuesta demandada. Componer siempre es un desafío, quizás más en el caso de la obra por encargo, de *música para...*; y además

de las variables de diverso orden relativas al producto en cuestión (aspectos estructurales, estéticos, funcionales, etc.), con frecuencia esta empresa resulta ser altamente estimulante para el imaginario musical del sujeto compositor.

La puerta de entrada a esta nueva fase en mi carrera compositiva fue Casa de la Danza.

Muchas disciplinas artísticas me atrajeron desde temprano, entre ellas, la danza. Cuando mental y económicamente pude hacerlo, decidí tomar cursos de danza. Comencé a asistir a los cursos de verano que ofrecía Casa de la Danza a principios de la década de los 80. Con el tiempo terminé relacionándome de modo profesional y empecé a trabajar como pianista acompañante en sus clases regulares. Fue en ese espacio donde, improvisando, encontré algunos materiales para armar la música relativa al proyecto al cual fui invitado a participar: *Antón Pirulero*.

Antón Pirulero ¿cada cual, atiende su juego? fue un proyecto de Alejandra Klimbovsky. Se presentó en dos oportunidades, diciembre de 1985 y noviembre de 1986. La primera versión se estrenó en el otrora famoso Teatro Arena. No cuento con un programa detallado del evento (solo con el afiche), pero recuerdo que, antes de *Antón Pirulero*, Alejandra, Miryam y Hugo se presentaban ejecutando solos. También recuerdo haber acompañado improvisando en vivo en un teclado eléctrico a Miryam y Hugo (aclaro que, independientemente de la evaluación de los bailarines, mi labor como pianista acompañante e improvisador para nada la considero relevante, mucho menos memorable). Y a raíz de estos tres momentos solistas, después de la primera presentación de *Antón...* pensé en componer como tributo a los bailarines y maestros de Casa de la Danza una Fuga, obviamente a tres voces, cuyos materiales básicos —los sujetos— habrían de estar elaborados a partir de un método que empleaba a veces por entonces: la arbitraria correspondencia entre las letras del alfabeto (en este caso, las correspondientes a los nombres de los bailarines) y los sonidos de la escala, aunque no había pensado si sería la escala diatónica o cromática, lo cual da resultados completamente diferentes.

La música original de la primera versión de *Antón Pirulero* tiene 8 secciones, incluido un Interludio. En la partitura anotada en el Cuaderno N° 19, al no estar enumerado el Interludio ubicado entre las secciones IV y V, figuran solo 7 números. La música original dialoga con otras músicas: están incorporados dos fragmentos de obras de dos compositores muy diferentes, Johannes Brahms (*Concierto para piano y orquesta N° 2*, segundo movimiento) y Chick Corea (*El sombrero loco*, lado

