



# DIFERENCIA(S)

revista de teoría social contemporánea

**BLANCO, A. Y TONKONOFF, S. (2016) POLIFONÍA, ENSAMBLE Y DIRECCIÓN.  
ENTREVISTA A FACUNDO AGUDÍN.**

**EN REVISTA DIFERENCIA(S). N°3. AÑO 2. NOVIEMBRE 2016. ARGENTINA.  
ISSN 2469-1100. PP. 141-155.**





# POLIFONÍA, ENSAMBLE Y DIRECCIÓN.

## ENTREVISTA A FACUNDO AGUDÍN

ANA BELÉN BLANCO  
SERGIO TONKONOFF

**Este número de la Revista Diferencia(s) se titula Ensamblés. Se trata de una noción que, con variadas acepciones, ha sido movilizada crecientemente en las últimas décadas para pensar lo social. Ciertamente, un término muy tradicional para el lenguaje musical, tanto como otro, al que también apelan las ciencias sociales, que es la noción de polifonía. ¿Podrías contarnos cómo se comprenden estas nociones en el campo musical?**

Ensamble (*insimul*, es decir juntos, al mismo tiempo) tiene que ver en música con la idea de concertar, de poner en conjunto. Pienso que ensamble y polifonía son dos nociones íntimamente ligadas. “Ensamble” se vincula con otras palabras en el planeta de la música que hablan de cosas muy similares, o de lo mismo: la idea de consensuar, de conciliar, de volver las cosas diferentes juntas o ciertas. De reunir y volver actuales, podríamos decir, aquellas cosas que estaban (aparentemente) separadas.

Para pensar la noción de ensamble hay una explicación histórica. Pero, esa explicación histórica es, en verdad, una explicación musical, técnica. Es una explicación sobre el origen de la polifonía. No se podría hablar de ensamble si la polifonía no se hubiera desarrollado febrilmente, de manera improvisatoria, a partir del siglo IX. Allí podemos encontrar pequeñas variaciones o nuevas posibilidades en el acompañamiento de lo que ahora llamamos canto gregoriano o canto cristiano. Vale aclarar, nuestro marco de referencia es el planeta del repertorio musical occidental. Es decir, no estamos hablando de la música china, de la música de la polinesia o de monodía acompañada en África sub-Sahariana. Consideramos aquí una tradición particular, la tradición que se construyó, al comienzo, dentro de los monasterios. El advenimiento de la polifonía, a través de la práctica del “discanto” constituye una verdadera revolución en la historia de la música occidental.

Es a partir de los siglos IX y X, que empezamos a tener registros de polifonía: elementos diferentes que funcionan juntos de modo simultáneo para crear un resultado “ensamblado”. Aunque es un poco, como se dice en Buenos Aires, “hablar con el diario del lunes”, es a partir de ese momento en que podemos empezar a hablar de estas palabras. Durante el imperio Carolingio, la práctica del “discanto” se desarrolló en el ámbito catedralicio a partir de la monodía gregoriana, improvisando una segunda voz “*super librum*”. Esta evolución dio nacimiento a formas polifónicas, cada vez más elaboradas: la más conocida es la llamada “organum”. Creo que el primero en hacer referencia a la práctica polifónica, mencionando inclusive la palabra “organum”, es el gran Scottus Erigena hacia el año 850 d. C.

La evolución de estas prácticas generó una verdadera revolución de la escritura. El mismo gregoriano se empieza a escribir distinto y la noción de polifonía encuentra un vehículo de perspectivas de evolución insospechadas. Es la evolución de la escritura la que permite plasmar en el papel, de forma consciente, un “mapa” que dispone la acción de diferentes cantantes y músicos en función de un complejo unificado. Hay un paso fundamental al que es preciso atender: el momento en el que se dejan de escribir solamente las alturas y se codifican, además, las duraciones. La notación “francoriana” y, ya a comienzos del S. XIV, el *Ars Nova*, posibilitan el desarrollo de la polifonía porque estructuran los sonidos en el Tiempo.

El tiempo es un concepto misterioso: ahora mismo, mientras charlamos en este café, y aunque no sepamos de qué materia está conformado: nosotros respiramos “dentro del tiempo”. Un poco como los peces, que no saben qué es el agua, pero sacan de ella su oxígeno.

**¿Podés contarnos un poco más cómo se da este vínculo entre la notación mensurada, la expansión de la polifonía y la composición de ensambles?**

Antes de la notación mensurada existieron otras formas de escritura musical. Tradiciones que fueron interrumpidas, como los signos quironómicos de la escritura egipcia, o la notación alfabética griega, cuyo primer rastro escrito parece ser un epitafio de época greco-romana. Éstas son objeto de estudio de paleógrafos, musicólogos, etno-musicólogos, paleomusicólogos y sociólogos de la música. Ése no es mi campo de acción. Entiendo que, de alguna manera, la ciencia busca reconstruir los restos de un naufragio. Porque con la música no ocurre como con Jean-François Champollion y los jeroglíficos: no hay un manual, no hay una Rosetta, que permita descifrar un lenguaje jeroglífico completo. La antigua notación musical griega es como un “mini-texto” en clave que aparece sobre el texto de himnos, sobre las odas, pequeñas letras que parecen ser indicaciones de acompañamiento instrumental. A esto se lo llama monodía acompañada.

La tradición de la monodía acompañada existió durante toda la Edad Media. En mi fantasía, la Edad Media es una noción gigante que codifica los rostros de Europa: no terminamos de decidir realmente cuándo empieza (¡ya estaba allí!) y tampoco parece saberse bien cuando termina ¿no?

Y luego, ¿en qué sentido “media”? El período contiene la historia de Occidente, en él está encriptado el mapa de nuestra historia, tal vez de nuestras costumbres, de nuestros reflejos. Volviendo, y para explicar brevemente deberíamos considerar un poco más de cerca la convivencia/divisoria de aguas entre la tradición oral y la tradición escrita. Éstas se corresponden con las nociones de creación colectiva (ensalzada por Menéndez Pidal) y el advenimiento de la autoría individual (defendido por Colin Smith). Ésta es una división que encontramos también en la música. Por un lado, la música monódica secular y el cantar de gesta perviven en los marcos de la tradición oral; sus modos de perpetuación tienen su anclaje en la memoria popular. Paralelamente,

a partir del siglo XI, la notación del canto gregoriano se desarrolla fuertemente. En una forma de retroalimentación, la pauta escrita permite una brillante evolución de los géneros y los estilos compositivos: la “nueva complejidad” (tanto la desarrollada en de ámbito monacal como aquella concebida sobre poesía profana) se enriquecen con la práctica musical sofisticada del “adn” catedralicio, académico. Este proceso tiene lugar particularmente durante el larguísimo período que se extiende del siglo IX al siglo XIII. Posteriormente, durante el siglo del *Ars Nova* parisino, el cúmulo de experiencia, de procesos poético-musicales permite desarrollar un código de escritura extremadamente sofisticado. El *Ars subtilior* (un arte “más sutil” que el *Ars Nova*) alcanza entre 1350 y 1420 un punto culminante en la historia de la notación musical: una codificación más sofisticada inclusive que la que se enseña hoy en los conservatorios. Más tarde, desde comienzos del S. XV, en relación a la escritura y respecto del *Ars subtilior*, lo que se constata es una forma gradual de simplificación. Una especie de canonización de la notación que lleva a la notación actual, a la forma en la que hoy se escribe música. En cierto sentido, podríamos decir de manera no-científica que la complejidad del *Ars subtilior* no tuvo herencia – Transitar ese repertorio me recuerda las visiones misteriosas del poeta en *Nostalgia* de Tarkovski: siento conectarme con una expresión artística que nació melancólica. Un poco como cuando miramos antiguas fotografías de Buenos Aires o Río de Janeiro en 1900 ...

En definitiva, progresando siempre en paralelo a la polifonía, la notación musical intenta pautar alturas y duraciones, pero también las relaciones entre las alturas y los tipos de proporción entre lo corto y lo largo: especies de sistemas fractales. Se trata de un método para describir “cosas” que pueden funcionar dentro de otras y junto a otras. Como si fuesen *matrioshkas*, muñecas dentro de otras muñecas; y, a su vez, lo que complica la cuestión, dar cuenta de que hay distintas muñecas que caminan al mismo tiempo. Eso es polifonía: una multitud de individuos, de voces individualmente coherentes, que se relacionan de manera cambiante en un paisaje cambiante.

### **¿Se puede traducir esto a la relación entre melodía y armonía? ¿Cómo leer entonces la polifonía en esa relación? ¿Cómo nace lo que hoy en día entendemos por “orquesta”?**

Polifonía implica la noción de multi-melodía. Y melodía, en la antigua Grecia, era un sinónimo de “cantar”: algo así como una serie de sonidos ordenados que es agradable al oído. Una definición un poco platónica ¿no? O sea, Música como algo que es bueno, bello, y que hace bien. Durante el medioevo se desarrolló académicamente esta idea de la música que puede curar. La música estaba íntimamente ligada ya a la ciencia-arte de curación, a lo que hoy llamamos psicología ... Pero volviendo a lo que decíamos, [*dibuja sobre el papel*] la escritura de muchos puntos negros (simbolizando alturas) cuya existencia sonora se plasma de manera simultánea, genera un tejido. Si tomásemos una foto Polaroid en un instante preciso, consideraríamos a este instante “polifónico”, porque hay allí muchas identidades melódicas, muchas “tribus” que interactúan al mismo tiempo. Además, podríamos proponernos tomar fotografías en instantes sucesivos, poniéndolas en relación entre ellas y haciendo intervenir la memoria de la percepción: las ordenamos y percibimos a una seguida de la otra, conformando una película. La música es como el cine: fotografía que evoluciona en el tiempo. Percibimos entonces muchos animales distintos corriendo al mismo tiempo, muchos actores diferentes que hablan idiomas distintos, pero, en el conjunto, entramos en contacto con *un* flujo-lenguaje. Una unidad compleja...

Hace un momento hablábamos de la complejidad del discurso desarrollado durante el S.XIV ¿verdad? Ese momento de un florecimiento artístico extraordinario es el tiempo de Francesco Petrarca y de Dante Alighieri. Bien, el increíble desarrollo técnico-estilístico de fines del siglo XIV, permitió unas combinaciones de sonidos, unas combinaciones *armónicas* de sonidos, hasta entonces inéditas. La definición más simple que podríamos dar de armonía es la de dos o más cosas que suenan al mismo tiempo: una “ciencia de los acordes”, por primera vez mencionada en esta acepción por Rameau en 1722.