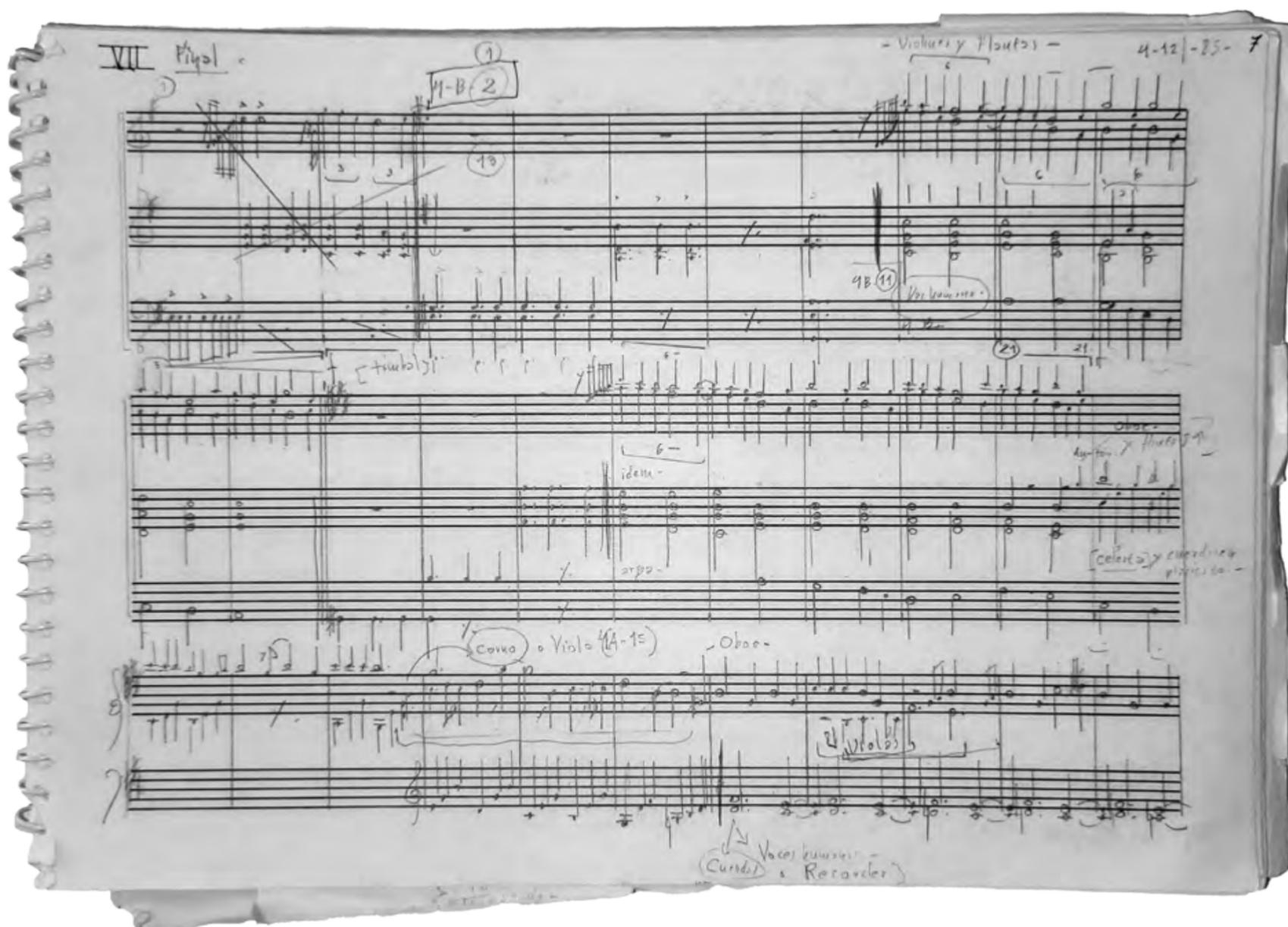
1 del disco de vinilo, Nº 2 y 3), como segunda y sexta secciones formales. Si no recuerdo mal, la espléndida música de Corea fue propuesta por Alejandra; la de Brahms, una decisión mía.

En la última sección, VII, Final, recién se expone la melodía de la canción infantil aludida en el título: primero se presenta de modo fragmentario, dentro de la segunda unidad de 5 compases (los primeros 6 sonidos correspondientes al texto *An- tón, An- tón, An- tón...*), acción que se repite en la siguiente sección de 8 compases. Finalmente, se expone dos veces la melodía completa en los 13 compases finales.

Esos 13 compases para construir la extensión temporal de una unidad formal pueden resultar extraños, acostumbrados como estamos a las unidades regulares de 4, 8, 16 compases, pero en esa etapa compositiva me deleitaba trabajar las estructuras formales de las obras musicales sobre la base de la serie de Fibonacci (la sucesión infinita de números naturales 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, etc.), y la apliqué tanto en esta obra para danza como en las músicas compuestas para teatro. Según mi parecer, resultaba eficaz y funcional para las acciones escénicas. Otro ejemplo de la aplicación de este método en *Antón...* se puede constatar en el Interludio, que posee 34 compases, dividido en dos unidades asimétricas de 21 y 13 compases respectivamente. Claro que esto hay que entenderlo como *espacios de tiempo* que se articulan de forma asimétrica.

La obra está concebida para orquesta, un orgánico al que solo se podía llegar a algo parecido grabándolo con algún sintetizador que permitiera tal simulación. No hubo tiempo para hacer una partitura definitiva, *pasada en limpio*, por lo que tuve que anotar el nombre de los timbres sobre las líneas melódicas, acordes, texturas, según correspondiera, en la música escrita en el Cuaderno Nº 19. Por ejemplo, en la sección VII, justo al comienzo de la primera exposición completa de la melodía, donde se lee “Antón”, indiqué los timbres: “oboe y flauta a la octava superior”, en la segunda, únicamente “– Oboe –”. Entre estas dos exposiciones de la melodía infantil, incorporé un material extraído de uno de los Lieder del ciclo *De la Primavera* sobre poesía de Herman Hesse compuesto unos años antes, aquí expuesto por el “Corno”, término que figura encerrado en un círculo.