Durante todo el siglo XV y después en el siglo XVI, en el comienzo del renacimiento, sistemáticamente se desarrollaron movimientos tendientes a la simplificación del discurso musical. De ese pico de sofisticación se declinó un lenguaje polifónico “europeo”, de cuna franco-flamenca, de entramado un poco más transparente que aquél, que se extendió por toda Europa a lo largo del siglo XV. A ese estilo es al que hoy llamamos la “polifonía renacentista” de las grandes catedrales: la extraordinaria obra de Ockeghem, Josquin, Palestrina, Tomàs Luis de Victoria, Francisco de Morales y Thomas Tallis. El área de desarrollo de esta corriente es el ámbito coral catedralicio y, si bien aún no existían conjuntos asociables a lo que hoy entendemos por “orquesta”, los coros que intervenían en los oficios de importancia, generalmente concertados por los propios compositores, comenzaron a procurarse grupos instrumentales de acompañamiento que enaltecieran la misión fundamental de celebración. La ejecución de misas y motetes corales podían contar con el apoyo de grandes órganos y de instrumentos de viento (particularmente “coros” de cornetas y trombones); los efectivos de estos ensambles de acompañamiento habían adquirido razonable importancia hacia 1600. Acaso esta evolución en la práctica musical favoreció que los autores desarrollaran “carreras dobles”, escribiendo tanto para el contexto eclesiástico como para el mundo cortesano, sobre la base de poesía secular. Es en este ámbito específico que la paleta de colores se enriqueció con la introducción de un instrumental completo que venía “de la calle”, conciliando, de alguna manera, tradiciones culturales de diferentes orígenes.

La utilización profesional de temas literarios, motivos melódicos, recursos de escritura e instrumentos provenientes de sistemas culturales “exteriores” es siempre un rasgo distintivo del nivel artístico y de la potencia creativa de los ecosistemas culturales avanzados, en todas las épocas. Son resultados ejemplares de estos esquemas de retro-alimentación las Cantigas Alfonso el Sabio, los madrigales de Monteverdi, la Flauta Mágica y el Rapto en el Serrallo, casi toda la obra de Béla Bartok y Zoltan Kodaly, y también el “Martín Fierro” y “Antígona Vélez” ...

Pero, para entender el camino hacia lo que devendría en la “orquesta” moderna, me interesaría mencionar que, en el siglo XVI, se desarrolla en Inglaterra un organismo vivo notable: el *Consort*. *Consort* es el nombre que se le da a un grupo de instrumentos de la misma familia que se reúnen para tocar en conjunto. Instrumentos de la misma familia que tocan en círculo, sin la figura aislada de un director (o de lo que hoy conocemos como un director). Estos *consorts* efectivamente son ensambles. *Consort* de violas, *consort* de violines y de flautas, *consort* de laudes... El *consort* simboliza, en muchos sentidos, la cuna de la práctica de música de cámara en el contexto familiar; la cuna quizás también de un tipo de conservatorios y escuelas de música.

Estos *consorts* evolucionan de un modo particular: con el correr del tiempo su “consanguinidad instrumental” se abre y se ponen de moda familias mestizas. Esta invención, no obstante su relativa “insularidad” británica, tiene una mágica resonancia de poligénesis en toda Europa. Mirando más de cerca, podemos distinguir dos etapas. En la primera, cuando los instrumentos se mezclan, encontramos lo que se llama *broken consort* o *consort* roto, como si fuera un *consort* mestizo: a un conjunto de violas, se agregan flautas y laudes, por ejemplo. La evolución en el renacimiento isabelino es una de las más claras, pero se trata de un proceso que puede verse prácticamente en toda Europa. En un segundo grado de evolución, estos *consorts* van a empezar a necesitar espacios más grandes, se diversifican y se “abren” hasta alcanzar un formato de gran herradura. Sus integrantes se encuentran entonces ya no mirándose entre sí (en la disposición circular, los ejecutantes “son su propio público”, corporizando un ideal asociado al renacimiento); sino mirando, juntos, en una dirección común: hacia un público, que se encuentra en frente de ellos y juega un rol independiente del ejecutante. Este fenómeno gradual, que podríamos llamar la “apertura del *consort*” parece haber jugado un papel fundamental en la transformación de la práctica musical de conjunto, y un encaminamiento hacia la *performance* barroca...

Al expandirse y abrirse, los *consorts* se transforman en especies de *Concierto*. Vemos que las ideas de concierto, de concertar, de ensamble están íntimamente ligadas desde un comienzo. El vocabulario de entonces, además, es flexible. Una percepción de las nociones científicas más blanda, en la que se podía seguramente admitir –incluso como un rasgo de riqueza intelectual–, que una misma palabra, “concierto”, sirviese para hablar de cosas distintas. Que la voz “concierto” fuese utilizada para nombrar el momento en que en Venecia la gente va a ver un espectáculo a la noche, pero que también fuese “*Concerto*” el conjunto ejecutante y también las obras mismas: un *Concerto Grosso* de Corelli o las Cuatro Estaciones de Vivaldi. Con la revolución estética propulsada por la nueva estética del canto acompañado y el fundamento del *basso continuo*, al nuevo género del *Concerto* se agrega en Italia una explosión renovadora que impactaría de manera definitiva sobre muchos parámetros de la actividad cultural europea: la invención de la Ópera...

La primera ‘orquesta’ europea, en el sentido moderno del término, es quizás la de Jean Baptiste Lully en París con *Los veinticuatro violines del rey*. Agrupación profesional fundada bajo Luis XIII en 1626, resultado del fabuloso conglomerado artístico creado por Catalina de Medicis hacia 1580, que había “importado” a la capital un gran número de virtuosos italianos. Lully promueve en París una admirable disciplina orquestal: nadie había oído hasta entonces ese nivel de virtuosismo en un *ensemble* de cuerdas de esas dimensiones. Estos grupos se vuelven cada vez más grandes y este *ensemble* solía transformar su formato básico, incorporando instrumentos de la familia de los vientos (flautas, oboes, fagotes), como también los instrumentarios asociados a la cacería (cornos, trompetas) y a la tradición eclesiástica (trombones). Cuando *Los Veinticuatro Violines del Rey* –llamados también “*La Grande Bande*”– requerían refuerzos para ocasiones especiales o manifestaciones en grandes espacios, tenían a su disposición, sin necesidad de salir del palacio de Versalles, al gran conjunto de vientos “*La Grande Ecurie*”. Esta unión conformó, pienso yo al menos, la primera verdadera orquesta sinfónico-lírica en la historia de la música occidental.

**Para explicarnos la polifonía nos hablaste de animales y de tribus y, nos dijiste, que la polifonía es la trama que se arma como un producto de la interacción. Pensando que cada tribu tiene su dialecto, surgen preguntas como: ¿Cuán heterogéneas son esas voces en relación? ¿Hay que traducir para que se pueda dar la comunicación? ¿Sería correcto decir que hay composiciones más polifónicas que otras?**

Si polifonía es muchas melodías que ocurren al mismo tiempo, un tejido complejo hecho de muchas identidades, muchas “tribus”, al mismo tiempo, entonces es más polifónico el tejido que tenga la mayor cantidad de esos hilvanes, de esos hilos, de manera simultánea; y será menos polifónico, uno que sea más sencillo, el que cuente, por ejemplo, con solamente dos voces. Si tiene tres, es más complicado, si tiene cuatro, más y así sucesivamente. Naturalmente, más complicado de escribir y también de ejecutar, de poner en acto. En el mensaje polifónico el oyente es atrapado, se pierde adentro con placer y, como en el cine de David Lynch, se encuentra incapaz de volver al segundo anterior. Eso es polifonía. Por otra parte, y no obstante los paralelismos

mos con la riqueza derivada de la heterogeneidad de las sociedades, debemos considerar que esas “tribus” temáticas, esos animales distintos, nacen en la imaginación del compositor. El juego de la percepción muestra que no hay identidades preexistentes, las identidades se crean y recrean en ese mismo juego.

La heterogeneidad polifónica, la riqueza “multi-parámetro” puede llegar a niveles extremos. Si escuchamos, por ejemplo, *Die soldaten*, la ópera de Bernd Alois Zimmermann poderosamente representada la semana pasada en el Teatro Colón, nos vemos allí inmersos en situaciones de polifonía extrema.

No pienso que ninguna forma de arte requiera de “traducciones” para que su fuerza haga impacto en el receptor. Si, estimo que debemos (artistas, políticos, productores, mecenas), obrar por la disposición de las mejores “condiciones-marco” posibles para que la magia pueda operarse, y que el complejo de mensajes intelectual-emocionales de nuestro corpus de trabajo pueda, sencillamente, ser irradiado. Nuestra moderna Buenos Aires cuenta desde hace poco tiempo con un triángulo de espacios realmente extraordinarios: el *Teatro Colón*, de prestigio mundial, la *Usina del Arte*, interesante auditorio recientemente inaugurado en el barrio de La Boca, y el nuevo *CCK Centro Cultural Kirchner*, hogar de los planteles artísticos nacionales: una verdadera obra de arte equipada para ocupar un rol líder en el paisaje cultural de las Américas. Su sala principal cuenta con una acústica diseñada por el talentoso Gustavo Basso y el resultado rivaliza con varias de las mejores acústicas europeas. Estos tres sitios en la misma ciudad contribuirán a que la música de alto nivel pueda ser compartida con públicos locales e internacionales, cada vez con mayor volumen de producción y con un nivel artístico en rápida evolución. El progreso de los cuerpos artísticos de nuestro país está además propulsado por la enorme energía de las estructuras sinfónicas de músicos jóvenes (destaco los resultados obtenidos por la Sinfónica Juvenil Nacional José de San Martín y por el Instituto Superior de Artes del Teatro Colón). La acción de los jóvenes músicos profesionales ha conmovido el mundo llamado “clásico” a escala planetaria, bajo la inspiración del notable Sistema de orquestas infanto-juveniles creado por José Antonio Abreu en Venezuela.

Entiendo como motivo de orgullo que nuestro joven país, particularmente la ciudad de Buenos Aires, cuyo tejido de referencias culturales se compuso, año tras año, gracias al aporte de generaciones de inmigrantes, posea un ADN intensamente polifónico. En su heterogeneidad está encriptada la única forma de riqueza que resulta interesante y que sobrevivirá, en su perpetua mutación, a todo vaivén coyuntural. En este momento, Buenos Aires es la casa, al mismo tiempo (¡sin que la mayor parte de sus habitantes lo sepa aún!) del Teatro Colón y del CCK: dos espacios cuyas virtudes acústicas serán celebradas a escala mundial – incluso mucho tiempo después de nuestras muertes.

Esta pequeña deriva temática al ámbito institucional es necesaria, porque las buenas condiciones de ejecución-recepción tienen una importancia primordial: la buena salud de las estructuras nos permite estudiar correctamente los mecanismos de transmisión, derribar tabúes y familiarizarnos con la fenomenología de la percepción.