Estilísticamente, esta obra sigue los lineamientos del tipo de música que escribía en la década de los 80: música tonal en la que el color de las armonías convive con las funciones armónicas (tónica, dominante, etc.) y, en algunos momentos, texturas concebidas como planos o estratos sonoros. Se puede decir que el lenguaje sonoro



general de la obra es más osado respecto del que venía trabajando. Prevalece el *estilo marcha*, fruto del trabajo de improvisación al piano durante los ensayos destinados a encontrar los movimientos adecuados a los diferentes cuadros. Y para darle coherencia y cohesión emplee un *material musical recurrente* (el material indicado con la designación incorrectamente escrita *leit motiv* y con las letras “A” y “a” en el diseño general antes descrito).

La música la compuse entre el 12 de noviembre y el 4 de diciembre de 1985. La melodía de la canción está anotada en forma completa y sin armonizar en los dos pentagramas finales del verso de la hoja 6 del Cuaderno N° 19, justo antes de la sección VII, donde esta se emplea. Tuve que hacerlo, pues debía recuperar una melodía que no recordaba, y mucho menos imaginaba que habría de componer una obra en la que en una de sus secciones utilizaría este material.

Los datos del tiempo empleado para componer *Antón...* sirven para recordar que los trabajos por encargo tienen fecha de vencimiento: la música no solo tiene que estar finalizada, sino ensayada y/o grabada antes del ensayo general. Este aspecto no compete únicamente al músico, sino a todos los involucrados en el proyecto; y de todas las variables, la disponibilidad de sala seguramente es la decisiva para determinar esa fecha. Para mí, esta situación era nueva pero hartamente conocida en la historia de la música para las artes escénicas, siendo uno de los casos más evidentes el de la ópera, especialmente la de los siglos XVIII y buena parte del XIX; muchas veces el compositor está componiendo hasta último momento, incluso en el mismo día del estreno.

En mi casi inexistente vida pública como compositor, en la noche del estreno de *Antón Pirulero...* se dio una situación particular. En esa oportunidad se realizaba en el Paraninfo de la UNL la Segunda Reunión de Arte Contemporáneo, la cual, a diferencia de la Primera, realizada en 1957 y de la Tercera, en abril de 1998, que consistieron de ponencias y debates sobre la actualidad de las artes (la revista *Punto de Vista* N° 60 da cuenta de la Tercera, tanto de las ponencias como de los debates posteriores), no se expusieron ponencias sino que en su lugar se ofreció un concierto con obras de compositores locales, entre estas una de Jorge Edgard Molina y una breve obra mía, el *Trío para flauta, oboe y clarinete*. Desde luego, no pude asistir a ese evento, pues tenía que estar en la cabina técnica del Teatro Arena para pasar la banda sonora de *Antón Pirulero...* Mientras esa noche en el Paraninfo se escuchaba música ejecutada en vivo, en el Teatro Arena se pasaba una grabación. Sin embargo, somos muchos los que sentimos el compromiso de estar *in situ* en los eventos escénicos, más allá de un estreno.

De la segunda presentación de *Antón Pirulero* conservo el programa. Esta vez se realizó en la sala de lectura de la Biblioteca Central de la UNL, un espacio en el que, en esos años de la flamante recuperación de la democracia, regularmente se ofrecían espectáculos de danza, obras de teatro, conciertos, recitales, etc. El programa incluye tres obras: *Cosas concretas*, *La brisa* y *Antón Pirulero*. La música de la segunda obra corresponde a mi colega y amigo entrañable Mario Colasessano; las otras son de mi autoría.

Para la nueva presentación de *Antón Pirulero* solo compuse nueva música para “Indiferencia”, la segunda sección en reemplazo del fragmento del *Concierto* de Brahms. Esta unidad formal está anotada en la hoja 14, recto del Cuaderno N° 20, en el formato de la escritura pianística estándar de dos pentagramas.

En esa misma página, debajo, con fecha del 23 de septiembre de 1986, figura la siguiente anotación: “Se recibió la noticia de poder grabar el *Antón Pirulero* en el Sintetizador” (es decir, acceder a grabar la música en un estudio de grabación). La nueva grabación se realizó el 6 de octubre, en uno de los pocos estudios profesionales de grabación que había en la ciudad en ese entonces. Para acceder a eso era necesario conseguir la financiación que permitiera pagar el costo de las horas de grabación (tarea asumida en general por los que encargaban el trabajo). En las hojas volantes preparadas para la grabación anoté el horario disponible: de 9 a 13 horas. Este no es un dato insignificante: en esas cuatro horas se debía grabar canal por canal toda la música. En la hoja de planificación de los timbres correspondiente a la sección II figura este detalle: “Canal 1: *Acoustic piano* (desafinado)”.