### **¿Podemos decir que hay una familiaridad entre la tradición polifónica y las crecientes exploraciones en las disonancias? ¿Pensás que hay una evolución de la música en ese sentido?**

Sería interesante observar la historia de la polifonía desde la perspectiva de una “historia de la disonancia”. Quien ha trabajado mucho estos temas es el gran Pedro Memelsdorff. Este punto de vista permitiría una mirada transversal a distintas culturas. Memelsdorff, con gran fantasía, rigor intelectual y un vastísimo trabajo documental, puede aportar un enfoque clave para pensar estos temas.

En lugar de hablar de evolución en música quizás deberíamos pensar en términos de experimentación y transformación. Distintos compositores inventan lenguajes, combinan estilos, crean unidades de lenguaje a partir de la heterogeneidad. En los grandes autores, en los grandes creadores, la combustión producida entre fantasía, libertad de asociación, síntesis transformadora y disciplina puede volverse imagen de referencia. En nuestro siglo: Picasso y Stravinsky. Creo sinceramente que la fuerza de los resultados está íntimamente asociada a la búsqueda personal en el propio lenguaje. Al igual que los novelistas, los compositores también desarrollan técnicas distintas y se convierten en especies de camaleones. Pienso, mientras conversamos, en Italo Calvino, cuyos cuentos no se parecen entre sí, excepto en la “velocidad” de su fantasía. También pienso en la diversidad estilística de Borges o de Cortázar. Mientras que hay otros que tienen una matriz que es como un traje gigante: Mozart, por ejemplo. Experimentan, pero su pluma, su pincel, su ADN idiomático es tan abrumador que funciona como una suerte de imán. Así como podemos pensar que ocurre con los Beatles o con Michael Jackson, una música con tal fuerza de identidad que resulta inmediatamente reconocible.

### **Ciertas ideas sobre la interpretación aparecen hoy como transversales a distintas disciplinas, sobre todo la hipótesis de que la interpretación pone siempre algo nuevo en lo interpretado. ¿Podemos decir que la partitura es la estructura básica con la que ustedes cuentan y sobre la que hacen su interpretación? ¿Pensás que la interpretación tiene un dinamismo propio?**

Exacto, la partitura es como un mapa. En alguna oportunidad, Renzo Piano respondió a una pregunta parecida de manera enigmática: “*la obra arquitectónica echa raíces en el terreno cultural que se parece a ella...*”.

Imagínense esto: tomen un texto, por ejemplo, *la Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros* de Federico García Lorca (Granada, 1931). A priori, su lectura no generaría el mismo tipo de identificaciones si tuviese lugar hoy, aquí en este café, que, si la comentase un grupo de estudios en la Fundación Francisco Franco ¿no? Bien, con las partituras ocurre lo mismo.

Prefiero, entonces, no hablar de interpretación porque pienso que es algo que existe siempre, necesariamente se interpreta. No hay forma de evitarla, no hay forma de *no* interpretar. Los directores trabajamos sobre un material, somos actores. En mi caso personal, me interesan sobre todo el sonido y el color. Desde la infancia estoy obsesionado por las masas sonoras y por cómo éstas se mueven en el espacio. Me interesa generar color a partir de elementos heterogéneos. Otros directores prefieren poner su foco en la precisión rítmica. Otros, en el perfeccionamiento técnico de sus equipos de trabajo, y son grandes motivadores y entrenadores de sus músicos. Algunas veces, este tipo de directores puede “ser mejor” en el trabajo de preparación que en el momento de la función. A otros directores les ocurre la inversa: el trabajo minucioso de los ensayos puede tender a aburrirlos, pero son excelentes a la hora de la función, es allí cuando “sintetizan” su preparación, su imaginación, y la energía del personal artístico a su disposición. Los mejores, en cambio, son excelentes en todo: Claudio Abbado, Simon Rattle, Valery Gergiev, Mariss Jansons, James Levine, Esa-Pekka Salonen. Cuando en una oportunidad preguntaron a Salonen qué rasgo admiraba particularmente en Gergiev, respondió: “*su coraje para lanzarse en aguas heladas, incluso desconocidas*”. Y, siempre en referencia a Gergiev, puedo testimoniar que su autoridad y la fuerza de convicción que despliega es tan abrumadora que los músicos lo siguen espontáneamente, su aura los estimula y los protege al mismo tiempo. Él puede estar leyendo, pero logra dar confianza, aún sin ensayo, e inclusive ante un material de enorme dificultad.

**En una oportunidad, definiendo la figura del director, señalabas que se trata de alguien que “tiene que reunir energías, una especie de catalizador de energías, unificador de energías”. Y decías, además, que “tiene que funcionar de una “manera blanda”, porque esas energías no le pertenecen”. Esto de pensar al director de orquesta como aquel que “ayuda a la convergencia de energías” nos parece una definición muy potente ¿podrías contarnos un poco más cómo pensás esas energías y el trabajo (¿flexible?) con ellas?**

El director de orquesta se llama simplemente *director* en español, *Dirigent* en alemán, *maestro* en italiano, *chef d'orchestre* (jefe) en francés. Pero en inglés existe una noción más sutil: *Conductor*. En italiano el término comporta una resonancia de autoridad ligada a la transferencia de conocimiento; en alemán, la designación de la función de dirección es parecida a la voz española: *Dirigent*, alguien que “dirige”, pero también alguien que ordena, clasifica, toma decisiones. En inglés, la noción de “conductor” hace alusión a una entidad material que “une” en un camino común, de una manera un poco eléctrica. Me interesa mucho esta concepción del director como un músico interviniente, un *primus inter pares*. Alguien que coloca energía dentro de un cable y luego la lleva a otro sitio. O, mejor, un sistema que transforma un tipo de energía en otro tipo de energía.

Entre los músicos de orquesta existen también jerarquías y estratos de responsabilidad en la *conducción*: los solistas de cada atril de cuerdas (violines, violas, cellos, contrabajos), se llaman “guía” en español, *Stimmführer* (guía de voz) en alemán y, en francés, *chef d'attaque*. La palabra “ataque” designa el comienzo del sonido, y este término de referencia bélica se utiliza también en español ....

Pienso que lo que nosotros, los directores, hacemos es, en definitiva, organizar sonidos en el tiempo. Como si dijéramos: “*Ahora esta luz, después ésta. Ahora usted, Usted, por favor, ¡jaguarde!*”. Los directores estamos llamados a trabajar con unos barcos humanos enormes a los que, en mayor o menor medida, debemos adaptarnos para lograr resultados transformadores. Estos “cuerpos” tienen distintas tradiciones, gustos, maneras de tocar y de relacionarse con el material y con la autoridad. Podemos decir que nuestra profesión requiere coordinar parámetros distintos para que los grupos de ejecutantes funcionen en la mejor armonía o con el mejor grado de ‘ensamble’ posible, en tiempo real y, a veces, prácticamente sin tiempo de ensayo. Esto implica conciliar horarios, problemáticas específicas de cada *métier* implicado; psicologías, personalidades, sindicatos, ministros, utileros, estados de ánimo, retrasos, angustias y cumpleaños. Particularmente en la ópera son muchísimas las disciplinas que interactúan - habría que sumar a las ya mencionadas: iluminación, vestuario, coreografía, dispositivo escenográfico, accesorios, tecnología de video. Si bien los directores de orquesta no somos directamente responsables del resultado provisto por cada sector, sí interactuamos con todos ellos y nuestra misión esencial es establecer una forma de sinergia productiva, que mantenga a cada actor implicado en estado de máxima concentración y de máxima inspiración.

En la multiplicidad de sus componentes, en la heterogeneidad de sus referentes culturales y de sus problemáticas, el “animal sinfónico” con el que trabajamos es un fractal de sociedad, una *polis* artística.

**¿Considerás que sólo interpreta, en el sentido fuerte del término, el director o que los músicos, a su vez, también interpretan? ¿Cuáles son las relaciones en ese punto? ¿Cómo describirías ese proceso?**

Como veíamos hace un momento, el tamaño de los conjuntos instrumentales se transformó mucho desde la orquesta de Lully hasta los grandes dispositivos orquestales románticos. Los equipos artísticos cada vez más grandes, requirieron inevitablemente de formas de concertación adaptadas a ellos. Hasta aproximadamente

1800, quien asume generalmente la función de director es el propio compositor. En la época de Haydn, Mozart, aún de Beethoven, no existía la etiqueta social del director tal como la identificamos hoy en día. O mejor dicho, sobre ella prevalecía la función: el director era un músico integrante de la formación, dotado de la función específica de concertar la ejecución, un *primus inter pares*. En general, esta función se asumía desde el puesto de primer violín de la orquesta, a menudo también desde un instrumento de teclado. Tal vez no nos equivocásemos si dijésemos que Félix Mendelssohn, hacia 1820, es el primer Director en el sentido moderno del término: alguien cuyo *métier* específico es el entrenamiento de orquestas o cuerpos artísticos profesionales para la ejecución pública, ya no únicamente de música de su propia autoría sino, con mirada transversal, de variados repertorios. Las funciones de este nuevo tipo de director consisten también en el desarrollo de una nueva forma de entrar en relación con el auditorio a través de su criterio personal de programación. El director adquiere un estatuto de verdadero “puente” entre una multitud de compositores y el público, generando una dinámica que, en un caso como el de Mendelssohn, tuvo un impacto mayor sobre el devenir cultural de Alemania.

Para explicar en tres palabras cómo funciona lo que parece mágico cuando observamos a un director al frente de su orquesta en vivo (o en la televisión): el principio mecánico es bastante simple. Lo que hacemos los directores es organizar sonidos en el tiempo y para eso disponemos de unos códigos gestuales, una codificación espacial que es nuestra única manera de comunicar en el momento de la función. Los directores adquieren, durante sus largos años de entrenamiento, una “caja de herramientas” gestuales básicas, que podrá ser comprendida por cualquier orquesta. Por supuesto que estoy hablando de códigos que se transmiten y deben ser integrados a la personalidad y gobernados por el instinto y el talento personal. Por ejemplo, gestos para comunicar cuándo el sonido empieza y cuándo termina. Otros, para comunicar la velocidad. Otros, para comunicar la evolución de los parámetros; es decir, los cambios de velocidad, los modos de comenzar y terminar... Como un código de organización del tránsito, la mecánica básica es relativamente simple y está dibujada en una ventana imaginaria ubicada entre el tórax y el rostro del director.