Componer música para danza o teatro en muchas oportunidades demanda resoluciones hasta ese momento no pensadas por el compositor y, si nos lo permitimos, abre las puertas de nuestro imaginario para pensar de modo diferente al acostumbrado. La idea de un piano desafinado es una idea moderna, cuyo ejemplo más temprano e icónico es la escena en la taberna del *Wozzeck* de Alban Berg. Por alguna razón me pareció adecuado emplearlo aquí.

Cosas concretas es un proyecto de Hugo Anderson. Está elaborado a partir de una poesía de Gabriel Celaya en cuyo encabezado se lee “la poesía es un arma cargada de futuro”. Para mí, la composición de esta obra implicó un trabajo diferente del habitual. Además de las acostumbradas reuniones de trabajo con el coreógrafo, la música surgió de las exploraciones en la caja acústica y el encordado de un piano de cola que en ese momento estaba en la sala de lectura de la Biblioteca Central. De forma simultánea a la búsqueda de los movimientos y formas coreográficas resultado de las diversas propuestas de trabajo que el coreógrafo indicaba al grupo de bailarinas, por mi parte hacía lo mismo en la búsqueda de los sonidos y de la trama sonora que finalmente resultó en la música grabada. La obra, para mi sorpresa, carece de partitura. Según uno de los apuntes conservados, el diseño de la coreografía estaba dividido en 9 secciones: 1. Marcha; 2. Escuadra (gestos, estrofa 7); 3. Avance y retroceso (estrofa 2); 4. Núcleo (estrofa 3); 5. Golpes (estrofa 6); 6. Des-

Componer música para danza o teatro en muchas oportunidades demanda resoluciones hasta ese momento no pensadas por el compositor y, si nos lo permitimos, abre las puertas de nuestro imaginario para pensar de modo diferente al acostumbrado.

membramiento; 7. Escuadra (avance y retroceso, estrofa 7); 8. Rueda y, 9. Serie (última estrofa).

Ante la ausencia de un registro audiovisual, solo nos quedan estos retazos de información, pero los datos existentes nos dicen algo de la obra, de su estructura, e incluso algo de su intención poética. Los demás se ha diluido en el tiempo, el espacio y la memoria.

¿Por qué varios compositores activos en la ciudad de Santa Fe en la década de los 80 y algo de la posterior tuvimos la hermosa oportunidad de componer música para las artes escénicas? Porque en la década de los 80 la idea de *música original* compuesta para obras pertenecientes a esta arena contaba con una importante promoción por parte de los directores de los diferentes grupos de teatro y danza en la ciudad de Santa Fe, en sintonía con la misma conducta en otros centros culturales del país. Da fe de esta demanda el hecho de que Mario Colasessano, frente a la cantidad de trabajo que le ofrecían, me derivó más de uno. Desde ya, muchas gracias por estas oportunidades para trabajar en las artes escénicas.

Por otro lado, es importante destacar que, tanto en aquel entonces como hoy día, el teatro, el cine y la danza ofrecían y ofrecen a un compositor la maravillosa ocasión de hacer escuchar su música de manera reiterada (normalmente había más de una función) y de que esta música la escuchara un público más amplio del que usualmente asistía o asiste a las salas de concierto, aunque actualmente los modos de circulación de productos artísticos cuentan con mil posibilidades, impensadas en los '80.

Así, los anhelos de juventud de tomar clases de danza y componer música para danza, como también el beneficio de compartir el mundo cotidiano de la práctica de la danza con maestros, bailarinas y bailarines, pude concretarlos en y por los proyectos encarados por los maestros de Casa de la Danza, especialmente por Alejandra. Lamentablemente, sigo en deuda con ellos, pues el proyecto de componer una “Fuga sobre los nombres de... Alejandra, Miryam y Hugo” nunca lo hice.

Muchas gracias por todo esto a Casa de la Danza. ~

Edgardo Blumberg

Pianista, compositor y docente universitario (Historia de la Música, UNL; Clasicismo y Romanticismo, UBA, hasta 2022). Dictó seminarios y cursos específicos (entre estos, varios sobre Ópera) y, junto al coreógrafo y docente Ricardo Alfonso Gonzales Arce, el seminario “Historia de la danza y de la música para danza” (UNL).

Para citar este artículo:
Blumberg, E. (2023). Fragmentos del Diario de un compositor. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0015