En una partitura el tiempo está delimitado en diferentes compases. Puede haber diferentes pentagramas sobre los que se inscriben las diferentes voces, con compases “verticales” que son divisores de tiempo. Cada compás, supongamos que se trate de un compás donde se ubican dos animales, dos negras, por ejemplo. Tenemos, por ejemplo, un compás de dos tiempos, el famoso “2x4” del Tango. El primero de los golpes (haya sonido o silencio), porque se trata siempre de una trama, se muestra siempre *abajo* en la ventana gestual imaginaria de la que hablábamos. Es el Uno, el comienzo del compás. Los gestos irán variando según varíen los compases. Sean de dos, de tres, de cuatro tiempos, se sucederán, en consecuencia, movimientos hacia abajo, hacia arriba y hacia los lados. Cada tipo de compás requiere de un esquema gestual particular. Si los compases, o el entramado rítmico se vuelven más complejos, por ejemplo, en un paisaje cuyos puntos de referencia no aparecen a intervalos de tiempo regulares, el esquema gestual debe poder representar estas “irregularidades”. Generalmente se recurre a la alternancia de patrones más pequeños (por ejemplo, de 2 y de 3), de manera que la resultante (un grupo de 5 tiempos) sea en todo momento fácilmente identificable por el músico, y el “mapa” pueda navegarse con fluidez.

### **¿Las orquestas pueden funcionar de distintas formas, en distintas partes, en distintos tiempos? ¿Se trabaja como con islas, la orquesta como un archipiélago?**

Claro, pero en función de un mapa. Se puede ensayar separando islas (esto es: grupos de instrumentos), pero, después, hay que reunir estas islas en un archipiélago. Gran parte del repertorio implica a grandes grupos de instrumentistas “funcionando” al mismo tiempo: las grandes sinfonías románticas del siglo XIX, por ejemplo. La música de Gustav Mahler provocó una verdadera revolución. Su dispositivo orquestal es enorme pero, además, Mahler usa los “archipiélagos” mencionados dentro de un contexto amplio. Es emocionante atender a cómo, en el enorme espacio sonoro que su pluma dibuja, él separa grupos e inventa relaciones nuevas entre los grupos pequeños, y entre éstos y la masa orquestal. Relaciones que nadie antes había imaginado. Estos grupos más pequeños son para mí como memorias de las pequeñas “naciones” que integran las sociedades: en casi todas sus obras Mahler parece abrirnos “ventanitas” en la memoria, como si buscara operar directamente sobre nuestra percepción. Y en esos canales, casi siempre reservados a pequeños grupos de cámara, fundidos en la masa orquestal, introduce magistralmente elementos melódicos de tradición popular judía centroeuropea, músicas de calle o de fiesta que tal vez oyó en su infancia. Y en seguida, como por arte de magia, la memoria de esas fiestas vuelve a fundirse en la masa enorme de sonido sinfónico que nos envuelve.

Imagínense una obra de teatro de Ibsen, esos cuadros complejos con más de veinte actores en escena. Donde se organizan grupos, se posa la luz sobre unos, luego sobre otros. La luz de la percepción, digo. O ese baile al comienzo del *Padrino III*. O la gran cena de navidad en *Fanny & Alexander*, que está hecha con una mesa circular, la cámara está al medio y todo respira al mismo tiempo, estamos ante un discurso cinematográfico eminentemente polifónico. De la misma manera, como decíamos hace un momento, el autor dispone de “actores” a disposición, y organiza un código de lectura, colocando, a menudo, grupos más pequeños dentro del gran *ensemble* sinfónico. Pueden ser grupos de familias de timbres –como los antiguos *consorts*

que mencionábamos esta mañana– o mestizajes más raros entre instrumentos alejados. Les doy un ejemplo: Wagner y Brahms proponen el unísono de cornos y clarinetes. Cuando tocan separadamente, como en una sinfonía de Mozart, es relativamente sencillo para el oyente medio discriminar los timbres de corno y clarinete, pero cuando tocan juntos la mezcla provoca un color nuevo, parece que se transforman en otra cosa, en un tercer instrumento. Cambia su timbre, cambia su cualidad sonora. El clarinete le modifica el color al corno. Podemos pensarlo como la mezcla de colores, ya no es un color más otro color, sino un color nuevo. Gustav Mahler, como les decía, explotó esta idea de islas como nadie antes ....

Aquí debemos considerar además la polirritmia. La multiplicidad de motivos rítmicos superpuestos, la relación de estructuras rítmicas que parecen antagónicas y que, sin embargo, operan de modo sincrónico. Tenemos entonces muchos instrumentos y muchos tipos de compás que, a la larga, encajan. Estamos frente a sistemas proporcionales complejos. Dentro de la música que fácilmente podemos procurarnos hoy en día en *YouTube* o *Spotify*, Igor Stravinski provee ejemplos fundamentales de riqueza polirrítmica. Casi es linchado por el público *habitué* cuando estrenó *La consagración de la primavera* en 1913 en París. A gran parte de la crítica y del público les pareció que lo que era representando entonces no tenía ni pies ni cabeza, salvo a un puñado de compositores que estaban, en la primera fila, llorando, porque jamás habían visto algo así... Debussy y Ravel asistieron al ensayo general, el día anterior al estreno. Cuentan que el público en la sala discutía de manera tan ruidosa que Nijinski tenía que, literalmente, gritar desde bambalinas indicaciones coreográficas a sus bailarines, que prácticamente no lograban oír a la orquesta en el foso.

Ante composiciones muy complejas, el director a menudo se ve en la obligación de tomar, en acuerdo con sus músicos, decisiones “convencionadas” para que la orquesta pueda funcionar con buen grado de sincronía. Esto suele ocurrir hoy en día con la música de Thomas Adès, de Brian Ferneyhough, de Pierre Boulez. Se debe determinar de qué manera se indicarán gestualmente los pasajes en los que diferentes grupos de instrumentistas ejecutan su parte en compases diferentes, pero simultáneos. Estos desafíos técnicos no nacieron con *Le Sacre*. Los grandes compositores-directores, como Berlioz, solían introducir entre las líneas de la partitura indicaciones dirigidas directamente al director, a manera de didascalia, o de consejo “de colega a colega”. Este recurso, utilizado por autores que llevaban además importantes carreras como directores (Berlioz, Mahler, Strauss) son testimonios de cómo el proceso compositivo estaba enriquecido por la experiencia del trabajo concreto con la orquesta. De manera misteriosa, sus *notas* buscan hacernos la vida más sencilla y ayudarnos, cada vez que, durante los ensayos, nuestra mirada se posa sobre sus palabras. Tomemos como ejemplo la sinfonía dramática *Romeo y Julieta* de Berlioz. Un pasaje de la partitura está todo escrito en 2, pero hay importantes secciones de la orquesta cuyo motivo suena en 3. Berlioz se dirige entonces directamente al director: “¡No cambie a 3, siga marcando en 2!”.

## Y ¿hay momentos de unísono en las composiciones polifónicas y polirrítmicas?

Sí, claro. Y ¡son momentos muy peligrosos! Sencillamente, *unísono* es decir lo mismo al mismo tiempo. Y no es algo menor. El salto de los momentos fuertemente polifónicos, de los tejidos complejos (de alturas distintas, ritmos distintos, intensidades distintas y otros parámetros de los que no hablamos hoy, fluctuación de las velocidades, etc.) al unísono real, es siempre un momento de inquietud, un desafío para cantantes e instrumentistas. El instante que precede al unísono es como los segundos en el aire antes de que nos zambullamos en aguas frías. Paradojalmente, esta “simplificación” de la textura presenta importantes desafíos en términos de afinación y de mezcla tímbrica. Desde el punto de vista de la percepción, el hecho de que, de pronto, al mismo tiempo, todos los ejecutantes pronuncien “lo mismo” en alturas, ritmo y texto, es siempre emocionante y produce un “efecto sorpresa” en el público. Pienso en el teatro de Brecht, en las “explosiones de mensaje”.

Una vez oí decir a Sir Simon Rattle que nuestra tarea como directores es, de alguna manera, buscar construir una forma de unísono. Personalmente, concuerdo profundamente con su visión: una búsqueda de “unidad en el sonido”, o de “unión por el sonido”, que transforma el espacio-tiempo de músicos y público en un momento de experiencia compartida que no es explicable, que es sólo “vivable”.

La respuesta a la pregunta sobre la función primordial del director creo se resume en la conciliación de timbres, de intensidades, de criterios. En cada ensayo, en cada función, buscamos construir un *lecho de río común* para ese barco enorme que es una orquesta.

## **SOBRE EL ENTREVISTADO**

Facundo Agudin

Es un director de orquesta argentino-suizo. Desarrolla una intensa carrera artística que lo lleva a colaborar con instituciones prestigiosas en más de diez países. Realizó sus estudios de Dirección en la Universidad Católica Argentina, de Música Medieval junto a Pedro Memelsdorff, y de Composición histórica y canto en la Schola Cantorum Basiliensis. Reside en Basilea desde 1996, donde es Director artístico y musical de *Orchestre Musique des Lumières*.

En 2007 obtuvo el primer premio en el certamen Colin Metters junto a la Sinfónica de San Petersburgo. Entre 2006 y 2008 fue principal Director invitado de la Opera Nacional de Armenia. Es Director invitado de teatros de la categoría del Colón de Buenos Aires y el Mariinsky de San Petersburgo. Desde 2007 es Director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina, junto a la cual desarrollará una colaboración permanente a partir de 2017.

En el ámbito académico es Director de *Sinfónica Patagonia*, el programa de formación orquestal de la Universidad Nacional de Río Negro. Desde 2012, tiene a su cargo el programa “Jóvenes Directores” de la Universidad Nacional de Río Negro y, desde 2016, el Seminario de Perfeccionamiento en Dirección Orquestal de la Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires, donde ha sido nombrado Miembro del Consejo Académico de la Maestría en Dirección.

Ha colaborado como director junto a la Orquesta Sinfónica y el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, Filarmónica de Kislovodsk, Armenian State Opera Orchestra, Sinfonieorchester Basel, Sinfonieorchester Biel, Basel Sinfonietta, Prague Chamber Orchestra, Orquesta de la Opera Nacional de Polonia-Teatr Wielki Poznan, Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Orquesta del Teatro Argentino de La Plata, Sinfónica de Bahía Blanca, Orquesta del ISA-Teatro Colon, Fondazione CRT Torino, Sinfonica Aosta, Orchestre de Besançon, Ensemble Ars Nova, Orchestre Symphonique de Cannes.

Graba regularmente con la RSR Radio Nacional Suiza para los sellos alemanes Oehms Classics y NEOS Music. Desde 2016 es artista del sello Ibs Classical – Naxos.

## **SOBRE LOS ENTREVISTADORES**

Ana Belén Blanco

Es licenciada en Sociología y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (CONICET/IIGG). Docente de la materia Lenguaje, deseo, cultura. Teorías sociales estructuralistas y postestructuralistas, cátedra Tonkonoff, de la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del Grupo de Estudios sobre Estructuralismo y postestructuralismo (IIGG).

Sergio Tonkonoff

Es licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Estadual de Campinas (São Paulo, Brasil). Actualmente es Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Es Profesor Titular de las materias Lenguaje, deseo, cultura. Teorías Sociales Estructuralistas y Postestructuralistas y Psicología Social de la Carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (CONACYT). Director de Diferencia(s). Revista de Teoría Social Contemporánea.